литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № 176 [4’2022]

НОВАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

7 *Мария Галина*. Из донесений Гиойма де Боплана

УМ И СЕРДЦЕ В ТЕМНЫЕ ВРЕМЕНА

13 *Аркадий Ковельман*. Между Шестовым и Спинозой. Страсти и затруднения Исаака Башевиса Зингера

«НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК» КАК КУЛЬТУРНЫЙ РЕСУРС В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА
Составитель Любовь Бугаева

27 *Любовь Бугаева*. От составителя

31 *Николай Кременцов*. Что нового было в «новом человеке» первой трети XX века? Научное знание как культурный ресурс

50 *Константин А. Богданов*. Революция в желудке: диетологические рекомендации и идеология «нового человека» в России

61 *Ирина Головачева*. Новый человек как монстр евгенического воображения: мозг преступника в «Собачьем сердце» М. Булгакова и «Франкенштейне» Дж. Уэйла

80 *Любовь Бугаева*. Наука воспитания «нового советского человека»: коммуна в жизни и на экране

99 *Ольга Елина*. «Новый крестьянин» на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1923 года: конструирование образа

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРЕВОД КАК СОВЕТСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ИНСТИТУТ

Составители Елена Земскова, Елена Островская

119 *Елена Земскова, Елена Островская*. От составителей

124 *Марина Акимова*. Б.И. Ярхо — критик переводов

143 *Юлия Козицкая*. Песни казахских акынов на русском языке: от стилизации до шаблона

162 *Елена Островская*. Перевод и канон: «Антология новой английской поэзии» (1937)

178 *Елена Земскова*. «Как болит от вас голова»: поэтические переводы в биографии Арсения Тарковского

196 *Александра Борисенко*. Переосмысление переводческой нормы: постсоветская практика

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ШТУДИИ

210 *Алексей Масалов*. Русскоязычная непрозрачная поэзия: от метареализма до конца 2010-х годов

232 *Галина Заломкина*. Вне опала: экзистенциальный опыт спокойствия в русской и итальянской поэзии XXI века

254 *Анна Родионова*. «У нас не автоматическая станция»: фильтры технического воображения в поэзии Генриха Сапгира и Игоря Холина

ВОЛЬНЫЙ СТИЛЬ

270 *Роман Осминкин*. Переделкино, или Передел к иному

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

290 *Денис Ларионов*. Опыт о времени и любви (Рец. на кн.: Герчиков Д. День рождения времени. СПб., 2021)

295 *Анна Голубкова*. «Рабство» и «работа» — слова однокоренные (Рец. на кн.: Серенко Д. Девочки и институции. М., 2021)

БИБЛИОГРАФИЯ

О МУЗЫКЕ И/В ЛИТЕРАТУРЕ

299 *Андрей Логутов*. Хроники интермедийной миграции (Рец. на кн.: The Edinburgh Companion to Literature and Music. Edinburgh, 2020; Strong M.J. American Lit Remixed: Music in Twenty-First-Century American Literature. Lanham, 2021)

309 *Евгений Савицкий*. Литература и музыка, настроение и атмосфера от Пифагора до Г. Бёме (Рец. на кн.: Moosmüller S. Von der „himmlischen Harmonie“ zum „musicalischen Krieg“. Semantik der Stimmung in Musik und Literatur, 1680—1740. Göttingen, 2020; Katschthaler K. Zwischen Atmosphäre und Narration. Zum Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld, 2022)

320 *Сергей Ташкенов*. Хронотопы звука: радиоспектакль в мультиперспективе (Рец. на кн.: Schenker I. Auditives Erzählen. Dem Leben lauschen: Hörspielserien aus transnationaler und transmedialer Perspektive. Bielefeld, 2022)

327 *Татьяна Венедиктова*. «Что хотел сказать автор» в исторической перспективе (Рец. на кн.: Grüttemeier R. Intention and Interpretation: A Short History. Berlin; Boston, 2022)

333 *Вера Баль*. Пространство диалога и диалог пространства: о геопоэтическом подходе к изучению литературы (Рец. на кн.: Щукин В. Город и миф: исследования в области геопоэтики. М., 2021)

338 Новые книги

КНИГА НЛО

351 *Ирина Сахно*, *Татьяна Ривчун*, *Людмила Алябьева*. Тело, костюм, культура: новые книги в «Библиотеке журнала “Теория моды”»

360 *Евгения Власенко*. Книжный блогер как актор: трансформация социальных ролей в литературе

377 *Стюарт Голдберг*. Из истории публикации русской классики. Статья первая: Поддельный Пушкин

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

391 *Кирилл Корчагин*. Международная научная конференция «(Анти-)архив: мемориальные практики советского андерграунда» (Технический университет Дрездена, 13—16 октября 2021 года)

403 *Людмила Лягушкина, Елизавета Хатанзейская*. Международная конференция «Война и советская повседневность: новые источники и интерпретации» (НИУ ВШЭ, 21—22 октября 2021 года)

412 *Виктория Попова*. Эстетика коммунизма. Современные прочтения. Международная научная конференция «Эстетика коммунизма: Теории и институции» (ИМЛИ РАН, Венецианский университет, 1—3 октября 2021 года)

425 *Филипп Коль*. Международная конференция «По ту сторону ностальгии: Способы переосмысления позднего социализма в современных культурах восточноевропейских стран» (Берлинский центр литературных и культурных исследований имени Лейбница, 11—12 ноября 2021 года) (*пер. с нем.* Анны Яковец)

434 Errata

435 Наши авторы

437 Summary

441 Table of Contents

444 Our Authors

Редакция

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

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

Даниил Аронсон (теория) *канд. филос. наук*

Ольга Аннанурова (история) *магистр культурологии*

Александр Скидан (практика)

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

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

Надежда Крылова (хроника научной жизни) *магистр культурологии*

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

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ca'Foscari, профессор

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

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

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

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

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

Джон Малмстад
PhD. Гарвардский университет, профессор

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

Пекка Песонен
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

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

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

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

Александр Эткинд
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

Михаил Ямпольский
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

Новая поэзия

Мария Галина

Из донесений Гийома де Боплана

Реляция № 1

небесные явления в этих землях
удивительны и разнообразны
во-первых назову многочисленные яркие радуги
наблюдаемые с ранней весны до поздней осени
образующиеся самосветящиеся двойные а то и тройные арки
упирающиеся основанием в дальние холмы и темные рощи
как бы огибающие золотистые купола небесного света
также я самолично
краткою летней ночью
наблюдал пролет огненного змея
каковой промчался по небосводу с востока на запад
шипя и разбрасывая огненные искры,
по местным поверьям
этот змей посещает вдовых солдаток
в облике их покойных мужей видимо торопился
к какой-то из них
также
в августе именуемом ими «месяц серпа» я видел
сухое огненное кольцо, охватывающее четыре стороны света
вспыхивающее и гаснущее совершенно беззвучно
также в полдень
простирающиеся вдали блистающие озера
исчезающие по мере к ним приближения (нечто подобное я наблюдал
в берберийских землях)
также видел тройное солнце особо морозным утром также
радужное кольцо вокруг Луны также
во время дневного перехода
пролетающее в небе нечто
крестообразной формы

сопровождаемое громким звуком
походящим на треск разрываемого полотна
причем
звук как бы гнался за наблюдаемым объектом
объяснение этого феномена оставляю знающим людям
также
во время ночного привала
я наблюдал, как звезды
сорвались с положенного им места образовав новые фигуры
яркие водовороты и завихрения
впрочем, это я приписываю тому зелью
которым местные набивают свои короткие трубки

Реляция № 2

они выставляют стражу на верхушке холма
при виде
неприятеля часовые испускают особый сигнал
остальные
те, кто в это время трудится в поле
бросают уже собранные колосья
торопятся скрыться в специально оборудованных укрытьях.
эта их бдительность достойна
самой высокой оценки равно как
устройство их жилищ чадолюбие и врожденная чистоплотность
отхожее место
они всегда устраивают как можно дальше от кладовых и спален
зверьки эти дружелюбны и безобидны похожи
на наших сурков но крупнее из верхней
челюсти торчат два огромных зуба
они собирают на зиму сухие листья и травы
забавным способом: сборщик
ложится на спину и держит охапку в лапах тогда как двое
других тащат его за короткий хвостик к норе
я как-то
из любопытства раскопал их жилище
забавно было смотреть, как они суетились
как бегали, хватали детенышей и припасы
фамильные драгоценности, книги, фотографии и документы

я даже держал одного такого в доме — этот
привязался ко мне не хуже моей собаки

Реляция № 3

эта гора изрыта
множеством пещер в которых
множество тел подобных
египетским мумиям
пещерам этим и телам в них полторы тысячи лет не меньше
говорят тут скрывались первые христиане
мне показали какого-то святого Иоанна
врытого в землю по пояс — когда пришло его время
умирать он сам себе вырыл яму
и сошел туда попрощавшись с братьями но Всевышний
остановил его можно сказать на полдороге
можно также
посмотреть на святую Елену
что весьма почитаема здесь также на цепь которой дьявол
бичевал святого Антония ее посредством
до сих пор мне сказали изгоняют злых духов из одержимых,
также мне показали
три головы в кувшинах
постоянно выделяющие елей, в высшей степени эффективный
при лечении некоторых болезней
тут добавлю, что сам я лично
не наблюдаю заметной разницы между
указанными телами и египетскими мумиями
которые я видел в берберийских землях разве что те были суше
чернее
полагаю в данном случае сохранению способствует
сухой и прохладный воздух и песчаная почва что же
касательно содержания моих бесед со святым Иоанном это
оставлю
это на усмотрение любопытствующих
добавлю лишь
что святой не сказал мне ничего такого
о чем бы я не знал и сам
впрочем обычно это так и бывает

Реляция № 4

их река насчитывает в нижнем своем русле
тринадцать порогов
на которых вода клокочет
словно каша в походном котелке
всех их я прошел водным путем
снизу вверх что у местных
полагают за доблесть
в том числе самый высокий, прозванный Ненасытным

острова здесь
покрыты ивняком и уходят
весной под воду кроме
одного что служит своеобразной кладовкой
оружие и припасы
здесь не приходят в негодность
поскольку время
как бы стоит на месте
словно камень в потоке
потому этот остров требует осторожного к себе отношения
я так потерял двух людей высадились и пропали
в самосветящемся воздухе
впрочем
местные говорят они вернутся
лет через десять

Реляция № 5

Местные жители владеют здесь разнообразными ремеслами
в которых одни способны лучше других впрочем есть и такие
чьи познания по сравнению с остальными весьма обширны
однако по большей части
все здесь сосредоточены лишь на воистину полезном и необходимом,
иными словами на том, что связано с сельскохозяйственными работами
земля же
родит им зерно в изобилии чрезвычайном
так что порой они сами не знают куда им девать излишек
поскольку здешние реки непроходимы для торгового флота
отсюда
проистекают основные свойства их характера
местные
работящи отважны прямодушны крепки духом изобретательны честны
и ценят превыше всего свободу однако
в то же время они коварны хитры ненадежны жадны и ленивы
так что доверяться им можно лишь хорошенько взвесив все обстоятельства
что впрочем
можно сказать о любом народе эти по крайней мере
необычайно крепки выносливы и красивы
а женщины их сами сватаются к мужчинам

Реляция № 6

лютый холод их зим
нам непривычен
кто испытал его на себе,
тому повезло, если утратил не жизнь а всего лишь часть тела
пальцы на руках или ногах, а то и

ту, которую я не решаюсь назвать из деликатности.
двое моих товарищей рискнули
помочиться на дворе небольшая язва
сначала размером с горошину разрасталась
пока не дошло до утраты всего деликатного органа но хуже
поражение органов внутренних
холод
выгрызает изнутри особенно если
походные латы на морозе сжимаются и
примерзают к спине
вымораживают желудок
так что он отвергает даже горячую и жидкую пищу
природу
рвущей кишки
нестерпимой боли
на которую они жаловались я оставляю
ученым медикам, сам же
что видел то видел
все же следуя пожеланиям кое-кого из местных
я вскрыл несколько трупов
свидетельствую легкие спеклись и почернели
как при ожоге
воистину холод
страшней, чем огонь
к тому же
внутренности их обрели как бы самостоятельную жизнь шевелились
пытались избежать острого лезвия уходили
за брюшину откуда их не достать впрочем
их удавалось выманить на тепло поднесенная свечка
возвращала их на свои места
сам я спасался
спиртом и меховыми одеждами также
передвигаясь в санях клал себе в ноги собаку впрочем
местные переносят холод несколько легче
чему способствует плотный мех и подкожная жировая прослойка

Реляция № 7

она приходит с юго-востока с пустых соленых
равнин над которыми дрожит раскаленный воздух,
сначала
небольшие разведывательные отряды
потом сплошные тяжелые тучи выпадающие на землю серым снегом
набивается в горницы коморы и подклети
в постель в миску с едой, каждый кусок
отправляемый в рот
приходится очищать от нее
свиньи пожирая ее жиреют но здешние люди

брезгуют мясом взращенным на этой напасти
живым ковром покрывает землю лошади вязнут по бабки
шарахаются хрипят раздувают ноздри
колеса давят ее с отвратительным хрустом нестерпимая вонь приходилось
дышать через платок нос и рот заматывать шарфом
посредством заостренных своих хвостов
они сверлят в земле многочисленные отверстия
откладывают туда яйца
числом до трехсот
морозы не страшны их потомству
выбираясь наружу бродят
потерянно тычутся туда-сюда, пока не окрепнут
если в это время поднимается северо-западный ветер
то сносит их на погибель в Черное море.
знающие говорят у них на крыльях
халдейскими буквами написано Божья кара.
говорят они тоже не по-нашему но знающие разбирают
ссылаюсь на тех, кто мне это рассказывал и владеет несколькими языками

*

Сир, эту великолепную в высшей степени подробную карту
я нижайше посвящаю вам и надеюсь
что она принесет немалую пользу
если вы решитесь
принять под державную руку эту в высшей степени благодатную землю
это необозримое великое пограничье
с его богатствами и тихими чудесами
спящими в пещерах святыми
говорящими рыбами
отважными воинами
странными небесными явлениями
удивительными обычаями
и несколькими построенными мною фортификациями
однако предупреждаю
что благодаря в высшей степени подробным
сведениям содержащимся в моих донесениях
описание это может стать наставлением вашему неприятелю
а потому
надеюсь на вашу высочайшую милость
истинно монаршую щедрость
в смысле на достойное вознаграждение моих трудов
во славу великой империи[1]

---

1 В «Реляциях» использованы фрагменты из «Описания Украины» Гийома де Боплана (1651).

Ум и сердце *в темные* времена

А. Б. Ковельман

Между Шестовым и Спинозой

СТРАСТИ И ЗАТРУДНЕНИЯ ИСААКА БАШЕВИСА ЗИНГЕРА

Arkady Kovelman

Between Shestov and Spinoza
Passions and Complications of Isaac Bashevis Singer

Аркадий Бенционович Ковельман (профессор, заведующий кафедрой иудаики Института стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова, доктор исторических наук) arkady.kovelman@gmail.com.

Ключевые слова: Лев Шестов, Исаак Башевис Зингер, Гиллель Цейтлин, Спиноза, Книга Иова

УДК: 123.1+123.2+821.112.28
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_13

Страсти сердца и затруднения ума преследовали Исаака Башевиса Зингера (1903—1991) на пути от хасидского детства к мировой славе. Подростком Зингер полюбил философию Спинозы, которую он воспринимал через призму еврейского мистицизма. Однако Холокост и другие катастрофы XX столетия сделали для него веру в безразличного Бога Спинозы невыносимой. Людские страсти разрушили согласие и гармонию вселенной Спинозы. Злой Бог Шестова оказался альтернативой. Для этого Бога не было ничего невозможного, закон причинности в Его мире не действовал. Бог Шестова был источником зла, но он же мог сделать бывшее зло небывшим, повернуть назад часы истории. Он заставил страдать праведного Иова, но Он же вернул Иову имущество и детей. Персонажи Зингера верят, что точно так же Бог вернет к жизни тех, кто погиб в лагерях смерти. Зинге-

Arkady Kovelman (Dr. Habil.; Professor, Head of Department for Jewish Studies, Institute of Asian and African Studies, Lomonosov Moscow State University) arkady.kovelman@gmail.com.

Key words: Lev Shestov, Isaac Bashevis Singer, Hillel Zeitlin, Spinoza, Book of Job

UDC: 123.1+123.2+821.112.28
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_13

Passions of the heart and complications of the mind followed Isaac Bashevis Singer (1903—1991) on his way from his Hasidic childhood to worldwide fame. As a teenager, he fell in love with Spinoza's philosophy, which he viewed through the lens of Jewish mysticism. However, Holocaust and other disasters of the 20th century made it nearly unbearable for him to accept the indifferent God of Spinoza. Human passions destroyed concord and harmony of Spinoza's universe. The vicious God of Shestov would be an alternative. With this God, everything was possible; the law of causality did not work in His world. Shestov's God was the source of evil, yet He had the power to make done evil undone, to turn back the clocks of history. It was He, Who made righteous Job suffer, yet He also restored Job's property and his children. In the same way, some of Singer's characters suggest, God would restore to life those who perished in death camps. In Warsaw in the late 1920s

ра познакомил с этой философией в Варшаве конца 1920-х — начала 1930-х годов еврейский религиозный философ Гиллель Цейтлин (1871—1942), считавший себя учеником Шестова и бывший одним из прототипов д-ра Мориса Файтлзона в романе Зингера «Шоша».

and early 1930s, Singer was introduced to Shestov's philosophy by the Jewish religious thinker Hillel Zeitlin (1871—1942). In Singer's novel *Shosha*, Zeitlin became one of the prototypes of Dr. Morris Feitelzohn.

Недалеко до Смирны и Багдада,
Но трудно плыть, а звезды всюду те же.
О. Мандельштам. Феодосия (1922)

В апреле 1935 года Исаак Башевис Зингер (1903—1991), будущий нобелевский лауреат и последний классик литературы на идише, навсегда покидал Польшу. В кармане у него была туристическая виза — право на въезд в США. Много лет спустя он вспоминал: «Я сидел у окна, вперившись в плотную тьму, время от времени бросая взгляд на звезды. *Их* я не покидал. Вселенная мчалась вместе со мной. Я распознавал контуры созвездий. Может быть, вселенная составит нам компанию на пути в вечность, когда будет исчерпан инцидент, именуемый жизнью?» [Singer 1978a: 65][1]. Вид звездного неба пробуждал в его душе ассоциации с «Этикой» Спинозы. Когда один из трагикомических персонажей Зингера, д-р Фишлзон, глядел на небо, «ему открывалась бесконечная протяженность, которая, согласно Спинозе, была одним из атрибутов Бога… В такие минуты д-р Фишлзон испытывал *amor dei intellectualis*, каковая, согласно амстердамскому философу, является наивысшим совершенством ума» [Singer 1996: 81]. «Там были зеленые, красные, желтые, голубые звезды, большие и маленькие, мерцающие и неподвижные, собранные в плотные сонмы и одинокие» [Ibid.: 92].

Сын раввина, Зингер тайком от отца прочел на немецком языке «Этику» Спинозы и проникся ее идеями, найдя сходство между ними и еврейской мистикой [Singer, Moskowitz 1976: 91]. «Мой последующий интерес к Спинозе вытекал из моего желания изучать каббалу», — писал он в своих мемуарах [Ibid.: 43]. Уже в Нью-Йорке, страдая от жары и пыли большого города, он задумал «бегство от цивилизации» в дачный район Сигейт, куда взял с собой три книги: «Этику» Спинозы, «Мир как воля и представление» Шопенгауэра и учебник с математическими формулами. «Я был тогда ярым спинозистом, а по мнению Спинозы, только тот достигает бессмертия, кто размышляет над адекватными идеями, то есть занимается математикой» [Singer 1996: 574—575].

Интерес к Спинозе Зингер делил с Эйнштейном. В поезде, в момент бегства из Польши, он говорил себе: «Эйнштейн прав… Бог не играет в кости» [Singer 1978a: 234]. «Случайность и цель все более и более представляются масками того же самого парадокса» [Ibid.: 253]. Эйнштейн действительно не мог

1 Тексты Зингера существуют в двух самостоятельных вариантах — идишском и английском. Зингер для перевода кардинально перерабатывал, дополнял и сокращал тексты. Я, как правило, цитирую английскую версию в своем переводе. Тексты, опубликованные на идише, я привожу по русскоязычным изданиям, если не возникает конфликт интерпретаций.

поверить в то, что Бог играет в кости [Gardner 1996: 430]. В 1929 году ученый так отвечал на вопросы интервьюеров:

> Я верю в Бога Спинозы, который открывает себя в мировой гармонии, а не в Бога, озабоченного судьбой и поступками человечества. <…> Все предопределено… силами, над которыми у нас нет власти. Всему — он насекомого до звезды — все предписано. Люди, овощи, космическая пыль — мы все танцуем, повинуясь таинственной, издали звучащей мелодии невидимого дудочника [Einstein, Calaprice 2019: 325—326].

Сладко ли ему было плясать под мелодию невидимого дудочника, когда Веймарская республика сменилась Третьим рейхом? Как бы в ответ на слова Эйнштейна звучит реплика рассказчика из романа Зингера «Шоша»: «Без войн, без погромов, без эпидемий этот мирок существовать не может. Но я не обязан плясать под Его дудку» [Зингер 2017: 244]. Хуже того: «Страдания людей и животных ни в малой мере не касались Бога Спинозы. Справедливость и свобода не вызывали у Него никаких чувств. Он сам не был свободен, но должен был поступать в соответствии с вечными законами» [Singer, Moskowitz 1976: 91].

В предисловии к сборнику «“Образ” и другие истории» Зингер в духе Спинозы соединяет веру в Провидение с признанием господства страстей:

> Вера в Бога и Его Провидение — это самая суть литературы. Она учит нас тому, что случайность не более чем маска на лице предназначения. За человеком постоянно надзирают силы, которые, кажется, знают все его желания и затруднения. У него есть свобода выбора, но его также ведет таинственная рука. Литература является историей любви и судьбы, описанием безумного урагана человеческих страстей и борьбы с ними [Singer 1985: VII—VIII].

В рассказе «Совет» из того же сборника писатель спорит с посетителем:

> «Я все же верю, что у человека есть свобода выбора». — «Однако Спиноза, возможно, был прав, утверждая, что все предопределено. <…> Возможно, свобода выбора — это ровно то, что о ней думал Спиноза, — иллюзия». — «Если свобода выбора — иллюзия и все предопределено, то зачем он написал свою “Этику”? Зачем проповедовать *amor dei intellectualis*, политическую свободу и прочее, если мы всего лишь механизмы? Этот Спиноза был полон противоречий, как гранат — семян» [Ibid.: 6—7].

Посетитель в конце рассказа заключает: «Да, рабство. Наши эмоции правят нами. Они нападают на нас как грабители, они смеются над всеми нашими решениями. <…> Насилие любви — самое насильственное» [Ibid.: 11—12].

О «любви» идет речь в одном из самых знаменитых рассказов Зингера. На идише этот рассказ был опубликован в 1944 году под названием «Спинозист». Английский перевод, озаглавленный «Спиноза с Рыночной улицы», появился в октябре 1961 года в «мужском» журнале «Эсквайр». Герой рассказа Нахум Фишлзон, сын тишковецкого раввина, доктор философии, получивший степень в Цюрихе, снимает мансарду на Рыночной улице в Варшаве. Подражая амстердамскому мудрецу, он предпочел независимость университетской карьере и живет на мизерное пособие от берлинской еврейской общины, тратя все время на комментирование «Этики». По вечерам он высовывает голову из окна, чтобы насладиться прохладой. При взгляде вверх на звездное небо он

испытывает интеллектуальную любовь к Богу, при взгляде вниз ему открывается Рыночная улица, запруженная торговцами, проститутками, ворами. Люди на улице погружены в суетные страсти, опьянены эмоциями. Вместо удовольствий они обретут болезнь, тюрьму, позор и страдание, проистекающее из невежества [Singer 1996: 81—83].

С убийством эрцгерцога Франца Фердинанда идиллическое существование д-ра Фишлзона оказалось под угрозой. Из Берлина не пришло пособие, в Варшаве объявили мобилизацию, исчезли продукты. Желудок философа ныл, внутренности выворачивались наружу. В тревожном сне он ощутил запах ладана и трупов, увидел красное небо и горящий мир. Попытка осмыслить этот сон с точки зрения вечности не привела ни к чему. Осталось только воскликнуть: «Эта Земля принадлежит безумцам». Но, очевидно, «вечные законы еще не предопределили конец д-ра Фишлзона» [Ibid.: 86]. На помощь ему пришла старая дева, живущая напротив. Она уложила философа в постель, отпоила чаем и супом, в конце концов женила на себе. И, о чудо, мужская сила пришла к нему в брачную ночь! Когда он открыл глаза, вверху вновь явилось звездное небо. Даже Великая война показалась лишь игрой модальностей. Д-р Фишлзон «вдохнул глубоко полуночный воздух, оперся трясущимися руками о подоконник и промурлыкал: “Прости меня, божественный Спиноза. Я стал глупцом”» [Ibid.: 93].

Сочетание спинозизма с эросом вызвало всплеск литературной критики. Для Самюэля Минца д-р Фишлзон больше, чем спинозист, он принадлежит к тому же типу личности, что и сам Спиноза. Он пытается сделать разум правящим началом своей жизни, но разум бессилен перед напором плотских страстей и иррационального мира [Mintz 1981]. Даниэль Шварц пошел еще дальше, включив самого писателя в трагикомедию спинозизма. Зингер, вслед за другими светскими евреями, якобы пытался «присвоить» Спинозу, ассоциировать себя с ним. Но присвоение невольно обернулось спором с тем самым рационализмом, который воплощал собой амстердамский мудрец [Schwartz 2012]. Майкл Строзер (по-видимому, в духе четвертой волны феминизма) стал доказывать, что не д-р Фишлзон, а старая дева была истинным спинозистом! Ведь учение Спинозы не исключает эрос, а именно интеллектуальную любовь к Богу (amor dei intellectualis) [Strawser 2013]. Из этих разъяснений исключен исторический контекст рассказа. Страсти тем и ужасны, что продуктом их стала Великая война. Земля, которую пророк и апостол обещали праведникам, оказалась в руках безумцев.

Как это случилось, объясняет сам амстердамский мудрец. Его знаменитое «Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere» («Не смеяться, не оплакивать, не проклинать, но понимать») вырастает из понимания того, что страсти неизбежны и коренятся в человеческой природе. Учение о неизбежности страстей восходит к Платону, изобразившему людей в виде марионеток, сделанных богами. Страсти — это ниточки, посредством которых боги управляют людьми («Законы», 644d—645a). Кант, развивая метафору Платона, полагал, что Бог скрывает Себя и допускает тем самым существование зла, чтобы поведение людей не превратилось просто в механизм, в спектакль марионеток («Критика практического разума», 1.2.2.9) [Kant 1882: 177]. И у Зингера в рассказе «Чудеса» мы читаем: «Провидение не любит раскрывать свои приемы и носит маску случайности. Если бы кто-то могу увидеть Его работу, свобода воли исчезла бы» [Singer 1985: 219]. Герой рассказа, потомок хасидского цадика, прозван-

ного Святым Евреем, такой логики принять не может. Бог Канта для него — злой и аморальный. «Злой Бог — это для древних греков или тевтонов, но не для правнука Святого Еврея. С другой стороны, два еврейских философа верили в аморального Бога — Спиноза и Шестов» [Ibid.: 223]. И это же — в романе «Тени над Гудзоном»: «В то, что Бог мудр, я верю. Но в его доброту мне трудно поверить… Шестов говорит, что Бог злой. Согласно Спинозе, Он еще хуже, чем злой, он равнодушный» [Зингер 2015: 215].

Зингер не случайно соединяет Спинозу с Шестовым. Дело не только в том, что оба они — «еврейские философы». Спиноза для Шестова — главный оппонент, «отец новой философии» [Шестов 1993а: 89, 169, 235]. Кант, Фихте, Гегель всего лишь эпигоны амстердамского мудреца. Загадочное и мрачное спокойствие Спинозы — от его бесконечных противоречий, вновь и вновь повторяемых либеральной мыслью.

> Как безумно жаждал Спиноза свободы и с какой железной неумолимостью возвещал он о единственном и для людей, и для Бога законе необходимости. И ведь не он один: почти все наиболее мучительно искавшие и жаждавшие свободы люди, верующие и неверующие, с каким-то неслыханно мрачным вдохновением восславляли «необходимость» [Там же: 92].

Это же противоречие между свободолюбием и прославлением необходимости выразил Зингер: «Если свобода выбора — иллюзия и все предопределено, то зачем он написал свою “Этику”? Зачем проповедовать *amor dei intellectualis*, политическую свободу и прочее, если мы всего лишь механизмы?» [Singer 1985: 6—7].

«Шестов говорит, что Бог злой». Действительно, Шестов писал, развивая мысль Лютера: «Христос единородный и единосущный Сын Божий, то есть сам Бог, есть величайший грешник, равного которому никогда в мире не было. Но ведь это значит, что Бог есть источник и творец зла… пророки “видели” это и возвещали» [Шестов 1993б: 468]. С точки зрения Шестова, все попытки оправдать Бога идут от человеческого разума, связанного всеобщими и необходимыми истинами. Однако

> если истина во власти Творца, то Творец может отменить ее, в целом или в части, может сделать так, чтобы отречение Петра, богохульство и насильничество Павла, прелюбодеяние Давида, — чтобы это стало никогда не бывшим, а многое или кой-что из бывшего сохранилось на веки вечные. Ведь Бог не есть разумная истина, которая может парализовать волю человека, но сама воли не имеет [Там же: 468].

По мысли Шестова, невозможность даже для Бога сделать бывшее небывшим — главный бастион, защищающий разум от веры. Преодолеть его могут немногие. «Когда в Средние века раздался голос Петра Дамиана, провозгласившего, что Бог может сделать однажды бывшее небывшим, он оказался голосом вопиющего в пустыне», — огорчается русский философ [Там же: 330]. Да и как могло быть иначе, если еще Аристотель уверял: «О прошедшем не принимают решений, [их принимают только] о будущем и о том, что может быть, а прошедшее не может стать не бывшим, и потому прав Агафон: “Ведь только одного и богу не дано: Не бывшим сделать то, что было сделано”» («Никомахова этика», 1139b9—1139b11). По логике Аристотеля, даже всемогущий Бог не может вернуть Иову убитых детей. «И если в Писании рассказано дру-

гое, то не только неверующий грек, но и верующий философ обязан в этих рассказах видеть метафору или аллегорию» [Там же: 552]. Но Шестов верит Писанию, а не Спинозе и Аристотелю, верит в будущее, которое должно наступить. И тогда

> история человечества, вернее, все ужасы истории человечества, по слову Всевышнего, «отменяются», перестают существовать, превращаются в призраки и миражи: Петр не отрекался, Давид поразил Голиафа, но не прелюбодействовал, разбойник не убивал, Адам не вкусил от запретных плодов, Сократа никто никогда не отравлял. «Факт», «данное», «действительность» не господствуют над нами, не определяют нашей судьбы ни в настоящем, ни в будущем, ни в прошлом. Бывшее становится небывшим… [Там же: 334].

«Сделать бывшее небывшим» — к этой истине Шестов пытается свести «вечное возвращение» Ницше. «Оттого и понадобилось то загадочное озарение и внезапное прозрение, с которым у Ницше связана его идея о “вечном возвращении”. Человек отказывается в повиновении разуму, который и природе до сих пор диктовал свои законы…» [Там же: 464]. Источник мысли Шестова надо искать в словах Иова: «Знаю, что Ты можешь все…» (Иов 42: 2).

В рассказе «Новогодний вечер» гость беседует с автором: «Помню, как-то в наш город приехал ребе. Он говорил, что даже Бог не может сделать бывшее небывшим. Как вы думаете, это правда? — Наверное — Ведь если Гитлер уже был, Бог не может повернуть время и сделать так, как если бы его не было» [Зингер 2001: 180]. Самый знаменитый роман Зингера кончается надеждой на такой исход:

> Кто знает? Если произошло чудо и у евреев снова появилось государство, может, и Машиах придет? И будет воскрешение из мертвых? <…> Если время не более чем выдумка или что там еще говорят философы, может все сохраняется? Я слышал доклад, в котором не помню кто сказал: «Время как книга, которую можно листать только вперед». Назад никак. Мы не можем, но высшие силы могут… Можно смириться с чем угодно, только не со смертью. Как это возможно, чтобы умерли целые поколения, а мы, несчастные, якобы живы? Переворачиваешь страницу, а обратно уже никак. Но там, на странице такой-то, все они есть [Зингер 2017: 303—304].

* * *

Роман, о котором идет речь, публиковался в 1974 году в нью-йоркской ежедневной газете «Форвертс» под названием «Экспедиции души» («Нешоме-експедициес», «Soul Expeditions»). Английский перевод, озаглавленный «Шоша» (по имени никогда не выросшей девочки), вышел в 1978 году. Он начинался с представления рассказчика, за которым скрывался сам писатель: «С детства я знал три мертвых языка: иврит, арамейский и идиш…» На идише такое представление было бы лишним. С первой строчки идишистской версии в роман вступал не рассказчик, а его наставник, настоящее имя которого Зингер не раскрывает: «Доктор Морис Файтлзон, как я называю его здесь, не был известным человеком. Его труды по философии — на немецком, иврите и идише — не имели успеха в академическом мире» [Там же: 9]. Любовная интрига «Шоши» бледнеет перед философским приключением.

«Однажды я сказал, — вспоминает рассказчик, — что, если смешать Артура Шопенгауэра, Оскара Уайльда и Шломо Маймона, получится Файтлзон. Я забыл упомянуть Коцкого ребе, а ведь Файтлзон был его приверженцем и на свой манер мистиком» [Там же: 10]. «Экспедиции души» — его идея, освобождение души от общепринятых норм, религиозных и социальных. «В мире духа происходит то же, что и в мире материи», — говорит философ. Освободившиеся оказываются рабами, и они подрезают духу крылья. «Зачем его сдерживать? Зачем сковывать его религией или атеизмом, Царствием Небесным или *amor dei intellectualis*, гуманизмом или фашизмом, и даже такими цепями, как логика или стройность мысли?» [Там же: 10]. Сеансы «странствований» как раз и состоят в том, чтобы освободить дух. Валентина Федченко, переводившая роман с идиша на русский, пишет, что название «Нешоме-експедициес» было заимствованно из лекций по психологии, опубликованных доктором Фишлом Шнеерсоном в Вильно в 1927 году. Более того, Шнеерсон, с ее точки зрения, был прообразом Файтлзона [Fedchenko 2019: 112—113][2].

Фишл (Фишель Залманович) Шнеерсон (1887—1958) принадлежал к роду любавических реббе. Против воли своей семьи он получил светское образование в России, учился на врача в Германии, был ассистентом Бехтерева, профессором Киевского университета. В годы Гражданской и Советско-польской войн Шнеерсон занимался психологической реабилитацией еврейских детей, выживших в погромах и резне. С 1921 по 1937 год в Германии, США и Польше он работал над «наукой о человеке», пытаясь соединить хасидские экстатические практики с научными методами. Термин «наука о человеке» он взял из философии Дэвида Юма [Freis 2020]. Вдобавок Шнеерсон был талантливым писателем, ему принадлежит роман «Гренадирштрассе» [Krutikov 2012]. Действительно, сходство с Морисом Файтлзоном разительное. Есть только два различия. Во-первых, Шнеерсон отбыл в Палестину в 1937 году и умер в Тель-Авиве, а Файтлзон погиб в Варшавском гетто. Во-вторых, Файтлзон в романе — наставник рассказчика, его философский кумир, а кумиром и философским наставником самого Зингера был не Шнеерсон, а совсем другой человек — Гиллель Цейтлин.

В своих мемуарах о варшавском клубе идишистских писателей Зингер пишет: «Я на самом деле относился к Гиллелю Цейтлину как к Богу. Я прочел его книгу “О проблеме добра и зла”. Я также прочел тогда много его статей. Гиллель Цейтлин был погружен в еврейское и общее знание. Он написал глубокие эссе о Ницше, Шестове и каббале» [Singer, Zamir 1991: 10e]. И в другой мемуарной книге: «Гиллель Цейтлин изучал философию и издал книгу на идише “О проблеме добра и зла”. Я нашел больше философии в этой книге, чем во всех книгах этого типа взятых вместе» [Singer, Moskowitz 1976: 160]. Цейтлин родился в 1871 году в городе Корма Могилевской губернии (ныне в Гомельской области Белоруссии). В 1942 году он в молитвенном облачении явился на Умшлагплац, перевалочный пункт в Варшавском гетто, где собирался эшелон в Треблинку, и был застрелен полицаем [Цейтлин 2017: 12]. О его биографии до 1928 года мы узнаем из «Краткого очерка моей жизни» [Там же: 27—35]. В детстве он учил с отцом Талмуд, читал книги по хасидизму, еврейской средневековой философии и каббале, но уже очень рано им «овладели

2 Федченко выражает благодарность Михаилу Крутикову, подсказавшему ей эту идею [Fedchenko 2019: 106].

соблазны молодости, среди которых была и тяга к просвещению» [Там же: 30]. Он прочел труды Спинозы, Фихте, Гегеля, Шеллинга, Конта, Спенсера, Дарвина и др. К ним добавились сочинения «критиков-ниспровергателей» — Писарева, Чернышевского, Добролюбова, Герцена, Михайловского и пр. «В разгар терзаний — как плотских, так и духовных» [Там же: 32] он начал изучать Шопенгауэра, Гартмана и Ницше.

> За предельным, крайним безверием Фридриха Ницше я увидел отчаянный до безумия поиск Бога на земле. Этими открытиями я во многом обязан Льву Шестову — самому оригинальному еврею, какого только я знавал в жизни. Общение с ним и чтение его книг научили меня тому, о чем я сам лишь смутно догадывался: именно из глубин величайшей душевной трагедии человек приходит к истинному познанию Бога. Я снова углубился в изучение каббалы и хасидизма и достиг своеобразного единения глубочайшего пессимизма и глубочайшей веры [Там же: 32—33].

По замечанию Артура Грина, «в своем собственном еврейском контексте Цейтлин повторил жест Шестова, перейдя на язык религии, спасающий его из глубин пессимизма» [Green 2012: 15]. Знакомство Цейтлина с Шестовым состоялось в 1904 году. К 1905—1906 годам относятся недавно опубликованные письма Цейтлина к Шестову [Bartov 2018].

«Экспедиции души» в несколько иной формулировке («странствования по душам») мы находим у Шестова в статье «Сыновья и пасынки времени (Исторический жребий Спинозы)». Она написана в 1922 году для еженедельника «Еврейская трибуна», но опубликована на русском языке только в 1925 году в «Современных записках». До этого, в 1923 году, вышел французский вариант, а в 1928-м (по рекомендации М. Бубера) — немецкий [Ахутин 1993: 530]. Свою идею Шестов формулировал так:

> Может, мы тогда постигли бы, что задача истории философии вовсе не в том, чтоб изображать «процесс развития» философских систем, что хоть такой процесс и наблюдается, но он не только не вводит нас в святая святых философов, т.е. в их заветнейшие мысли и переживания, но лишает нас возможности общения с наиболее замечательными людьми прошлого. История философии, да и сама философия должна быть и была часто только «странствованием по человеческим душам», и величайшие философы всегда были странниками по душам [Шестов 1993а: 262].

Эти слова («странствования по душам») Лев Исаакович сделал подзаголовком своей книги «На весах Иова», куда он включил статью о Спинозе. Книга вышла в 1929 году на немецком и русском языках в Берлине и Париже соответственно [Ахутин 1993: 508]. Внимание Шестова к «душам» не случайно. В нем — протест против «науки истории», против предпочтения общего частному:

> Основная задача науки истории, как ее понимали всегда и понимают сейчас, в том именно и состоит, чтобы воссоздать прошлое как непрерывную цепь причинно меж собой связанных событий. Для историков Сократ был и должен был быть только человеком вообще. То, что в нем было собственно сократовского, «не имело будущего» и потому для историка как бы и не существовало [Шестов 1993а: 36].

Науке нет дела до того, что происходило в душах Сократа, гностиков или Плотина. «Наука даже не знает, что у них были “души”». А следовало бы не логи-

ку, а психологию считать онтологией. «И психология вернет душу, настоящую, живую душу, с ее страстями, радостями, упованиями…» [Там же: 215]. Позже, работая над книгой «Афины и Иерусалим», философ напишет в письме к Б.Ф. Шлецеру:

> Прошедший год —моя встреча с Киргегардом — был для меня особенно трудным. И до сих пор еще каждый раз, когда я вспоминаю про эту «душу», с которой я столкнулся в своих странствованиях, мне приходится делать величайшее напряжение, чтобы не свернуть на путь кантовской критики, который неизбежно ведет назад к Спинозе [Ахутин 1993: 462].

Лекции Шнеерсона были опубликованы на идише в 1927 году, а на немецком — в 1928 году [Freis 2020: 779]. Этому предшествовали статьи, издававшиеся с 1922 года. Шестов и Шнеерсон в то же время и в тех же странах развивали схожие мысли. Оба не любили психоанализ, не собирались спасать душу от бессознательного, а, наоборот, хотели освободить ее от диктата разума. Оба многим обязаны Юму, любимому философу Файтлзона в «Шоше». Юм первый ввел образ игры как метафору человеческого бытия [Wertz 1972]. И Файтлзон утверждает: «С тех пор как мы ни в чем не уверены, даже в том, что солнце завтра взойдет, игра — суть человеческих усилий, быть может, даже вещь в себе. Бог — игрок, Космос — игровая площадка» [Singer 1978b: 134]. В «Странствованиях по душам» Шестов цитирует слова английского философа о гипотетической силе тайного желания, способной передвигать горы или направлять планеты в их орбитах [Шестов 1993а: 18—19] (ср.: «Исследование о человеческом познании», 7.1.52 [Hume 2019: 69]). Слова эти — сами по себе парафраз из Нового Завета: «Если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: “перейди отсюда туда”, и она перейдет; и ничего не будет невозможного для вас» (Мф. 17: 20). Вдобавок здесь можно увидеть аллюзию к приказу Иисуса Навина: «Стой, солнце, над Гаваоном, и луна, над долиною Аиалонскою!» (Иис. 10: 12). Грейн, герой романа Зингера «Тени над Гудзоном», в духе Юма объяснял своим клиентам опасности, связанные с биржей: «Тот факт, что солнце всходило до сих пор, не является гарантией того, что завтра оно тоже встанет» [Зингер 2015: 226].

В своих мемуарах писатель вспоминает, как мучился сомнениями в молодости:

> Если время и пространство всего лишь точки зрения, и даже само существование, как ясно показали Соломон Маймон и неокантианцы, является категорией мышления, не исключено, что чудеса даже более реальны, чем законы природы. Или все когда-то существовало, или ничего не существовало. Можно повернуть назад время как стрелки часов. Поскольку реальный мир и материя — не что иное как энергия или дух, то все невозможности — не больше чем временные препятствия» [Singer 1978a: 113—114].

В рассказе «Тайна» — разговор с посетительницей: «Вы часто пишете о диббуках, вещах таинственных. Могло ли случиться, что душа моего первого мужа вошла в нее после его смерти?» — «Все возможно» [Singer 1985: 161—175]. И наконец, слова Анны, любовницы Грейна: «Все может быть. Самое невозможное возможно!..» [Зингер 2015: 621].

* * *

В большую американскую литературу Зингер вступил в 1952 году с рассказом, переведенным Солом Беллоу. В переводе рассказ был озаглавлен «Gimpel the Fool» — «Гимпл-глупец». На самом деле точный перевод названия был бы «Гимпл-простак». Беллоу не заметил различия между двумя словами: *там* («простак») и *нар* («глупец»). Первое из этих слов, пришедшее в идиш из иврита, означает того, кто прям и чист сердцем, а второе, германское, относится к дурню, глупцу. Герой рассказа говорит о себе: «Я Гимпл простак (*там*). Я не считаю себя дураком (*нар*)» [Seidman 2006: 256]. Будучи простаком, но не дураком, он понимает, что его дурят, но считает себя не вправе не верить. Он верит даже тому, что жена родила ему ребенка через три с половиной месяца: «Ведь говорят же, что у Йойзла вообще отца не было!» Йойзл — *Иисус* в уменьшительно-пренебрежительной форме. В переводе эта фраза опущена, якобы чтобы не оскорблять чувства христиан. Но Наоми Зайдман видит здесь нечто большее. Зингер, по ее мнению, сделал Иосифа Обручника настоящим героем Евангелия «не вопреки статусу рогоносца, но благодаря ему». Ведь Иосиф, узнав, что Мария беременна, хотел тайно отпустить ее, но поверил ангелу и не стал этого делать [Ibid.: 261]. Писатель как бы заново определяет родство между христианством и иудаизмом, между еврейским скептицизмом и христианской верой [Ibid.: 263]. Но если так, то каков смысл рассказа? Что хотел сказать автор? Ведь не написан же рассказ ради возвеличения Иосифа. Писатель хотел сообщить читателю что-то очень важное, научить его чему-то.

В начале рассказа Гимпл пытается оправдать свое легковерие. Он верит всему, потому что «все может случиться, как написано в главе (*пейрэк*), точно уже не помню». Под «главой», по-видимому, имеется в виду трактат Мишны «Пиркей Авот» — «Главы отцов». Английское название трактата Мишны — «Wisdom of the Fathers» — мы находим в переводе Беллоу [Singer 1996: 3]. Но слов «все может случиться» в трактате «Пиркей авот» нет! Зато они есть в Евангелии от Матфея. Иисус говорит богатому юноше: «Пойди, продай имение твое и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи и следуй за Мною». Юноша уходит в печали, а ученики изумляются: «Так кто же может спастись?» Ответ Иисуса таков: «Человекам это невозможно, Богу же все возможно» (Мф. 19: 16—26). Фраза «Все возможно» («All things are possible») стала заглавием английского перевода книги Шестова «Апофеоз беспочвенности», вышедшего в 1920 году. Поскольку «все возможно», надо пуститься в путь, стать кочевником. Аллюзия к словам Иисуса очевидна, даром что «кочевничество» понимается Шестовым как разрыв с рациональным догматическим мышлением. И поэтому Гимпл-простак раздает имущество детям, которые не от него рождены, и уходит бродяжничать. Живет тем, что рассказывает небылицы. Жена является ему во сне — святая, очистившаяся от блуда, — и обещает встречу в Будущем мире. Смысл рассказа все тот же — Бог сделает бывшее небывшим: блудницу — святой, ложный брак — настоящим. Надо только уйти бродяжничать, лишиться почвы, пойти рассказывать сказки. Зингер, собственно, это и сделал со своей жизнью. Недаром он говорил: «Гимпл — это я» [Seidman 2006: 263].

В евангельской истории о богатом юноше присутствуют две темы: «все возможно» и «пойди, продай имение твое». Обе темы переходят в рассказ Зингера и в книгу Шестова. В совокупности они образуют смысл. Перед нами талму-

дический прием — связывание двух тем цитатой из Писания. Не странно встретить этот прием у Зингера, получившего талмудическое образование, но как он оказался у Шестова? И откуда в шедевре Шестова «На весах Иова (Странствования по душам)» скрытые цитаты из Талмуда? Например, такие:

> Может быть, напомнят, что в одной мудрой книге сказано: кто хочет знать, что было и что будет, что под землей и что над небом, тому бы лучше совсем на свет не рождаться. Но я отвечу, что в той же книге рассказано, что ангел смерти, слетающий к человеку, чтоб разлучить его душу с телом, весь сплошь покрыт глазами [Шестов 1993а: 27].

В первом случае Лев Исаакович цитирует трактат «Хагига» (11б), а во втором — трактат «Авода Зара» (20б), где сказано следующее:

> Говорят, что ангел смерти, который весь полон глазами, в час кончины стоит над головой больного. В руке у ангела — обнаженный меч, и капля желчи — на острие. Когда больной видит ангела, — дрожит и открывает рот, а ангел роняет туда каплю желчи, от которой больной умирает и смердит, а лицо его — зеленеет.

В трактате «Ктуббот» (77б) есть история о том, как рабби Йехошуа бен Леви обманул ангела смерти, украл у него нож и живым попал в рай. И в «Шоше» Зингер рассказывает о сапожнике по имени Шмерл. Его прозвали Шмерл-Не-Сегодня. Если ему приносили обувь в починку, он говорил: «Не сегодня». Острословы шутили, что, когда за Шмерлом пришел тысячеглазый ангел смерти с острым мечем в руке, Шмерл сказал ему: «Не сегодня», но ангел ответил: «Нет, сегодня» [Singer 1978b: 68]. «Почему так, зачем понадобилось ангелу столько глаз, — ему, который все видел на небе и которому на земле и разглядывать нечего?», — спрашивает Шестов. И отвечает:

> И вот я думаю, что эти глаза у него не для себя. Бывает так, что ангел смерти, явившись за душой, убеждается, что он пришел слишком рано, что не наступил еще человеку срок покинуть землю. Он не трогает его души, даже не показывается ей, но, прежде чем удалиться, незаметно оставляет человеку еще два глаза из бесчисленных собственных глаз. И тогда человек внезапно начинает видеть сверх того, что видят все и что он сам видит своими старыми глазами, что-то совсем новое [Шестов 1993а: 27].

Чтобы получить это толкование, Шестов соединяет текст Талмуда со словами Сократа из диалога «Пир» (219а): «Духовный глаз становится зорким, когда телесные глаза начинают терять совою остроту». Эту фразу он цитирует в книге «Афины и Иерусалим» [Шестов 1993б: 360]. Перед нами классический *мидраш*, толкующий один текст через другой для извлечения нового смысла. «Явились “новые глаза”, и там, где “все” видели реальность, человек видит только тени и призраки, а в том, что “для всех” не существует, — истинную, единственную действительность», — пишет русский философ. «Новыми глазами» Платон увидел «пещеру», а Достоевский — «подполье», что, с точки зрения Шестова, одно и то же [Шестов 1993а: 34].

В *мидраше* (как в поэзии) не слово следует за мыслью, а мысль — за словом. Так и Шестов связывает подполье с пещерой, глаза ангела — с духовным зрением, а страдание, которым духовное зрение обретается, — с глазами Спинозы.

> ...достаточно увидеть глаза Спинозы, не те, конечно, что на его портрете, а те кроткие и неумолимые глаза, *oculi mentis* («очи разума»), которые глядят на нас из его книг и писем, достаточно услышать его медленную, тяжелую поступь, поступь мраморной статуи командора, и все сомнения уйдут прочь: этот человек совершил величайшее из преступлений и принял на себя всю нечеловеческую тяжесть ответственности за содеянное... Свершилось, страшное дело сделано, исправить его уже нельзя. А смеяться — разве может смеяться человек, который убил Бога? [Там же: 268].

«На весах Иова» и «Странствования по душам» — заглавие и подзаголовок. Какая между ними связь? Книга открывается эпиграфом: «Если бы взвешена была горесть моя, и вместе страдание мое на весы положили, то ныне было бы оно песка морского тяжелее; оттого слова мои неистовы» (Иов 6: 2—3). Против «весов Иова» Шестов ставит «афинские весы», повинующиеся закону Адрастеи, о котором говорит Сократ в диалоге Платона «Федр» (248 c—e). По словам Сократа, душа человека после его смерти будет благополучна, если станет спутницей бога, но отяжелеет и упадет на землю, если исполнится забвения и зла. Закон Адрастеи, пишет Шестов, отмеряет нечестие и возмездие, как и положено «естественному закону» [Там же: 57]. С точки зрения «естественного закона», то есть науки, неистовство слов Иова не имеет смысла: «Нет таких весов, на которых то, что испытывает человек, перевешивало бы тяжесть физических тел» [Там же: 373]. Науке нет дела до того, что происходило в душах Плотина или гностиков полторы тысячи лет тому назад. «Наука даже не знает, что у них были “души”» [Там же: 233]. Странствование по душам потому и имеет смысл, что души, обремененные страданием, наделены особым зрением — как души Ницше, Кьеркегора или Достоевского. И конечно, — как душа Иова. Тяжелый песок на его весах — метафора невыносимых мук.

Прошедшее столетие обогатило эту метафору. Анатолий Рыбаков, например, так и назвал свою книгу о гибели украинских евреев — «Тяжелый песок». В недавней статье Эдуард Вайсбанд сравнил сюжет Иова у Шестова с тем же сюжетом у восточноевропейских писателей (Йозефа Рота, Ильи Эренбурга, Петра Губера и Исаака Башевиса Зингера). Если Шестов, по мнению Вайсбанда, выводит Бога за рамки истории и морали, наделяя Его способностью «перевернуть историю вверх ногами», то писатели отбрасывают библейский «счастливый конец». Вместо катарсиса и «блаженного прыжка в метафизику» они находят в реальной истории «бесконечное человеческое устремление к такого рода прыжкам» [Waysband 2019: 320]. Так, в рассказе Зингера «Иов» иронически обыгрывается сюжет возвращения страдальцу его имущества: Иов должен разбогатеть, чтобы вступить в клуб самоубийц! При этом у Вайсбанда речь совсем не идет о споре писателей с философом, об их полемике. Этого спора Вайсбанд не видит, как не видит и зависимости Зингера от Шестова. Вообще если «спинозизм» Зингера хорошо известен и много раз обсуждался в статьях и монографиях, то «шестовианство» Зингера как тема в науке отсутствует.

В спор с Шестовым в конце статьи вступает сам Вайсбанд. По его мнению, русский философ ушел от анализа современной ему истории, хотя и был свидетелем страшных погромов на Украине в 1919 году. Вслед за Кьеркегором Шестов поставил религиозное выше эстетического и этического. Восстание его против рационализма означало бегство от страшной реальности истории, тем более опасное, что в XX веке иррационализм стал орудием тоталитарных ре-

жимов [Ibid.: 341—342]. Шестов мог бы ответить Вайсбанду словами Одиссея, истолкованными Плотином: «Бежим в дорогое отечество! Отечество же наше там, откуда мы пришли, там же и отец наш» [Шестов 1993а: 148]. Это Шестов отнес к бегству Толстого из Ясной Поляны. Льву Николаевичу «пришлось, как сказано в Писании, возненавидеть отца, мать, жену, детей и даже самого себя: иного пути для тех, кто извержен из общего для всех мира, очевидно, нет...» [Там же: 109—110]. В романе «Тени над Гудзоном» бежит к ортодоксам Иерусалима брокер Грейн — раздает имущество, отращивает пейсы и бороду, одевает одежду отцов, ибо «нельзя носить одежду язычников, находить удовольствие в их словесности, развлекаться в их театрах, есть в их ресторанах — и соблюдать десять заповедей. Это невозможно! Вот почему Толстой в конце концов надел крестьянскую рубаху» [Singer 1999: 547]. Название романа («Тени над Гудзоном») отсылает нас к Одиссею, сошедшему в Аид, чтобы вопросить там душу слепца Тиресия: «Разум ему сохранен Персефоной и мертвому; в аде / Он лишь с умом; все другие безумными тенями веют» (Hom. Od. 10, 494—495. Пер. В.А. Жуковского). Безумные тени польских евреев веют над Гудзоном, и только Грейну сохранен разум. Театры, кино — вся культура язычников для Грейна — «ад» (underworld). Но это же, очевидно, — и «пещера» Платона, и «подполье» Достоевского, и «система логики» Гегеля, которую сам немецкий философ назвал «царством теней» [Шестов 1993б: 384—385]. Роман Зингера публиковался в газете «Форвертс» в 1957—1958 годах. Английский перевод вышел в 1998 году, когда писателя уже не было в живых. И также посмертно, в 1971 году, вышел роман Ремарка «Тени в раю» — о беглецах из захваченной нацистами Европы. Некоторым, особо избранным, в прошлом столетии был предоставлен выбор: уехать в Америку и возмущаться бездуховностью американского общества или остаться в обреченной Варшаве, явиться в молитвенном облачении на Умшлагплац и умереть от пули полицая.

Библиография / References

[Ахутин 1993] — *Ахутин А.В.* Примечания и комментарии // Шестов Л.И. Сочинения: В 2 т. / Под ред. А.В. Ахутина. Т. 2. М.: Наука, 1993. С. 405—551.

(*Akhutin A.V.* Primechaniya i kommentarii // Shestov L.I. Sochineniya: In 2 vols. / Ed. by A.V. Akhutin. Vol. 2. Moscow, 1993. P. 405—551.)

[Зингер 2001] — *Зингер И.Б.* Страсти и другие рассказы / Пер. с англ. Д. Ю. Веденяпина. М.: Текст, 2001.

(*Singer I.B.* Passions and Other Stories. Moscow, 2001. — In Russ.)

[Зингер 2015] — *Зингер И.Б.* Тени над Гудзоном: роман / Пер. с идиша В. Чернина. М.: Книжники; Текст, 2015.

(*Singer I.B.* Shotns baym Hodson. Moscow, 2015. — In Russ.)

[Зингер 2017] — *Зингер И.Б.* Шоша / Пер. с идиша и примеч. В. Федченко. М.: Книжники; Текст, 2017.

(*Singer I.B.* Neshome-ekspeditsyes. Moscow, 2017. — In Russ.)

[Цейтлин 2017] — *Цейтлин Г.* Избранные труды. Сборник / Пер. с иврита Й. Регева и Э. Яглом. М.: Книжники, 2017.

(*Zejtlin H.* Izbrannye trudy. Sbornik. Moscow, 2017.)

[Шестов 1993а] — *Шестов Л.И.* На весах Иова (Странствования по душам) // Шестов Л.И. Сочинения: В 2 т. / Под ред. А.В. Ахутина. Т. 2. М.: Наука, 1993. С. 5—402 (Приложение к журналу «Вопросы философии»).

(*Shestov L.I.* Na vesakh Iova (Stranstvovaniya po dusham) // Shestov L.I. Sochineniya: In 2 vols. /

Ed. by A.V. Akhutin. Vol. 2. Moscow, 1993. P. 5—402.)

[Шестов 1993б] — *Шестов Л.И.* Афины и Иерусалим // Шестов Л.И. Сочинения: В 2 т. / Под ред. А.В. Ахутина. Т. 1. М.: Наука, 1993. (Приложение к журналу «Вопросы философии»).

(*Shestov L.I.* Afiny i Ierusalim // Shestov L.I. Sochineniya: In 2 vols. / Ed. by A.V. Akhutin. Vol. 1. Moscow, 1993. P. 313—664.)

[Bartov 2018] — *Bartov L.* "Deposed Idols and Abandoned Temples": A Reexamination of the Affinity Between Hillel Zeitlin and Lev Shestov // Daat: A Journal of Jewish Philosophy & Kabbalah. 2018. № 85. P. 229—268.

[Einstein, Calaprice 2019] — *Einstein A., Calaprice A.* The Ultimate Quotable Einstein. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019.

[Fedchenko 2019] — *Fedchenko V.* Between Talmud and Feminism: Bashevis Singer's Playful Jugglery in his Bilingual Corpus // Women, Men and Books Issues of Gender in Yiddish Discourse / Ed. by G. Estraikh and M. Krutikov. Cambridge, UK: Modern Humanities Research Association, Legenda, 2019. P. 107—120.

[Freis 2020] — *Freis D.* Ecstatic Expeditions: Fischl Schneersohn's "Science of Man" between Modern Psychology and Jewish Mysticism // Transcultural Psychiatry. 2020. Vol. 57. № 6. P. 775—785.

[Gardner 1996] — *Gardner M.* The Night Is Large: Collected Essays, 1938—1995. New York: St. Martin's Press, 1996.

[Green 2012] — *Green A.* Hasidic spirituality for a New Era: the Religious Writings of Hillel Zeitlin / Ed. by A. Green. New York: Paulist Press, 2012.

[Hume 2019] — *Hume D.* An Enquiry Concerning Human Understanding. North Charleston: Independently Published, 2019.

[Kant 1882] — *Kant I.* Kritik der praktischen Vernunft. Heidelberg: Georg Weiss Universität Buchhandlung, 1882.

[Krutikov 2012] — *Krutikov M.* Nachwort // Fischl Schneersohn. Grenadierstraße / Transl. by A. Bothe. Göttingen: Wallstein, 2012. S. 248—268.

[Mintz 1981] — *Mintz S.I.* Spinoza and Spinozism in Singer's Shorter Fiction // Studies in American Jewish Literature. № 1. Isaac Bashevis Singer: A Reconsideration. P. 75—82.

[Schwartz 2012] — *Schwartz D.B.* The First Modern Jew: Spinoza and the History of an Image. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012.

[Seidman 2006] — *Seidman N.* Faithful Renderings: Jewish-Christian Difference and the Politics of Translation. Chicago and London: University of Chicago Press, 2006.

[Singer 1978a] — *Singer I.B.* A young man in search of love. Garden City, New York: Doubleday & Co., 1978.

[Singer 1978b] — *Singer I.B.* Shosha. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

[Singer 1985] — *Singer I.B.* The Image and Other Stories. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1985.

[Singer 1996] — *Singer I.B.* Collected Stories. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.

[Singer 1999] — *Singer I.B.* Shadows on the Hudson / Transl. by J. Sherman. New York: A Plume Book, 1999.

[Singer, Moskowitz 1976] — *Singer I.B., Moskowitz I.* A Little Boy in Search of God: Mysticism in a Personal Light. Garden City, New York: Doubleday & Co., 1976.

[Singer, Zamir 1991] — *Singer I.B., Zamir I.* Images and Episodes from the Writer's Association House in Warsaw: Memoirs of Bashevis Singer, Apprentice Journalist // Kesher. 1991. № 10. P. 4e—11e.

[Strawser 2013] — *Strawser M.* Erotic Perfectionism in Jewish Rationalist Philosophy // Soundings: An Interdisciplinary Journal. 2013. Vol. 96. № 2. P. 189—213.

[Waysband 2019] — *Waysband E.* In Job Dulder's Balances: Petr Guber and Russian-Polish-Jewish Relations during World War I // Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas. 2019. Vol. 17. № 2. P. 319—347.

[Wertz 1972] — *Wertz S.* K. Hume's Use of the Game Analogy // The Southwestern Journal of Philosophy. 1972. Vol. 3. № 2. P. 127—135.

«*Новый человек*» как *культурный ресурс* в *первой трети XX* века

Любовь Бугаева

От составителя

Lyubov Bugaeva

From the Compiler

Любовь Бугаева (СПбГУ; доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета; доктор филологических наук) ldbugaeva@gmail.com.

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_27

Lyubov Bugaeva (Dr. Habil.; Associate Professor, Department of History of Russian Literature, Faculty of Philology, St. Petersburg State University) ldbugaeva@gmail.com.

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_27

Первые десятилетия XX века были временем интенсивного построения моделей будущего и не менее интенсивного конструирования разнообразных моделей «нового человека». В очередной, далеко не первый раз «новый человек», представления о котором в европейской культурной традиции всегда актуализировались в периоды исторических сдвигов и потрясений, стал доминантой научного и художественного поиска. На смену созданным на рубеже веков утопическим и антиутопическим картинам будущего[1] в 1910-е и 1920-е годы пришли радикальные проекты построения мира по законам авангарда и создания «нового человека» для нового мира. Философы, историки, художники, кинематографисты, писатели пытались обрисовать контуры этого «нового человека», определить его роль в культуре, социальных практиках и педагогических теориях.

1 См., например, литературно-философские и фантастические картины будущего: Э. Беллами, «Через сто лет» (1888); Г. Тард, «Отрывки из истории будущего» (1896); У. Моррис, «Вести ниоткуда» (1890); Э. Ховард, «Завтра: мирный путь к реальным реформам» (1898), в версии 1902 года — «Города-сады завтрашнего дня; Г. Уэллс, «Когда Спящий проснется» (1899), в переработанном виде — «Спящий пробуждается» (1910), «Современная утопия» (1905) и т.д.

Что же такое «новый человек»? Ответ на этот вопрос зависел от того, как дизайнеры и хроникеры новой формы жизни представляли себе идеал человека и какими виделись компоненты этого идеала, равно как и способы его достижения. А предлагались разные версии: богочеловек, сверхчеловек, человек-машина, человек «обновленный» физически и/или биологически модифицированный, симбионт… Тело и сознание в одних версиях «нового человека» разводились, в других — соединялись в понятии организма и рассматривались во взаимодействии с окружающей средой. Но вне зависимости от отношения авторов концепций к дихотомии сознания и тела акцент делался либо на телесном преображении человека, либо на изменении его мышления[2], что предполагало или наращивание определенных качеств (ментальных, физических, нравственных), или, напротив, избавление от «угрожающего чужого» в человеке.

Так, одним из экспериментальных, «телесных» способов конструирования «нового человека» на пороге XX века стала евгеника, основные положения которой сформулировал в 1863 году Фрэнсис Гальтон, а идеи отыскиваются еще в «Государстве» Платона. Обсуждение проблем человеческой селекции было тесно связано с обсуждением эволюционных теорий человека и общества в целом, и евгенические идеи, в том числе радикальные, проникли в экспериментальную науку, на которую отозвались литература и кинематограф. Те же, кто делал акцент на сознании, стремились культивировать новое мышление или мечтали о его переделке. Это был путь адептов «творческой эволюции» Ламарка, «этической эволюции» Гексли, «морального образования» Г. Уэллса, «кооперативной эволюции» Кропоткина. Вслед за Уэллсом [Wells 1975] те, кто выступал за новую ментальность, находили изменения не в «естественном», биологическом, а в так называемом «искусственном», культивированном, человеке и предлагали разные способы его морального усовершенствования. Путь к идеалу виделся проходящим через образование, просвещение, новые формы социальной организации и экспериментальные педагогические практики. Это были разнообразные способы «собирания человека» (если воспользоваться терминологией А. Богданова) — создания «высшего типа» человеческой личности, свободной от «узости и неполноты человеческого существа, которые создают неравенство, разнородность и психическое разъединение людей» [Богданов 1924: 12].

Впрочем, каким бы ни представлялся идеал «нового человека» и какими бы ни были способы его достижения, искателей идеала объединяла идея эксперимента: технологического, биологического, социального, художественного, педагогического. Пожалуй, «эксперимент» — ключевое слово в представлениях о «новом человеке». Своеобразным экспериментом стала и международная научная конференция «Сотворение “нового человека”: научные и художественные эксперименты (Россия — СССР, 1900—1939)», организованная Любовью Бугаевой и Николаем Кременцовым. На конференции, которая прошла в Санкт-Петербурге 16—18 мая 2019 года, более пятидесяти исследователей из России, Канады, Японии, США, Великобритании, Германии и Швейцарии представили свои версии «нового человека». Взгляд был нацелен на первые четыре десятилетия XX века, что позволило преодолеть во многом искусствен-

2 Н. Кременцов в данном случае проводит различие между *nature* и *nurture*, к сожалению, непереводимое на русский язык [Krementsov 2021: 8–11].

ное деление на «до» и «после» 1917 года и рассмотреть концепцию «нового человека» в ее действительном развитии. В данный блок вошла часть докладов, представленных на этой конференции.

Авторы статей блока в своем стремлении раскрыть концепцию «нового человека» находят параллели между представлениями о «новом человеке» в России и Советском Союзе, с одной стороны, и на Западе — с другой[3]. Тем более что, например, Соединенные Штаты в это время представлялись страной, где можно было найти ответы на многие вопросы, связанные с прогрессом общества и человека, в том числе на вопрос о природе или сущности «нового человека». Именно в США в 1906 году Горький, одержимый идеей, что «человека надо обновить», будет искать действенную философию, которая может подсказать пути обновления. А Престония Мартин, у которой гостил Горький, когда писал повесть «Мать» о становлении «нового человека», сопоставив интеллектуальное, техническое, моральное и т.п. развитие общества в различные эпохи, придет к мысли, что прогресс связан не с отдельными гениальными личностями, а с просвещенностью и образованностью обыкновенного человека. Книга Мартин посвящена «сверхсверхчеловеку» «с надеждой, что его приход не будет отложен на дальнее будущее» [Martin 1910: III], воспитать же подобного «сверхсверхчеловека» в 1920-е годы стремились многие советские педагоги-экспериментаторы.

Построенный по тематическому принципу, блок охватывает идеи и практики конструирования «нового человека» с начала XX века до конца 1930-х годов. Открывает блок статья **Николая Кременцова**, в которой дается всесторонняя теория и история вопроса о «новом человеке» как культурном ресурсе, постоянно пополняемом достижениями экспериментальной науки о жизни. В фокусе внимания **Константина Богданова** и **Ирины Головачевой** — тело «нового человека»: Богданов обращается к представлениям о роли диетологии в его создании, Головачева — к евгеническим идеям в повести М. Булгакова «Собачье сердце» и в фильме «Франкенштейн» Джеймса Уэйла. В статьях **Любови Бугаевой** и **Ольги Елиной** акцент переносится с тела на сознание. Детская трудовая школа-коммуна ОГПУ 1920-х — начала 1930-х годов и Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка 1923 года становятся школой в широком смысле, нацеленной на изменение мышления человека. И трудовая коммуна, воплотившая наряду с замыслами советских педагогов идеи американского прогрессивного образования и дореволюционной российской педагогики, и выставка в Москве, продемонстрировавшая крестьянину, каким он должен стать, стали уникальными экспериментами по «перековке» «старого» человека в «нового».

Уэллс однажды заметил, что тема будущего человека «настолько глубока и громадна, что утрачивается всякая совместимость с делами и условиями индивидуального человеческого существования, каковым отданы наши повседневные мысли», что «эта тема вне нас, превыше нас», а «обращение к ней отдает самонадеянностью, головоломным напряжением и экстравагантной

3 Несмотря на то что литература, адресованная теме «нового человека» или «нового советского человека», достаточно обширна (см., например: [Bauer 1952; Attwood 1990; Haynes 2003; Gerovitch 2007; Cheng 2008; Vujosevic 2017; McCallum 2018]), «новый человек» за немногими исключениями (к ним относятся: [Krementsov 2014; Krementsov 2021]) предстает в ней вырванным из широкого историко-культурного контекста.

нелепостью», как если бы «пытаться лопатой срыть гору» [Уэллс 2014: 8]. Статьи блока, посвященные представлениям и действительным экспериментам по созданию «нового человека», тем не менее мотивируют к его изучению, особенно в те периоды, когда происходит разрыв с предыдущей традицией и установка на революционное преобразование мира и человека.

Библиография / References

[Богданов 1924] — *Богданов А.* О пролетарской культуре. 1904—1924. Л.: Книга, 1924.

(*Bogdanov A.* O proletarskoy kul'ture. 1904—1924. Leningrad, 1924.)

[Уэллс 2014] — *Уэллс Г. Дж.* Предисловие к английскому изданию // Тард Г. Отрывки из истории будущего / Пер. Н.Н. Полянского. [Б.м.]: Salamandra P.V.V., 2014. С. 7—14.

(*Wells H.G.* Preface // Tarde G. Underground Man. [S.l.], 2014. P. 7—14. — In Russ.)

[Attwood 1990] — *Attwood L.* The New Soviet Man and Woman: Sex-Role Socialization in the USSR. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

[Bauer 1952] — *Bauer R.A.* The New Man in Soviet Psychology. Harvard: Harvard University Press, 1952.

[Cheng 2008] — *Cheng Y.* Creating the New Man: From Enlightenment Ideals to Socialist Realities. University of Hawaii Press, 2008.

[Gerovitch 2007] — *Gerovitch S.* "New Soviet Man" inside machine: Human engineering, spacecraft design, and the construction of communism // Osiris. 2007. Vol. 22. № 1. P. 135—157.

[Haynes 2003] — *Haynes J.* New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema. Manchester: Manchester University Press, 2003.

[Krementsov 2014] — *Krementsov N.* Revolutionary Experiments: The Quest for Immortality in Bolshevik Science and Fiction. New York: Oxford University Press, 2014.

[Krementsov 2021] — *Krementsov N.* Introduction: On Words and Meanings // The Art and Science of Making the New Man in Early-Twentieth-Century Russia / Ed. by N. Krementsov, Y. Howell. London: Bloomsbury Academic, 2021. P. 1—23.

[Martin 1910] — *Martin P.M.* "The Most Important Question in the World": Is Mankind Advancing? New York: The Baker & Taylor Company, 1910.

[McCallum 2018] — *McCallum C.* The Fate of the New Man: Representing and Reconstructing Masculinity in Soviet Visual Culture, 1945—1965. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2018.

[Vujosevic 2017] — *Vujosevic T.* Modernism and the making of the Soviet New Man. Manchester: Manchester University Press, 2017.

[Wells 1975] — *Wells H.G.* Human Evolution, An Artificial Process // Wells H.G. Early Writing in Science and Science Fiction / Ed. by R.M. Philmus and D.Y. Hughes. Berkley: University of California Press, 1975. P. 211—219.

Николай Кременцов

Что нового было в «новом человеке» первой трети XX века?

НАУЧНОЕ ЗНАНИЕ КАК КУЛЬТУРНЫЙ РЕСУРС

Nikolai Krementsov

What Was New in the "New Man" of the First Third of the Twentieth Century?
Scientific Knowledge as a Cultural Resource

Николай Кременцов (Университет Торонто, Канада, Институт истории и философии науки и техники, профессор) n.krementsov@utoronto.ca.

Ключевые слова: новый человек, культурный ресурс, наука о жизни, эволюция, научно-популярная литература, научно-фантастическая литература, визионерская биология, биопсихомедицинские технологии

УДК: 82-3+930.85
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_31

В статье рассматривается, когда, как и почему различные достижения науки о жизни, от теории эволюции до результатов экспериментальных исследований, стали важным элементом особого культурного ресурса, обозначаемого выражением «новый человек». Анализируются основные компоненты этого ресурса — представления о сущности человека и будущем человечества — и их исторические изменения. Путем сравнения двух романов, «Долина новой жизни» Ф.Н. Ильина (1928) и «О дивный новый мир» О. Хаксли (1932), исследуются сходства и различия в концепциях «нового человека», циркулировавших в британской и российской культурах первой трети XX века, и их источники.

Nikolai Krementsov (Professor, Institute for the History and Philosophy of Science and Technology, University of Toronto, Canada) n.krementsov@utoronto.ca.

Keywords: new man, cultural resource, life science, evolution, popular science literature, science fiction literature, visionary biology, bio-psycho-medical technologies

UDC: 82-3+930.85
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_31

This article examines when, how, and why various achievements of life science, from the theory of evolution to the results of experimental research, became an important element of a particular cultural resource denoted by the expression "new man". It analyzes the major components of this resource — notions of human nature and the future of humanity — and their historical changes. Through the comparison of two novels, *The Valley of New Life* by Fedor Il'in (1928) and *Brave New World* by Aldous Huxley (1932), it explores the similarities and differences in the concepts of the "new man" that circulated in British and Russian culture in the first third of the 20th century, and their sources.

Шел 1927 год. Советский Союз готовился к празднованию десятой годовщины Великой Октябрьской революции и своего собственного пятилетия. Страна пыталась осознать всю грандиозность изменений, происшедших за минувшее десятилетие, и предугадать грядущие, наверняка еще более колоссальные, перемены. Журналисты, инженеры, учителя, врачи, режиссеры, художники, ученые, писатели и государственные деятели — все готовили торжественные отчеты о достигнутых за десять лет успехах и оптимистичные прогнозы будущих достижений. Именно в этой юбилейной атмосфере 28-летний инженер и начинающий литератор Андрей Платонов написал короткий рассказ, озаглавленный «Питомник нового человека»[1]. «Наша тема заключается в объяснении

1 Параллельные тексты «Питомника нового человека» и его отредактированного варианта, озаглавленного «Человек, который будет», были опубликованы Н. Корниенко [Корниенко 2005: 505—515]. Все последующие цитаты даются по этому изданию.

будущего типа человека, который должен сменить ныне живущий тип», — так пояснял автор смысл своего очерка. По Платонову, в прошлом «человек, трудясь над переделкой мира, забывал параллельно переделывать себя» [Корниенко 2005: 509]. Большевистская революция все изменила. «Начало нового человека положено в Советской России, — утверждал писатель, — новый человек уже живет… уже действует, но глупо было бы указывать его точный адрес и фамилию» [Там же: 514]. Весь Советский Союз и был тем самым «питомником», фигурировавшим в заглавии рассказа. Очерк Платонова обозначил весьма характерное явление в российской культуре послереволюционного десятилетия: его главный герой, «новый человек», действительно был одним из центральных элементов, если хотите — популярным мемом, большевистской культуры. «Новый человек» появлялся в многочисленных фильмах, научных статьях, романах, философских трактатах, театральных пьесах и стихах. Его прославляли в песнях и симфониях, отображали в картинах, статуях и зданиях и приветствовали в торжественных речах государственные и партийные лидеры.

Однако, несмотря на убеждение Платонова в том, что именно Советская Россия была местом рождения «нового человека», представления о том, что некий «новый человек» «должен сменить ныне живущий тип», возникли задолго до большевистской революции и отнюдь не были специфическим элементом исключительно российской культуры. Вариации на тему «нового человека» циркулировали в самых разных культурах на протяжении всей истории человечества. Тем не менее «Питомник нового человека» содержит подсказку, где именно можно искать ответ на вопрос, вынесенный в заглавие этой статьи. По Платонову, новый человек «должен быть биологически лучше оборудован», а само появление этого «фантастического существа будущего» есть не что иное, как «внутренне биологическое последствие Октябрьской революции» [Там же: 513]. Использование писателем слов *биологическое* и *биологически* в качестве характеристик «нового человека», а слова *питомник* — для указания на место и способ («новый человек происходит так же, как новый вид животного» [Там же: 514]) его появления позволяет предположить, что в первой трети XX века биология — наука о жизни — имела самое непосредственное отношение к представлениям о «новом человеке». А описание Платоновым его героя как «будущего типа человека» и «фантастического существа будущего» четко указывает на примат *будущего* в таких представлениях.

В этой статье я воспользуюсь подсказкой Платонова. Я постараюсь разобраться в том, когда, как и почему различные достижения науки о жизни, от теории эволюции до результатов экспериментальных исследований, стали важным компонентом представлений о «новом человеке»[2]. Путем сравнения знаменитого романа О. Хаксли «О дивный новый мир» с романом «Долина новой жизни», опубликованным четырьмя годами ранее Ф.Н. Ильиным, я постараюсь оценить универсальность и специфичность таких представлений.

---

2 Настоящая статья представляет собой сокращенный вариант моей работы [Krementsov 2021a] и основана на многолетних исследованиях истории мировой и российской науки о жизни. В журнальной публикации невозможно процитировать всю гигантскую посвященную этой тематике историческую литературу, на которой эта статья во многом основывается. Детальные обзоры такой литературы даны в моих опубликованных работах, к которым я и отсылаю читателя.

Что такое «новый человек»?

Представления о «новом человеке» имеют долгую историю в европейской культурной традиции. Философы, литературоведы, историки, культурологи и искусствоведы внимательно изучали роль таких представлений в самых различных хронотопах и областях культуры, от религии, кинематографии и архитектуры до философии, социальных практик и педагогических теорий[3]. Однако при чтении посвященных «новому человеку» работ порой кажется, что это словосочетание используется их авторами по принципу Шалтай-Болтая из Зазеркалья Льюиса Кэрролла: «Когда *я* использую какое-то слово, оно означает только то, что мне хочется — не больше и не меньше» [Carroll 1872: 124][4]. Такой концептуальный разнобой свидетельствует, что сама по себе фраза «новый человек» не имеет однозначного, строго определенного содержания. Что именно скрывается под этим выражением, зависит от того, *кто*, *где*, *когда* и *с какими целями* его использовал. Чтобы убедиться в тесной зависимости представлений о «новом человеке» от конкретного исторического контекста, достаточно сравнить, что понимали под этим выражением, скажем, раннехристианские богословы и идеологи большевистской революции.

Тем не менее два слова, составляющие эту фразу, содержат прямую отсылку к двум ключевым понятиям, на которых основана любая концепция «нового человека». Первое из них — это понятие *времени*, поскольку невозможно говорить о чем-то «новом», не зная, что представляет собой это что-то «старое». В основе этой концепции лежит убеждение в возможности и необходимости *временно́го изменения*, поскольку никакой «новый» человек не возможен без изначального существования некоего «прошлого» человека. Сама фраза «*новый* человек» указывает на примат времени в его трех основных ипостасях — прошлое, настоящее и будущее. Недаром Платонов характеризовал «нового человека» как «фантастическое существо будущего». Подвижки в понимании того, что́ такое время, его различных видов и типов (время космологическое и геологическое, биологическое и историческое, линейное и циклическое, конечное и бесконечное, обратимое и необратимое), способах и принципах его исчисления с неизбежностью приводят к изменению представлений о «новом», «грядущем», «будущем» человеке.

Именно основополагающая роль временны́х изменений в выражении «новый человек» и определила его широкое хождение в обществах, находившихся в процессе исторических пертурбаций и сломов. Даже беглый взгляд на литературу указывает на особую популярность идей о «новом человеке» в Западной Европе времен Реформации; в революционной Франции и так называемых фронтирных обществах США конца XVIII и начала XIX века; в пореформенной России второй половины XIX века; в новых государствах, возникших по окончании Первой мировой войны на обломках Габсбургской, Оттоманской и Российской империй; и в постиндустриальных обществах нынешнего века.

---

3 Литература о «новом человеке» в европейской культуре огромна и разнообразна. Исторический обзор различных подходов и этапов в развитии представлений о «новом человеке» см.: [Krementsov 2021b].

4 Кроме специально оговоренных случаев переводы всех цитат, равно как и выделения в цитатах, сделаны мною.

Второе ключевое понятие, содержащееся во фразе «новый *человек*», — это понятие о *природе* или *сущности* человека; грубо говоря, ответ на вопрос: «Что есть человек?» Проблема природы человека на самом деле подразумевает целую серию вопросов: «Кто мы? Откуда мы пришли? И куда мы идем?» — вопросов о смысле жизни и смерти, о предназначении человека и о его месте в Природе. Уже первые мыслители, задумавшиеся над этими вопросами (от египетских жрецов и греческих философов до авторов эпоса о Гильгамеше и Ветхого Завета), отметили *двойственность* природы человека. В различные исторические эпохи эта двойственность выражалась в хорошо всем знакомых противопоставлениях плоти и духа, смерти и бессмертия, материального и идеального, физического и психического, тела и души, биологического и социального и т.д.

На протяжении многих столетий ответы на эти вечные вопросы в европейской культурной традиции формулировались в рамках теологической трактовки *сотворения* orbis et hominis. В иудеохристианской картине мира человек представлялся венцом Божественного творения, центром мироздания и царем Природы. Соответственно, в рассуждениях о «новом человеке» доминировали представления о его богоданной сущности, заключенной в его бессмертной душе, и о возможности его исключительно *духовного* совершенствования через познание Бога и изучение Слова Божьего, или его *духовной* же деградации, обусловленной происками Дьявола и забвением Бога. В трудах мыслителей эпохи Просвещения идеи духовного совершенствования трансформировались в убеждение о решающей роли *обучения* и *воспитания* в формировании «нового человека», получившее к началу XIX века широкое распространение в Европе и за ее пределами, включая Россию. К этому времени, однако, вечные вопросы бытия привлекли внимание не только богословов, философов, литераторов, и политиков, но и *ученых*.

«Новый человек» и наука

Именно в первой половине XIX века систематическое производство знаний о Природе (и о человеке как части Природы), которое мы для краткости обозначаем словом «наука», окончательно приобрело черты особого *социального института* с собственной системой учреждений, патронажа, коммуникаций, кадров, языков, практик, этоса и т.д. В это время происходит быстрая дифференциация наук и оформление отдельных научных дисциплин в соответствии с конкретными объектами, целями и методами изучения. Именно в это время наука о жизни получает свое современное название — «биология», а занятия наукой становятся прерогативой особой группы людей, назвавших себя «учеными» (*scientists*). Показательно, что в английском языке само это слово, *scientist*, появилось лишь в 1830-х годах. А спустя всего двадцать лет российские чиновники озаботились тем, как им вписать эту новую социальную группу в жесткую сословную структуру страны и в не менее жесткую иерархию чинов и должностей, установленную Табелью о рангах. Предложенный учеными «натуралистический» подход к экзистенциальным вопросам отверг освященные веками теологические представления и о времени, и о природе человека [Krementsov 2021b].

Первый удар теологической трактовке мира и времени нанесла геология, радикальным образом переписавшая «историю Земли». Исследования многих

ученых, суммированные в эпохальном труде Чарльза Лайеля «Принципы геологии» (1830—1833), увеличили возраст Земли сразу на несколько порядков: от менее чем десятка тысяч лет, прошедших с описанного в священных книгах Божественного творения, до несчетных миллионов, отразившихся в лишь недавно расшифрованной геологической летописи. Более того, Лайель сумел показать, что прошлые изменения земной коры, происшедшие за эти миллионы лет, были результатом действия тех же самых геологических «сил», которые ученые могут наблюдать и изучать в настоящее время. А следовательно, действие этих сил может не только объяснить прошлое и настоящее нашей планеты, но и предсказать ее геологическое будущее [Lyell 1830–1833].

Второй, еще более ощутимый, удар нанесла биология, получившая мощный стимул от открытий и теорий новой геологии. В 1859 году в Лондоне вышла в свет книга Ч. Дарвина «О происхождении видов». В этой революционной работе Дарвин описал конкретные механизмы, «законы», объясняющие, как именно *процесс временно́го изменения* (эволюции) видов животных и растений протекает в Природе: законы изменчивости и наследственности, борьбы за жизнь и естественного отбора. По Дарвину, действие этих законов ведет к преимущественному выживанию и размножению одних особей вида и одновременно к вырождению и вымиранию других, обеспечивая приспособление вида к меняющимся условиям жизни и тем самым его превращение в новые виды.

Человеку в объемистом труде Дарвина была посвящена всего одна фраза, обещавшая, что изложенная в книге теория поможет «пролить свет на происхождение человека и его историю» [Darwin 1859: 488]. Еще до того, как сам Дарвин попытался выполнить это обещание в своем «Происхождении человека» (1871), усилиями нескольких его последователей, включая Лайеля и Томаса Хаксли, такой свет был действительно пролит [Huxley 1863; Lyell 1863]. Эти ученые привели убедительные доказательства того, что человек отнюдь не центр мироздания, не любимое творение Бога и не царь Природы, а не более чем один из видов животного царства, Homo sapiens. И возник этот вид не по мановению Божьей десницы, а эволюционировал согласно установленным Дарвином законам на протяжении сотен тысяч, если не миллионов, лет из некоего предкового вида, общего человеку и человекообразным обезьянам.

Современники Дарвина полагали, что обнаруженные им «законы эволюции», подобно всем остальным законам Природы, открытым к тому времени учеными, — от законов небесной механики до законов термодинамики — абсолютны, неизбежны и неотвратимы. А следовательно, они способны не только описывать и объяснять прошлое и настоящее, но и предсказывать будущее: «усовершенствование» и появление новых видов, равно как и «вырождение» и вымирание ныне существующих. Некоторые ученые попытались использовать «законы эволюции» не только для объяснения «происхождения человека и его истории», но и для предсказаний возможного будущего человечества и даже вмешательства в такое будущее.

Из теории Дарвина следовало, что «эволюционное предназначение» человека не отличается от такового любого другого вида животных. Как и все остальные виды, Homo sapiens неизбежно продолжит свою эволюцию и либо даст начало новым видам Homo, либо вымрет, как вымерли многие виды животных, когда-то населявших Землю. Уже в 1860-е годы ученые во Франции [Rey 1863], Англии [Galton 1865], России [Флоринский 1865] и Германии [Reich 1868] начали обсуждать возможности использования «законов Дарвина» для

изменения «эволюционного предназначения» человека и управления его будущим. Как свидетельствуют уже сами названия их работ, эти ученые стали предлагать разнообразные схемы борьбы с вырождением и способы усовершенствования человека. Опираясь на дарвиновские принципы изменчивости, наследственности, борьбы за жизнь, естественного и искусственного отбора, они разрабатывали проекты «гигиенического», или «рационального» бракосочетания. Они надеялись, что с помощью регуляции браков между представителями различных социальных (этнических, сословных, конфессиональных, родственных и т.п.) групп им удастся остановить вырождение и способствовать улучшению человеческого рода [Krementsov 2018].

Теория Дарвина оказала огромное влияние на представления о сущности человека и его будущем, о «новом человеке», бытовавшие в европейской культуре в последние десятилетия XIX века [Carroll 2004]. Достаточно упомянуть воплощение «законов эволюции» в писаниях одного несостоявшегося биолога, изучавшего эти законы под руководством их главного пропагандиста, Томаса Хаксли. Этим расстригой-биологом был не кто иной, как Герберт Уэллс. Его статьи, «Человек миллионного года» (1893) и «Вымирание человека» (1894), равно как и его первые романы, «Машина времени» (1895) и «Война миров» (1897), по своей сути не более чем литературные проекции предсказательной силы главных положений дарвиновской теории и художественные описания вероятных будущих последствий «законов эволюции» для вида Homo sapiens, таких как адаптация, дивергенция, конкуренция, вырождение и вымирание.

Уэллс был не одинок в своем обращении к теории Дарвина в поисках ответов на вечные вопросы бытия и художественных предсказаний возможного будущего человека и человечества. В России, к примеру, В.В. Битнер, издатель и редактор влиятельного журнала «Вестник знания», выпустил в 1903 году многотомный обзор «главнейших научных и культурных приобретений XIX века». Вся третья часть этого обзора была озаглавлена «Откуда, кто и куда мы?» и целиком посвящена приложениям теории Дарвина к прошедшей и будущей истории человечества. А три года спустя профессор зоологии Санкт-Петербургского университета В.М. Шимкевич опубликовал популярную брошюру с характерным названием — «Будущее человечества с точки зрения натуралиста», регулярно дополнявшуюся и переиздававшуюся вплоть до смерти ее автора в 1923 году.

Новая наука о «новом человеке»

Наука, однако, не стоит на месте. Уже ко времени публикации первых романов Уэллса научное знание, лежавшее в их основе, оказалось во многом устаревшим. Дело в том, что практически одновременно с революцией, произведенной работами Дарвина, в науке о жизни началась еще одна революция. Она привела к формированию трех новых, тесно связанных между собой областей: экспериментальной медицины, экспериментальной психологии и экспериментальной биологии, радикально изменивших наши представления о жизни и смерти, здоровье и болезни, норме и патологии, физическом и психическом, а вместе с ними и представления о человеческой природе и предназначении. Сами названия этих областей проясняют смысл происшедшей революции:

внедрение в изучение жизни экспериментальных методов, во многом заимствованных из физики и химии. Вооруженные этими новыми методами ученые с энтузиазмом занялись экспериментальным изучением таких основных жизненных процессов (и их патологических изменений), как обмен веществ, размножение, нервная и эндокринная регуляция, деление клеток, изменчивость, сенсорное восприятие, иммунитет, поведение, наследственность, рост, старение и т.п. Эта революция привела к дифференциации новых дисциплин и направлений в науке о жизни, таких как биофизика и иммунология, генетика и психофизика, биохимия и механика развития, эндокринология и рефлексология, геронтология и психотехника, биомеханика и гематология, и многих других.

Полученные в экспериментах знания быстро нашли применение в различных областях медицины, обеспечив создание новых методов диагностики, принципов лечения, хирургических операций и профилактических мероприятий. Замечательные успехи в пересадках органов и тканей, рентгено- и серодиагностике, переливании крови, иммунизации и вакцинации, радио-, хемо- и серотерапии, использовании гормонов и витаминов, а также в расшифровке некоторых фундаментальных механизмов поведения, наследственности и эмбрионального развития, радикально изменили сами *образы* и науки о жизни, и занимавшихся ею ученых. Эти успехи породили эйфорические представления о науке как средстве *контроля* над жизнью и смертью, а о вовлеченных в подобные исследования ученых как *инженерах* жизни [Pauly 1987]. Один из лидеров новой биологии в России, М.М. Завадовский, утверждал:

> Не так далеко то время, когда успехи в изучении живой природы создадут условия для расцвета *биотехнии* наряду с технией мертвого материала, задачи же биолога в области формообразования в живой природе, еще кажущиеся близкими к Уэльсовской фантазии [«Остров доктора Моро»], сделаются столь же трезвыми, как задачи строителя-*инженера* [Завадовский 1922: 235].

Зачарованные такой «визионерской биологией», как ее удачно назвал историк науки Марк Адамс [Adams 2000], ученые поверили, что их эксперименты помогут создать новые инструменты для ликвидации болезней, регуляции размножения и продления человеческой жизни. Многим из них казалось, что такие новые технологии позволят им контролировать не только жизнь и смерть, здоровье и болезни человека, но и его дальнейшую эволюцию — коротко говоря, создание «нового человека».

Как и их коллеги в других странах, российские ученые активно участвовали в экспериментальной революции, охватившей науки о жизни. Они с готовностью восприняли идеи контроля над жизнью и смертью, духом и телом и в конечном счете над природой и эволюцией человека. Так, в 1903 году будущий нобелевский лауреат И.И. Мечников опубликовал по-французски объемистую работу, озаглавленную просто «Этюды о природе человека». Вскоре появившаяся на русском, немецком и английском языках и ставшая международным бестселлером, книга выражала убеждение ее автора в том, что «улучшение человеческой природы прежде всего требует глубокого знания ее» [Мечников 1961: 236]. По мнению ученого, лишь наука способна дать человеку требуемое знание, а следовательно и инструменты, для такого улучшения: «Для изменения человеческой природы… прежде всего надо отдать себе отчет в идеале, к которому следует стремиться, и затем употребить все средства, представляемые наукой для его существования» [Там же: 245]. Мечникову вто-

рил И.П. Павлов, признававшийся в нобелевской речи 1904 года, что у человека есть «могучий ресурс: естествознание с его строго объективными методами», который позволит ему познать и изменить свое «психическое содержание» [Павлов 1951: 360].

В первые десятилетия XX века такая вера в науку способствовала быстрому распространению по всему миру евгенического движения, направленного на борьбу с «вырождением» и за «улучшение» человеческого рода [Bashford, Levine 2010]. Успехи в экспериментальных исследованиях жизни привели к переосмыслению способов вмешательства в «эволюционную судьбу» человечества, фигурировавших в предыдущие десятилетия в виде проектов «гигиенического» брака. Разработка новых инструментов контроля над репродукцией человека — от половой стерилизации и инъекций половых гормонов до трансплантации половых желез и искусственного оплодотворения — значительно повысила популярность идей о «контролируемой» эволюции человека. Эти новые технологии сыграли существенную роль в формировании специальной дисциплины — «евгеники», как окрестил ее Фрэнсис Гальтон, — ставшей важным компонентом «визионерской биологии». На протяжении первой трети XX века евгеника институализовалась в более чем сорока странах по всему миру, включая Россию [Krementsov 2018]. Участники Второго международного евгенического конгресса, состоявшегося осенью 1921 года в Нью-Йорке, приняли изучение и осуществление «управлямой самим человеком его собственной эволюции» в качестве главной цели своих занятий [Laughlin 1923: 15]. Психиатры, юристы, антропологи, гигиенисты, педагоги, гинекологи, социологи и особенно специалисты в новых областях экспериментальной медицины, психологии и биологии (генетики, эндокринологи, биохимики и т.д.) по всему миру организовывали евгенические лаборатории, общества, институты, журналы и конференции. Они исследовали и пропагандировали новые возможности «улучшения человеческой природы», как назвал свою книгу о евгенике один из ее российских сторонников [Слепков 1927].

Новые миры для «новых людей»

«Визионерская биология» оказала громадное влияние на представления о сущности человека и о его будущем, о «новом человеке», бытовавшие в европейской культуре первой трети XX века. Бесспорно, самым известным примером такого влияния является роман «О дивный новый мир» (1932) Олдоса Хаксли, внука того самого Томаса Хаксли, у которого Уэллс учился биологии, и младшего брата Джулиана Хаксли, одного из самых влиятельных британских биологов-экспериментаторов того времени.

В 1929 году Герберт Уэллс, его сын, зоолог Г.П. Уэллс, и Дж. Хаксли опубликовали адресованный широкой публике трехтомный труд, названный скромно «Наука о жизни» [Wells et al. 1929]. Вышедший одновременно по обе стороны Атлантики трехтомник представил читателям в доступной форме практически все современные достижения в изучении жизненных процессов и явлений, став по сути энциклопедией новой биологии. Как вспоминал Дж. Хаксли, основная часть этого труда была написана им самим и сыном Уэллса, поскольку Уэллс-старший «забыл бóльшую часть биологии, а то, что он помнил, было к тому времени устаревшим» [Huxley 1970: 155—156]. По свидетельству

Дж. Хаксли, зимой 1927—1928 года Олдос был непосредственным свидетелем работы над трехтомником и регулярно участвовал в обсуждении его содержания [Ibid.: 160]. Многие из описанных Дж. Хаксли успехов экспериментальных исследований — от павловских рефлексов и фрейдистского психоанализа до манипуляций эмбриональным развитием и гормональной регуляции фертильности — вошли почти без изменений в изображение «дивного нового мира» и населяющих его людей.

Однако общую идею романа о том, что наука может радикально улучшить будущее и осчастливить человечество, Олдос заимствовал не из писаний Уэллса и своего старшего брата, а у школьного друга, восходящей звезды новой экспериментальной биологии, Дж.Б.С. Холдейна. В 1923 году Холдейн опубликовал пространное эссе с неожиданным названием «Дедал, или Наука и будущее», в котором четко сформулировал и блестяще проиллюстрировал эту идею [Haldane 1923]. «Наука» в названии эссе была представлена не физикой или химией, а экспериментальной наукой о жизни. Как категорично выразился Холдейн, «центр научных интересов находится в биологии», а «биолог — самая романтичная фигура на земле в наши дни» [Ibid.: 77]. Появление же в заглавии эссе имени Дедала было обосновано не его инженерными успехами в конструировании крыльев и строительстве Лабиринта, а его ролью в создании получеловека-полубыка Минотавра — первого «межвидового гибрида» и «единственного зарегистрированного успеха экспериментальной генетики», по словам Холдейна [Ibid.: 47]. Всего за три года «Дедал» выдержал семь изданий и вызвал острую полемику среди британских интеллектуалов. Известный математик-философ Бертран Расселл даже опубликовал критическое опровержение «Дедала» под многозначительным названием «Икар, или Будущее науки» [Russell 1924]. Расселл сомневался в том, что наука сама по себе сможет обеспечить счастливое будущее человечества. По его мнению, результаты науки будут использованы в интересах не всего человечества, а лишь властей предержащих, которые будут жестко контролировать развитие науки. Холдейн ответил критикам еще одним эссе с говорящим названием «Страшный суд», опубликованным в 1927 году, в котором привел новые аргументы в защиту своей позиции [Adams 2000].

Олдос Хаксли внимательно следил за полемикой, вызванной футуристическими идеями Холдейна. Главное научное основание «дивного нового мира», «эктогенез» — выращивание человеческих эмбрионов вне организма матери, — прямо заимствовано из «Дедала». А образы «контролеров мира» и злоупотреблений властью, обеспечиваемые новыми биопсихомедицинскими технологиями, взяты из «Икара». В предисловии, написанном для переиздания романа, сам автор так объяснял его «биопсихомедицинскую» направленность:

> Тема «Дивного нового мира» не развитие науки как таковой; а развитие науки, влияющей на людей. Триумфы физики, химии и техники по умолчанию принимаются как нечто само собой разумеющееся. Единственные научные достижения, которые специально описаны [в романе], связаны с применением к людям результатов будущих исследований в области биологии, физиологии и психологии. Только с помощью наук о жизни можно радикально изменить качество жизни [Huxley 1956: 10].

Роман, таким образом, стал самым известным литературным комментарием к достижениям, обещаниям и чаяниям биологов, медиков и психологов, зани-

мавшихся поиском средств контроля над человеческой природой в надежде на создание «нового человека».

Влияние экспериментальной науки о жизни на представления о «грядущем человеке» никоим образом не ограничивалось британской культурой. Оно проявилось во Франции и Германии, Италии и США и многих других странах. И, как свидетельствуют сочинения Платонова, Россия не была исключением. Российские писатели, философы, режиссеры, государственные деятели, ученые и художники также основывали свои представления о «новом человеке» на знаниях и технологиях, полученных новыми биопсихомедицинскими дисциплинами.

В качестве параллели и даже предтечи (и тематически, и хронологически) «Дивного нового мира» можно вспомнить роман со столь же красноречивым названием «Долина новой жизни» [Krementsov 2019]. Опубликованный под загадочным псевдонимом, роман был написан активным участником экспериментальных биомедицинских исследований, врачом-гинекологом Ф.Н. Ильиным, и описывал первые этапы создания «нового мира», основные очертания которого Олдос Хаксли узнал бы без всякого труда [Тео Эли 1928]. Действие романа происходит в изолированной долине в Гималаях, а рассказчиком выступает французский инженер-электрик Герье, один из обитателей долины. Роман изображает новую цивилизацию, созданную кланом американских миллиардеров Квинсли. С помощью ведущих ученых и инженеров, которых они «импортируют» в долину со всего мира, Квинсли заселяют эту новую Атлантиду расой «сверхлюдей». По их планам, этой расе суждено завоевать и переделать «старый» мир. «Долина новой жизни» знаменует триумф человечества над Природой с помощью науки и техники. Жители долины используют атомную энергию, передают электричество без проводов, ездят на сверхбыстрых «магнитных» поездах и летают на «электрических крыльях». Но, как и в «Дивном новом мире», что действительно делает долину местом состоявшегося будущего, — это различные биопсихомедицинские технологии, от искусственной пищи до пересадки органов и мысленного внушения. Рассказчик извиняется за «неточности в своих объяснениях» этих технологий, поскольку ему не хватает «основательной биологической подготовки». Но, по словам рассказчика, «биологической части я никак не могу избежать, так как она занимает видное место во всем, мною пережитом» [Там же: 9].

Во многом сочинение Ильина построено на тех же основаниях, что и роман Хаксли, и представляет читателю антологию новейших достижений науки о жизни. Как поясняет рассказчик, во всех применяемых в долине биопсихомедицинских технологиях «не было ничего чудесного в полном смысле этого слова», а «были только достижения науки, зачатки которых были известны в Европе» [Там же: 86]. Самое поразительное в долине — это новая раса людей, составляющая ее «коренное» население. Ее создателем является «русский зоолог, прославившийся своими работами в области искусственного осеменения и гибридизации животных», по фамилии Петровский[5] [Там же: 95]. Как и в «Дивном новом мире», цель создателей и обитателей «долины новой жизни» — осчастливить человечество. По словам Петровского, «единственная возможность создать счастье на земле заключается в пересоздании человечества»

5 Несомненно, что прототипом Петровского был И.И. Иванов.

[Там же: 169]. И экспериментальная наука о жизни выступает поставщиком необходимых инструментов для такого пересоздания. Так же, как и обитатели «дивного нового мира», населяющая долину раса сверхлюдей создана с помощью искусственного оплодотворения и эктогенеза — выращивания человеческих эмбрионов в «инкубаториях». Так же, как и жители «дивного нового мира», они еще до рождения, путем различных манипуляций над эмбрионами, разделены на отдельные «касты», предназначенные для выполнения разных обязанностей и профессий. В обоих «новых мирах» многократно ускоренное развитие, обучение и воспитание этих «новых людей» основаны на применении гормонов, химических препаратов, массового внушения и «контроля над сознанием».

В обоих романах новая биология ведет за собой новую социологию. В результате использования биопсихомедицинских технологий семья больше не является главной ячейкой социальной организации обитателей обоих «новых миров». У них нет отцов, матерей, мужей, жен, детей, братьев и сестер. Им неизвестны чувства и эмоции, обусловленные такими биологическими и социальными ролями. Нет у них и традиционных фамилий. У Ильина (как и в романе Е. Замятина «Мы») они носят номера, а у Хаксли — символические имена «культурных героев» «дивного нового мира», от Форда, Фрейда и Дарвина до Маркса и Ленина. В мире Хаксли слова «мать» и «отец» являются непристойностями. В мире Ильина они употребляются только в переносном смысле; один из «туземцев» прямо заявляет: «наша мать — Природа, а отец — Наука» [Там же: 256].

Более того, в полном соответствии с мрачными предсказаниями Расселла, в обоих романах сильные мира сего — десять мировых контролеров у Хаксли и миллиардеры Квинсли у Ильина — используют различные предоставленные наукой инструменты в своих собственных целях, прежде всего для контроля над населением. Те же силы стремятся контролировать и саму науку. Постоянный контролер Западной Европы Мустафа Монд в «Дивном новом мире» прямо утверждает: «Наука опасна; мы должны самым тщательным образом держать ее в цепях и в намордник. <…> Она дала нам самое стабильное равновесие в истории. <…> Но мы не можем позволить науке свести на нет ее собственную отличную работу» [Huxley 1956: 187]. Словно в подтверждение этой декларации, в «Долине новой жизни» ученые, снабдившие Квинсли инструментами «контроля над сознанием», создают специальное устройство, защищающее их собственное сознание от такого контроля.

Можно было бы продолжить описание сходств и различий между «дивным новым миром» и «долиной новой жизни», но для целей данной статьи более важным представляется понять, чем объясняется такой удивительный параллелизм, равно как и существенные расхождения, между произведениями британского и российского авторов.

«Новый человек» как культурный ресурс

Романы Хаксли и Ильина представляют собой конечные результаты трансформации специализированных, часто весьма эзотеричных, научных знаний о человеческой природе (как телесной, так и духовной) в особый *культурный ресурс*, скрывающийся под выражением «новый человек». Эта трансформа-

ция включала три взаимосвязанных процесса: производство новых знаний; их перевод на язык, доступный для широкой публики; и их использование различными заинтересованными группами, включая философов, педагогов, теологов, политиков, литераторов, художников и ученых [Krementsov 2014].

Пожалуй, самой активной среди таких групп были литераторы. На рубеже XX века широкая популяризация научных знаний стимулировала формирование нового литературного жанра, получившего название «научная фантазия» или «научная фантастика». Появление слова *научный* в качестве прилагательного к таким существительным, как *фантазия* и *фантастика*, недвусмысленно сигнализировало об общественном признании растущей роли науки в жизни человечества. Различные достижения науки о жизни быстро стали темами многочисленных научно-фантастических произведений. Как Хаксли и Ильин, многие их собратья по перу внимательно исследовали возможные последствия нового знания о человеческом теле и духе для будущего человечества. Некоторых из них интересовала возможная эволюция телесных форм и функций. Они изображали красивые, здоровые и даже бессмертные тела «грядущих людей», специальные модификации, приспосабливающие их к экстремальным условиям жизни (в океанских глубинах или на других планетах), и даже отдельно живущий человеческий мозг как следующий этап в эволюции человека. Другие пытались вообразить будущее психическое развитие человечества, от злодеев-телепатов и гениев до «общинного» и «бестелесного» разума. Третьи изучали социальные (включая гендерные) роли, отношения и структуры, которые создадут «новые люди» будущего. Писатели выдумали целый ряд особых «подвидов» «нового человека», которые в самое ближайшее время будут вызваны к жизни открытиями ученых: «физиологический коллектив» (А. Богданов), «робот» (К. Чапек), «человек-амфибия» (А. Беляев), «групповой разум» (О. Стэплдон), «суперорганизм» наподобие пчелиного улья (К. Мережковский) и т.д. В своих произведениях они использовали для создания «нового человека» и человечества все возможные предоставленные наукой инструменты, от пересадки органов и переливания крови до мысленного внушения и межвидовой гибридизации [Krementsov 2011; 2014; 2019].

Некоторые из этих научно-фантастических произведений были весьма оптимистичны, с энтузиазмом приветствуя грядущее светлое будущее и «людей, подобных богам» (Уэллс), которые будут его населять. Другие, напротив, предрекали неизбежные катастрофы, порожденные вмешательством ученых в Природу в целом и человеческую природу в частности, как это происходит в повестях М.А. Булгакова «Роковые яйца» и «Собачье сердце» [Krementsov 2014]. Все они выражали надежды и страхи, вызванные наукой о жизни в воображении их авторов и воплотившиеся в образах «новых людей». Понятно, что выражение «новый человек» в отдельных произведениях имело весьма различный и зачастую противоречивый смысл. Можно предположить, что сама эта фраза служила всего лишь удобным *ярлыком*, обозначающим специфический для определенного места и времени культурный ресурс. Этот ресурс представлял собой своеобразный сплав циркулирующих в конкретном хронотопе образов, идей, концепций, клише и фантазий о природе человека и ее возможных будущих изменениях. Без детального анализа *конкретного содержания* этого ресурса — составляющих его элементов, их происхождения, исторического развития и взаимоотношений — выражение «новый человек» не столько

проясняет, сколько затемняет, что именно скрывается под этим универсальным ярлыком в творчестве отдельных писателей, ученых, богословов, кинематографистов, художников и политиков.

Тщательное сравнение научных и технических элементов в концепциях «нового человека», циркулирующих в различных хронотопах, открывает широкие (хотя и редко используемые) возможности для выяснения *специфичности* таких концепций, обычно обозначаемой выражениями типа «новый *советский* человек» и «новый *фашистский* человек». Анализ «научной составляющей» разнообразных концепций «нового человека» представляется особенно продуктивным, поскольку, согласно традиционным взглядам, одной из ключевых характеристик науки и производимого ею знания является *универсализм*. Грубо говоря, такой универсализм означает, что результаты экспериментов, произведенных в одной лаборатории, могут и должны быть подтверждены или опровергнуты в другой, а законы науки, будь то законы механики, термодинамики или эволюции, являются истинными независимо от того, где они были открыты (к примеру, в Англии или в России). Именно в этом смысле наука и производимое ею знание *универсальны* и *интернациональны* [Krementsov 2005]. Показательно, что в «Питомнике нового человека» Платонов придерживается именно такого традиционного представления:

> Теперь о науке. Она никогда не была национальной. Способ мысли у человека один во всех странах. Природа сделала мозг одинаковым всюду. Любое научное открытие совершается только раз и в одной стране. Нелепо открывать, скажем, радио дважды. После первого открытия, второе не имеет значения. Радио не может быть ни русским, ни немецким, ни итальянским — оно просто радио [Корниенко 2005: 509].

Соответственно, также универсальны и интернациональны должны бы быть и научные исследования жизни, и производимые ими знания и технологии. И именно такая универсальность научного знания, возможно, объясняет многочисленные сходства в основанных на таком знании концепциях «нового человека», получивших распространение в первой трети XX века в столь различных странах, как Великобритания и Россия.

«Новый человек» в науке и культуре большевистской России

Историки науки, однако, уже давно подвергают сомнению утверждения об универсализме и интернационализме науки, рассматриваемой просто как упорядоченная система знания, поскольку организация и существование науки и как особого социального института, и как особой когнитивной практики всегда *локальны*. Наука всегда встроена в матрицу конкретного времени, места, общества, государства, языка и культуры. Такая «местечковость» науки с необходимостью отражается в содержании культурных ресурсов, формируемых на основе производимого ею знания. Россия представляет особенно интересный случай для изучения этих сюжетов, поскольку большевистская революция совпала во времени с пиком экспериментальной революции в науке о жизни.

До 1917 года социальная и когнитивная организация российской науки практически не отличалась от таковой в других странах. Но после большевист-

ской революции она претерпела весьма существенные изменения [Krementsov 1997]. Главным из них стала «национализация» науки — переход к *исключительно* государственной поддержке исследований и исследователей. Наука в определенном смысле стала собственностью государства. Национализация стимулировала быстрое формирование «симбиотических» отношений между российским научным сообществом и новорожденным большевистским государством и обеспечила беспрецедентный рост числа научных учреждений и их работников. Такое «огосударствление» сделало занятия наукой массовой профессией и заметно повысило престиж науки и ученых в советском обществе. Всего за два десятилетия Россия превратилась из «глухой провинции» в один из ведущих центров мировой науки.

Национализация сказалась не только на размерах и общественном авторитете российской науки. Она также существенно повлияла на ее когнитивную структуру и практику. Отсутствие альтернативных источников поддержки превратило ученых в заложников партгосаппарата и его меняющихся приоритетов во всех сферах жизни: экономике, политике, идеологии и культуре. В этих условиях направления исследований, воспринимавшиеся аппаратчиками как соответствующие их приоритетам, получали почти неограниченную поддержку и активно развивались, а несоответствующие лишались поддержки, хирели и исчезали или просто-напросто запрещались [Krementsov 2010].

В первое десятилетие советской власти науке о жизни в этом плане повезло: большевики считали ее необходимым фундаментом для модернизации двух жизненно важных областей: здравоохранения и сельского хозяйства. Кроме того, ее достижения (и теория биологической эволюции, и результаты экспериментальных исследований) стали одним из главных орудий в борьбе большевиков с их заклятым врагом — религией и насаждаемым ею представлением о богосотворенности мира и человека. Однако еще более важным было то, что «визионерская биология» оказалась весьма созвучна «революционным мечтаниям» (по удачному выражению историка Ричарда Стайтса) большевиков о построении «нового мира» и «нового общества», заполонившим российское культурное пространство после Октябрьской революции [Stites 1989]. «Новый человек» стал неотъемлемой частью таких мечтаний, поскольку главная доктрина большевиков, марксизм, с самого ее зарождения была пропитана идеями о «новом человеке» — «могильщике капитализма» и «строителе коммунизма» [O'Brien 1987; 1992]. Российские марксисты с энтузиазмом поддержали разработку разнообразных биопсихомедицинских технологий создания «нового человека». Не говоря уже о А.А. Богданове, активно занимавшемся и теоретическим анализом, и практическим использованием одной из таких технологий — переливания крови [Krementsov 2011], достаточно вспомнить многократно цитировавшееся заявление Л.Б. Троцкого. Второй человек в большевистской партии вдохновенно говорил о создании «под собственными пальцами» с помощью «сложнейших методов искусственного отбора и психофизической тренировки» «более высокого общественно-биологического типа, если угодно — сверхчеловека» [Троцкий 1923: 195]. А год спустя нарком здравоохранения Н.А. Семашко, самый влиятельный патрон биомедицинских исследований в большевистском правительстве, настаивал на необходимости «биологического анализа» при решении любых государственных проблем. «Марксист-естественник», как он сам себя характеризовал, сетовал на то, что «на биологический метод у нас еще мало обращается внимания (может быть,

потому, что наши выдающиеся марксисты больше социологи, экономисты, политики, но не биологи)». По мнению наркома, «именно биологическое освещение необходимо часто для решения, казалось бы, чисто социальных, экономических проблем» [Семашко 1924: 150].

В первое послереволюционное десятилетие такой резонанс «визионерской биологии» российских ученых и «революционных мечтаний» их партнеров и патронов в госпартаппарате привел к поистине взрывному росту числа биопсихомедицинских исследовательских учреждений и их работников и стремительной институализации новых экспериментальных дисциплин. Этот резонанс также обеспечил широчайшую популяризацию науки о жизни в советском обществе. Сотни популярных статей, брошюр и книг, опубликованных в это время учеными, литераторами, врачами, партийными и государственными деятелями, журналистами и философами, с успехом перевели специальное научное знание, добытое в исследованиях жизни, на язык, доступный и понятный любому мало-мальски образованному человеку. Именно эти публикации и стали главным источником научного знания для всех участников культурного процесса, включая философов, писателей, политиков, драматургов, кинематографистов и художников [Krementsov 2014]. Они-то и обеспечили активное включение новейших достижений науки о жизни в культурный ресурс, обозначаемый выражением «новый человек».

Самое главное, однако, то, что все эти процессы привели к весьма существенному по сравнению с предшествующими десятилетиями изменению содержания этого культурного ресурса. Жесткий контроль большевиков над содержанием и распространением всей культурной продукции практически полностью исключил из представлений о «новом человеке» все «идеалистические» (религиозные, мистические, спиритуалистические, теософские, оккультные и т.п.) интерпретации природы человека и его будущего, пользовавшиеся огромной популярностью до 1917 года [Tetzner 2013]. Одновременно такой контроль заглушил всякую критику их собственных «материалистических» трактовок этих вопросов, как это произошло, например, с повестью М.А. Булгакова «Собачье сердце», запрещенной к публикации по указанию Л.Б. Каменева, или с рассказом И.Г. Эренбурга «Ускомчел» (усовершенствованый коммунистический человек), запрещенным к публикации И.В. Сталиным.

Даже столь краткое описание позволяет утверждать, что культурные ресурсы, имеющиеся в конкретном обществе, гораздо более локальны и специфичны, чем то научное знание, на котором такие ресурсы часто основываются. Анализ «научного содержания» циркулирующих в различных хронотопах концепций «нового человека», таким образом, позволяет выявить сходства и различия в восприятии конкретных биопсихомедицинских исследований и их результатов в культуре определенного общества. Например, контроль над размножением с помощью новых биопсихомедицинских технологий приводит к весьма различным последствиям в романах Хаксли и Ильина. В «дивном новом мире» главным инструментом социализации и социальных взаимодействий его обитателей становится секс (вспомним лозунг этого мира: «каждый принадлежит каждому»). А в «долине новой жизни» секс совершенно отсутствует. Ее жители полностью лишены «всех особенностей пола и страстей, так вредно влияющих на современного человека во всех странах земного шара» [Тео Эли 1928: 161]. Более того, само «производство» женщин ограничено лишь пятью тысячами в год: «они оказались невыгодны для Долины Новой Жизни,

так как физически слабее мужчин и отличаются меньшей уравновешенностью характера» [Там же: 160]. Столь различные социальные последствия использования по сути одних и тех же биопсихомедицинских технологий несомненно отражают не только личные позиции авторов двух романов. Они также указывают на существенные различия и в направлениях научного изучения, и в общественном восприятии в Великобритании и большевистской России «сексуальной революции», разразившейся в начале XX века [Carleton 2005; Dabhoiwala 2012; Naiman 1997]. Стоит отметить, что взгляды Платонова на секс (не только в «Питомнике нового человека», но и в других произведениях 1920-х годов, например в «Антисексусе») весьма близки к описанным Ильиным.

От инженеров жизни до инженеров человеческих душ

Самый общий ответ на вопрос, вынесенный в заглавие этой статьи, состоит в том, что в первой трети XX века представления о «новом человеке» наполняются разнообразными материалами, заимствованными из экспериментальной науки о жизни. Уже в последней трети XIX века наука о жизни проникает в содержание культурного ресурса, обозначаемого фразой «новый человек», в виде неизбежных законов биологической эволюции, которые неотвратимо ведут либо к «вырождению» и вымиранию, либо к «совершенствованию» человеческого рода. В первые десятилетия XX века экспериментальная революция в изучении жизни приводит к отрицанию неизбежности такой «эволюционной судьбы» Homo sapiens. Успехи экспериментальных исследований генерируют различные биопсихомедицинские технологии, которые передают «контроль» над будущим человечества от «слепых» законов Природы в руки «инженеров жизни» — ученых, занимающихся подобными исследованиями и создающих такие технологии. На протяжении первой трети XX века то место, которое различные материалы экспериментальной биологии, психологии и медицины (идеи, практики, методы, объекты, гипотезы, агенты, образы и т.д.) занимают в содержании этого культурного ресурса, постоянно расширяется.

В России этот общемировой процесс приобрел особые черты, поскольку пик экспериментальной революции в науке о жизни совпал во времени с большевистской революцией. Благодаря резонансу «визионерской биологии» российских ученых и «революционных мечтаний» их покровителей среди большевистского руководства популярность предложений использовать биопсихомедицинские технологии для создания «нового человека», равно как и общественный авторитет разрабатывающих такие технологии ученых, резко возросли. Более того, они заметно потеснили и «онаучили» идеи о ведущей роли обучения и воспитания в создании «нового человека», ставшие неотъемлемой частью этого ресурса еще с эпохи Просвещения. Достаточно вспомнить популярные интерпретации воспитания и обучения, как всего-навсего процесса формирования новых рефлексов, активно развивавшиеся В.М. Бехтеревым, И.П. Павловым и их многочисленными учениками, и неоднократные попытки приложения таких интерпретаций в педагогике, психотехнике и педологии. Так, в 1925 году один из сотрудников Бехтерева опубликовал брошюру с характерным названием «Рефлексология и педагогика», ежегодно дополнявшуюся и переиздававшуюся вплоть до 1930 года [Арямов 1930]. По-

хожие идеи высказывались и на Западе. Как громко заявлял основатель бихевиоризма Дж. Уотсон:

> Дайте мне дюжину здоровых, хорошо сформированных младенцев и мой собственный мир, в котором я их воспитаю, и я гарантирую, что смогу совершенно случайным образом выбрать одного из них и натренировать его так, чтобы он стал любым специалистом по моему выбору — доктором, юристом, художником, купцом и даже нищим или вором, совершенно независимо от талантов, наклонностей, способностей, призваний и расы его предков [Watson 1930: 82].

Стоит заметить, что, хотя «неопавловское формирование рефлексов» и фигурирует в «Дивном новом мире» [Huxley 1956: 28, 52], на Западе популярность подобных радикальных предложений оказалась в это время значительно ниже, чем в России.

Превалирование биопсихомедицинских знаний и технологий в представлениях о «новом человеке» и будущем человечества продолжалось в Советской России относительно недолго. Начавшаяся в конце 1920-х годов «революция сверху» [Tucker 1990] привела к установлению личного контроля И.В. Сталина над госпартаппаратом и жесткого контроля этого аппарата над всеми сферами жизни страны. Она заглушила «революционные мечтания» предшествующего десятилетия, заменив их обязательной, хотя и постоянно меняющейся, «партийной линией» и планами пятилеток. Она также резко снизила и значение биопсихомедицинских знаний в представлениях о «новом человеке», и роль ученых в предсказаниях и создании будущего. Всякие попытки биопсихомедицинского «контроля» над будущим стали осуждаться и отвергаться как «вредная» «буржуазная» *биологизация* сущности человека. Публиковавшиеся в «Комсомольской правде» почти еженедельно с июня по декабрь 1928 года материалы к дискуссии, проходившей под рубриками «Кто строитель социализма?» и «Какой человек нам нужен?», убедительно показывают, что вера в исключительную роль обучения и воспитания в формировании «нового человека» опять стала главным компонентом в содержании культурного ресурса, определяемого этим выражением. Роспуск в 1930 году Русского евгенического общества и исчезновение евгеники из дискуссий о «новом человеке» также явились красноречивой приметой нового времени [Krementsov 2018]. В 1930-е годы партийные идеологи и функционеры стали главными «футурологами», определявшими будущее страны, ее населения и человечества в целом. Террор и пропаганда заняли место новых знаний и технологий, предлагаемых экспериментальной наукой о жизни. Советские идеологи продвигали «марксистское» истолкование сущности человека как продукта *исключительно* социальных, в первую очередь трудовых и экономических, отношений. Они не отрицали роли биологических факторов в *прошлой* эволюции человеческого вида, но для них эта роль закончилась с появлением труда и классового общества. Как выразился один молодой марксист, в процессе эволюции человека произошел «переход от ведущей роли естественного отбора к ведущей роли труда» [Кремянский 1941]. Отныне Homo novus должен был создаваться не манипулированием репродукцией и наследственностью человека, а путем жесткого контроля над воспитанием и образованием. В этой ситуации уже не ученые, а писатели получили звание «инженеров», создающих «нового человека». Но объектом приложения их усилий стали исключительно «человеческие души», а «социалистический реализм» вытеснил научную фантастику на

задворки детской литературы. К концу 1930-х годов в двойственности человеческой природы биологическое подверглось полному «диалектическому отрицанию» социальным. Это, однако, уже другая история, требующая для своего детального освещения отдельной работы.

Библиография / References

[Арямов 1930] — *Арямов И.А.* Рефлексология и педагогика. 6-е изд. М.: Работник просвещения, 1930.

(*Ariamov I.A.* Refleksologiya i pedagogika. 6th ed. Moscow, 1930.)

[Завадовский 1922] — *Завадовский М.М.* Пол и развитие его признаков. М.: ГИЗ, 1922.

(*Zavadovskiy M.M.* Pol i razvitie ego priznakov. Moscow, 1922.)

[Корниенко 2005] — *Корниенко Н.* Чевенгурские мечтания о «новом человеке» в статьях Платонова 1920-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6 / Под ред. Н. Корниенко. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 483—519.

(*Kornienko N.* Chevengurskie mechtaniyia o "novom cheloveke" v stat'yakh Platonova 1920-kh godov // "Strana filosofov" Andreya Platonova: Problemy tvorchestva. Iss. 6. Moscow, 2005. P. 483—519.)

[Кремянский 1941] — *Кремянский В.И.* Переход от ведущей роли отбора к ведущей роли труда // Успехи современной биологии. 1941. Т. 14. С. 356—371.

(*Kremianskii V.I.* Perekhod ot vedushchey roli estestvennogo otbora k vedushchey roli truda // Uspekhi sovremennoy biologii. 1941. Vol. 14. P. 356—371.)

[Мечников 1961] — *Мечников И.И.* Этюды о природе человека. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961.

(*Mechnikov I.I.* Etyudy o prirode cheloveka. Moscow, 1961.)

[Павлов 1951] — *Павлов И.П.* Нобелевская речь // Павлов И.П. Полное собрание сочинений: В 6 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1951. Т. 2. Ч. 2. С. 347—360.

(*Pavlov I.P.* Nobelevskaya rech' // Pavlov I.P. Polnoe sobranie sochineniy: In 6 vols. Moscow; Leningrad, 1951. Vol. 2. Pt. 2. P. 347—360.)

[Семашко 1924] — *Семашко Н.* О биологическом подходе к постановке полового воспитания // Звезда. 1924. № 5. С. 150—153.

(*Semashko N.* O biologicheskom podkhode k postanovke polovogo vospitaniya // Zvezda. 1924. № 5. P. 150—153.)

[Слепков 1927] — *Слепков В.* Евгеника. Улучшение человеческой природы. М.: ГИЗ, 1927.

(*Slepkov N.* Evgenika. Uluchshenie chelovecheskoy prirody. Moscow, 1927.)

[Тео Эли 1928] — *Тео Эли.* Долина новой жизни. М.: Круг, 1928.

(*Teo Eli.* Dolina novoy zhizni. Moscow, 1928.)

[Троцкий 1923] — *Троцкий Л.Д.* Литература и революция. М.: Красная новь, 1923.

(*Trotsky L.D.* Literatura i revoliutsiia. Moscow, 1923)

[Флоринский 1865] — *Флоринский В.М.* Усовершенствование и вырождение человеческого рода // Русское слово. 1865. № 8. С. 1—57; № 10. С. 1—43; № 11. С. 1—25; № 12. С. 27—43.

(*Florinskii V.M.* Usovershenstvovanie i vyrozhdenie chelovecheskogo roda // Russkoe slovo. 1865. № 8. P. 1—57; № 10. P. 1—43; № 11. P. 1—25; № 12. P. 27—43.)

[Adams 2000] — *Adams M.B.* Last Judgment: The Visionary Biology of J.B.S. Haldane // Journal of the History of Biology. 2000. Vol. 33. P. 457—491.

[Bashford, Levine 2010] — The Oxford Handbook on the History of Eugenics / Ed. by A. Bashford, Ph. Levine. New York: Oxford University Press, 2010.

[Carleton 2005] — *Carleton G.* Sexual Revolution in Bolshevik Russia. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2005.

[Carroll 2004] — *Carroll J.* Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature. New York: Routledge, 2004.

[Carroll 1872] — *Carroll L.* Through the Looking-Glass and What Alice Found There. London: Macmillan and Co., 1872.

[Dabhoiwala 2012] — *Dabhoiwala F.* The Origins of Sex: A History of the First Sexual Revolution. Oxford: Oxford University Press, 2012.

[Darwin 1859] — *Darwin Ch.* On the Origin of Species by Means of Natural Selection, Or the

Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life. London: John Murray, 1859.

[Galton 1865] — *Galton F.* Hereditary Talent and Character // Macmillan's Magazine. 1865. Vol. 12. P. 157—166; 318—327.

[Haldane 1923] — *Haldane J.B.S.* Daedalus, or Science and the Future. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1923.

[Huxley 1956] — *Huxley A.* Brave New World. London: Vanguard Library, 1956.

[Huxley 1970] — *Huxley J.* Memories: In 2 vols. Vol. 1. London: George Allen & Anwin, 1970.

[Huxley 1863] — *Huxley T.H.* Evidence as to Man's Place in Nature. London: Williams and Norgate, 1863.

[Krementsov 1997] — *Krementsov N.* Stalinist Science. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

[Krementsov 2005] — *Krementsov N.* International Science Between the World Wars: The Case of Genetics. London: Routledge, 2005.

[Krementsov 2010] — *Krementsov N.* Marxism, Darwinism, and Genetics in the Soviet Union // Biology and Ideology: From Descartes to Dawkins / Ed. by D. Alexander, R. Numbers. Chicago: University of Chicago Press, 2010. P. 215—246.

[Krementsov 2011] — *Krementsov N.* A Martian Stranded on Earth: Alexander Bogdanov, Blood Transfusions, and Proletarian Science. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

[Krementsov 2014] — *Krementsov N.* Revolutionary Experiments: The Quest for Immortality in Bolshevik Science and Fiction. New York: Oxford University Press, 2014.

[Krementsov 2018] — Krementsov N. With and Without Galton: Vasilii Florinskii and the Fate of Eugenics in Russia. Oxford: OpenBook Publishers, 2018.

[Krementsov 2019] — *Krementsov N.* Thought Transfer and Mind Control between Science and Fiction: Fedor Il'in's "The Valley of New Life" (1928) // Osiris. 2019. Vol. 34. P. 36—54.

[Krementsov 2021a] — *Krementsov N.* New Sciences, New Worlds, and "New Men" // The Art and Science of Making the New Man in Early 20th-Century Russia / Ed. by N. Krementsov, Y. Howell. London: Bloomsbury Academic, 2021. P. 85—104.

[Krementsov 2021b] — *Krementsov N.* Introduction: On Words and Meanings // The Art and Science of Making the New Man in Early 20th-Century Russia / Ed. by N. Krementsov, Y. Howell. London: Bloomsbury Academic, 2021. P. 1—23.

[Laughlin 1923] — *Laughlin H.H.* The Second International Exhibition of Eugenics. Baltimore: Williams & Wilkins Company, 1923.

[Lyell 1830—1833] — *Lyell Ch.* Principles of Geology: Being an Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface, by Reference to Causes Now in Operation: In 3 vols. London: J. Murray, 1830—1833.

[Lyell 1863] — *Lyell Ch.* Geological Evidences of the Antiquity of Man. London: J. Murray, 1863.

[Naiman 1997] — *Naiman E.* Sex in Public: The Incarnation of Soviet Ideology. Princeton: Princeton University Press, 1997.

[O'Brien 1987] — *O'Brien J.C.* The Instauration of the New Man of Marxism: A Critique // International Journal of Social Economics. 1987. Vol. 14. P. 22—33.

[O'Brien 1992] — *O'Brien J.C.* Marxism and the Instauration of Man // International Journal of Social Economics. 1992. Vol. 19. P. 107—126.

[Pauly 1987] — *Pauly P.J.* Controlling Life: Jacques Loeb and the Engineering Ideal in Biology. New York: Oxford University Press, 1987.

[Reich 1868] — *Reich E.* Ueber die Entartung der Menschen, ihre Ursachen und Verhütung. Erlangen: Enke, 1868.

[Rey 1863] — *Rey M.* Dégénération de l'espèce humaine et sa régénération. Paris: Germer-Baillière, 1863.

[Russell 1924] — *Russell B.* Icarus, or The Future of Science. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1924.

[Stites 1989] — *Stites R.* Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. Oxford: Oxford University Press, 1989.

[Tetzner 2013] — *Tetzner Th.* Der kollektive Gott: Zur Ideengeschichte des "neuen Menschen" in Russland. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013.

[Tucker 1990] — *Tucker R.C.* Stalin in Power: The Revolution from Above, 1928—1941. New York: Norton, 1990.

[Watson 1930] — *Watson J.* Behaviorism. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1930.

[Wells et al. 1929] — *Wells H.G., Huxley J., Wells G.P.* The Science of Life: In 3 vols. London: The Amalgamated Press Ltd, 1929.

Константин А. Богданов

Революция в желудке:

ДИЕТОЛОГИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ И ИДЕОЛОГИЯ «НОВОГО ЧЕЛОВЕКА» В РОССИИ

Konstantin A. Bogdanov

Revolution in the Stomach: Dietary Recommendations and Ideology of the "New Man" in Russia

Константин А. Богданов (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник Центра теоретико-литературных и междисциплинарных исследований; доктор филологических наук)
konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Ключевые слова: новый человек, диетологические рекомендации, Мечников, Толстой, Суворин, Чернышевский

УДК: 75.041+75.03+94
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_50

Словосочетание «новый человек» (и «новые люди») может считаться расхожим для первых десятилетий XX века. Суждения о том, что человек представляет собой объект и субъект природной эволюции, выражающейся в изменении и возможном улучшении его наследственных признаков, опирались на медицинские, физико-антропологические, психиатрические и евгенические представления о «новом человеке».
В 1910-е годы изучение физиологии человека, в частности физиологии пищеварения, становится одним из инструментов улучшения природы человека. Парадоксальным фактом в данном случае стало то, что конкретные исследования, призванные выявить причины болезней, установить методы их профилактики и лечения, легли в основу радикальных мировоззренческих суждений о возможностях человеческого самосовершенствования и изменении его физической организации. Провозвестниками появления физически «обновленного» человека в эти годы — по-разному, но с равной степенью радикализма — выступили И.И. Мечников и А.А. Суворин. В статье речь пойдет о том, каким образом суждения о толстой кишке, кишечной флоре и надлежащей диете вписывались в широкий контекст медицинских и околомедицинских дискуссий о «новом человеке», возможностях антропологической и в конечном счете социальной трансформации.

Konstantin A. Bogdanov (Dr. Habil.; Leading Researcher, Literature Theory and Interdisciplinary Research Center, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences)
konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Key words: new man, dietary recommendations, Mechnikov, Tolstoy, Suvorin, Chernyshevsky

UDC: 75.041+75.03+94
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_50

The concept of the "new man" (and "new people") could be considered popular in the first decades of the 20th century. The assertion that a person is the subject and object of natural evolution and that hereditary characteristics could be improved were based on medical, anthropological, psychiatric, and eugenic ideas of the "new man." In the 1910s, studying the physiology of man, in particular digestion, became one of the instruments of improving the nature of man. In this case, the paradoxical fact was that specific studies designed to identify the causes of diseases and establish methods of preventing and healing them formed the basis of radical ideological judgments about the possibilities of man's self-improvement and *changes* in his physical organization. The ambassadors of the emergence of the physically "renewed" man at this time — in different ways, but with an equal degree of radicalism — were Ilya Mechnikov and Alexei Suvorin. This article examines how ideas about the large intestine, intestinal flora, and the proper diet fit into the wider context of medical and near-medical discussions of the "new man" and the possibilities of his anthropological and, finally, social transformation.

В истории русской культуры словосочетание «новый человек» (и «новые люди») отсылает главным образом к текстам и событиям 1860—1880-х годов — ко времени появления романов И.С. Тургенева «Отцы и дети» (1862) и Н.Г. Черны-

шевского «Что делать? Из рассказов о новых людях» (1863), а также обширной литературной и общественно-политической публицистики последующих лет — произведениям И.В. Омулевского, Н.Н. Златовратского, Н.Е. Каронина-Петропавловского, Н.И. Наумова, Ф.Д. Нефедова, А.О. Осиповича-Новодворского, П.В. Засодимского, В.В. Берви-Флеровского и других писателей и критиков, выразивших общественные настроения и новшества пореформенных десятилетий эпохи Александра II: образы «нигилистов», феминистское движение, деятельность народников и народовольцев и т.д. Представления о «новых людях» (или даже о «новой расе людей», по выражению Берви-Флеровского из автобиографического романа «На жизнь и смерть», 1877) разнообразятся в своем радикализме, но остаются преимущественно дискурсивными: «новый человек» определяется разговорами о нем в терминах сознания и поступков, темами этики, политики, эстетики, религиозной философии[1]. Новизна «нового человека» в этих случаях ограничивается, условно говоря, новизной слов и дел. О новизне тела при этом речь как будто не идет — за исключением разве что эпизодического, но яркого и значимого образа революционера-аскета Рахметова из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?», — «особенного человека», добровольно принуждающего себя к гимнастическим упражнениям, продуманной диете, трезвости, сексуальному воздержанию и умению спать на гвоздях.

Изменение тела в этом случае подчинено революционной практике и этическому совершенствованию — хотя само представление о телесной аскезе как опыте духовного обновления очевидным образом отсылало к истории христианства. Давно замечено, что и сам роман Чернышевского, поповича по происхождению, учившегося в Саратовской духовной семинарии, полон библейских аллюзий. Характерно, что тот же Рахметов, приуготовляя себя к грядущей революционной деятельности, весьма строг в выборе необходимых для этого книг, и одной из этих книг для него служит комментарий Ньютона на Апокалипсис «Замечания о пророчествах Даниила и Апокалипсисе св. Иоанна» («Observations on the Prophethies of Daniel and the Apocalypse of St. John»), польза которого определяется здесь тем, что это «классический источник по вопросу о смешении безумия с умом», а это «вопрос всемирно-исторический» [Чернышевский 1939: 197].

В том же контексте заслуживает внимания и диета Рахметова. Читатель встречается с Рахметовым, когда тот съедает большой кусок ветчины с куском черного хлеба (Чернышевский уточняет: «в сумме это составляло фунта четыре») и выпивает полграфина воды. Далее сообщается, что Рахметов специально

> принял боксерскую диету: стал кормить себя — именно кормить себя — исключительно вещами, имеющими репутацию укреплять физическую силу, больше всего бифштексом, почти сырым, и с тех пор всегда жил так [Там же: 200].

Впрочем, рацион героя знает свои исключения: «По целым неделям у него не бывало во рту куска сахару, по целым месяцам никакого фрукта, ни куска телятины или пулярки», из чего, однако, следует и то, что иногда-таки он их ел.

---

1 Литература о «новых людях» в русской культуре достаточно обширна, см., например: [Володина 2003; Гончарова 2011; Карякина 1957; Ицкович 2010; Никольский 2012; Новикова 1985; Brower 1975; Confino 1990; Pietrow-Ennker 1999; Stites 1989].

Узнаем мы и то, что «когда он обедал у кого-нибудь за чужим столом, он ел с удовольствием многие из блюд, от которых отказывал себе в своем столе», руководствуясь при этом тем рассуждением, что «при случае» можно есть, что, пусть и редко, но ест простой народ, например: яблоки и паштеты, но не абрикосы и сардинки. При этом апельсины можно есть только в Петербурге, а в провинции нельзя, потому что «в Петербурге простой народ ест их, а в провинции не ест». Меню Рахметова не дает покоя Чернышевскому и дальше — в описании чаепития, где аскетичный герой «выпил пять стаканов чаю, с ними опростал половину огромного сливочника и съел страшную массу печенья» [Там же: 211].

Многочисленные детали революционной диеты, разбросанные на пространстве десяти страниц главы о Рахметове, можно было бы счесть очередным курьезом романа, дававшего его критикам не один повод для недобрых шуток[2]. Повышенное внимание автора «Что делать?» к вопросам правильного питания, возможно, было окрашено автобиографически: Чернышевский, как известно, длительное время хворал желудком и прибегал к различным способам тогдашнего врачевания — курению, английской соли, горячему маслу золототысячника [Чернышевский 1928: 442, 452, 454]. Но для нас это внимание представляет тот интерес, что в романе оно появляется в результате нарочитой детализации жизнестроительной программы «нового человека», каким его рисует Чернышевский. Выясняется, что путь к социальному переустройству подразумевает не только умственное, но также физическое самосовершенствование. Склонность Рахметова к бифштексам при отказе от абрикосов и сардинок важна как декларация определенной рефлексии, в которой диете отводится по меньшей мере немаловажное значение.

В истории прочтения романа Чернышевского, как покажет будущее, значимость сказанного не определялась художественными достоинствами текста[3]. Роман, по известному признанию Ленина, «перепахавший» его уже в юности (см.: [Валентинов 2017: 104]), а позднее на долгие десятилетия вошедший в канон советского школьного образования, отсылал к традиции, для которой сама идея социальных преобразований вписывалась в широкий контекст научных, и в частности медицинских, размышлений о природе человека.

Авторитетами нового знания, открывающего горизонты естественнонаучного прогресса, слывут, в частности, зоологи и физиологи, в ряду которых особой известностью пользуются Карл Фохт, Якоб Молешотт и Людвиг Бюхнер — авторы сочинений, заложивших основу философских представлений о человеке и обществе, в которых интеллектуальная и духовная жизнь виделись принципиально подчиненными «животному» происхождению и строению человека, особенностям анатомии, физиологии, характеру пищеварения и т.д. Многочисленные сочинения Молешотта (большинство из которых в 1860—1870-е годы будет переведено на русский язык) напрямую связывали диетологические рекомендации с вопросами социального и идеологического прогнозирования. Афоризм Людвига Фейербаха «Человек есть то, что он ест» («Der Mensch ist, was er isst») характерно появляется в его рецензии на книгу Молешотта «Физиология пищевых продуктов» (1850); впоследствии Фейербах ис-

2 Среди ранних откликов такого рода см.: [Фет 1936].

3 О популярности романа Чернышевского среди русских читателей см.: [Скабичевский 1928: 249, Стеклов 1928: 135].

пользует его в названии статьи «Тайна жертвы, или Человек есть то, что он ест» («Das Geheimnis des Opfers, oder Der Mensch ist, was er isst», 1866). За два года до выхода романа Чернышевского Дмитрий Писарев в энтузиастической рецензии на «Физиологические эскизы» Молешотта (1861) формулирует ту же идею проективно: «Измените пищу человека, и весь человек мало-помалу изменится» [Писарев 2001: 159]. Правильный выбор питания и надлежащих специй стимулирует мыслительную деятельность:

> Употребление разных приправ: перца, гвоздики, лаврового листа, мускатного ореха, употребление сахара, старого сыра, вина и ликера — основано также на требованиях нашего желудка; если пользоваться всеми этими приправами с благоразумною умеренностью, то все они могут содействовать пищеварению, ускорять в нашем теле обмен соков и передвижение частиц и, следовательно, усиливать действие нервов, воспринимающих впечатление и вырабатывающих мысль [Там же: 162].

По логике Молешотта и Писарева, связывавшей поглощение еды с выработкой мысли, последняя оказывалась, таким образом, определенным итогом физиологического процесса, результатом отправления организма. В «Физиологических письмах» Фохта (1846) об этом говорилось и вовсе без обиняков: «Мысль находится в почти в таком же отношении к головному мозгу, как желчь к печени или моча к почкам» [Фохт 1864: 335].

Фохту вторил Бюхнер — автор еще одного «физиологического бестселлера» эпохи, «Сила и материя» (1855), заявлявший на страницах этого сочинения, что «не существует желчи без печени, мочи без почек… мысли без мозга» [Бюхнер 1907: 178]. (В «Отцах и детях» Тургенева именно это сочинение «нигилист» Базаров рекомендует читать братьям Кирсановым вместо Пушкина.) И Фохт, и Бюхнер не были в данном случае оригинальны, перефразируя давнее рассуждение французского врача и физиолога Пьера Кабаниса о необходимости рассматривать мозг в качестве органа, так же предназначенного к производству мысли, как желудок и кишки предназначены к пищеварению, а печень — к очистке желчи [Cabanis 1830: 171]. Сочинения Кабаниса будут опубликованы по-русски в 1865—1866 годах [Кабанис 1865—1866], но радикализм медико-физиологических деклараций о настоящей и будущей природе человека в сознании современников Чернышевского прочно и надолго связываются с именами Молешотта, Фохта и Бюхнера. Спустя десять лет после публикации романа «Что делать?» эта связь осознается все еще настолько актуальной, что заставляет Достоевского в пылу антинигилистической критики вывести в «Бесах» (1872) спятившего подпоручика, изрубившего топором и выбросившего из своей комнаты иконы и разложившего вместо них «на подставках, в виде трех налоев, сочинения Фохта, Молешотта и Бюхнера», перед каждым из которых «он зажигал восковые церковные свечки» [Достоевский 1975: 269].

В историко-научной ретроспективе размышлениям о первично физиологической природе человека будет суждена долгая жизнь. Важным фактором на этом пути стало становление физической антропологии в качестве дисциплины, выделившейся из смежных исследований в области сравнительной анатомии и физиологии, археологии и этнографии («народоведения»).

В 1860-е годы физическая антропология переживает нечто вроде научного бума: созданное в 1859 году Парижское антропологическое общество положило начало активной организации антропологических институтов в Лондоне

(1863), Москве (1864), Мадриде (1865), Флоренции (1868), Берлине (1869), Вене (1870). В 1871 году выходит в свет «Происхождение человека и половой отбор» (1871), а в следующем году — «Выражение эмоций у человека и животных» (1872) Дарвина, давшие старт научным и общественно-политическим дискуссиям о природе человека, а также о механизмах его физической, исторической и социальной эволюции. В 1874 году ревностный последователь Дарвина Эрнст Геккель публикует «Антропогению, или Историю развития человека» («Anthropogenie oder Entwickelungsgeschichte des Menschen»), ставшую на десятилетия самой популярной концепцией эволюции человека как вида. Социальная и культурная антропология возникнет позже, но их проблематика опосредованно связана с тем научным и общественным дискурсом в изучении человека и общества, который складывается начиная с середины 1850-х годов. В общем виде такой дискурс может быть определен как дискурс редукции — сведения социального и культурного многообразия к закономерностям физиологического и психологического порядка.

Вопрос об антропологической эволюции обнаруживал в этом контексте и свою этическую проблематику: что считать естественным для человека и общества, а что нет? Установление сходств, роднящих, с одной стороны, человека и животное, а с другой — людей друг с другом, представало отныне не спекулятивным, но как бы «физиологически обоснованным» аргументом не только в объяснение, но и в оправдание того, что им соприродно. Дальше других в этом оправдании пошел Ницше, выводящий в «Генеалогии морали» (1887) хищного, но и прекрасного в своей природной свободе «человека-зверя», склонного к насилию и добивающегося господства над более слабыми и уже поэтому менее благородными сородичами. Современная мораль — это рабская мораль, потому что она превозносит аскезу и самоотречение, осуждает жестокость, эгоизм и эксплуатацию, хотя эксплуатация — и здесь Ницше характерно прибегает к естественнонаучной терминологии антрополога — является не наследством испорченного общества, а органически основной функцией самой жизни.

В определенном смысле Ницше шел вслед за Руссо, желая видеть в надлежащем социальном строе возвращение к «естественному состоянию». Но если для Руссо, поставившего веком ранее знак равенства между понятиями «естественное» и «хорошее», в возвращении к природе виделось обретение гармонии и торжество справедливости, то для Ницше природное начало в человеке находится «по ту сторону добра и зла» и не нуждается в морализаторстве — уже потому, что мораль, которая призывает к справедливости, сама по себе является моралью рабов. Демонстративный аморализм Ницше вызывал негодование многих: Макс Нордау настаивал в «Вырождении» (1892), что вся философия Ницше есть плод умопомрачения; так же думал и Толстой, обозвавший в одной из своих статей идеи Ницше «бредом» «ненормального немца» [Толстой 1950: 184]. Но интересно, что в своем убеждении, будто природа может служить своего рода критерием социального порядка, тот же Толстой оказывался близок не только к Руссо, но и к Ницше — в том дидактическом отношении, что переустройство общества подразумевает искоренение пороков цивилизации. В протесте против современной культуры и науки и в доверии к природе Толстой, в сущности, повторял тот ход мысли, что следовать прирожденным свойствам человека является условием не только социального, но также физиологического прогресса. Последнее обстоятельство вызвало ехидную реакцию Ильи Мечникова, будущего лауреата Нобелевской премии (1908), заметившего, что,

с точки зрения учения Толстого, следует развивать и движения стопы, так как они составляют прирожденное «свойство» человеческого организма и поэтому совершенно «естественны». «Обувь же, которая сковывает стопу, мешая движению ее частей, является, таким образом, противоестественным изобретением культуры, которое необходимо устранить» [Мечников 1954: 140].

Важным аргументом Мечникова было указание на то, что в процессе эволюции «рядом с прогрессивным развитием лишь немногих органов совершается регресс в области гораздо большего количества аппаратов» и что «весь организм человека переполнен органами, которые хотя и могут еще действовать, тем не менее клонятся к явному упадку» [Там же: 141, 142]. Органические атавизмы человека — остатки хвоста, лишние ребра, ушные и затылочные мышцы, отросток слепой кишки, зубы мудрости — все это, по Мечникову (ссылавшемуся в данном случае на книгу анатома Роберта Видерсгейма «Строение человека» [Wiedersheim 1887]), позволяет утверждать, что человек примыкает «не столько к взрослым обезьянам, сколько к неравномерно развитым их зародышам» и что с естественно-исторической точки зрения его «можно бы было признать за обезьяньего “урода” с непомерно развитым мозгом, лицом и кистями рук» [Мечников 1954: 140, 141]. Позже в публичной лекции «Миросозерцание и медицина» Мечников вспомнит об афоризме Руссо, которым начинается «Эмиль»: «Все хорошо, выходя из рук творца; все испорчено руками человека», — с тем чтобы противопоставить ему свой собственный тезис: «Природа дурно создала человека; только своими руками может он усовершенствовать себя» [Там же: 198]. Задача науки состоит при этом как раз в том, чтобы создать «правильную жизнь» — «ортобиоз», как окрестил на греческий лад эту задачу сам Мечников, дать человеку возможность для преодоления природной дисгармонии, наследником которой он все еще является.

Мечников не ограничивался общими рассуждениями на тему «правильной жизни», но и прямо призывал улучшать человеческую природу за счет устранения физиологических атавизмов. Особая роль при этом отводилась кишечнику, изучение работы которого важно, как он полагал, не только для понимания этиологии различных болезней, но и для проектирования нового человеческого организма, в котором отсутствие физических страданий приведет к психологическому и социальному изменению самого человека. В «Этюдах о природе человека» (1903) Мечников подробно рассматривает вопрос, в чем, на его взгляд, состоит «главное препятствие к прохождению “нормального” цикла жизни» [Мечников 1956а: 29] и дает на него совершенно определенный ответ — это отравление организма гнилостными бактериями толстой кишки. Клинические данные о болезнях, вызываемых действием кишечного гниения, и случаи, когда пациенты с резекцией толстого кишечника вполне могли без него обходиться, доказывали в его глазах, что «этот орган бесполезен для человека», относится к разряду органов «даже вредных для здоровья и жизни», так как является «излюбленным местом злокачественных опухолей» [Там же: 86, 87]. Самым простым, но и самым радикальным способом в предупреждении болезней и, в частности, в борьбе с преждевременным старением организма, по его мнению, было бы удаление толстого кишечника:

> Теперь уже нет ничего дерзновенного в утверждении, что не только слепая кишка со своим придатком, но даже все толстые кишки человека излишни в нашем организме и что удаление их привело бы к очень желательным результатам [Там же: 85].

И возможно, предполагал он, «в отдаленном будущем и пойдут по этому пути. Но пока рациональнее действовать непосредственно на вредные микробы, населяющие наши толстые кишки» [Там же: 206].

В поиске такого рационального — пусть и паллиативного — действия Мечников предложил создавать благоприятную кишечную флору за счет бактерий молочнокислого брожения. Экспериментальные доказательства того, что «микробы молока последовательно производят большие количества кислоты, которая и мешает развитию действия гнилостных бактерий» [Там же: 207], ученый подкреплял статистическими данными: обобщив материал о количестве долгожителей, достигших столетнего возраста, по тридцати шести странам Мечников указывал, что их больше всего в Болгарии (четыре человека на тысячу), и связывал этот факт с привычным для болгар потреблением молочнокислого йогурта («кисело мляко»). Предложенная Мечниковым диета в общем сводилась к следующему:

> ...лучше всего употреблять кислое молоко, приготовленное при помощи чистых культур молочнокислых бактерий, а также эти культуры в виде мягкой мази, которую можно смешивать с вареньем. Среди молочных бактерий лучше других «болгарская палочка» и «стрептобациллы». Недавно введена в употребление новая бактерия (Glicobacter peptoliticus), способная производить сахарные вещества на счет крахмала и тем обусловливающая размножение бактерий в таких глубоких частях кишечного канала, куда не проникает непосредственно поглощенный сахар [Там же: 208].

Диетические рекомендации Мечникова важны тем, что их прицел был не только терапевтическим, но также мировоззренческим. Здоровая микрофлора кишечника или даже отсутствие толстой кишки — это путь к обществу, в котором забота о теле служит предпосылкой к новому «оптимистическому» мировоззрению — всеобщему и безграничному доверию к науке, большей сплоченности людей, полноценной жизни и преодолению страха смерти. В 1907 году эти надежды Мечников с нажимом повторит в своей следующей книге, «Этюды оптимизма». В предисловии к ее третьему русскому изданию (1913) ученый выражал уверенность в том, что

> Недостаточность гигиенических данных и часто непреодолимые затруднения в борьбе против болезней, старости, смерти и других зол способны подчас привести в отчаяние и самого закоренелого оптимиста; но не следует забывать, что эти бедствия преходящи. Наука преодолеет их в более или менее отдаленном будущем, которое увидит торжество ортобиоза в его приложении к личной и общественной жизни [Мечников 1956б: 29].

«Этюды оптимизма» завершаются призывом к видоизменению человеческой природы для превращения «ее дисгармоний в гармонии» [Там же: 262]. Интересно, что многолетний оппонент Мечникова Лев Толстой, отказывавший медицине в какой-либо социальной и нравственной пользе, совпадал с ним в том пункте, что «правильная жизнь» соотносится с пропагандой надлежащего питания — в его случае вегетарианского[4]. Вегетарианство Толстого (продиктованное к тому же не научными, а морально-нравственными соображениями) было

4 Подробно об истории вегетарианства в России, и в частности о вегетарианстве Толстого, см.: [Бранг 2006].

Мечникову чуждо, но совпадение это само по себе характерно: забота о теле и забота о душе сопутствуют друг другу. Новый человек и новое общество, какими они рисуются у Мечникова и Толстого при всех различиях их деклараций, должны стать результатом также и физического изменения, отказа от того, что, по мнению большинства, является для человека естественным и соприродным. Толстая кишка естественна для человеческого организма, но, по Мечникову, лучше бы ее удалить или паллиативно, путем определенной диеты, устранить ее вред. Мясоедение по меньшей мере традиционно, но, по Толстому, духовно предосудительно.

Диета в этих случаях — прием физического (само)контроля, работающего на социальную трансформацию. В России начала XX века убеждение в том, что путь к социальным переменам лежит, условно говоря, через желудок, разделялось не многими. Но, как это часто бывает, тем радикальнее были адепты новых «революционных» диет. Одним из них был Алексей Алексеевич Суворин (1862—1937), сын всероссийски знаменитого издателя Алексея Сергеевича Суворина, писавший под псевдонимом Алексей Порошин. Филолог по образованию, Суворин пошел по стопам своего отца — стал предприимчивым и амбициозным издателем и автором ряда книг по истории русской культуры. Судя по воспоминаниям, весьма неуравновешенный по характеру, Суворин удивлял своих знакомых мешаниной политических и религиозных убеждений — «путаницей либерализма, славянофильства, терпимости, отрицания, прозорливости и тупости» [Дон-Аминадо 1991: 167]. К 1910-м годам главным его увлечением становится диетология, замешанная на индийской мудрости, йоге, христианской и восточной эзотерике и прежде всего — практике оздоровительного голодания. Собственный опыт голодания Суворин изложил в ряде сочинений, вышедших в основанном им издательстве с характерным названием «Новый человек»: «Новый человек» (1913, 1914), «Здоровый человек и его тело» (1914), «Оздоровление голодом и пищей» (1931), «Лечение голоданием» (1931) и др. Голодание, по Суворину, очищает кишечник, но главное — приближает человека к Богу и астральному миру. Происходит это так: человеческий организм есть связь трех субстанций — физического тела, сознания (нашего «я», контролирующего поведение организма в физическом мире) и подсознания (контролирующего внутреннее состояние организма и его связь с астральным миром). Заполненный кишечник заставляет тело обрабатывать какофоническое множество сигналов, посылаемых подсознанию, в панической обработке которых связь с астральным миром слабеет или прерывается. Для восстановления этой связи голодание необходимо, чтобы не отвлекаться на телесные позывы. Голодающий ставит «ставит свое тело под угрозу уничтоженья и смерти», но как раз тогда «в тело притекает из мировых глубин новая жизненная сила, достаточная для избавления человека от всех болезней и обновления душевного» [Суворин 1931: 172].

Избавление от болезней дарует долголетие (здесь Суворин, как и Мечников, напоминает о библейских старцах), но вкупе с душевным обновлением — во всемирном масштабе — предрешает перерождение человечества:

> Все убеждает, что в организме человека вложен и действует огромный аппарат в с е ц е л о г о очищения его, который теперь до того загружен, замусорен и искажен главным образом неправильностями питания человека за последние, вероятно, десятитысячелетия, что долголетие человека на земле из тысячелетия,

> как он жил еще во времена библейских патриархов, переменилось в скромное семидесятилетие, как удается ныне прожить далеко не всякому из людей. Голодание с неодолимой стихийностью распечатывает этот ныне запечатанный процесс всецелого очищения в человеке, без которого не может совершиться возрождение человечества. Первое, что сделал Христос по крещении в Иордане, в евангельском своем посланничестве — он ушел в пустыню и голодал 40 дней. Это было первое, что было нужно Ему в Его миссии перерождения человечества — Ему, совершенному человеку, который был и совершенным Богом [Там же: 95].

В широком общественном контексте и дискуссиях первых десятилетий XX века диетологические рекомендации ученых и адептов новых практик «заботы о себе» и пропаганда «здорового образа жизни» интересны в своих футурологических и этических импликациях. Поглощающий бифштексы Рахметов (воображаемое альтер эго Чернышевского), умеренный мясоед Мечников, вегетарианец Толстой и голодающий Суворин обнаруживают здесь то общее, что целью их столь различных диет является не (само)терапия, но «новый человек». Роль диетологии, как покажет ее последующая история, в этих дискуссиях остается значимой и сегодня — особенно в тех случаях, когда пропаганда тех или иных диет объявляется не только средством профилактики и лечения заболеваний, но также радикальным условием антропологического и социального совершенствования.

Библиография / References

[Бранг 2006] — *Бранг П.* Россия неизвестная. История культуры вегетарианских образов жизни с начала до наших дней / Пер. с нем. А. Бернольд, П. Бранга. М.: Языки славянской культуры, 2006.

(*Brang P.* Ein unbekanntes Russland: Kulturgeschichte vegetarischer Lebensweisen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Moscow, 2006. — In Russ.)

[Бюхнер 1907] — *Бюхнер Л.* Сила и материя / Пер. Г и С. Сониных. СПб.: Вестник знания, 1907.

(*Büchner L.* Kraft und Stoff. Saint Petersburg, 1907. — In Russ.)

[Валентинов 2017] — *Валентинов Н.* Встречи с Лениным. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017.

(*Valentinov N.* Vstrechi s Leninym. Moscow, 2017.)

[Володина 2003] — *Володина Н.* Словоформа «новые люди» в русском художественном сознании // Studia Rossica Posnaniensia. 2003. Vol. XXXI. С. 9—17.

(*Volodina N.* Slovoforma "novye lyudi" v russkom khudozhestvennom soznanii // Studia Rossica Posnaniensia. 2003. Vol. XXXI. P. 9—17.)

[Гончарова 2011] — *Гончарова О.Н.* «Новые люди» эпохи 1860-х: идеи — тексты — социопрактики: Лекции. СПб.: РГПУ, 2011.

(*Goncharova O.N.* "Novye lyudi" epokhi 1860-kh: idei — teksty — sotsiopraktiki: Lektsii. Saint Petersburg, 2011.)

[Дон-Аминадо 1991] — *Дон-Аминадо.* Поезд на третьем пути. М.: Книга, 1991.

(*Don-Aminado.* Poezd na tret'em puti. Moscow, 1991.)

[Достоевский 1975] — *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 12. Л.: Наука, 1975.

(*Dostoevsky F.M.* Polnoe sobranie sochineniy: In 30 vols. Vol. 12. Leningrad, 1975.)

[Ицкович 2010] — *Ицкович М.А.* «Новые люди» 1860-х годов в исторической памяти конца XIX — начала XX века // Известия Самарского научного центра РАН. 2010. Т. 12. № 2 (34). С. 235—242.

(*Itskovich M.A.* "Novye lyudi" 1860-kh godov v istoricheskoy pamiati kontsa XIX — nachala XX veka // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN. 2010. Vol. 12. № 2 (34). P. 235—242.)

[Кабанис 1865—1866] — *Кабанис П.* Отношения между физическою и нравственною

природою : В 2 т. СПб.: Тип. И.И. Глазунова, 1865—1866. Т. 1—2.

(*Kabanis P.* Otnosheniya mezhdu fizicheskoyu i nravstvennoyu prirodoyu cheloveka: In 2 vols. Saint Petersburg, 1865—1866. Vol. 1—2.)

[Карякина 1957] — *Карякина А.В.* К вопросу о создании образов «новых людей» в демократической литературе 2-й половины 1860-х годов. Л.: Б.м., 1957.

(*Kariakina A.V.* K voprosu o sozdanii obrazov "novykh lyudey" v demokraticheskoy literature 2-y poloviny 1860-kh godov. Leningrad, 1957.)

[Мечников 1954] — *Мечников И.И.* Закон жизни. По поводу некоторых произведений гр. Л. Толстого // Мечников И.И. Академическое собрание сочинений: В 16 т. Т. 13. М.: Медгиз, 1954. С. 133—158.

(*Mechnikov I.I.* Zakon zhizni. Po povodu nekotorykh proizvedeniy gr. L. Tolstogo // Mechnikov I.I. Akademicheskoe sobranie sochineniy: In 16 vols. Vol. 13. Moscow, 1954. P. 133—158.)

[Мечников 1956а] — *Мечников И.И.* Этюды о природе человека // Мечников И.И. Академическое собрание сочинений: В 16 т. Т. 11. М.: Медгиз, 1956.

(*Mechnikov I.I.* Etyudy o prirode cheloveka // Mechnikov I.I. Akademicheskoe sobranie sochineniy: In 16 vols. Vol. 11. Moscow, 1956.)

[Мечников 1956б] — *Мечников И.И.* Этюды оптимизма // Мечников И.И. Академическое собрание сочинений: В 16 т. Т. 12. М.: Медгиз, 1956.

(*Mechnikov I.I.* Etyudy optimizma // Mechnikov I.I. Akademicheskoe sobranie sochineniy: In 16 vols. Vol. 12. Moscow, 1956.)

[Никольский 2012] — *Никольский С.Н.* Русское мировоззрение. «Новые люди» как идея и явление: опыт осмысления в отечественной философии и классической литературе 40—60-х годов XIX столетия. М.: Прогресс-Традиция, 2012.

(*Nikol'skiy S.N.* Russkoe mirovozzrenie. "Novye lyudi" kak idea i yavlenie: opyt osmysleniya v otechestvennoy filosofii i klassicheskoy literature 40—60-kh godov XIX stoletiya. Moscow, 2012.)

[Новикова 1985] — *Новикова А.А.* «Новые люди» в творчестве П.В. Засодимского конца 70-х — начала 90-х годов XIX века: Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1985.

(*Novikova A.A.* "Novye lyudi" v tvorchestve P.V. Zasodimskogo kontsa 70-kh — nachala 90-kh godov XIX veka: Abstract of PhD thesis. Moscow, 1985.)

[Писарев 2001] — *Писарев Д.И.* «Физиологические эскизы» Молешотта (Physiologisches Skizzenbuch von Jac. Moleschott. Giessen 1861) // Писарев Д.И. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. Т. 3. М.: Наука, 2001.

(*Pisarev D.I.* "Fiziologicheskie eskizy" Moleschotta (Physiologisches Skizzenbuch von Jac. Moleschott. Giessen 1861) // Pisarev D.I. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 12 vols. Vol. 3. Moscow, 1962.)

[Скабичевский 1928] — *Скабичевский А.М.* Литературные воспоминания. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928.

(*Skabichevskiy A.M.* Literaturnye vospominaniya. Moscow; Leningrad, 1928.)

[Стеклов 1928] — *Стеклов Ю.М.* Н.Г. Чернышевский. Его жизнь и деятельность, 1828—1889: В 2 т. Т. 2. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928.

(*Steklov Yu.M.* N.G. Chernyshevskiy. Ego zhizn' i deyatel'nost', 1828—1889: In 2 vols. Vol. 2. Moscow; Leningrad, 1928.)

[Суворин 1931] — *Суворин А.А.* Практика голодания. Белград: Новый человек, 1931.

(*Suvorin A.A.* Praktika golodaniya. Belgrad, 1931.)

[Толстой 1950] — *Толстой Л.Н.* Что такое религия и в чем сущность ее? // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 35. М.: Гослитиздат, 1950.

(*Tolstoy L.N.* Chto takoe religiya i v chem sushchnost' ee? // Tolstoy L.N. Polnoe sobranie sochineniy: In 90 vols. Vol. 35. Moscow, 1950.)

[Фет 1936] — Неизданная статья А.А. Фета о романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» / Вступ. ст. Ю. Стеклова; публ. и коммент. Г. Волкова // Литературное наследство. Т. 25/26. М.: Журнально-газетное объединение, 1936. С. 477—544.

(Neizdannaya stat'ya A.A. Feta o romane N.G. Chernyshevskogo "Chto delat'?" / Introd. by Yu. Steklov; publ. and comment. by G. Volkov // Literaturnoe nasledstvo. Vol. 25/26. Moscow, 1936. P. 477—544.)

[Фохт 1864] — *Фохт К.* Физиологические письма (1845—1846) / Пер. Н. Бабкина, С. Ламанского). СПб.: Тип. А.С. Голицина, 1864.

(*Vogt C.* Physiologische Briefe (1845—1846). Saint Petersburg, 1864. — In Russ.)

[Чернышевский 1928] — *Чернышевский Н.Г.* Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. / Под ред. Н.А. Алексеева. М.: Гос. изд-во, 1928.

(*Chernyshevskiy N.G.* Literaturnoe nasledie: In 3 Vols. Vol. 1. Moscow, 1928.)

[Чернышевский 1939] — *Чернышевский Н.Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 11. М.: Гослитиздат, 1939.

(*Chernyshevskiy N.G.* Polnoe sobranie sochineniy: In 15 vols. Vol. 11. Moscow, 1939.)

[Brower 1975] — *Brower D.* Training the Nihilists: Education and Radicalism in Tsarist Russia. Ithaca; London: Cornell University Press, 1975.

[Cabanis 1830] — *Cabanis P.J.G.* Rapports du physique et du moral de l'homme. Paris: Au bureau de la Bibliothèque choisie, 1830.

[Confino 1990] — *Confino M.* Révolte juvénile et contre-culture. Les nihilistes russes des «années 60» // Cahiers du monde russe et soviétique. 1990. Vol. 31 (4). P. 489—538.

[Pietrow-Ennker 1999] — *Pietrow-Ennker B.* Rußlands „neue Menschen“. Die Entwicklung der Frauenbewegung von den Anfängen bis zur Oktoberrevolution. Frankfurt am Main; New York: Campus, 1999.

[Stites 1989] — *Stites R.* Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. Cornell: Cornell University Press, 1989.

[Wiedersheim 1887] — *Wiedersheim R.* Der Bau des Menschen als Zeugniss für seine Vergangenheit. Freiburg: Mohr (Siebeck), 1887.

Ирина Головачева

Новый человек как монстр евгенического воображения:

МОЗГ ПРЕСТУПНИКА В «СОБАЧЬЕМ СЕРДЦЕ» М. БУЛГАКОВА И «ФРАНКЕНШТЕЙНЕ» ДЖ. УЭЙЛА

Irina Golovacheva

The New Man as a Monster of Eugenic Imagination: The Criminal Brain in Bulgakov's *Heart of a Dog* and James Whale's *Frankenstein*

Ирина Головачева (СПбГУ, профессор факультета свободных искусств и наук; доктор филологических наук) igolovacheva@gmail.com.

Ключевые слова: евгеника, ломброзианство, ламаркизм, монстроведение, Булгаков, американский кинематограф начала 1930-х годов

УДК: 573.01+821.161.1+791.43/.45
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_61

В статье рассматривается то, как идея сотворения «нового человека» путем изменения человеческой природы, ставшая популярной во всем мире в 1920—1930-х годах, отразилась в двух произведениях: киноленте Джеймса Уэйла «Франкенштейн» и повести Михаила Булгакова «Собачье сердце». Эти тексты сопоставлены не только в связи с объединяющей их темой вышедших из-под контроля сотворенных чудовищ, но и потому, что предлагают сходные «дисгенические» объяснения поведения персонажей: этих новых людей роднит специфика мозга, обусловившая их чудовищность. Оба сюжета проливают свет на специфические для той эпохи опасения, проявившиеся в евгенических спорах по вопросам биологии, медицины, педагогики, социологии и криминальной психиатрии.

Irina Golovacheva (Dr. Habil.; professor of Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) igolovacheva@gmail.com.

Key words: eugenics, Lombroso's theory, Lamarckism, monster theory, Bulgakov, American film of the early 1930s

UDC: 573.01+821.161.1+791.43/.45
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_61

This article examines the way, in which the idea of making a new man by changing human nature, globally accentuated in the 1920—1930s, was reflected in two works produced at the time: in James Whale's cinematic blockbuster *Frankenstein* and Mikhail Bulgakov's novella *Heart of a Dog.* The two works are placed together because, besides employing the common theme of out-of-control monsters, they provide a similar "dysgenic" explanation of their behavior: the brains of these characters are abnormal. The comparison of the two plots highlights the specific fears and dominating challenges of the decades marked by eugenic battles at the crossroads of biology, medicine, pedagogics, sociology, and forensic psychiatry.

В работах о Михаиле Булгакове нередко встречается удивительный тезис о сходстве героя «Собачьего сердца» (1925) профессора Преображенского с Виктором Франкенштейном, персонажем знаменитого романа Мэри Шелли 1818 года[1]. Однако, в отличие от Виктора Франкенштейна, герой Булгакова, хирург-экспериментатор, вовсе не преследовал цели создать новую человеческую особь. Не собирался он и создавать межвидовую помесь (crossbreed). Мы не найдем в булгаковском тексте указаний на научную гордыню и манию, подобную той, что изображена у Шелли или в романе Герберта Уэллса «Остров доктора Моро» («The Island

1 Критику этой необоснованной интерпретации см., например, в: [Яблоков 2010; 2014; Burgin 1978].

of Doctor Moreau», 1895). Профессор Преображенский не наследовал уэллсовскому герою, а пес Шарик не «бежал из лаборатории Моро», чтобы оказаться в квартире на Пречистенке, как об этом пишет Ренате Лахманн [Лахманн 2009: 142].

Образность повести Булгакова будет сопоставлена ниже не с романом Шелли, а с его вольной американской киноверсией — с «Франкенштейном» Джеймса Уэйла («Frankenstein», 1931). «Собачье сердце» и англо-американская кинокартина будут прочитаны как комментарии их авторов к популярным социобиологическим идеям двух первых десятилетий XX века. Сюжеты этих текстов объединяет не только то, что Шариков и чудовище Генри Франкенштейна (в фильме изменено имя героя-медика) «сшиты» из разных материалов. Этих новых людей роднит еще и специфика мозга, обусловившая их чудовищность.

Мозг Шарикова

Как известно, цель опыта, проведенного героем повести Булгакова Филиппом Филипповичем Преображенским, состояла в омоложении, для чего собаке Шарику были пересажены придаток мозга (гипофиз) и половые железы[2]. Не случайно, что именно гипофиз, центральный орган эндокринной системы человека, высший регулятор гормонального обмена, выбран писателем в качестве исполнителя главной роли в развитии фантастического сюжета. Доминантная роль гипофиза в произведении на свет дефективного существа («the unfit», как таких людей называли западные евгенисты) не вызывает ни малейших сомнений у Преображенского, специалиста в области стремительно развивавшейся в те годы области медицинской науки — эндокринологии. Однако необходимо отметить, что вживленный гипофиз, разумеется, не есть замена целого мозга и сознание целиком определять не может. Этот придаток мозга использован в тексте как метонимия мозга в целом: «Это в миниатюре сам мозг» [Булгаков 1989: 194][3]. Кроме того, мозг выступает в повести совокупным носителем всей наследственности. Не затрагивая тему омоложения в повести ввиду ее достаточной освещенности [Krementsov 2014], обратимся непосредственно к невероятному результату опыта и его осмыслению Преображенским в свете современных ему базисных нарративов (master narratives) — евгенического, антропологического и биокриминального, которые нередко объединялись общим представлением о вырождении[4].

Рассуждая о сути экспериментов Преображенского, напомню о медицинских аллюзиях этой «священнической» фамилии, которые, как известно, отсылают к нескольким знакомым писателю светилам медицины того времени: к киевским соседям, дружившим с семьей Булгаковых, — профессору Н.М. Покровскому (дяде писателя) и Н.П. Воскресенскому, а также к Н.Ф. Богоявленскому, который успешно оперировал на гипофизе[5]. Думается, что не менее оче-

2 О теме омоложения в «Собачьем сердце» см.: [Howell 2006; Krementsov 2014: 127—159].

3 Далее все ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием номера страницы. — *Примеч. ред.*

4 О дегенерации как о прочной составляющей российского культурного, в основном литературного, дискурса см.: [Николози 2019].

5 Подробнее об этих и других медиках, оказавших влияние на Булгакова, см.: [Виленский 2005; Лихтенштейн 2009]. Я выражаю искреннюю признательность Исанне Лихтенштейн и булгаковеду Ларисе Фиалковой за вдумчивое прочтение и обсуждение моего доклада, легшего в основу данной статьи.

видна и другая («священническая») аллюзия — к евгенисту С.А. Преображенскому, опубликовавшему, в частности, статью с характерным заголовком «Хирургическая профилактика вырождения» [Преображенский 1912]. Можно также предположить, что выбор имени и отчества героя Булгакова с отчетливой аллитерацией («Филипп Филиппович») «подсказан» созвучной фамилией известного евгениста Ю.А. Филипченко, возглавлявшего Бюро по евгенике в Петрограде. Филипченко опубликовал в 1924 году работу с характерным названием «Пути улучшения человеческого рода (Евгеника)» [Филипченко 1924], а год спустя — статью «Интеллигенция и таланты» [Филипченко 1925], доказывающую особую ценность интеллигенции как наследственной носительницы лучших качеств. Появление повести Булгакова, основу которой составляет именно классово-евгенический нарратив, стало специфической реакцией писателя на современные научные дебаты.

Писатель, несомненно, был в курсе проблематики наследственности и знал о ее роли в формировании облика и личности человека — эти вопросы широко обсуждали антропологи, физиологи, психологи, социологи, медики и педагоги. Знал он и о современных спорах, касающихся наследования приобретенных признаков. Публикации, затрагивающие не только медицинскую тематику, но и проблемы биологии, а также социобиологии, появлялись на страницах «Врачебной газеты», которую Булгаков продолжал выписывать и в 1920-е годы, когда евгеника и связанное с ней «евгеническое мировоззрение» укрепились в ментальности образованных классов в России, подобно тому как это произошло на Западе.

Булгаковский профессор, будучи передовым медиком-экспериментатором, причисляет себя к евгенистам, уточняя, что цель его работы — «улучшение человеческой породы» (с. 194). Произнося (там же) слово «евгеника», он понимает его максимально широко, то есть как научное мировоззрение, сложившееся еще в конце предшествовавшего столетия и включающее в себя представления о проявлениях наследственности у отдельного человека и популяции и о соответствующих мерах, призванных побороть вырождение и создать более совершенного человека. По существу, вся передовая медицина той эпохи вписывалась в рамки широко понимаемого евгенического эксперимента[6].

Фантастическая эксцентричность первоначальных физических и поведенческих феноменов нового невиданного существа (собако-человека) вскоре трансформируется в неприятно знакомые облик и поведение деклассированного субъекта. Булгаков предъявляет читателю не столько фантастическую метаморфозу, сколько медико-биологическую загадку. Что такое этот новый человек? Непредумышленный эффект от опыта на мозге заставляет Филиппа Филипповича профессионально подойти к case study и выяснить, почему бывший Шарик оказывается именно люмпеном и алкоголиком и по какой причине выказывает склонности к насилию и воровству. Филипп Филиппович осмысляет природу нового индивидуума отнюдь не по Дарвину, не эволюционно (от низшего существа к высшему), то есть не так, как как предлагает Борменталь, фиксирующий в тетради собственную восторженную реакцию. В отличие от Борменталя, напрасно размышляющего над историей болезни реципиента, профессор «сидит над историей» (там же) донора. Научно убедительной, с точки зрения Преображенского, оказывается лишь *генеалогическая трактовка*.

6 О русской дореволюционной евгенике и медицине см.: [Krementsov 2015].

В результате размышлений о медицинских, антропологических данных, а также личностных характеристиках Чугункина, донора, сопоставив его эпикриз с анатомическими и психологическими особенностями Шарикова, Преображенский заключает, что их данные почти идентичны. Шариков: «Производит впечатление маленького и плохо сложенного мужчины» (с. 162); Клим Чугункин: «Маленького роста, плохо сложен. Печень расширена (алкоголь)» (с. 165). Получившийся новый субъект и есть реинкарнация Чугункина, который при прежнем режиме провел бы на каторге много лет, а при нынешнем «происхождение спасло… условно каторга 15 лет» (там же). Его поведение и криминальные наклонности, по всей видимости, полностью «унаследованы» Шариковым: «Вот что-с: две судимости, алкоголизм, “все поделить”, шапка и два червонца пропали» (с. 194). Итак, в квартире на Пречистенке получился и поселился хронический алкоголик и вор-рецидивист.

Нетрудно заметить, что именно диагностический нарратив устанавливает логическую (хоть и невероятную) связь между наблюдаемыми психофизическими характеристиками этого нового человека, с одной стороны, и известными современными научными концепциями — с другой. Характерно, что профессор рассуждает так, как будто все признаки этого homo canini являются унаследованными.

Шариков предстает в повести не только как движитель событий, но и как case, напрямую касающийся «отягощенной наследственности» и так называемого преступного мозга. В период с конца XIX века и вплоть до 1930-х годов Чугункин и Шариков были бы квалифицированы многими медиками и юристами как «наследственные преступники» (hereditary criminals), что обусловлено той специфической смесью теории вырождения и криминальной антропологии, которая была характерна еще для позднероссийских антропологов и в особенности психиатров, например для П.И. Ковалевского, который с 1883 года издавал первый русский психиатрический журнал «Архив психиатрии, нейрологии и судебной психопатологии», а также для В.Ф. Чижа, Д.А. Дриля и др.[7] В некоторых «судебно-психиатрических анализах» Ковалевского встречаются пассажи о здоровом/инвалидном мозге [Ковалевский 1881: 93]. Последний, по его мнению, «расположен» ко всевозможным поведенческим девиациям. В 1908 году на открытии Психоневрологического института будущий классик мировой неврологии В.М. Бехтерев заявил, что в некоторых случаях в преступной личности явно присутствует наследственное отклонение от нормы [Бехтерев 1908]. Психиатры и антропологи изучали роль наследственных болезней мозга и в таких «социальных болезнях», как алкоголизм и преступность[8].

Алкоголизм как проявление «отягощенной наследственности» Шарикова акцентирован в повести не раз. Не случайно первым отчетливо произнесенным им словом стала «пив-ная» (с. 161). В сцене обеда, во время которого профессор замечает, что Шариков в последнее время «слишком налегает на водку», упомянута и неожиданная, но в данном контексте объяснимая деталь: заклеенный буфет (с. 181). Как обычно в таких случаях, приходится прятать от Шарикова штоф с водкой.

---

7 Также см.: [Дриль 1882; Ковалевский 1903; Люблинский 1912; Укше 1915; Чиж 1893; 1894; 1895]. О роли Ковалевского в становлении и развитии русской криминальной антропологии см.: [МакРейнольдс 2017].

8 На тему наследственного алкоголизма написано немало евгенических работ. См., например: [Ковалевский 1894; Кольцов 1916а; 1916б; Осипов 1925; Сажин 1908].

Судебно-психиатрическая тематика была неплохо знакома Михаилу Булгакову, так как программа его обучения медицине в Киеве включала два специальных курса: «Судебная медицина» и «Судебно-медицинская казуистика живого человека с клиникою» [Виленский 2005: 47]. Учились тогда по книгам В.Ф. Чижа «Учебник по психиатрии» [Чиж 1902; 1911] и «Лекции по судебной психологии» [Чиж 1890]. Интерес к психиатрии у писателя в дальнейшем не иссяк, о чем свидетельствуют, например, главы 5, 6, 8, 11, 13, 15, 30 и эпилог романа «Мастер и Маргарита». Но и в «Собачьем сердце» пунктирно намечены возможности особого психиатрического подхода к диагностированию странного пациента. Подход этот не реализован вследствие иной специализации двух медиков: «А впрочем, я не психиатр, черт меня возьми», — записывает Борменталь (там же).

Одной из отличительных особенностей ранней советской криминологии была ее «биологизация». Криминологи склонялись к тому, чтобы обнаруживать причины неустранимой и при новом строе преступности не столько в социальной принадлежности преступников, сколько в их биологии и антропологических характеристиках. Этот путь концептуализации был продиктован не только общемировой научной модой. В самом деле, большевики склонялись к тому, чтобы именно в социальном и даже биологическом наследии прежнего режима видеть истоки многих колоссальных проблем молодой страны, и в особенности беспрецедентного роста преступности. Создавая будущее, большевистская власть осознавала, что строить его должны «люди будущего», то есть такое «коммунистическое человечество», которое выработано «из коммунистического человечества капиталистической эпохи» [Бухарин 1989: 168], а это, в свою очередь, требовало «радикальной переработки застывшего хомо сапиенса» [Троцкий 1923: 196—197]. Самый известный из советских евгенистов, Н.К. Кольцов, надеялся, что «люди, неспособные к восприятию современных знаний и современной культуры, мало-помалу уступят место представителям более совершенного по устройству мозга типу»[9].

Поддерживаемые большевистской властью профессионалы — психиатры, психологи, криминологи, антропологи и юристы — искали способы стабилизации и декриминализации, подбирали меры физического, психического и нравственного оздоровления генофонда, ослабленного населения, катастрофически сократившегося в результате войн, голода и разрухи.

В начале 1920-х годов на Пречистенке, в том самом районе, где Булгаков поселил героев «Собачьего сердца», произошли важные перемены: Пречистенская городская психиатрическая больница была сначала преобразована в специальное психиатрическое отделение для тех, кто содержался в московских местах заключения, а затем (в 1922 году) переименована в Институт судебно-психиатрической экспертизы им. В.П. Сербского. В задачи института, среди прочего, входило выяснение наследственных факторов преступления, что соответствовало общей тенденции в психиатрической криминологии: в середине 1920-х годов по всей Советской России возникли специальные кабинеты по изучению преступника и преступности (криминологические кабинеты), где проводились антропологические обследования, включавшие в том числе оценку конституции, анализ волос, зубов, ногтей, дактилоскопию. Составлялся

9 *Кольцов Н.К.* Улучшение человеческой породы: Речь в годичном заседании Русского евгенического общества 20 октября 1921 года. Цит. по: [Бабков 2008: 90].

«криминально-антропологический профиль» и так называемый семейный лист со сведениями о профессии, семейном положении преступника и о биографиях всех родственников. Исследовались алкогольная зависимость, интеллектуальные способности и моральные представления. Кабинеты публиковали отчеты с обоснованием необходимости углубленного и широкого антропологического и психиатрического обследования людей, чьи правонарушения, как полагали ученые, свидетельствовали о «биологической недостаточности» личности преступников[10].

В отличие от западных коллег, многие из которых открыто поддерживали так называемые негативно-евгенические меры, лишь несколько советских евгенистов были настолько увлечены идеей очищения зародышевой плазмы от дегенерирующего наследия, что рассматривали возможность устранять «криминальные элементы» путем целенаправленного манипулирования наследственными параметрами, в том числе стерилизацией проблемных групп населения. Так, Б.И. Словцов пропагандировал увеличение «положительной» (качественной) детности и стерилизацию «подонков общества», выступая таким образом в духе американской индианской (Indiana) идеи [Словцов 1923]. М.В. Волоцкой, находивший в преступной личности такое же отклонение от нормы, как и в «уроде», сетовал на то, что идея стерилизации всегда встречала противодействие со стороны государственной власти, и также ратовал за метод половой стерилизации, то есть за то, чтобы приносить личные интересы дисгенического индивида в жертву интересам общества [Волоцкой 1923]. Эти евгенисты, предоставь им государство такую возможность, «форсировали бы вопрос», «вместо того чтобы идти ощупью и параллельно с природой» (с. 193). В противовес им антрополог В.В. Бунак категорически отрицал наличие особого «гена преступности», в то же время признавая роль наследственных задатков в формировании преступника, а также в некоторых физических особенностях отдельных категорий [Бунак 1927].

Но обратимся к нашему конкретному case study. Итак, Шариков, являющийся одновременно гротескным и типичным, — индивидуум, в котором с каждым днем все очевиднее проступает облик и поведение Клима Чугункина. Дикарство Шарикова не следствие жизни в джунглях (как у Маугли), многолетнего обитания в лесах и горах, а, судя по данным, итог дурной «наследственности», результат бытования Клима Чугункина на дне социума в большом частично разоренном мегаполисе. Миру явлен, в сущности, дикий человек, чьи первобытные инстинкты являются не следствием сочетания с собачьей (животной) натурой, а результатом «наследования» приобретенных атавистических признаков[11]. Как известно, Чезаре Ломброзо, обосновывая концепцию атавизма, фактически приравнивал преступника к дикарю, полагая, что склонность к преступлению — это следствие врожденной дегенеративной (дикарской) физической конституции. Шариков — типичный ломброзианский человек-варвар

10 Один из самых известных судебных психиатров, Е.К. Краснушкин, работавший в Институте судебно-психиатрической экспертизы им. В.П. Сербского, доказывал, что преступник представляет собой биологически неполноценную личность [Краснушкин 1924; 1926]. Об этой главе истории отечественной криминологии см.: [Иванов, Ильина 1991].

11 О сближении психической теории вырождения с криминально-антропологической теорией атавизма см.: [Николози 2019: 299—371].

с соответствующими кранеологическими характеристиками: «Лоб поражал своею малой вышиной. Почти непосредственно над черными кисточками раскиданных бровей начиналась густая головная щетка» (с. 167). Дикарство Шарикова неоднократно отмечается в повести. Особо комично тема дикарства звучит в обмене репликами Преображенского и Шарикова: «— Дикарь! — Какой я дикарь? — хмуро отозвался Шариков, — ничего я не дикарь» (с. 179).

С позиции ломброзианства объяснимо и то, что новообразовавшемуся дикарю не только передалась форма, но и «привился» примитивный габитус Чугункина: Шариков пребывает либо в отупении, либо в крайнем возбуждении, он больше всего расположен к праздности, у него имеются когнитивные проблемы, например неразвитая theory of mind, то есть он не понимает психического состояния, эмоций и намерений другого. Его отличает бессознательная избыточная жестокость (как минимум по отношению к котам) и неспособность к целеполаганию. Образ Шарикова создан Булгаковым как идеальная семиотическая система означающего и означаемого [Могильнер 2017]: внешние признаки атавизма (облик Шарикова) полностью коррелируют с его внутренним дегенеративным состоянием.

Атавистические коннотации в повести Булгакова отсылают читателя к актуальному контексту — к моде на ломброзианство, которое, казалось, кануло в прошлое, но могло быть востребовано в связи с очередными попытками обнаружить биологическую природу преступности. В качестве характерного примера приведем высказывание судебно-медицинского эксперта А.И. Крюкова из его краниометрической статьи «О дегенерации черепа у самоубийц», опубликованной в сборнике Наркомздрава за 1925 год, в которой он, апеллируя к авторитету Ломброзо и ссылаясь, в частности, на работы П.Н. Тарновской, исследовавшей стигматы дегенерации у женщин-убийц, воровок и проституток, объясняет:

> Я... стараюсь указать на особенно часто встречающуюся дегенерацию черепа у самоубийц, а также других лиц с неправильною психическою деятельностью, как то: душевных больных, денегератов, преступников, проституток и др. [Крюков 1925: 19][12].

Следует отметить, что Крюков и Тарновская — это те немногие исследователи, которые продолжали оперировать ломброзианскими понятиями, в то время как большинство отечественных ученых давно отбросили тезисы Ломброзо как несостоятельные.

Не будем все же забывать о том, что Шариков не потомок Чугункина. Под скальпелем Преображенского «зародилось» существо, гипофиз которого после имплантации стремительно развернул и реализовал все характеристики донора (Чугункина). Мы уже говорили о роли гипофиза, железы внутренней секреции, определяющей облик и поведение реципиента как «порождающего механизма». Эндокринология тех лет, как известно, также включилась в дебаты о наследственности. Многослойный, но поразительно сбалансированный текст

12 В 1920-е годы было множество противников неоломброзианства. Так, например, В.В. Бунак утверждал, что возможность определить психический склад человека (например, преступника) по строению мозга и черепа чрезвычайно мала. Ученый надеялся, что пониманию истоков преступности будет способствовать «биологическое семьеведение» [Бунак 1927].

повести Булгакова апеллирует сразу к нескольким научным парадигмам, что позволяет читателю рассматривать невероятную историю с гипофизом/мозгом в широком диапазоне современных дискурсов наследственности, атавизма, эндокринологии и социальности. Не случайны в повести Булгакова и ламаркистские коннотации.

В 1920-е отнюдь не все евгенисты были менделистами: были и те, кто полагал возможной передачу по наследству приобретенных под влиянием среды признаков[13]. Так, евгенист марксистского лагеря Михаил Волоцкой считал, что у человека (как вида) можно сформировать новые признаки под влиянием новой среды [Волоцкой 1923]. В повести Булгакова, который, судя по всему, скептически относился к данной теории, читателю представлена возможность вообразить гипотетических потомков Шарикова, которым, в свою очередь, передадутся его признаки, вероятно, унаследованные от Чугункина: слабый интеллект, склонность к бесцельным и навязчивым действиям, неконтролируемая сексуальность и криминальные наклонности. Эпизод с появлением «барышни в кремовых чулочках», машинистки подотдела очистки, с которой Шариков собирается расписаться и поселиться в приемной профессора, потеснив Борменталя, дает нам основание полагать, что вероятность размножения героя-дегенерата весьма высока. Такого рода перспективы любой евгенист счел бы нежелательными.

Повесть, среди прочего, содержит и отсылки к коррекционной педагогике в целом и к методу формирования рефлексов (поведенческих реакций) в частности. Великий физиолог И.П. Павлов, как известно, ставивший эксперименты по формированию условных рефлексов у собак, не только изучал механизм закрепления поведенческих реакций, но и стремился прояснить возможность наследования скорректированного поведения у людей. Именно в этом, с точки зрения ученого и поддерживающих его большевистских функционеров, состояла главная ценность таких экспериментов для проекта нового человека.

У читателя нет никаких оснований считать, что коррекция поведения «новой человеческой единицы» (с. 164), Шарикова, с помощью бихевиористских методик, павловского формирования рефлексов или коммунистической «перековки» может быть сколько-либо успешной. Попытки поведенческого тренинга и воспитания Полиграфа Полиграфовича с целью развить его «в очень высокую психическую личность» (с. 165) могут прочитываться как травестия раннесоветских педагогических экспериментов. На риторический вопрос Преображенского, удастся ли «из этого хулигана сделать человека» (с. 192), следует безапелляционный ответ: «Это никому не удастся. Кончено. Можете и не спрашивать. <…> Финита. Клим!» (с. 193).

Шариков — типичная жертва трехкомпонентной судьбы, сложившейся из наследственности, социальной принадлежности и постреволюционной эпохи. Сочетая в себе эти три патологизирующих фактора, новое существо представляет собой «сферу вырождения», которая в результате дерзкого эксперимента вторгается в квартиру-лабораторию Преображенского, гаранта здравомыслия и нравственности. Профессор и его ассистент, казалось бы, надежно защищенные от разрухи в квартире, прежде являвшейся пространством нормы, собственноручно «впускают» в нее дегенерата, несущего лишь хаос. Не менее значи-

13 О спорах вокруг наследования приобретенных признаков в Советской России см.: [Adams 1990; Krementsov 2018: 308–320].

мый источник хаоса обнаруживается и в противоречии между желанием Филиппа Филипповича законсервировать привычный образ жизни, с одной стороны, и его революционными, устремленными в будущее экспериментами, — с другой.

Большевистские власти, как известно, усмотрели в «Собачьем сердце» критический комментарий писателя об утвердившемся советском режиме. Это справедливо. Булгаков скептически относился к тому, как решались не только политические и хозяйственные, но и медико-криминологические проблемы молодой страны, что легко прочитывается между строк повести. В связи с тем, что близость художественного эксперимента Булгакова к реальным опытам, производимым медиками-экспериментаторами и педагогами, легко опознавалась современниками, «Собачье сердце» должно было прочитываться как остроактуальное высказывание и не могло не вызвать неудовольствия большевиков, курировавших данные области теоретических знаний и практик.

Эпилог «Собачьего сердца» предъявляет читателю концентрированный криминально-биологический нарратив. Знаменательно уже само по себе сочетание dramatis personae: медики, пациент, уголовная милиция и следователь. Не случайна и ломброзианская реплика профессора Преображенского, обращенная к следователю и разъясняющая биологический (атавистический) статус его удивительного подопечного: «Поговорил и начал обращаться в первобытное состояние. Атавизм!» (с. 207). Булгаков инсценировал и травестировал «торжество ломброзианства», наглядно продемонстрировав дегенерацию как обратную эволюцию к «первобытному состоянию». Посетителям квартиры предъявлен якобы пропавший, а на самом деле умерщвленный и вновь оживленный Шариков, почти на наших глазах деградирующий из *недо-* в *нечеловеческое* состояние. Данный сюжетно-образный кульбит стал одной из ярчайших литературных демонстраций богатых возможностей «нарратива о прирожденном преступнике» [Николози 2017: 364]. Преображенский и Борменталь предъявляют милиции, домоуправлению и следователю жуткое животное, способное лишь к рудиментарному речепорождению и немедленно опознанное как «бывший» Шариков, что и приводит к благополучному закрытию уголовного дела. В сущности, «старый/новый» пес Шарик, в конце концов «обращенный» в первоначальное нормальное состояние, символизирует успешно (оперативно) решенную евгеническую задачу: этот «пациент» больше не представляет опасности для рода человеческого.

Заключительный внутренний монолог собаки позволяет читателю воспринять фантастико-криминальную авантюру как дурной сон, а пионерский опыт сотворения нового человека с новым мозгом — как опасную иллюзию. Прогресс оказывается мнимым, сотворенная особь — тупиковой. Преображенский открещивается от идеи создания нового человека с новым мозгом, ведь первое и последнее полученное в результате его хирургических манипуляций создание оказалось бытовым монстром, «хамом и свиньей» (с. 194). Подзаголовок повести, «Чудовищная история», с полным на то основанием может прочитываться как «история чудовища».

Мозг чудовища Генри Франкенштейна

В 1931 году, через шесть лет после создания «Собачьего сердца», англичанин Джеймс Уэйл, приглашенный американской студией «Universal», выпустил киноленту «Франкенштейн», весьма вольную интерпретацию оригинального сюжета Мэри Шелли[14]. Наследие английской романистки, пионера научной фантастики, в ленте «Франкенштейн» просматривается не только в очевидном заимствовании сюжета о создании искусственного человека из мертвой плоти, но и в том, что данный кинообраз, как некогда и герой романа Шелли, прочитывался современниками как метафора угрозы, а выражение «создать монстра Франкенштейна» («to create a Frankenstein monster») стало клише уже в 1820-е годы, отсылая, в частности, к Французской революции, и широко использовалось в политической риторике[15].

Родство дискурсов трансплантации в «Собачьем сердце» и ленте Уэйла «Франкенштейн» очевидно: мозг мертвеца в обоих сюжетах оказывается в чужом теле: не столь существенно, в какое именно тело его вживляют — в тело собаки или в кадавра, сшитого из многих трупов. Показывая перебинтованную голову еще не оживленного чудовища своему помощнику Фрицу, Генри Франкенштейн восклицает: «Украденный тобой мозг, Фриц. Подумай о нем! Мозг мертвеца, которому предстоит ожить в теле, созданном моими собственными руками — моими собственными руками…»

В рецензии, появившейся в «Hollywood Reporter» вскоре после выхода ленты на экраны, говорится: «Франкенштейна, молодого студента-медика, интересует тайна жизни и тайна плодородия, причины, по которым один сын — это честный и порядочный человек, а его родной брат — преступник, быть может убийца»[16]. Как видим, рецензент усмотрел в этом кинотексте тему наследственности. Он прав: под влиянием популярной социобиологической риторики тех лет режиссер трансформировал образ монстра таким образом, чтобы его поведение объяснялось дурной наследственностью того донора, от которого взят мозг. По сюжету, Франкенштейн посылает своего помощника Фрица, карлика-горбуна, на медицинский факультет, чтобы тот добыл идеальный мозг для операции. Однако Фриц приносит ему мозг преступника, несмотря на то что на банке с препаратом было четко обозначено: criminal brain.

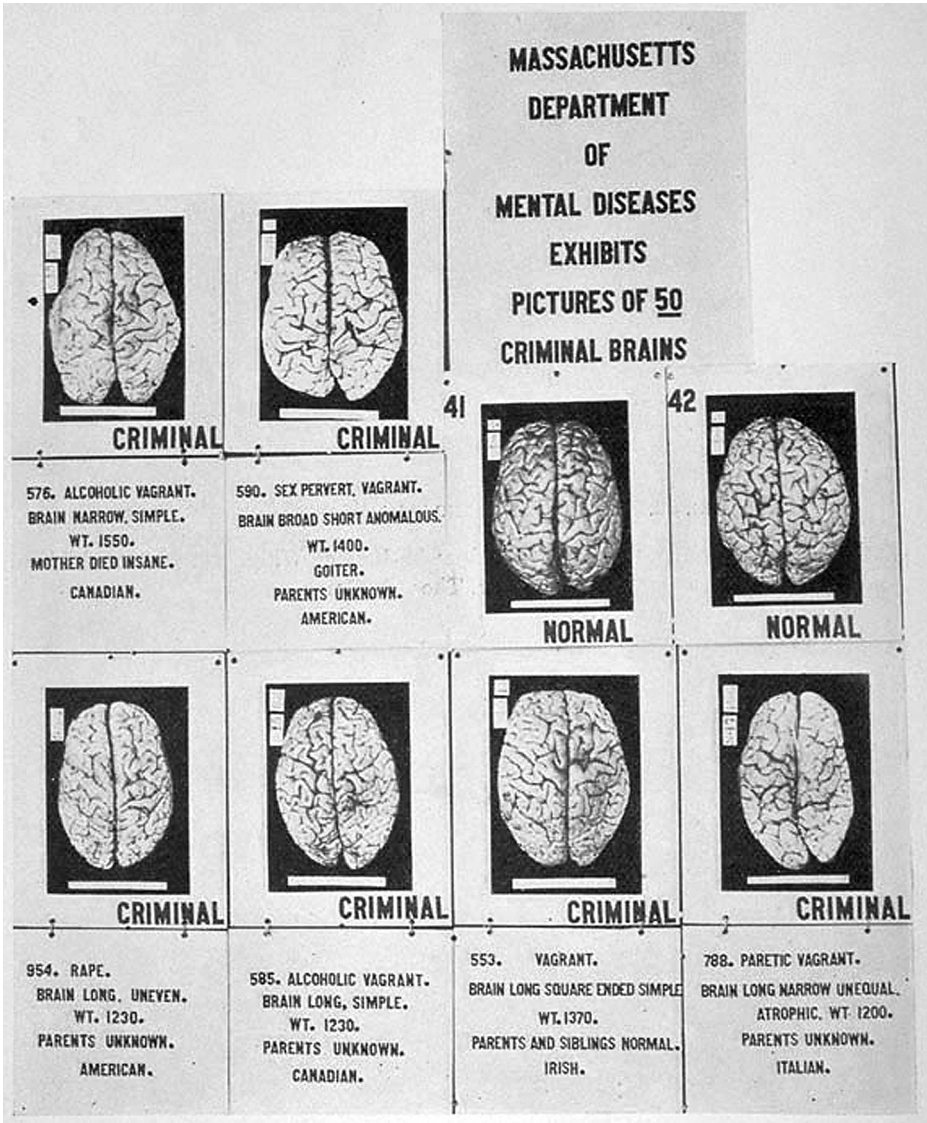
Надо отметить, что в 1921 году, за десять лет до выхода картины на экраны, Соединенные Штаты познакомились со знаменитым плакатом, изданным Массачусетским департаментом душевных болезней, который организовал показ фотографий мозгов пятидесяти преступников, пропагандируя достижения криминологической психиатрии в частности и евгенического движения в целом (*ил. 1*).

---

14 О переводе романа Шелли на язык кино см.: [Grant 1994; Heffernan 1997; Picart 1998].

15 См.: [Botting 1991]. Монстр в фильме Уэйла не случайно костюмирован как разнорабочий. См. об этом: [Mulvey-Roberts 2018; Wood 2018]. Ср. с образом Шарикова, который несет и «классовую» смысловую нагрузку, символизируя «восстание масс» и последствия не только медицинских опытов, но и власти примитивных (атавистических) субъектов.

16 Цит. по: The Hollywood Reporter's original review, headlined "Frankenstein 100% Shocker — Old Horror Tale Full of Thrills" (https://www.hollywoodreporter.com/news/frankenstein-thrs-1931-review-749292 (дата обращения: 24.05.2022)).



Ил. 1. Плакат медицинской выставки, посвященной «мозгу преступника». Массачусетс, 1921. Снимок предоставлен Eugenics Archive

Режиссер картины, делавший предварительные зарисовки, и главный художник по гриму студии «Universal» Джек Пирс были единодушны в решении сделать такого киномонстра, который бы выглядел именно как недочеловек, а не как пришелец из иных миров. Сценарий, написанный Гарретом Фортом и Фрэнсисом Фордом Фарагоу, в свою очередь содержит следующий важный комментарий: «Монстр ходит не как робот, а как заблудившееся животное» [Scal 2000: 132].

Фильм Джеймса Уэйла приобрел кардинально новые коннотации по сравнению с романом Шелли. Биологизировав классический сюжет английского романа, Уэйл добился современного звучания, сделал из истории Чудовища «актуальное искусство». Заметим, что именно эта киноверсия и последующая

кинофраншиза сделала из образа Чудовища Франкенштейна поп-идола, объект массовой культуры. Значение нарратива о трансплантации мозга для киносюжета о судьбе нового человека и его создателя, Генри Франкенштейна, игнорировать невозможно[17].

Не указанные в титрах Роберт Флори и Джон Рассел добавили в сценарий важный эпизод, в котором профессор Уолдман во время лекции по патологоанатомии, прочитанной в евгеническом ключе, что было тогда повсеместной практикой, демонстрирует внимательным студентам, одетым по моде начала 1930-х годов, труп и анатомические препараты, обращая внимание на «на немногочисленность извилин фронтальной лобной доли по сравнению с извилинами нормального мозга, а также… на выраженную дегенерацию средней части лобной доли». Следует отметить, что действительно именно лобные доли в основном отвечают за когнитивные навыки, и потому то поведение, которое в дальнейшем будет демонстрировать Чудовище, вполне отвечает заданным в данном эпизоде анатомическим характеристикам[18].

Ил. 2. Кадр из фильма «Франкенштейн» (1931). Кинокомпания Universal Pictures. Режиссер Джеймс Уэйл; сценаристы Гаррет Форт, Фрэнсис Фараго при участии Роберта Флори и Джона Расселла; продюсер Карл Леммле — мл.; композитор Бернхард Каун; оператор Артур Эдисон; художник Чарльз Д. Холл; художник по гриму Джек Пирс. В роли Монстра Борис Карлофф

Сценаристы и режиссер придали особое значение лекционному эпизоду. Они не ограничились показом атавистической краниологии (строения черепа) Монстра, но усугубили «дегенеративную» трактовку героя демонстрацией строения его будущего патологического мозга. В основе данного сюжетного хода и образности лежит френология, сторонники которой, начиная с Франца Йозефа Галля (1758—1828), утверждали наличие связи между строением черепа и особенностями коры головного мозга. Художник по гриму Пирс, описывая, как шла его работа над образом Чудовища Франкенштейна, особо подчеркивает: «До того, как приступить к эскизам, я три месяца изучал анатомию, хирургию, историю криминалистики, криминологию, древние и новые погребальные обряды и электродинамику» (цит. по: [Smith 2011: 66]). Книги, проштудированные Пирсом, несомненно имели френологическую и евгеническую направленность. Итоговый грим Бориса Карлоффа (*ил. 2*) выдает знакомство Пирса с антропометрическими карточками Ломброзо или Фрэнсиса Гальтона и Чарльза Да-

17 Первый в кинематографе сюжет о трасплантированном мозге появился в короткой ленте «Человек-обезьяна» («L'Homme-singe», 1909) Жоржа Монка, в которой человек с пересаженным от обезьяны мозгом начинает вести себя как обезьяна. См.: [Vidal 2016].

18 О влиянии неоломброзианства на фильм Уэйла см., например: [Rafter, Brown 2011: 28—46].

веннорта. Скорее всего, Пирсу также пригодилась известная книга «Преступник» («The Criminal», 1890) Хэвелока Эллиса, где также много говорится о значении формы черепа, состояний извилин, формы лба, носа и ушей и даже о преобладании бледности лица у преступников. Так, в параграфе, посвященном краниологии, читаем: «Дефект низкого и плоского свода черепа обнаруживается у преступников и характерен для дегенерации» [Ellis 1890: 49]; «Скошенный внутрь лоб, очень часто наблюдаемый у преступников, всегда считался свидетельством низкой умственной и нравственной организации» [Ibid.: 51].

Эллис особо выделяет «малый размер», а также «скудость» извилин в мозгах преступников по сравнению с мозгом нормального человека [Ibid.: 61—62]. Предъявленные Уолдманом препараты отсылают в том числе и к вышеупомянутому массачусетскому плакату с изображением мозгов преступников (см. *ил. 1*). Таким образом, опираясь на эти материалы, Пирс мог наметить не только краниологические особенности персонажа, но основные черты анатомии его мозга, которые, как ему представлялось, не только были важны для создания сенсационного центрального персонажа фильма ужасов, но и соотносились с научными представлениями об облике преступника-дегенерата.

Художник вспоминает, что, решив подчеркнуть атавистические признаки Чудовища, он придал ему «черты первобытного человека, неандертальца, дабы подчеркнуть его низкий интеллект, сделав, в частности, надбровные дуги выступающими, как у обезьяны» [Smith 2011: 66]. С той же целью он визуально удлинил руки и ноги персонажа и придал им несколько деформированный вид, «как у горилл»: «Ведь предполагалось, что тело составлено из частей трупов казненных преступников» [Ibid.]. Таким образом, Пирс следовал одной из евгенических максим, согласно которой слабоумие зачастую проявляется одновременно в телесных деформациях и преступных наклонностях. Известно, что на заключительном этапе работы над гримом Монстра Пирс сделал его лицо бледным, возможно, руководствуясь вычитанным у Эллиса: «Большинство авторов, пишущих о преступности, отмечают бледность кожи» [Ellis 1890: 71]. Борис Карлофф, в свою очередь, вспоминал:

> Я осознал, что глаза [персонажа] слишком блестят, как будто светятся разумом, а ведь было важно изобразить его тупую сосредоточенность на самом себе. И тогда я наложил воск на веки, утяжелив их таким образом, чтобы они лишь слегка открывались [Manguel 1997: 20].

Таким образом, очевидно, что и сюжет фильма, и его сенсационная визуальность, ставшие результатом совместной работы режиссера, художника по гриму и актера, были призваны создать убедительный дискурс дегенерации в «Франкенштейне».

Однако именно «мозговой» поворот сюжета и предшествовавшие ему «научно-просветительские» комментарии профессора Уолдмана должны были сделать поступки Монстра объяснимыми с точки зрения современных биокриминологических представлений о преступном мозге (см.: [Davenport 1928; Gould 1981; Rafter et al. 2016: 21—130]). Ломброзианская медикализация преступника, остававшаяся популярной евгенической идеей и в 1920—1930-е годы, как видим, нашла отражение в кинематографическом чудовище особого типа — дегенерате.

Удивительно, что, несмотря на предположительно глубокие познания в анатомии, Генри Франкенштейн не заметил того, что принесенный ему Фрицем мозг имеет явные признаки патологии. И все же то, что можно квалифицировать как сюжетную оплошность, помогло обосновать психофизиологию персонажа. Любопытно, что создатель нового человека (возможно, в силу охватившей его мономании) явно недооценивает степень возможного влияния анатомии мозга на сознание, как следует из следующего диалога:

> Уолдман: «…Очнитесь и посмотрите правде в глаза! Перед нами демон, чей мозг…»
> Генри: «Мозгу требуется время, чтобы развиться. Это совершенно нормальный мозг, доктор. Вам ли не знать?! Он из Вашей лаборатории».
> Уолдман: «Мозг, похищенный из моей лаборатории, — это мозг преступника!»
> Генри [изображая испуг]: «Ну, что же… в конце концов, это всего лишь кусок мертвой ткани…»

Данный эпизод заканчивается появлением Монстра, который вступает в кадр задом наперед, что на первый взгляд должно всего лишь свидетельствовать о детской неловкости его первых шагов. Однако эта утрированная экстравагантность — придуманное Уэйлом «попятное» движение героя — стала превосходной находкой, символизирующей «обратимость» эволюции, дегенерацию homo sapience. Дальнейшее развертывание сюжета призвано убедить зрителя в том, что агрессивное поведение сложносочиненного Чудовища — результат врожденной мозговой аномалии, а значит, его преступления совершены не столько под влиянием среды, сколько в результате плохой наследственности. Когда Уолдман настоятельно советует Генри уничтожить «дикое животное», тот восклицает: «Это же убийство!» (сравним с репликой профессора Преображенского: «На преступление не идите никогда…»; с. 195), однако затем Франкенштейн предоставляет старшему коллеге возможность сделать грязную работу по уничтожению чудовища самому. Впоследствии, после череды убийств, совершенных созданным им новым человеком, Франкенштейн присоединяется к его преследователям[19].

Монстр Генри Франкенштейна и Шариков должны были без особого труда ассоциироваться современниками с теми, кого западная евгеника относила к «генетическим неудачникам», а советская — к «морально-дефективным». Как и «Собачье сердце», «Франкенштейн» 1931 года не ограничивается лишь отсылками к ломброзианству, но учитывает и социобиологические теории преступности. *Nurture* (наряду с *nature*) отнюдь не проигнорирована у Булгакова и Уэйла: Швондер с домкомом в «Собачьем сердце» и антагонистический внешний мир, окружающий чудовище в ленте Уэйла, разумеется, сыграли свою роль в судьбах новоявленных созданий. Но если вина Генри Франкенштейна (как и его литературного прототипа, героя Мэри Шелли) заключается в том, что он был плохим родителем, не позаботившимся о собственном творении, то профессора Преображенского и доктора Борменталя в пренебреже-

19 Монстр Франкенштейна не единственный дегенеративный персонаж киноленты 1931 года. Хромой горбун Фриц, Квазимодо с выпученными глазами, также демонстрирует классический ломброзианский набор атавистических признаков. Им движут примитивные инстинкты, он мстительный садист. Как и Монстр, Фриц демонстрирует стигматы вырождения: примитивность и недоразвитие, когнитивные и коммуникативные проблемы.

нии воспитанием нового человека обвинять не приходится. Они приложили максимум педагогических усилий, чтобы адаптировать нового человека к основным социальным нормам.

И все же отдадим должное Джеймсу Уэйлу: криминализировав своего чудовищного героя, он оставил зрителям возможность альтернативного объяснения его преступлений, ведь чудовище оказалось в агрессивной среде, лишенное чьего-либо сочувствия. В отличие от Полиграфа Полиграфовича Шарикова, окруженного всеобщей заботой в исключительно комфортабельной профессорской квартире, творение Генри Франкенштейна обделено человеческим участием и уже по этой причине взывает к сочувствию. Состраданию зрителя к Монстру способствует и характер его создателя, также демонстрирующего признаки дегенерации, правда совсем иного сорта — интеллигентской, нервической. Генри страдает истерическими припадками и одержим маниакальными идеями, что с евгенической точки зрения неминуемо должно было квалифицироваться современными ему психиатрами-евгенистами как конституционная слабость.

Две фантастические истории, русскую и американскую, объединяет футуроскепсис. В самом деле, каковы перспективы развития Шарикова? Он, судя по всему, безнадежен. Прогноз сформулирован профессором Преображенским однозначно: никому не удастся сделать из него человека. Опытный врач и знаток человеческих типов не верит в исправление преступника! Исходная концепция, лежащая в основе логики профессора, — это биодетерминизм, согласно которому будущее человека предопределено его врожденными качествами. Иными словами, рожденный монстром будет жить как монстр. Но следует ли оставлять ему жизнь? Поначалу профессор не допускает и мысли о насилии над новым существом, видимо, все еще надеясь на «исправительные меры». Однако оказывается, что в сравнении с Шариковым даже такой естественный хам, как Швондер, оказывается меньшим из двух зол. Чудовище — это идеальный эвристический и познавательный механизм, как показало монстроведение, особая область культуральных исследований (см.: [Головачева 2019]). Дискурс чудовищного выбран Булгаковым и Уэйлом не только потому, что «самые занимательные люди — это чудовища» [Weinstock 2014: 1], а потому, что «тело монстра — это тело культуры» [Cohen 1997: 4]. Монстры Булгакова и Уэйла предоставили авторам богатые возможности комментария к одной из доминирующих идей эпохи, согласно которой биология, антропология и медицина в теории смогут создать кардинально иного человека. Отправной точкой в обоих текстах является корпореальность, новая антропология невиданных гуманоидов, «чужих», таящих двойную опасность — внешнюю (событийную) и внутреннюю (генетическую). Такого рода чудовища свидетельствуют о специфических страхах и доминирующих вызовах эпохи 1920-х годов, отмеченной евгеническими баталиями на полях биологии, медицины, педагогики, социологии, судебной психиатрии и пр. Рассмотренные нами трансплантологические сюжеты показали, что концепция «дегенеративного преступного мозга» не в последнюю очередь предопределила телесность и поведение героев-чудовищ.

Наряду со сходством этих двух произведений отметим и различия, предопределенные отнюдь не только спецификой литературы и кино как несхожих видов искусства. Разумеется, сенсационная изобразительность картины гарантировала несравнимо большую популярность ленты о Чудовище Франкен-

штейна 1931 года выпуска по сравнению с историей о превращении собаки в человеческую особь и обратно, придуманной Булгаковым. Но главное: неопубликованная повесть «Собачье сердце» оставалась неизвестной той самой аудитории, для которой была предназначена, то есть читателям-современникам, хотя бы в некоторой степени причастным к идеологии «нового человека» и/или осведомленным об актуальных биологических и медицинских теориях и практиках, бытовавших в молодой республике. Широкого читателя повесть обрела много десятилетий спустя. Отложенное знакомство с текстом Булгакова осложнило прочтение содержащихся в нем конкретных аллюзий, целого ряда базисных нарративов эпохи 1920-х годов, а также противоречивого образа профессора-евгениста, совмещающего мечты о новом совершенном человеке со скепсисом по отношению к полученным, равно как и возможным, результатам. Не случайно и то, что Преображенский приходит к осознанию преждевременности и даже бессмысленности подобных экспериментов, что и делает «Собачье сердце» острополемическим текстом для взыскательного читателя.

Более прямолинейный подход создателей классического кинообраза Монстра в ленте «Франкенштейн» обусловлен отнюдь не только жанром кинохоррора и стремлением авторов к успеху на кинорынке, но и тем контекстом, в котором была задумана и осуществлена постановка. В отличие от РСФСР, где радикальные евгенические идеи не получили никакого практического применения, в США более чем в половине штатов начиная с 1907 года были приняты законы, предписывающие насильственную стерилизацию определенных категорий неугодных обществу «дисгенических» граждан, в их число попали и преступники. Под влиянием Великой депрессии, начавшейся в 1929 году, и без того популярная евгеническая риторика еще больше укрепилась, и это обстоятельство не в последнюю очередь обеспечило прозрачность идеологической посылки создателей кинообраза нового «чудовищного» человека-дегенерата.

И тем не менее при всех различиях между «Франкенштейном» и «Собачьим сердцем» то, как оба автора обошлись с центральными персонажами — устранив собакочеловека и сборного кадавра, — могло прочитываться современниками как необходимая защитная (евгеническая) мера, как метафора охраны границ человеческого от угрожающего чужого, обнаруживаемого, впрочем, в самом человеке.

Библиография / References

[Бабков 2008] — *Бабков В.В.* Заря генетики человека. Русское евгеническое движение и начало генетики человека. М.: Прогресс-Традиция, 2008.

(*Babkov V.V.* Zarya genetiki cheloveka. Russkoe evgenicheskoe dvizhenie i nachalo genetiki cheloveka. Moscow, 2008.)

[Бехтерев 1908] — *Бехтерев В.М.* Вопросы вырождения и борьба с ним // Обозрение психиатрии и неврологии. 1908. Т. 9. С. 518—521.

(*Bekhterev V.M.* Voprosy vyrozhdeniya i bor'ba s nim // Obozrenie psikhiatrii i nevrologii. 1908. Vol. 9. P. 518—521.)

[Булгаков 1989] — *Булгаков М.А.* Собачье сердце // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1989. С. 119—210.

(*Bulgakov M.A.* Sobach'e serdtse // Bulgakov M.A. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 2. Moscow, 1989. P. 119—210.)

[Бунак 1927] — *Бунак В.В.* Антропологическое изучение преступника, его современное положение и задачи // Архив криминологии и судебной медицины: В 5 кн. Харьков, 1927. Кн. 2—3. С. 535—569.

(*Bunak V.V.* Antropologicheskoe izuchenie prestupnika, ego sovremennoe polozhenie i zadachi // Arkhiv kriminologii i sudebnoy meditsiny. Kharkiv, 1927. Bks. 2—3. P. 535—569.)

[Бухарин 1989] — *Бухарин Н.* Проблемы теории и практики социализма. М.: Изд-во политической литературы, 1989.

(*Bukharin N.* Problemy teorii i praktiki sotsializma. Moscow, 1989.)

[Виленский 2005] — *Виленский Ю.Г.* Доктор Булгаков. Киев: Здоров'я, 2005.

(*Vilenskiy Yu.G.* Doktor Bulgakov. Kiev, 2005.)

[Волоцкой 1923] — *Волоцкой М.* Поднятие жизненных сил расы (Новый путь). М.: Жизнь и знание, 1923.

(*Volotskoy M.* Podnyatie zhiznennykh sil rasy (Novyy put'). Moscow, 1923.)

[Головачева 2019] — *Головачева И.* Джефри Коэн и все-все-все: обзор современной монстрологии // Новое литературное обозрение. 2019. № 155. С. 353—362.

(*Golovacheva I.* Dzhefri Koen i vse-vse-vse: obzor sovremennoy monstrologii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2019. № 155. P. 353—362.)

[Дриль 1882] — *Дриль Д.А.* Преступный человек // Юридический вестник. 1882. № 11. С. 401—422; № 12. С. 483—550.

(*Dril' D.A.* Prestupnyy chelovek // Yuridicheskiy vestnik. 1882. № 11. P. 401—422; № 12. P. 483—550.)

[Иванов, Ильина 1991] — *Иванов Л.О., Ильина Л.В.* Пути и судьбы отечественной криминологии. М.: Наука, 1991 (http://scienceoflaw.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st016.shtml (дата обращения: 25.05.2022)).

(*Ivanov L.O., Il'ina L.V.* Puti i sud'by otechestvennoy kriminologii. Moscow, 1991 (http://scienceoflaw.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st016.shtml (accessed: 25.05.2022)).)

[Ковалевский 1881] — *Ковалевский П.И.* Судебно-психиатрические анализы: Составлены для медиков и юристов: В 2 т. 2-е изд. Т. 1. Харьков: Тип. М.Ф. Зильберберга, 1881.

(*Kovalevskiy P.I.* Sudebno-psikhiatricheskie analizy: Sostavleny dlya medikov i yuristov. 2nd ed. Vol. 1. Kharkiv, 1881.)

[Ковалевский 1894] — *Ковалевский П.И.* Нервные болезни нашего общества. Харьков: Тип. М.Ф. Зильберберга, 1894.

(*Kovalevskiy P.I.* Nervnye bolezni nashego obshchestva. Kharkiv, 1894.)

[Ковалевский 1903] — *Ковалевский П.И.* Вырождение и возрождение. Преступник и борьба с преступностью. 2-е изд. СПб.: Тип. М.И. Акинфиева и И.В. Леонтьева, 1903.

(*Kovalevskiy P.I.* Vyrozhdenie i vozrozhdenie. Prestupnik i bor'ba s prestupnost'yu. 2nd ed. Saint Petersburg, 1903.)

[Кольцов 1916а] — *Кольцов Н.К.* Алкоголизм и наследственность // Природа. 1916. № 4. С. 502—505.

(*Kol'tsov N.K.* Alkogolizm i nasledstvennost' // Priroda. 1916. № 4. P. 502—505.)

[Кольцов 1916б] — *Кольцов Н.К.* К вопросу о наследовании последствий алкоголизма // Природа. 1916. № 10. С. 1189.

(*Kol'tsov N.K.* K voprosu o nasledovanii posledstviy alkogolizma // Priroda. 1916. № 10. P. 1189.)

[Краснушкин 1924] — *Краснушкин Е.К.* Криминальные психопаты современности и борьба с ними // Преступный мир Москвы. М.: Право и жизнь, 1924. С. 192—197.

(*Krasnushkin E.K.* Kriminal'nye psikhopaty sovremennosti i bor'ba s nimi // Prestupnyy mir Moskvy. Moscow, 1924. P. 192—197.)

[Краснушкин 1926] — *Краснушкин Е.К.* Что такое преступник? // Преступник и преступность / Московский кабинет по изучению личности преступника и преступности. М.: Мосздравотдел., 1926—1927: В 2 вып. Вып. 1. С. 6—33.

(*Krasnushkin E.K.* Chto takoe prestupnik? // Prestupnik i prestupnost'. Moscow, 1926—1927. Iss 1. P. 6—33.)

[Крюков 1925] — *Крюков А.И.* О дегенерации черепа у самоубийц // Судебно-медицинская экспертиза. Вып. 1 / Под ред. Я. Лейбовича. М.: Изд-во Наркомздрава, 1925. С. 18—23.

(*Kryukov A.I.* O degeneratsii cherepa u samoubiyts // Sudebno-meditsinskaya ekspertiza. Iss. 1 / Ed. Ya. Leybovich. Moscow, 1925. P. 18—23.)

[Лахманн 2009] — *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического / Пер. с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

(*Lachmann R.* Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik fantastischer Texte, Moscow, 2009. — In Russ.)

[Лихтенштейн 2009] — *Лихтенштейн И.С.* Доктор Михаил Афанасьевич Булгаков // Лихтенштейн И.С. Этюды о литературе. Глазами врача. Хайфа: JKDesign, 2009. С. 88—109.

(*Likhtenshteyn I.S.* Doktor Mikhail Afanas'evich Bulgakov // Likhtenshteyn I.S. Etyudy o literature. Glazami vracha. Haifa, 2009. P. 88—109.)

[Люблинский 1912] — *Люблинский П.И.* Новая мера борьбы с вырождением и преступностью // Русская мысль. 1912. № 3. С. 31—56.

(*Lyublinskiĭ P.I.* Novaya mera bor'by s vyrozhdeniem i prestupnost'yu // Russkaya mysl'. 1912. № 3. P. 31—56.)

[МакРейнольдс 2017] — *МакРейнольдс Л.* П.И. Ковалевский: Уголовная антропология и русский национализм / Пер. с англ. Нины Ставрогиной // Новое литературное обозрение. 2017. № 144. С. 360—382.

(*McReynolds L.* P.I. Kovalevskii: Criminal Anthropology and Great Russian Nationalism // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. № 144. P. 360—382. — In Russ.)

[Могильнер 2017] — *Могильнер М.* Прирожденный преступник в империи: атавизм, пережитки, бессознательные инстинкты и судьбы российской имперской модерности / Пер. с англ. Н. Ставрогиной // Новое литературное обозрение. 2017. № 144. С. 318—341.

(*Mogilner M.* The Empire-Born Criminal: Atavism, Survivals, Irrational Instincts, and the Fate of Russian Imperial Modernity // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. № 144. P. 318—341. — In Russ.)

[Николози 2017] — *Николози Р.* Преступный тип, Ломброзо и русская литература. Нарративные модели изображения врожденной преступности и атавизма в Российской империи 1880—1900 годов // Новое литературное обозрение. 2017. № 144. С. 360—382.

(*Nikolosi R.* Prestupnyy tip, Lombrozo i russkaya literatura. Narrativnye modeli izobrazheniya vrozhdennoy prestupnosti i atavizma v Rossiyskoy imperii 1880—1900 godov // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. № 144. P. 360—382.)

[Николози 2019] — *Николози Р.* Вырождение. Литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

(*Nicolosi R.* Degeneration Erzählen: Literatur und Psychiatrie im Russland der 1880er und 1890er Jahre. Moscow, 2019. — In Russ.)

[Осипов 1925] — *Осипов В.П.* К вопросу о мерах психического оздоровления потомков // Русский евгенический журнал Н.К. Кольцова. 1925. Т. III. Вып. 1. С. 37—44.

(*Osipov V.P.* K voprosu o merakh psikhicheskogo ozdorovleniya potomkov // Russkiy evgenicheskiy zhurnal N.K. Kol'tsova. 1925. Vol. III. Iss. 1. P. 37—44.)

[Преображенский 1912] — *Преображенский С.А.* Хирургическая профилактика вырождения // Современная психиатрия. 1912. № 2. С. 110—117.

(*Preobrazhenskiy S.A.* Khirurgicheskaya profilaktika vyrozhdeniya // Sovremennaya psikhiatriya. 1912. № 2. P. 110—117.)

[Сажин 1908] — *Сажин И.В.* Наследственность и спиртные напитки. СПб.: Тип. П.П. Сойкина, 1908.

(*Sazhin I.V.* Nasledstvennost' i spirtnye napitki. Saint Petersburg, 1908.)

[Словцов 1923] — *Словцов Б.И.* Улучшение расы. (Евгеника). Пг.: Академическое издательство, 1923.

(*Slovtsov B.I.* Uluchshenie rasy. (Evgenika). Petrograd, 1923.)

[Троцкий 1923] — *Троцкий Л.* Литература и революция. М.: Красная новь, 1923.

(*Trotskiy L.* Literatura i revolyutsiya. Moscow, 1923.)

[Укше 1915] — *Укше С.* Вырождение, его роль в преступности и меры борьбы с ним // Вестник общественной гигиены. 1915. Т. 6. С. 798—816.

(*Ukshe S.* Vyrozhdenie, ego rol' v prestupnosti i mery bor'by s nim // Vestnik obshchestvennoi gigieny. 1915. Vol. 6. P. 798—816.)

[Филипченко 1924] — *Филипченко Ю.* Пути улучшения человеческого рода (Евгеника). Л.: Гос. изд-во, 1924.

(*Filipchenko Yu.* Puti uluchsheniya chelovecheskogo roda (Evgenika). Leningrad, 1924.)

[Филипченко 1925] — *Филипченко Ю.* Интеллигенция и таланты // Известия Бюро по евгенике. 1925. Т. 7. С. 83—96.

(*Filipchenko Yu.* Intelligentsiya i talanty // Izvestiya Byuro po evgenike. 1925. Vol. 7. P. 83—96.)

[Чиж 1890] — *Чиж В.Ф.* Лекции по судебной психологии. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1890.

(*Chizh V.F.* Lektsii po sudebnoy psikhologii. Saint Petersburg, Kiev, 1890.)

[Чиж 1893] — *Чиж В.Ф.* К учению об органической преступности // АП. 1893. Т. 16. № 1. С. 137—176.

(*Chizh V.F.* K ucheniyu ob organicheskoy prestupnosti // AP. 1893. Vol. 16. № 1. P. 137—176.)

[Чиж 1894] — *Чиж В.Ф.* Преступный человек перед судом врачебной науки // Неврологический вестник. 1894. Т. 2. № 1. Приложение. С. 1—41.

(*Chizh V.F.* Prestupnyy chelovek pered sudom vrachebnoy nauki // Nevrologicheskiy vestnik. 1894. Vol. 2. № 1. Prilozhenie. P. 1—41.)

[Чиж 1895] — *Чиж В.Ф.* Криминальная антропология. Одесса: Изд-во Исаковича, 1895.

(*Chizh V.F.* Kriminal'naya antropologiya. Odessa, 1895.)

[Чиж 1902] — *Чиж В.Ф.* Учебник психиатрии. Юрьев: Тип. К. Маттисена, 1902.

(*Chizh V.F.* Uchebnik psikhiatrii. Yur'ev, 1902.)

[Чиж 1911] — *Чиж В.Ф.* Учебник психиатрии. СПб.; Киев: Сотрудник, 2011.

(*Chizh V.F.* Uchebnik psikhiatrii. Saint Peterburg, Kiev, 1902.

[Яблоков 2010] — *Яблоков Е.* Беспокойное «Собачье сердце», или Горькие плоды легкого чтения // Октябрь. 2010. № 3. (https://magazines.gorky.media/october/2010/3/bespokojnoe-sobache-serdcze-ili-gorkie-plody-legkogo-chteniya.html (дата обращения: 01.10.2019)).

(*Yablokov E.* Bespokoynoe "Sobach'e serdtse", ili Gor'kie plody legkogo chteniya // Oktyabr'. 2010. № 3 (https://magazines.gorky.media/october/2010/3/bespokojnoe-sobache-serdcze-ili-gorkie-plody-legkogo-chteniya.html (accessed: 01.10.2019)).)

[Яблоков 2014] — *Яблоков Е.А.* О пользе чтения изучаемых текстов: на примере повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» // Наука и школа. 2014. № 5. С. 186—192.

(*Yablokov E.A.* O pol'ze chteniya izuchaemykh tekstov: na primere povesti M.A. Bulgakova "Sobach'e serdtse" // Nauka i shkola. 2014. № 5. P. 186—192.)

[Adams 1990] — *Adams M.* The Soviet Nature-Nurture Debate // Science and the Soviet Social Order / Ed. L. Graham. Cambridge, Mass., 1990.

[Botting 1991] — *Botting F.* Making Monstrous: Frankenstein, Criticism, Theory. Manchester: Manchester University Press, 1991.

[Burgin 1978] — *Burgin D.* Bulgakov's Early Tragedy of the Scientist-Creator: An Interpretation of Heart of a Dog // Slavic and East European Journal. 1978. Vol. 22. № 4. P. 495—508.

[Cohen 1997] — *Cohen J.* Monster Culture (Seven Theses) // Monster Theory: Reading Culture / Ed. J.J. Cohen. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. P. 3—25.

[Davenport 1928] — *Davenport Ch.* Crime, Heredity and Environment // Journal of Heredity. 1928. Vol. 19. № 7. July. P. 307—313.

[Ellis 1890] — *Ellis H.* The Criminal. New York: Scribner & Welford, 1890.

[Lederer 2002] — Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature. An Exhibition by the National Library of Medicine / Ed. by E.S. Lederer. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

[Gould 1981] — *Gould St.* The Mismeasure of Man. New York: W.W. Norton, 1981.

[Grant 1994] — *Grant M.* James Whale's Frankenstein: The Horror Film and the Symbolic Biology of the Cinematic Monster // Frankenstein: Creation and Monstrosity / Ed. S. Bann. London: Reaktion Books, 1994. P. 113—135.

[Heffernan 1997] — *Heffernan J.* Looking at the Monster: Frankenstein and Film // Critical Inquiry. 1997. Vol. 24. № 1. P. 133—158.

[Howell 2006] — *Howell Y.* Eugenics, Rejuvenation, and Bulgakov's Journey into the Heart of Dogness // Slavic Review. 2006.Vol. 65. № 3. P. 544—562.

[Krementsov 2014] — *Krementsov N.* Revolutionary Experiments: The Quest for Immortality in Bolshevik Science and Fiction. Oxford: Oxford University Press, 2014.

[Krementsov 2015] — *Krementsov N.* The Strength of a Loosely Defined Movement: Eugenics and Medicine in Emperial Russia // Medical History. 2015. № 59/1. P. 6—31.

[Krementsov 2018] — *Krementsov N.* With and Without Galton: Vasilii Florinskii and the Fate of Eugenics in Russia. Open Book Publishers, 2018.

[Manguel 1997] — *Manguel A.* Bride of Frankenstein. London: British Film Institute, 1997.

[Mulvey-Roberts 2018] — *Mulvey-Roberts M.* Monstrous Dissections and Surgery as Performance: Gender, Race and the Bride of Frankenstein // Global Frankenstein / Ed. by C.M. Davison, M. Mulvey-Roberts. Palgrave Macmillan, 2018. P. 53—71.

[Picart 1998] — *Picart C.* Re-birthing the monstrous: James Whale's (Mis)reading of Mary Shelley's Frankenstein // Critical Studies in Mass Communication. 1998. Vol. 15. Iss. 4. P. 382—404.

[Rafter, Brown 2011] — *Rafter N., Brown M.* Criminology Goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture. New York: New York University Press, 2011.

[Rafter et al. 2016] — *Rafter N., Posick Ch., Roque M.* The Criminal Brain: Understanding Biological Theories of Crime. 2nd ed. New York: New York University Press, 2016.

[Scal 2000] — *Scal D.* The 1931 Film Makes Frankenstein a Cultural Icon // Readings on Frankenstein / Ed. by D. Nardo. San Diego (CA): Greenhaven Press, 2000. P. 129—137.

[Vidal 2016] — *Vidal F.* Frankenstein's Brain: "The Final Touch" // SubStance. 2016. Vol. 45. № 2. Iss. 140. P. 88—117.

[Smith 2011] — *Smith A.* Hideous Progeny: Disability, Eugenics, and Classic Horror Cinema. New York: Columbia University Press, 2011.

[Weinstock 2014] — *Weinstock J.* Introduction: Monsters are the Most Interesting People // The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters / Ed. by J.A. Weinstock. Berlington, VT: Ashgate, 2014. P. 1—7.

[Wood 2018] — *Wood R.* An Introduction into the American Horror Film // Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews. Detroit (Michigan): Wayne State University Press, 2018.

Любовь Бугаева

Наука воспитания «нового советского человека»:

КОММУНА В ЖИЗНИ И НА ЭКРАНЕ[1]

Lyubov Bugaeva

Educating the New Soviet Man: Labor-Education Commune in Life and on Screen

Любовь Бугаева (СПбГУ, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета; доктор филологических наук) ldbugaeva@gmail.com.

Ключевые слова: новый человек, трудовая коммуна, ликвидация беспризорности, ОГПУ, *Путевка в жизнь*, педагогические эксперименты, Джон Дьюи

УДК: 77+93+37
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_80

В статье рассматривается «фабрика людей» — детская трудовая школа-коммуна ОГПУ в сложном переплетении жизни, литературы и кинематографа, а также педагогические принципы, российские и американские, на которых строился советский эксперимент по созданию «нового человека». Представляется, что детская трудовая коммуна 1920-х — начала 1930-х годов, по иронии судьбы созданная одной из самых жестких организаций Советского государства, была неким «островком свободы», на короткое время воплотившим самые смелые стремления и замыслы американского прогрессивного образования и дореволюционной российской педагогики. Разумеется, трудовые коммуны ОГПУ не создали «нового человека», тем не менее они попытались это сделать.

Lyubov Bugaeva (Dr. Habil.; Associate Professor, Department of History of Russian Literature, Faculty of Philology, St. Petersburg State University) ldbugaeva@gmail.com.

Key words: new man, labor-education commune, liquidation of child homelessness, Joint State Political Administration, *Road to Life*, pedagogical experiments, John Dewey

UDC: 77+93+37
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_80

The paper explores the OGPU's children's labor-education commune by examining the intricate interactions of life, literature, and cinema, as well as the pedagogical principles, both Russian and American, which underpinned the Soviet experiments in "creating the new man." It argues that the children's labor-education commune, created, ironically, by one of the most feared and rigid controlling organizations of the Soviet state, was an "island of freedom" that for a short period of time embodied the most audacious aspirations and ideas of American progressive education and pre-revolutionary Russian pedagogy. The labor-education communes did not create a "new man," but they certainly tried.

> У вас о новом-то человеке говорят да пишут, а мы вот практически пробуем помочь ему вырасти.
>
> *М. Горький (1928—1929)*

1920-е годы в Советской России были временем смелых педагогических экспериментов, ставивших целью воспитание «новых советских людей» из бывших малолетних преступников и беспризорников. Площадкой для реализации этих

1 Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 («Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990—2010-е годы»).

экспериментов стали трудовые школы-коммуны, создание которых инициировало Объединенное государственное политическое управление (ОГПУ), главная политическая спецслужба молодой Советской республики, которая и возглавила эти эксперименты. Удивительно, но создание «нового человека» в коммунах ОГПУ во многом основывалось не на доминирующей идеологии, а на дореволюционной российской экспериментальной педагогике, на американских идеях прогрессивного образования и философии образования американского философа-прагматиста Джона Дьюи. Литература и кинематограф попытались схватить сущность экспериментов по воспитанию «нового человека» и передать в книге и на экране энтузиазм построения нового мира. Фильм Николая Экка «Путевка в жизнь» (1931) о борьбе с беспризорностью в 1920-е годы и о первых месяцах существования трудовой коммуны для малолетних преступников, созданный по заказу ОГПУ, — одна из этих попыток.

В статье рассматривается «фабрика людей» — детская трудовая школа-коммуна ОГПУ в сложном переплетении жизни, литературы и кинематографа, а также педагогические принципы, российские и американские, на которых строился советский эксперимент по созданию «нового человека». Представляется, что детская трудовая коммуна 1920-х — начала 1930-х годов, по иронии судьбы созданная одной из самых жестких организаций Советского государства, была неким «островком свободы», на короткое время воплотившим самые смелые стремления и замыслы американского прогрессивного образования и дореволюционной российской педагогики. Разумеется, трудовые коммуны ОГПУ не создали «нового человека», тем не менее они попытались это сделать.

Советская школа как туристический объект

Происходящее в 1920-е годы в Советской России в разных сферах жизни общества вызывало в мире неподдельный интерес, и зарубежные гости — педагоги, ученые, философы, писатели и т.п. — устремились в Советский Союз. Как отмечает Майкл Дэвид-Фокс, «“паломничество в Россию” в период между двумя мировыми войнами — одно из самых печально известных событий политической и интеллектуальной истории XX века» [Дэвид-Фокс 2015: 19], ознаменовавшее период интенсивного культурного и интеллектуального взаимодействия между Советской Россией и западными странами. Советские газеты запестрили сообщениями о приезде иностранных деятелей науки и искусства. Так, июльские газеты за 1928 год проинформировали читателей, что «в Ленинград прибыла группа из 31 американского ученого, возглавляемая вице-президентом американской Академии наук Жаном Дью» [Известия 1928].

«Жан Дью» — это американский философ-прагматист, психолог и педагог-теоретик Джон Дьюи, изложивший свои взгляды на образование в ряде работ, многие из которых были переведены на русский язык. В конце 1920-х годов Дьюи вошел в совет директоров созданного в 1927 году Американского общества культурных отношений с Россией (а вовсе не Академии наук, как писали «Известия»), а в 1928 году по приглашению народного комиссара просвещения Анатолия Луначарского отправился в Советский Союз для знакомства с советской системой образования. Для Дьюи посещение Советского Союза — это посещение «революционного мира», перед приездом в СССР он побывал в Мек-

сике, Китае и Турции. Небезызвестное Бюро расследований (позднее переименованное в Федеральное бюро расследований) поспешило заклеймить как пособников коммунистической пропаганды и созданное накануне общество, заинтересованное в развитии культурных отношений с Россией, и возглавившего это общество Дьюи, и всю американскую делегацию [State Department 1928]. В Советской России, напротив, американскую делегацию ждали с нетерпением. Маршрут поездки, спланированный Наркомпросом: Ленинград — Москва; цель: «ознакомление с постановкой учебно-воспитательного дела в СССР» [Известия 1928].

20 июля 1928 года Дьюи посетил прием Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, на котором присутствовал А.В. Луначарский. Народный комиссар просвещения был крайне заинтересован в практическом использовании педагогических идей Дьюи: ориентируясь на американскую систему образования, он искал себе в союзники авторитетных педагогов. Луначарский связывал стоящую перед молодым Советским государством задачу по созданию «нового человека» («...нового, ибо воспитание для нас означает воспитание именно нового человека, поскольку старый человек, воспитавшийся в хаотическом и акультурном капиталистическом обществе, является неудовлетворительным» [Луначарский 1976а: 274]) с развитием школьной образовательной системы: «Поскольку мы говорим о создании нового человека, совершенно ясно, что перед нами с точки зрения *сознательного влияния на ход воспитательного процесса* выступает как одна из основных задач наша школа. Владимир Ильич говорил, что именно на арене школы мы переделаем старый мир» [Там же: 282]. По мнению Луначарского, создание «нового человека» требовало не только самообразования, но и «самовоспитания масс», а потому необходима была не только педагогика, нацеленная на передачу учащимся знаний, но и то, что Луначарский называл «антропологией, то есть человековедением» [Луначарский 1976б: 55]. В школьной системе первый нарком просвещения продвигал комплексный метод, который наряду с описанием «как готовить пищу» давал «великолепные уроки и по химии, и по физике, и по ботанике, и по зоологии, и по гигиене, и по физиологии» [Луначарский 1976в: 101]. Первый нарком здесь имеет в виду американский метод проектов, предполагавший коллективную работу над проектом, которую дети планировали самостоятельно при минимальном вмешательстве педагога. Адвокатом метода проектов в Советской России выступил еще в 1905 году Станислав Теофилович Шацкий, а после публикации в 1918 году книги ученика Дьюи Вильяма Килпатрика «Метод проектов», в 1920-е годы переведенной на русский язык и изданной в СССР, начались широкое увлечение этим методом и попытки использовать его в реформе школы, за что, к примеру, последовательно выступал историк и педагог Виктор Николаевич Шульгин.

Дьюи, которому во время визита в СССР было 68 лет, с интересом знакомится с организацией советской школы и с жизнью в советском обществе[2]. Советская Россия потрясла Дьюи, увидевшего в происходящем в стране энергию, дух экспериментаторства, некое почти религиозное чувство, напоминающее энтузиазм и религиозный подъем первых американских переселенцев. В первой главе книги «Впечатления о Советской России», написанной в 1928—1929 годы

2 Подробнее об этом см.: [Martin 2002: 354].

по следам поездки, Дьюи поделился своим пониманием революции, в которой увидел изменение не общества, а мышления человека в отношении «к нуждам и возможностям жизни» [Дьюи 2000: 225]. Отсюда вывод американского философа, к которому он приходит после посещения Ленинграда (первая глава книги носит название «Ленинград дает ключ к разгадке»): «...революция, несомненно, была огромным достижением, а коммунизм — не меньшим провалом» [Там же: 243].

Дьюи считал, что новое сознание, рожденное в результате революционных преобразований, нужно, как и растение, культивировать[3]: «Может быть, из всего того, что происходит сейчас в России, главное — не попытка экономических преобразований, а стремление использовать эти экономические изменения в качестве средства для развития культуры народа, особенно эстетической, в таких масштабах, каких мир еще не знал» [Там же: 234]. Американского философа привлекала возможность увидеть своими глазами «культивацию» этого нового сознания. Эту возможность он получил во время посещений детской трудовой колонии под Ленинградом и опытных станций Наркомпроса в Москве и в Калужской области. Особенно поразила Дьюи коммуна «Красные зори»[4], расположившаяся под Ленинградом в бывшем дворце великого князя Михаила, начальником которой был биолог, бывший летчик, боец Красной армии Игнатий Вячеславович Ионин:

> Нигде в мире я не видел так много разумных, счастливых, умно занятых делом детей. <...> На меня произвело впечатление не столько то, что они делали, сколько их поведение, отношение ко всему происходящему, — я не могу его передать, просто не хватает литературного мастерства, но впечатление сохранится навсегда [Там же: 233].

В советской школе, и в школе-коммуне в частности, Дьюи увидел воплощение либеральных прогрессивных идей, причем даже более полное, чем в его родной стране.

Экспериментальный проект ОГПУ: школа-коммуна

Трудовая коммуна, так поразившая воображение Дьюи, — проект, родившийся в ОГПУ и реализуемый чекистами. За ним наряду с именами педагогов стоят имена «железного Феликса» — Феликса Дзержинского, считавшего решение проблемы беспризорников первоочередной задачей ОГПУ, и Генриха Ягоды. Комиссар государственной безопасности Генрих Ягода, фактически возглавлявший ОГПУ после смерти Дзержинского и болезни его преемника, был активным сторонником идеи «перековки» — переделки, изменения сознания и преобразования бывшего преступника в «нового советского человека». Как от-

---

3 В оригинале Дьюи использует выражение *a popular cultivation* (‘культивация’) [Dewey 1984a: 213].

4 Коммуны в СССР посещали многие иностранные гости. Так, в 1931 году Бернард Шоу посетил Ирскую коммуну им. Ленина, где жили американские переселенцы, и Болшевскую колонию. Нильс Бор, трижды приезжавший в Россию, еще в свой первый приезд в 1934 году посетил исправительно-трудовую колонию ГПУ под Москвой. См., например: [Margulies 1968; Soboleva, Wrenn 2012].

мечал Максим Горький, приятельствовавший с Ягодой еще с дореволюционных времен (они познакомились в Нижнем Новгороде) и обсуждавший с ним в письмах[5] и в личных беседах (во время своих приездов в Москву в 1920-е годы) проблемы воспитания подрастающего поколения, «этим трудным делом занимаются “чекисты”, те самые “страшные чекисты”, которых буржуазия всех стран изображает как людей, лишенных всякого человеческого подобия», и только искусство будущего сможет достойно осветить их «удивительную культурную работу» [Горький 1953: 509]. Горький называет их «реалистами», а их работу по перевоспитанию — «безумием реалистов». Позднее, в 1930-е годы, когда от пафоса создания «нового человека» останется только пустая форма, «перековка» станет распространенным названием газет, выходивших в сталинских лагерях.

В 1920-е годы Ягода, развивая идею «перековки», следовал решениям правительства РСФСР, принявшего в марте 1926 года Положение о борьбе с беспризорностью, а в сентябре утвердившего трехлетний план борьбы, согласно которому детская беспризорность должна была быть ликвидирована в самое ближайшее время. Как отмечал Дзержинский, возглавивший экстренно созданную при ВЦИК РСФСР Комиссию по улучшению жизни детей (Деткомиссию), «забота о детях есть лучшее средство истребления контрреволюции» [Дзержинский 1921]. Впрочем, борьба с беспризорностью совместными усилиями ЧК и Наркомпроса проводилась и до этого указа. Еще в 1919 году были созданы школа-коммуна «Красные зори» под руководством И.В. Ионина и трудовая колония для несовершеннолетних правонарушителей близ Полтавы под руководством А.С. Макаренко, в 1921 году переименованная в Колонию имени Горького. В 1924 году под Москвой была образована Болшевская трудовая коммуна, директором которой был назначен кадровый чекист, сотрудник ОГПУ, комиссар госбезопасности Матвей Самойлович Погребинский, а первыми коммунарами стали 50 трудных подростков от 13 до 17 лет, каждый с криминальным прошлым и тюремным сроком[6]. В 1927 году под эгидой ОГПУ под Харьковом была образована Коммуна имени Ф.Э. Дзержинского, начальником которой был назначен переведенный в Харьков А.С. Макаренко.

В 1936 году жена Ягоды Ида Авербах, выступившая адвокатом повсеместного создания трудовых лагерей для взрослых преступников с целью их «перековки», напишет, что «общая обстановка “бытия”, общая схема производственного процесса в лагерях носят уже в самих себе ряд объективных возможностей для решения кажущейся с первого взгляда неразрешимой, как квадратура круга, задачи переделки сознания деклассированных и классово враждебных элементов, перековки их в тружеников социалистического общества» [Авербах 1936: 24], в результате эти элементы «перековываются» «в кузнице сознательного производительного труда, соединенного со всеми формами и методами культурно-воспитательного воздействия» [Там же: 5]. Практика сталинских лагерей в 1930-е годы, разумеется, в корне отлична от практики детских школ-коммун, можно сказать перевернута. Риторика же рассказов о них заимствована именно из нарративов 1920-х годов о школах-коммунах, чему в немалой

5 Переписка М. Горького и Г. Ягоды началась в 1928 году и продолжалась до 1936 года [Горький 1994].

6 О Погребинском и его деятельности см., например: [Коммуна 2012: 23—39; Горький и др. 1936].

степени способствовали красочные изложения эксперимента по перевоспитанию малолетних преступников «ликвидаторами беспризорности» — М.С. Погребинским, И.В. Иониным и А.С. Макаренко.

Воспитание в трудовых коммунах, созданных ОГПУ, строилось на нескольких основных принципах. Построение коммуны мыслилось в первую очередь как создание активного сообщества единомышленников. Добровольность и самостоятельность утверждались как основные принципы коммуны с самых первых дней ее существования. Добровольность нахождения в коммуне, собственно, и есть ее главное отличие от исправительной колонии и непременное условие нахождения в ней коммунаров: «… в коммуну приход добровольный и уход добровольный, никаких решеток, никакой охраны. Двери всегда открыты» [Погребинский 1929: 8]. Добровольность, в свою очередь, предполагала ответственность: «… все, что для них делается — дается в долг — ничего даром получать они не будут. В зависимости от того, как они будут работать и будет строиться их благополучие» [Там же]. Коммунары контролировали дисциплину в коммуне и в случае необходимости решали на общем собрании, какие дисциплинарные меры применить к нарушителям. Более того, даже отбор будущих коммунаров из тюрем, лагерей и пересылочных пунктов проводили сами коммунары.

Среди других важных правил — всеобщая занятость полезным трудом. Трудовые коммуны выступали самодостаточными хозяйственными единицами: коммунары занимались сельским хозяйством, пчеловодством, различными ремеслами. Так, в 1932 году в Харьковской трудколонии им. Дзержинского, которой руководил Макаренко, началось производство фотоаппаратов ФЭД (названных в честь Феликса Эдмундовича Дзержинского), корпус которых первое время украшала аббревиатура НКВД, напоминавшая об инициаторах данного почина. Выступая на общем собрании коммунаров Болшевской коммуны, Г. Ягода говорил: «Вы хотите хорошо жить? Вы будете хорошо жить! <…> У вас будут школы, лечебницы, магазины — все. Сумейте создать. Сумейте добиться всего этого своим трудом» [Горький и др. 1936: 195]. Посетивший Трудовую коммуну ОГПУ им. Дзержинского в Николо-Угрешском монастыре Горький был поражен разнообразием производственной деятельности коммунаров (пошив обуви, изготовление кроватей, кулинарное производство и выпечка хлеба, столярные и камнетесные работы), а главное — тем, что среди всего этого находилось место для творческих фантазий [Горький 1952: 157—158].

«Красные зори» за девять лет своего существования до визита американского философа в результате внедрения политехнического принципа в образовательный процесс превратились в многоотраслевое самоокупаемое хозяйство, где колонисты занимались огородничеством, животноводством, птицеводством, пчеловодством, семеноводством и даже участвовали в киносъемках[7]. Работали под девизом: «Сделаем наше учебное хозяйство образцовой лабораторией политехнической школы»[8]. Ионин гордился созданной им системой

7 В 1924 году И.В. Ионин с женой написали сценарий учебного фильма «Золотой медок» о том, как коммунары разводят пчел, на основе которого был даже снят фильм «Красные зори» о трудовой жизни коммунаров.

8 Подробно об организации производства в колонии см., например: [Ионин 1924]. Под псевдонимом «И.О. Нин» был напечатан рассказ И.В. Ионина «Почетный диплом», герои которого, ребята-пионеры, в финале рассказа получают почетный диплом за «работу по развитию животноводства в колхозе, выразившуюся в охране кормового клина» [Нин 1931: 38].

«производственного естествознания», где учащиеся каждый год, переходя в следующий класс, приобщались к новому виду сельскохозяйственной деятельности (например, птицеводством занимались в четвертом классе, а семеноводством и пчеловодством — в седьмом). Он был убежден, что трудовая коммуна есть эффективный способ воспитания «новых людей», именно та «кузница», в которой они создаются[9]. Именно так — «кузница новых людей» — была названа колония в газетной статье, посвященной пятнадцатилетнему юбилею краснозорской коммуны [Ленинские искры 1934]. Аналогичную мысль о «новом человеке» как мастере своего дела высказывал и Горький в очерке «По Союзу Советов»: «Нет, я не против героической фантастики старых сказок, я — за создание новых, таких, которые должны перевоспитать человека из подневольного чернорабочего или равнодушного мастерового в свободного и активного художника, создающего новую культуру» [Горький 1952: 181]. Воспитатели, стремясь приобщить коммунаров к созидательному труду, ориентировались на способности и таланты малолетних правонарушителей, которые те использовали в криминальных целях в докоммунарской жизни. Аналогичный принцип опоры на уже имеющиеся таланты будет потом позиционироваться как эффективный метод приобщения к труду заключенных в трудовых «сталинских» лагерях — Соловецком, Дмитровском и т.д., — хотя на деле он окажется неэффективным. В коммунах же этот принцип работал.

Горький связывал рождение «нового человека» с предварительным очищением от прошлой жизни: «Человека надо обновить. Если опаршивеет — своди его в баню, — вымой, надень чистую одежду — выздоровеет! Так! А как же изнутри очистить человека? Вот!» [Горький 1950: 239]. Описывая свои первые впечатления от встречи с беспризорниками во время путешествия по «Союзу Советов», Горький делает акцент на мытье, которое в его глазах есть первый шаг к преображению. Превращение малолетних преступников в сознательных строителей светлого будущего мыслилось как эксперимент, наподобие физического, химического или естественно-научного опыта, а сами подростки — как человеческий материал, в этом опыте задействованный. Именно так, как материал, причем «не особенно удачный», определяет первых коммунаров Погребинский. Горький также говорит о коммунарах как о биоматериале, при этом — несмотря на тяжелую беспризорную жизнь, а отчасти благодаря ей — материале довольно хорошего качества, что и позволяет переделать беспризорников в «новых советских людей». Горький видит в этом результат «естественного отбора наиболее выносливых», ибо «слабые, отравленные кокаином и алкоголем, разрушенные преждевременной сексуальной жизнью, — уже погибли» [Горький 1933: 22—23]. Аналогичным образом Горький характеризует воспитанников Куряжской трудовой колонии Макаренко: «Дети с дурной наследственностью и неустойчивые пред соблазнами улицы, очевидно, уже погибли, остались только вполне способные к самозащите, к борьбе за жизнь, крепкие ребята» [Горький 1952: 165]. Интересно, что пополнение коммуны новыми членами предполагает внимание к «качеству» материала: коммунары, которые сами отбирали новичков, старались брать «лучших, наиболее здоровых и ловких» [Погребинский 1929: 10]. Здоровое тело оказывается в результате важным залогом «здорового духа» и трудовых достижений: «Шутка

9 В 1920—1930-е годы «Кузница новых людей» — словесный штамп для описания деятельности по «перековке». См., например: [Отводный 1932; Ленинские искры 1934].

сказать — десять лет Валька сроку имела, в бандитской шайке участвовала, хотя семнадцати лет от роду. От "высшей" отбоярилась только по малолетству, а теперь токарь — 108 руб. зарабатывает, потому что здорова и способна» [Там же: 32]. Символична в этом плане оговорка Ягоды во время выступления в Болшевской коммуне, что в «счастливой социалистической стране» не будет «голодных, нищих, *уродов*» (курсив мой. — *Л.Б.*) [Горький и др. 1936: 194].

«Ленинградская правда», подводя итоги пятнадцати лет жизни коммуны «Красные зори», подсчитала, что из коммуны вышли «6 научных работников, 14 инженеров, 6 врачей, 6 партийных работников, 7 командиров Красной армии, 27 педагогов и т.д.» [Ленинградская правда 1934]. Результаты проведенного педагогического эксперимента по оздоровлению и «переделке» беспризорников впечатлили даже самих организаторов-чекистов:

> Враги злятся, а доброжелатели с восхищением и любовью смотрят на фабрику переработки людей. Не верится, а факты неопровержимы. Люди, недавно бывшие подонками общества, люди, которые прошли суровую школу борьбы за жизнь, в условиях коммуны перерождаются. …живет и ширится эта организация — не эксперимент, а факт, подтвержденный самой жизнью [Погребинский 1929: 35].

В начале 1930-х Горький начал писать сценарий фильма «Преступники», в основу которого легли впечатления от посещения трудовых коммун. Однако замысел так и не реализовался на экране, в первую очередь из-за того, что тему переделки сознания преступника и воспитания «нового человека» в трудкоммуне поднял опередивший проект Горького фильм Николая Экка «Путевка в жизнь».

От реальности к фильму: «Путевка в жизнь»

«Путевка в жизнь» (1931, «Межрабпомфильм», режиссер Н. Экк, авторы сценария А. Столпер, Н. Экк, Р. Янушкевич, оператор Н. Пронин) — один из первых советских блокбастеров и один из первых советских художественных звуковых фильмов, рассказавший кинематографическим языком о грандиозном педагогическом эксперименте, местом действия которого стала советская школа-коммуна и — шире — Советская республика. Фильм показал борьбу с беспризорностью в 1920-е годы, создание и первые месяцы существования трудовой коммуны для малолетних преступников, которую возглавил чекист Сергеев (Николай Баталов), и первых коммунаров трудкоммуны: Мустафу по прозвищу Ферт (Иван Кырля), убегавшего из всех детских домов и пересылочных пунктов, а в коммуне ставшего лидером коллектива, и Кольку по прозвищу Свист (Михаил Джагафаров), сбежавшего от побоев овдовевшего и запившего с горя отца (Владимир Весновский). И Мустафа, и Колька до коммуны — мелкие преступники из банды Жигана (Михаил Жаров), который на протяжении всего фильма стремится вернуть ушедших в «новую жизнь» помощников (клеймит бывших подельников сравнением с полицией — «ссучились», пытается соблазнить борделем с выпивкой и «девочками», занимается вредительством на железной дороге), а в финале, потеряв надежду на их возвращение, убивает Мустафу.

На момент создания «Путевки в жизнь» Николай Экк — молодой режиссер, творческая деятельность которого началась в театре Мейерхольда и в те-

атре «МЕТЛА» («Московская единая театральная ленинская артель»), созданном им совместно с Н. Хикметом и Р. Янушкевич в 1926 году. Деятельность Экка в «МЕТЛЕ», символом которой закономерно была метла, призванная расчистить пространство для театральных экспериментов, была попыткой найти новый путь в сценическом искусстве. Артель претендовала на создание новой формы искусства, а мейерхольдовская биомеханика, которую использовали участники артели, выступала новым методом создания спектакля [Вечерняя Москва 1926]. «Путевка в жизнь», в свою очередь, стала попыткой рассказать новым языком, на этот раз не театральным, а кинематографическим, о новых формах жизни и о воспитании «нового советского человека».

Сценарий «Путевки в жизнь» первоначально был сценарием заказанного ОГПУ «культурфильма» о беспризорных детях. Н. Экк, А. Столпер и Р. Янушкевич, объединившиеся в период учебы на курсах сценаристов при «Межрабпомфильме» в творческий союз, с увлечением погрузились в материал: по словам Р. Янушкевич, они «посещали тюрьмы и другие места не столь отдаленные, побывали в нескольких детских коммунах, общались с чекистами, сотрудниками уголовного розыска, встречались на московских улицах с беспризорниками» [Янушкевич 2011: 59]. Вскоре авторы осознали, что заданная тема не укладывается в формат культурфильма, и убедили заказчиков, что «фильм будет глубоко человечным и взбудоражит миллионы» [Там же]. В результате культурфильм превратился в полнометражный художественный фильм, а о первоначальном заказе напоминала лишь фигура «железного Феликса» в финале фильма и посвящение «лучшему другу детей», которое читал, обращаясь к Дзержинскому, Качалов.

В основе сюжета — собирательная история, отразившая как опыт Макаренко, так и опыт Болшевской трудовой коммуны имени Г.Г. Ягоды и Люберецкой трудовой коммуны имени Дзержинского в Николо-Угрешском монастыре, а также роль ОГПУ в деле создания трудовых коммун. Коммунары — герои и актеры фильма «Путевка в жизнь»: все роли в фильме, за исключением главных, сыграны ими. Прототипом начальника колонии Николая Ивановича Сергеева, возглавившего процесс «переплавки» бывших правонарушителей в «рабочих стройки мировой», послужил М.С. Погребинский. Впрочем, этот образ «ликвидатора беспризорности» списан и с других чекистов тоже[10], в том числе с Михаила Генриховича Типографа, работавшего в комиссии по ликвидации беспризорности, который и «помог Баталову найти верный подход — “зерно” роли… брал с собой Баталова на “операции” и даже подарил ему для съемок кубанку и шинель» [Жаров 1967: 292]. Основные правила жизни в коммуне, которые ее начальник Сергеев определяет с самого начала, как ни странно, далеки от тех, которых можно было бы ожидать от работника ОГПУ. Это принципы свободы, добровольности и самостоятельности коммунаров: в коммуне нет охраны, нет ожидаемого авторитарного поведения начальника, контролирующего каждый шаг воспитанников, нет явного контроля стоящего за спиной Сергеева ОГПУ и вообще какого-либо вмешательства или давления

10 В фильме использовался опыт еще одной трудкоммуны ОГПУ, в создании которой принимал участие Погребинский, — Люберецкой, находившейся на территории Николо-Угрешского монастыря под Москвой, первым директором которой был Федор Григорьевич Мелехов, ранее работавший в Болшевской коммуне.

со стороны власти[11]. Сергеев периодически рапортует начальству о прогрессе в деле перевоспитания бывших беспризорников, но не получает в ответ инструкций и приказов.

В фильме, как и в реальной истории большевских коммунаров, воспитательная работа начинается с назначенной на вокзале встречи, на которую будущие коммунары, а пока что малолетние преступники, должны прийти добровольно, без сопровождения и принуждения, а затем дружно отправиться в «новую жизнь». Вор Мустафа, получивший от Сергеева деньги и задание купить в дорогу продукты, не сбегает с деньгами, напротив, возвращается с покупками, оправдав тем самым неожиданное доверие начальника, хотя сам Сергеев сомневается в успешности своего маленького педагогического эксперимента: «Уйдет или не уйдет?»[12] Погребинский, описывая аналогичный «вокзальный» эпизод, пытается представить, что чувствовали малолетние преступники, привыкшие к отношению к себе как к людям второго сорта, в этот момент превращения из «бесправного арестанта» в «человека, которому предоставляют все нужное для честной трудовой жизни»: «Но тут начинается необыкновенное: им, арестантам, вручают деньги на железнодорожный билет до коммуны, и никаких конвойных не посылают с ними. Едет только заведующий коммуной. Действительно, как будто свободные люди? Но не убежать ли? Нет, надо подождать: что-то очень непонятно; кроме того, и лестно — доверяют!» [Погребинский 1928: 7—8]. Самостоятельность коммунаров постоянно акцентируется. В фильме даже операцию по обезвреживанию главаря банды Жигана проводят не чекисты, а сами коммунары, причем без какого-либо контроля со стороны — Сергеев появляется в самый последний момент. Примечательно, что в руках коммунаров даже оказывается оружие: и Мустафа, и Колька приходят к Жигану вооруженными и стреляют — правда, не в Жигана, а в воздух.

Большую роль в экранной коммуне, как и в реальных школах-коммунах, играл политехнический принцип образования — перевоспитание трудом с опорой на умения и навыки преступного прошлого. Так, Мустафа, мастерски вырезавший прямо на улице у модно одетых дам куски меховых пальто для последующей продажи, применяет свои криминальные таланты в коммунарской сапожной мастерской. Показанная в фильме Экка переориентация Мустафы и приспособление его «талантов» к производственной деятельности не продукт фантазии режиссера, а киноиллюстрация педагогической схемы, построенной на предположении, что у профессиональных преступников «биологически однозначные механизмы поведения могут быть со своей социальной стороны повернуты напряженной и умелой работой по перековке в прямо противоположную сторону; как, поворачивая течение Волги, удается повернуть и социальную значимость биологических механизмов…» [Авербах 1936: 32].

Перевоспитание малолетних преступников в фильме начинается с очищения от грязи. В начале фильма закадровый голос спрашивает: «Отцы и

11 Собственно, именно отсутствие контроля властей и авторитарного поведения начальника — чекиста Сергеева и вызывает критику исследователей, которые видят в фильме «прославление чекистского эксперимента», каковым являлось создание трудовых коммун. См., к примеру: [Vatulescu 2010].

12 Аналогичный эпизод описан А.С. Макаренко в «Педагогической поэме»: Макаренко доверяет получение денег для коммуны и даже револьвер Семену Карабанову (Калабалину).

матери, а если вашего, чистенького, бить, бить головой о мостовую?» Ответ на этот риторический вопрос очевиден: «чистенький» станет грязным в прямом и переносном смысле. Метафорой очищения в разных смыслах предсказуемо становится баня — обязательный элемент нарратива о рождении «нового человека»[13]. Баня соотносима с лиминальной фазой в обряде перехода, через который проходят бывшие преступники: вместе с грязью вода смывает прежнюю идентичность — осуществляется переход в новое состояние. Так, в фильме поход в баню закономерно происходит сразу же после приезда коммунаров в коммуну, то есть перед вступлением в «новую жизнь». Не случайна и нагота подростков в этом эпизоде, намекающая на первозданную наготу и тем самым на сотворение «нового человека», которое мыслится как грандиозный педагогический эксперимент. Кадры коммунаров, весело парящихся в бане, чередуются с кадрами, где работники ОГПУ радуются телеграмме Сергеева, текст которой подчеркивает научно-экспериментальный характер произошедшего: «Из одиннадцати не ушел ни один. Опыт удался». Как в книге Погребинского и в очерках Горького, трудные подростки, показанные в фильме, — это подходящий «материал» для создания «нового советского человека». Экранные коммунары не болеют, а визитной карточкой фильма становится белозубая улыбка Мустафы и смех «постановщика эксперимента» Сергеева, обнажающий его здоровые крепкие зубы[14].

Когда фильм «Путевка в жизнь» вышел в мировой прокат, кинокритик левых изданий Гарри Алан Потамкин, печатавшийся в журналах «New Masses» и «Workers' Theatre», увидел в нем воплощение новой тенденции советского кинематографа, делающего акцент не на актере, а на человеке [Potamkin 1932: 18]. Защищая картину от критики из-за низкого качества звука, критик заявлял, что фильм не сводится к техническим характеристикам, поэтому американская технология звука и не привела к всплеску производства шедевров в звуковом кино. А «Путевку в жизнь» Потамкин считал шедевром — великим фильмом, содержание которого значительно превосходит шероховатость формы. Действительно, советский фильм оказался более чем актуальным для США, переживавших период Великой депрессии. Американские подростки, как правило, из семей родителей, оставшихся без работы из-за тяжелой экономической ситуации в стране, уходили из дома и скитались по стране в поисках заработка. Появились фильмы, рассказывающие об этих скитаниях, в том числе «Дикие парни с дороги» (1934, реж. Уильям Уэллман) и «Город мальчиков» (1938, реж. Норман Таурог). Как и советские коммунары, американские подростки сами руководили сообществом: у них было «правительство», определявшее нормы поведения в коммуне, права и обязанности ее участников.

А в СССР 1930-х годов судьба фильма «Путевка в жизнь» оказалась нелегкой. По воспоминаниям Р. Янушкевич, трудности преследовали фильм с момента создания: Главрепетком и Деткомиссия ВЦИКа запретили его к показу,

13 См., например, у Авербах историю о том, как нарядчица Береговая начинает работу по «перевоспитанию» отстающей бригады с мытья рук перед обедом, а следующим шагом становится утреннее мытье шеи [Авербах 1936: 48], и описание борьбы за чистоту в Болшевской коммуне, в том числе за то, чтобы у каждого коммунара была своя зубная щетка и зубной порошок [Горький и др. 1936: 215].

14 По мнению Мейерхольда, «успех "Путевки" держится на двух улыбках — Баталова и Йывана Кырли» (см.: [Марголит 2015]).

и только фраза Сталина, брошенная им во время специально организованного повторного просмотра: «Не понимаю, что здесь нужно запрещать?» — решила вопрос с его выходом [Янушкевич 2011: 63]. Когда фильм наконец оказался в прокате, где ему сопутствовал небывалый успех (так, в московском кинотеатре «Колосс» фильм шел более года), на него обрушилась критика слева (левым, в частности, считался журнал «Пролетарское кино»), увидевшая в нем «наиболее тревожные симптомы отставания от практики социалистического строительства» [Михайлов 1931: 25]. В рецензии в «Известиях» и вовсе утверждалось, что «этот фильм является нашим поражением на идеологическом фронте и демонстрирует, что тут нужны какие-то меры, ликвидирующие беспризорность этого искусства, более доступного широким массам, чем другие виды художественного воздействия» [К.Р. 1931]. Призывая к политическому контролю за кинопродукцией (призыв, вынесенный даже в название рецензии), к тому, чтобы «коммунистически продумать сюжет», критик отмечал как упущение «лирическую апелляцию к сердцам зрителей» вместо «коротких, как удар бича, обвинительных слов в адрес капитализма», а главное — то, что «борьба за перевоспитание беспризорных является делом одного человека, который добивается разрешения сделать опыт создания коммуны, в которой попытка перевоспитания беспризорных детей основана на доверии к ним» [Там же]. Рецензия, обвинявшая создателей фильма в том, что из него «выпала на девять десятых советская власть и советская общественность», знаменовала изменение политического климата в начале 1930-х годов — боязнь инициативы, самостоятельности и отсутствия контроля сверху.

Озадачивала кинокритиков популярность отрицательного героя Жигана, блатные песни которого быстро разошлись среди зрителей, а сыгравшего его актера Михаила Жарова стали узнавать на улице. Не менее озадачивала свобода, которую предоставили коммунарам директор Сергеев и, как ни странно, стоящее за его спиной ОГПУ. Тревожная реакция на фильм, как справа, так и слева, была вызвана тем, что педагогический эксперимент по перевоспитанию беспризорников проходил без строгого контроля, был инициативным проектом с далеко не всегда предсказуемыми последствиями и открытым концом. Однако то, что воспринималось критиками как самодеятельность и «робинзонада», на деле было результатом внедрения в коммунарскую жизнь принципов добровольности, самостоятельности, инициативы, ответственности и т.п. Именно принципы, заложенные в основу «перековки» малолетних преступников, выводят фильм «Путевка в жизнь» и изображенную в нем систему воспитания и перевоспитания преступников далеко за пределы чисто советского эксперимента, привязанного к определенному периоду в истории СССР и ограниченного территориально. Это и есть то, что связывает воспитательный проект ОГПУ с передовыми педагогическими экспериментами в США и Европе, в первую очередь с педагогикой Дьюи.

Философия Дьюи и советский педагогический эксперимент

Трудовые коммуны ОГПУ, преследовавшие амбициозную задачу создания «нового человека», учитывали дореволюционный российский опыт прогрессивного образования, в частности идеи Станислава Теофиловича Шацкого и

Александра Устиновича Зеленко. Еще до революции Шацкий и Зеленко организовали общество «Сетлемент», построенное по модели знаменитого иммигрантского поселения в Чикаго — Халл-Хауса, основателями которого были Джейн Аддамс и Эллен Гейтс Старр, а также «Дневной приют для приходящих детей» и летнюю трудовую колонию «Бодрая жизнь». Интересно, однако, что и Шацкий, и Зеленко и в дореволюционный, и в советский периоды своей деятельности ориентировались на американский опыт прогрессивного образования, в частности на Джона Дьюи. Так, Зеленко несколько раз был в США, в 1903—1904 годах жил в Халл-Хаусе[15], в совет директоров которого входил Дьюи, и состоял с Дьюи в переписке. Шацкий, написавший предисловия к двум изданиям Дьюи на русском языке, впервые встретился с американским философом только во время его визита в Россию — несколько дней они провели вместе на опытной станции в Калужской области (Первой опытной станции Наркомпроса). Что же в концепции образования Дьюи привлекало российских и советских педагогов, в первую очередь тех, чья деятельность была связана со школами-коммунами?

Для советской модели образования важными оказались несколько ключевых положений американского прагматизма, в первую очередь — концепция опыта, основанная на взаимодействии организма со средой, и концепция исследования как решения проблемных ситуаций. По словам Дьюи, в опыте нет и не может быть изолированного объекта или события: они всегда часть, фаза, аспект ситуации комплексного взаимодействия с окружающей средой. В основе того, как люди думают и представляют себе мир, лежит опыт, а новый опыт, приобретенный в результате взаимодействия со средой, открывает новые возможности для действия и новые перспективы.

Подобное понимание опыта стало определяющим в философии образования Дьюи. Если тело и сознание неразделимы, а опыт — результат взаимодействия организма со средой, то в задачу образования входит создание в процессе обучения проблемных ситуаций, решение которых требует взаимодействия учащегося со средой и тем самым способствует накоплению опыта и изменению субъекта опыта:

> Когда ученик учится посредством «деланья», он как бы переживает снова умственно и фактически известные состояния и явления, сыгравшие важную роль в истории человечества; он проходит через тот же умственный процесс, как и те, кто действовали в известной ситуации. И потому он действует, он знает действительную ценность добытых результатов, т.е. охватывает их как реальный факт. Сообщение даже фактов еще не дает представления о ценности факта или понимания его реальности, не убеждает, что это факт — действительный факт [Дьюи, Дьюи 1918: 165].

Обучение в обязательном порядке предполагает непрерывное наращивание опыта учащимся, реконструкцию и реорганизацию опыта в результате следующих одно за другим «открытий», которые направляют и структурируют последующий опыт [Dewey 1985a: 82]. При этом включение учащегося в широкий социальный контекст, в жизнь, есть непременное условие воспитательного

15 Вернувшись в Россию из поездки в США, А.У. Зеленко основал вместе с С.Т. Шацким и Л.К. Шлегер первую летнюю трудовую колонию (лагерь-коммуну) для детей рабочих в Щелково под Москвой (1905).

процесса, так как ученик — существо социальное, а школа — это в первую очередь социальный институт, сообщество, в котором жизнь организована таким образом, чтобы научить ребенка пользоваться возможностями, предоставленными ему сообществом, в целях этого сообщества [Dewey 1897: 77—80]. Демократический гражданин создается в постоянном активном взаимодействии с обществом, в результате чего и происходит его рост — раскрытие способностей. Этот личный рост зависит не столько от существующей политической системы, сколько от образа мышления и от того, какие формы принимает взаимодействие между членами общества. Открытость, коммуникация, распространение идей гораздо более важны, чем наличие или отсутствие в обществе демократических институтов.

В советской школьной системе Дьюи увидел практическое применение идей философии прагматизма в его инструментальной, экспериментальной версии. Комплексный метод, практическое использование которого в школах, как считал Луначарский, началось благодаря Дьюи, предполагал контекстуальный подход, то есть рассмотрение организма в его взаимодействии с окружающей средой. В советском образовании конца 1920-х годов применялся также лабораторно-бригадный метод, представлявший собой вариант дальтонского плана, разработанного Хелен Паркхерст под влиянием философии Дьюи. Данный метод предполагал «обучение посредством делания», активность и самостоятельность учащихся, свободу в выборе интересующих их предметов и темпа их освоения, свободу проявления индивидуальности. Дальтон-план стал внедряться в советской школе вместо классно-урочной системы вскоре после выхода в 1923 году на русском языке книги Эвелин Дьюи «Дальтонский лабораторный план» [Dewey 1922]. На первых же страницах утверждалось, что дети — экспериментаторы, а учителя — всего лишь наблюдатели. Н.К. Крупская, написавшая предисловие к книге, выступила в поддержку свободного развития личности, не подавленной «казарменной» дисциплиной старой школ[16], увидев в этом развитии основание для построения новой школы.

Дьюи восхищают советские педагогические эксперименты, а особенно осознание советскими педагогами того, что многое зависит от среды, в которой находится ученик и в которой он учится. По мнению американского философа, идеальная обучающая среда — это сама жизнь, то есть учебный процесс должен строиться так, чтобы ученик мог получать опыт и знания, как можно лучше способствующие его вхождению в общественное жизненное пространство. Побывав в коммуне «Красные зори» Ионина и на опытной станции Шацкого, Дьюи приходит к заключению, что советской системе образования это удалось [Дьюи 2000: 252]. Более того, построение жизни в трудовых школах-коммунах в Советской России как нельзя лучше отвечает философским принципам Дьюи, так как среда, в которой проходит обучение, — это среда, созданная внутри самой коммуны без влияния домашней обстановки, не всегда поддерживающей цели и задачи обучения. Соответственно, образовательный процесс в школе-коммуне лучше поддается моделированию. Американский философ увидел в трудкоммунах сообщество, основанное на общих интересах и обладающее потенциалом превращения в демократическую форму сообщества, так как де-

16 Позднее Н.К. Крупская будет критиковать бездумный перенос Дальтон-плана в советскую систему образования; постановление ЦК ВКП(б) от 25 августа 1932 года осудит бригадно-лабораторный метод.

мократия, по Дьюи, — это сама идея общественной жизни со всеми вытекающими из этого следствиями [Dewey 1984b: 328].

Из поездки по трудовым колониям Дьюи увез экскурсионный дневник учеников пятого класса коммуны «Красные зори», рассказывающий о поездке в Москву, картину одного из учеников, четырнадцатилетнего мальчика, подаренную американскому гостю на память о школе, которая, как написал на обороте картины этот мальчик, «открыла мне глаза» [Дьюи 2000: 256], а также уверенность в том, что в Советской России в результате «грандиозного психологического эксперимента» создается новая форма человеческой ассоциации — экспериментальная, творческая, жизненная [Там же: 265]. Вдохновившись примерами использования и развития своих идей в Советской России, в первую очередь в трудовых коммунах (активного взаимодействия ученика со средой, обучения в процессе исследования и решения проблемных ситуаций, неразрывной связи школы и жизни, сообщества на основе общих интересов и целей, ученика как свободной творческой личности и т.п.), Дьюи заявил, что «сколь бы жесткими и догматическими ни были марксистские символы, на реальную практику куда большее влияние оказывает экспериментальный фактор», а дух экспериментаторства — это и есть то, что «отмечает русских школьных лидеров в сравнении с педагогами других стран» [Там же: 267][17].

Впрочем, история, причудливым образом связавшая США и Советскую Россию, философию образования Дьюи и советский педагогический эксперимент, реальность трудовых коммун и фильм о трудовых коммунах, с возвращением американской делегации в США не закончилась. После премьеры на организованном Муссолини первом Венецианском кинофестивале (1932), где зрители назвали Экка лучшим режиссером, фильм «Путевка в жизнь» был показан в 107 странах и куплен 26 странами. В США картина почти год шла в кинотеатрах. Прокатом «Путевки в жизнь», как и других советских фильмов, в это время занималось «Амкино», специальное агентство, созданное в Нью-Йорке в 1926 году и за 13 лет своего существования показавшее в США более 160 советских фильмов. Несколько месяцев подряд фильм шел в самом центре Нью-Йорка на Таймс-сквере — в кинотеатре «Камео», вмещавшем 600 зрителей.

В советской прокатной версии картина начиналась с пролога в исполнении актера МХАТ Василия Качалова. В конце пролога о воспитании беспризорников говорилось как об их переделке — «переплавке» в рабочих «нового мира»: «Мы беспризорников научим в *новый мир* пробиться грудью. Мы *переплавим* их в рабочих стройки мировой» (курсив мой. — *Л.Б.*)[18]. В мировом прокате фильма «слово от автора», которое необходимо было перевести на другой язык, закономерно претерпело изменения, и текст читал, разумеется, не Качалов. Крайне интересен выбор «голосов». В немецком прокате вступительное

17 Возможно, Дьюи «обманулся в своих ожиданиях», но «не потому, что был непрозорлив или зашорен своей философией, а потому, что был рационален. Имевшиеся шансы не были использованы в силу иррациональных причин — волюнтаристских решений власти, следования идеологическим догмам, насаждения атмосферы страха и т.п.» [Юлина 2000: 272].

18 В восстановленной и отредактированной версии фильма, сделанной при участии Н. Экка в 1957 году, нет этих строк. Индустриальная лексика — «переделка», «перековка», «переплавка», — характерная для первых послереволюционных лет, уходит из стандартного нарратива о воспитании советского человека.

слово произносил Эгон Эрвин Киш, чешско-немецкий журналист и писатель, коммунист, один из основателей коммунистической партии Австрии. В американском прокате — Джон Дьюи. Американский философ не читает перевод пролога русской версии фильма, а своими словами передает основные его идеи, делая акцент на образовании. Явно опираясь на свои впечатления о трудовых коммунах, Дьюи называет картину «поучительным уроком того, как через свободу, сочувствие, работу и игру малолетний преступник может искупить свои грехи, уроком, который нам тоже следует усвоить» [Bowen 1965: 4].

Заключение

В 1928 году Дьюи и члены американской делегации еще застали пафос «переделки» сознания преступника и создания «нового человека». Они увидели школу-лабораторию, экспериментирующую с методами обучения, предоставляющей ученикам свободу и инициативу. Для американского философа все увиденное в Советской России предстало как «гигантский психологический эксперимент по трансформации мотивов, управляющих человеческим поведением» [Дьюи 2000: 262]. Впрочем, хотя участники американской делегации и увидели в советской системе образования интересную попытку воспитать «нового человека», они не были уверены, что это приведет к воспитанию демократического гражданина в том смысле, который вкладывал в это понятие Дьюи. Так, Томас Вуди, опубликовавший по итогам поездки книгу под названием «Новое сознание: новые люди?» [Woody 1932], показал зарождение и сосуществование в советской школе наряду с педагогическими экспериментами элементов диктатуры. Дьюи советовал внимательное изучить эту книгу тем, кто увлечен коммунизмом [Dewey 1985b: 293—294].

Образование по Дьюи всегда экспериментально, однако трудовые коммуны выделяются на фоне других педагогических экспериментов. Коммуна формировалась под влиянием целого ряда идей, пришедших из разных, казалось бы не связанных и не связываемых, источников: дореволюционной педагогики, кампании по ликвидации беспризорности, философии опыта Дьюи и его учения о взаимодействии организма и окружающей среды. Коммуна была сложным явлением со своим набором законов и правил; среди ее воспитанников были как рабочие, так и инженеры, ученые и художники. Примечательно, что идея экспериментального и практического образования оказалась больше личных амбиций чекистских организаторов школ-коммун. Именно коммуна как образовательная модель оказалась более успешной в создании продуктивной атмосферы, чем многие школы, не основанные на коллективном образе жизни. Трудовая коммуна была примером прогрессивного образования в СССР, но и не только. Это была новая форма жизни. Во «Впечатлениях о Советской России» Дьюи, в фильме «Путевка в жизнь» Экка и литературных опытах «ликвидаторов беспризорности» Советская Россия конца 1920-х — начала 1930-х годов предстает разворачивающимся во времени и пространстве экспериментом, в ходе которого создавался «новый человек».

Период педагогических экспериментов в Советской республике, однако, оказался недолгим. 5 сентября 1931 года ЦК ВКП(б) приняло постановление «О начальной и средней школе», сделавшее обращение к американским моделям прогрессивного образования невозможным. В частности, метод про-

ектов подвергся открытой критике как ведущий «к разрушению школы» [КПСС в резолюциях 1984: 356]. В 1930-е годы коммуны уже не вписываются в административно-командную систему — их или закрывают, или реорганизуют в фабрично-заводские училища, не обладающие и малой степенью той самостоятельности, которая характеризует коммуны в проекте ОГПУ. В 1937 году, когда в НКВД началась чистка, был арестован начальник колонии «Красные зори» И.В. Ионин, после чего колония просуществовала еще несколько лет и в 1941 году была окончательно расформирована. В 1937 году застрелился Погребинский, что, как считает Дэвид-Фокс, стало началом конца [Дэвид-Фокс 2015: 71]. Уникальный советский эксперимент по творческому воспитанию «нового человека» закончился.

Библиография / References

[Авербах 1936] — *Авербах И.Л.* От преступления к труду: [Опыт анализа и обобщения методики работ в области «перековки» в Дмитровском и других исправительно-трудовых лагерях] / Под ред. А.Я. Вышинского. М.: Акад. наук СССР, 1936.

(*Averbakh I.L.* Ot prestupleniya k trudu: [Opyt analiza i obobshcheniya metodiki rabot v oblasti "perekovki" v Dmitrovskom i drugikh ispravitel'no-trudovykh lageriyakh] / Ed. by A.Ya. Vyshinskij. Moscow, 1936.)

[Горький и др. 1936] — Болшевцы. Очерки по истории Болшевской коммуны им. Г.Г. Ягоды трудкоммуны НКВД / Под ред. М. Горького, К. Горбунова, М. Лузгина. М.: ОГИЗ «История фабрик и заводов», 1936.

(Bolshevtsy. Ocherki po istorii Bolshevskoy im. G.G. Yagody trudkommuny NKVD / Ed. by M. Gorky, K. Gorbunov, M. Luzgin. Moscow, 1936.)

[Вечерняя Москва 1926] — Вечерняя Москва. 1926. 6 сентября.

(Vechernyaya Moskva. 1926. September 6.)

[Горький 1933] — *Горький М.* Публицистические статьи. М.: ОГИЗ, 1933.

(*Gorky M.* Publitsisticheskie stat'i. Moscow, 1933.)

[Горький 1950] — *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. Т. 7. Мать (1906). М.: Гос. изд-во худ. лит., 1950.

(*Gorky M.* Sobranie sochineniy: In 30 vols. Vol. 7. Mat' (1906). Moscow, 1950.)

[Горький 1952] — *Горький М.* По Союзу Советов (1929) // Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 17. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1952. С. 113—232.

(*Gorky M.* Po Soyuzu Sovetov (1929) // Gorky M. Sobranie sochineniy: In 30 vols. Vol. 17. Moscow, 1952. 113—232.)

[Горький 1953] — *Горький М.* От «врагов общества» — к героям труда (1936) // Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 27. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1953. С. 507—511.

(*Gorky M.* Ot "vragov obshchestva" — k geroyam truda (1936) // Gor'kiy M. Sobranie sochineniy: In 30 vols. Vol. 27. Moscow, 1952. P. 507—511.)

[Горький 1994] — Неизвестный Горький (К 125-летию со дня рождения) / Под ред. В.С. Барахова. М.: Наследие, 1994.

(Neizvestnyy Gorky (K 125-letiyu so dnya rozhdeniya) / Ed. by V.S. Barakhov. Moscow, 1994.)

[Дзержинский 1921] — Приказ Всероссийской Чрезвычайной Комиссии. № 23. Москва. 1921. 27 января.

(Prikaz Vserossiyskoy Chrezvychaynoy Komissii. № 23. Moscow. 1921. January 27.)

[Дьюи 2000] — *Дьюи Дж.* Впечатления о Советской России / Пер. с англ. М.Г. Иващенко; под ред. Н.С. Юлиной // История философии. 2000. № 5. С. 224—269.

(*Dewey J.* Impressions of Soviet Russia and the Revolutionary World // Istoriya filosofii. 2000. № 5. P. 224—269. — In Russ.)

[Дьюи, Дьюи 1918] — *Дьюи Дж., Дьюи Э.* Школы будущего. М.: Тип.-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1918.

(*Dewey J.* Schools of Tomorrow. Moscow, 1918. — In Russ.)

[Дэвид-Фокс 2015] — *Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921—1941 годы / Пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

(*David-Fox M.* Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921—1941. Moscow, 2015. — In Russ.)

[Жаров 1967] — *Жаров М.* Жизнь, театр, кино. Воспоминания. М.: Искусство, 1967.

(*Zharov M.* Zhizn'm teatr, kino. Vospominaniya. Moscow, 1967.)

[Известия 1928] — Приезд американских ученых в СССР // Известия. 1928. 7 июля.

(Priezd amerikanskikh uchenykh v SSSR // Izvestiia. 1928. July 7.)

[Ионин 1924] — *Ионин И.В.* Школа-колония (коммуна). Педагогический сборник по сельско-хозяйственному уклону в трудовой школе / Под ред. Н.А. Кузнецова. Л.: Изд-во Книжного сектора Губоно, 1924.

(*Ionin I.V.* Shkola-koloniya (kommuna). Pedagogicheskiy sbornik po sel'sko-khozyaystvennomu uklonu v trudovoy shkole. Leningrad, 1924.)

[К.Р. 1931] — *К.Р.* Фильм о беспризорниках или беспризорный фильм // Известия. 1931. 10 мая.

(*K.R.* Fil'm o besprizornikakh ili besprizornyy film // Izvestiya. 1931. May 10.)

[КПСС в резолюциях 1984] — Постановление ЦК ВКП(б) о начальной и средней школе. 25 августа 1931 г. // Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК: 1929—1932. Т. 5 / Под общ. ред. А.Г. Егорова и К.М. Гоголюбова. М.: Изд-во полит. лит., 1984. С. 353—361.

(Postanovlene TsK VKP(b) o nachal'noy i srednei shkole // Kommunisticheskaya partiya Sovetskogo Soyuza v rezolyutsiyakh i resheniyakh s"ezdov, konferentsiy i plenumov TSK: 1929—1932. Vol. 5 / Ed. by A.G. Egorov, K.M. Bogoliubov. Moscow, 1984. P. 353—361.)

[Ленинские искры 1934] — В кузнице новых людей // Ленинские искры. 1934. 27 ноября.

(V kuznitse novykh lyudey // Leninskie iskry. 1934. November 27.)

[Ленинградская правда 1934] — Ленинградская правда. 1934. 23 ноября.

(Leningradskaya pravda. 1934. November 23.)

[Луначарский 1976а] — *Луначарский А.В.* Воспитание нового человека (1928) // О воспитании и образовании / Сост. Э.Д. Днепров, К.С. Еринова, Ф.С. Озерская. М.: Педагогика, 1976. С. 269—299.

(*Lunacharskiy A.V.* Vospitanie novogo cheloveka (1928) // O vospitanii i obrazovanii / Comp. by E.D. Dneprov, K.S. Erinova, F.S. Ozerskaya. Moscow, 1976. P. 269—299.)

[Луначарский 1976б] — *Луначарский А.В.* О воспитании человека нового общества (1925) // Наука и жизнь. 1976. № 3. С. 55.

(*Lunacharskiy A.V.* O vospitanii cheloveka novogo obshchestva (1925) // Nauka i zhizn'. 1976. № 3. P. 55.)

[Луначарский 1976в] — *Луначарский А.В.* Наши текущие задачи (Какая школа нужна пролетарскому государству) (1922) // О воспитании и образовании / Сост. Э.Д. Днепров, К.С. Еринова, Ф.С. Озерская. М.: Педагогика, 1976. С. 94—115.

(*Lunacharskiy A.V.* Nashi tekushchie zadachi (Kakaya shkola nuzhna proletarskomu gosudarstvu) (1922) // O vospitanii i obrazovanii / Comp. by E.D. Dneprov, K.S. Erinova, F.S. Ozerskaya. Moscow, 1976. P. 94—115.)

[Коммуна 2012] — Коммуна в Николо-Угреше г. Дзержинский Московской области. Документы, статьи, очерки, воспоминания. Дзержинский, Московская область: Информационный центр; Культурно-эстетический центр, 2012.

(Kommuna v Nikolo-Ugreshe g. Dzerzhinskiy Moskovskoy oblasti. Dokumenty, stat'i, ocherki, vospominaniya. Dzerzhinskiy, Moscow region, 2012.)

[Марголит 2015] — *Марголит Е.* «Свой! В натуре!» «Путевка в жизнь» как образец «общественного заказа» // Сеанс. 2015. 13 сентября (https://seance.ru/articles/svoj-v-nature/ (дата обращения: 19.01.2020)).

(*Margolit E.* "Svoy! V nature!" "Putevka v zhizn'" kak obrazets "obshchestvennogo zakaza" // Seans. 2015. September 13 (https://seance.ru/articles/svoj-v-nature/ (accessed: 19.01.2020)).)

[Михайлов 1931] — *Михайлов А.* «Путевка в жизнь» // Пролетарское кино. 1931. № 5—6. 1 мая.

(*Mikhailov A.* "Putevka v zhizn'" // Proletarskoe kino. 1931. № 5—6. May 1.)

[Нин 1931] — *Нин И.О.* Почетный диплом. М.; Л.: Молодая гвардия, 1931.

(*Nin I.O.* Pochetnyy diplom. Moscow, Leningrad, 1931.)

[Отводный 1932] — *Отводный А.* В кузнице нового человека. М.; Иваново: Партиздат, 1932.

(*Otvodnyy A.* V kuznitse novogo cheloveka. Moscow, 1932.)

[Погребинский 1928] — *Погребинский М.С.* Трудовая коммуна ОГПУ. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928.

(*Pogrebinskiy M.S.* Trudovaya kommuna OGPU. Moscow; Leningrad, 1928.)

[Погребинский 1929] — *Погребинский М.С.* Фабрика людей. М.: Огонек, 1929.

(*Pogrebinskiy M.S.* Fabrika lyudey. Moscow, 1929.)

[Юлина 2000] — *Юлина Н.С.* Об очерке Джона Дьюи «Впечатления о Советской Рос-

сии» // История философии. 2000. № 5. С. 270—275.

(*Yulina N.S.* Ob ocherke Johna Dewey “Vpechatleniya o Sovetskoy Rossii” // Istoriya filosofii. Moscow, 2000. № 5. P. 270—275.)

[Янушкевич 2011] — *Янушкевич Р.* Великий немой заговорил. Фрагменты воспоминаний // Киноведческие записки. 2011. № 98 (http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/52-65.pdf (дата обращения: 19.01.2020)).

(*Yanushkevich R.* Velikiy nemoy zagovoril. Fragmenty vospominaniy // Kinovedcheskie zapiski. 2011. № 98 (http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/52-65.pdf (accessed: 19.01.2020)).)

[Bowen 1965] — *Bowen J.* Soviet Education: Anton Makarenko and the Years of Experiment. Madison, 1965.

[Dewey 1922] — *Dewey E.* The Dalton laboratory plan. New York: E.P. Dutton & Co., 1922.

[Dewey 1897] — *Dewey J.* My Pedagogic Creed by John Dewey // School Journal. 1897. January . Vol. 54. P. 77—80.

[Dewey 1984a] — *Dewey J.* Impressions of Soviet Russia // John Dewey: The Later Works: In 17 vols. Vol. 3: 1927—1928. Carbondale, Il: Southern Illinois University Press, 1984. P. 203—250.

[Dewey 1984b] — *Dewey J.* The Public and Its Problems // Dewey J. The Later Works. Vol. 2: 1925—1927. Essays, reviews, miscellany, and “The public and its problems” (Collected Works of John Dewey). Carbondale, Il: Southern Illinois University Press, 1984. P. 235—372.

[Dewey 1985a] — *Dewey J.* Democracy and Education // Dewey J. The Middle Works of John Dewey. Vol. 9: 1916. Democracy and Education (Collected Works of John Dewey). Carbondale, Il: Southern Illinois University Press, 1985.

[Dewey 1985b] — *Dewey J.* Making Soviet Citizens. Review of Thomas Woody New Minds: New Man? And Nicholas Han’s History of Russian Educational Policy // Dewey J. The Later Works. Vol. 6: 1931—1932. Essays, Reviews, and Miscellany (Collected Works of John Dewey). Carbondale, Il: Southern Illinois University Press, 1985. P. 291—294.

[Martin 2002] — *Martin J.* The Education of John Dewey. A Biography. New York: Columbia University Press, 2002.

[Margulies 1968] — *Margulies S.* The Pilgrimage to Russia: the Soviet Union and its Treatment of Foreigners, 1925—1957. Madison: University of Wisconsin, 1968.

[Potamkin 1932] — *Potamkin A.* Tendencies in the Soviet Films // New Masses. 1932. Vol. VII. № 12. P. 18.

[Soboleva, Wrenn 2012] — *Soboleva O., Wrenn A.* The Only Hope of the World: George Bernard Shaw and Russia. Oxford; Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Wien: Peter Lang AG, 2012.

[State Department 1928] — (06418): Francis Ralston Welsh to State Dept. Collection: Diplomatic Branch. Document: TD. Notes: Stamped “EASTERN EUROPEAN AFFAIRS | MAY 19, 1928 | DEPARTMENT OF STATE”; “RECEIVED | MAY 21, 1928 | Dept. of State” (Special Collection Research Center, Southern Illinois University Carbondale).

[Vatulescu 2010] — *Vatulescu C.* Secret Police Shots at Filmmaking: The Gulag and Cinema // Vatulescu C. Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times. Stanford University Press, 2010. P. 123—160.

[Woody 1932] — *Woody Th.* New Minds: New Men? The Emergence of the Soviet Citizen. New York: Macmillan Co., 1932.

Ольга Елина

«Новый крестьянин» на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1923 года:

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА

Olga Elina

The “New Peasant” at the 1923 All-Russian Agricultural Exhibition: Construction of an Image

Ольга Елина (Институт истории естествознания и техники РАН, главный научный сотрудник; доктор исторических наук) olga.elina25@gmail.com.

Ключевые слова: новый крестьянин, Всероссийская сельскохозяйственная выставка 1923 года, смычка города и деревни, крестьянская кооперация, агрономия, русский авангард

УДК: 06.064(631)+37.017.7+712.03(728.9)
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_99

Статья посвящена разработке и презентации образа «нового крестьянина» на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве в 1923 году. Рассматриваются социально-экономические предпосылки и теоретические основы, стоявшие за практикой сущностного трансформирования крестьянства. Исследуются составляющие итогового конструкта, механизмы его имплементации в крестьянскую среду. Особое внимание уделено взаимодействию научно-технического и художественного сообществ в развертывании агитационно-пропагандистской кампании «создания крестьянина будущего», роли в ней искусства, прежде всего революционного авангарда.

Olga Elina (Dr. Habil.; Chief Research Fellow, Institute for the History of Science and Technology, Russian Academy of Sciences) olga.elina25@gmail.com.

Key words: new peasant, the All-Russian Agricultural Exhibition of 1923, *smychka* between city and village, peasant cooperation, agronomy, Russian avant-garde

UDC: 06.064(631)+37.017.7+712.03(728.9)
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_99

This article examines the development and presentation of the image of the “new peasant” at the 1923 All-Russian Agricultural and Handicraft Exhibition in Moscow. It analyses the socioeconomic conditions and theoretical foundations that lay behind the essential transformation of the peasantry. The components of the resulting construction, the mechanisms of its implementation into the peasant environment are studied. Special attention is given to the interaction of the scientific community and the technical and artistic one in the deployment of the propaganda campaign for the “creation of the new peasant,” as well as the role played in this campaign by art, especially the revolutionary avant-garde.

Герой утопии А.В. Чаянова Алексей Кремнев, чиновник советского ведомства, заснув в своей московской квартире в 1920 году, наутро оказался перенесенным в год 1984-й в облике американца, приехавшего ознакомиться с передовыми «инженерными установками в области земледелия» в Россию [Чаянов 2003: 252]. Ему объясняют ее новое аграрное устройство: «Вся страна образует теперь… сплошное поселение, прерываемое квадратами общественных лесов, полосами кооперативных выгонов и огромными климатическими парками… Да, в сущности, и теперь пора бросить старомодное деление на город и деревню» [Там же: 261]. В России свершилась крестьянская революция, похоронившая коммунистический режим, произошла «аграризация страны» [Там же:

259]. Россия конца XX в. — сеть технически совершенных поселений, в которых поддерживается высокий уровень науки и культуры, сосредоточены мощные творческие силы. Города перестали быть местами массового проживания; они служат центрами коммуникации и культурных развлечений. В основе хозяйственного строя — индивидуальное крестьянское хозяйство. Привычный крестьянский труд не отменен, напротив, «каждый работник — творец, каждое проявление его индивидуальности — искусство труда» [Там же: 270]. Но теперь традиционные практики дополнены крупной кооперацией и наукоемкими технологиями генерации искусственного климата, что обеспечивает высокие урожаи[1].

Эта картина будущего кажется полностью утопичной на фоне жизненных реалий времени ее создания — Гражданской войны и военного коммунизма. Однако автор повести, аграрный экономист А.В. Чаянов, имел основания предполагать и такое развитие. Действительно, начало 1920-х годов — период небывалой дискуссионной активности в аграрной сфере, «разворота» власти к крестьянству. Поместив повесть Чаянова в контекст намечавшейся аграрной трансформации Советской России, когда сталкивались полярные идеи, менялись практики реформирования, легко обнаружить, что его видение будущего крестьянства было не столь уж и фантастично.

Предлагаемая статья — о попытках создания «нового крестьянина» в 1920-е годы: модернизационном дискурсе власти, идеях ученых, поисках людей искусства, путях пропаганды новой сущности. В качестве объекта изучения выбрано событие, почти не отраженное в историографии, но важное в качестве проекта по созданию крестьянина будущего. Речь идет о Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке (ВСХВ), проходившей в Москве в 1923 году. Один из девизов ВСХВ — «выставка — школа нового крестьянства»; ее задача — «показать крестьянину новые возможности, которые дает советская власть»[2]. ВСХВ — гигантский эксперимент по преобразованию крестьянина, сконцентрированный в пространстве и времени. Его изучение даст возможность всесторонне осмотреть базовые блоки «школы» ВСХВ, тем самым реконструировав образ и сущность «нового крестьянина».

Мы начинаем разговор о ВСХВ как пути к «новому крестьянству»[3], опираясь на обширную литературу о постреволюционных и сталинских крестьянах[4]. В соответствии с выбранным объектом и задачами в работе затрагиваются три главных сюжета. Прежде всего, рассматриваются социально-политические дискуссии вокруг крестьянства, исследуются истоки концепции «нового крестьянина». Центральная часть статьи посвящена ВСХВ как «школе крестьянства», что потребует анализа выставочного дискурса, изучения экспозиций и форм культурно-агитационных мероприятий, разработанных для крестьянина. Наконец, прослеживается бытование самих крестьян на ВСХВ, варианты их участия и отношения к смотру. Заключительная часть станет обсуждением итогов ВСХВ с точки зрения успеха проекта «нового крестьянина», адаптации и переформатирования предложенного образа.

---

1 Детальный анализ текста Чаянова см.: [Герасимов 1997; Никулин 2017].

2 Российский государственный архив экономики (РГАЭ). Ф. 480. Оп. 1. Д. 129б. Л. 19.

3 См. также публикацию автора: [Elina 2021].

4 Из обширной историографии выделим, например: [Данилов 1977; Fitzpatrick 1994; Retish 2008; Shanin 1972; Tauger 2006a].

ВСХВ и дискуссии о «новом крестьянстве»

Каков нынешний крестьянин? Каким он должен стать? Как поможет в этом выставка? Подобные вопросы звучали на совещаниях, заседаниях комитетов и комиссий по подготовке ВСХВ. Как правило, встречи проходили в острых дискуссиях. И не только потому, что проведение выставки с задачей обучения было делом новым, требовало особых подходов. Ключевой вопрос русского аграрного дискурса — об эволюции крестьянства — относился к числу остро обсуждаемых. Он продолжал старый спор между сторонниками модерна и «охранителями общины», упиравшийся в проблему организации крестьянского хозяйства, земельной собственности. Большевистский переворот 1917 года, казалось, решил ее радикально: земля передавалась тем, кто обрабатывал ее своим трудом. Однако Гражданская война с введением продовольственной диктатуры не позволила реализовать декреты на практике. С ее окончанием дискуссии возобновились. Упрощая, их можно свести к контроверзе: сохранение единоличного хозяйства с практиками кооперирования или социалистическое переустройство по типу коммуны[5].

Послевоенный голод, массовые волнения в деревне потребовали от большевиков «разворота к крестьянину-единоличнику», создания условий для его материальной заинтересованности: рыночной торговли, облегченного налогообложения, — что составило основу новой экономической политики. На первый план выдвинулось кооперирование как способ «перехода к новым порядкам путем возможно более простым, легким и доступным для крестьянина» [Ленин 1970: 370]. Кооперирование открывало перспективы для модернизации сельского хозяйства, в том числе использования машин и новых технологий в земледелии. Была узаконена многоукладность: сосуществование крестьянин-единоличников, общин, совхозов и колхозов. Между тем статистика свидетельствовала о сокращении за годы войны единоличных хозяйств в главных зернопроизводящих регионах [Данилов 1977: 106—107]; центральным и местным земледельческим органам предлагалось поддержать такие хозяйства. Народный комиссариат земледелия (Наркомзем, НКЗ) перестраивал работу опытных станций, ориентируя их «на помощь крестьянину-единоличнику»[6].

Пестрая картина крестьянства середины 1920-х годов требовала тщательного обдумывания концепции ВСХВ как «школы» *для всех крестьян*. Неоднозначность взглядов на пути социально-экономического развития деревни не мешала консенсусу по тому направлению, которое представлялось не менее важным, а, возможно, главным для формирования нового крестьянства: его *воспитание знанием*. То, что «крестьянин будущего» должен стать бенефициаром освоенных научно-технических практик, принималось всеми лагерями власти и научного сообщества. Если разногласия и возникали, то относились они исключительно к темпам и срокам обучения.

Аграрные модернизации в ведущих сельскохозяйственных странах Европы и США демонстрировали схожие тенденции, но значительно опережали

---

5 Об идеологии русского аграризма, политике модерна и полемиках в аграрной сфере см.: [Бузалов 2005; Климин 2007; Atkinson 1983; Kangaspuro, Smith 2006; Tauger 2006b; Vujosevic 2017].

6 Подробности см.: [Елина 2008: 188—197].

Россию в масштабах и темпах. Конец XIX века — период бурной механизации и электрификации сельского труда; еще раньше, в 1870—1880-е годы, начался массированный перенос агрономических знаний в практику земледелия. Технологическое перевооружение сельского хозяйства предполагало переход к укрупненным обрабатываемым площадям, что в ряде случаев требовало кооперирования мелких хозяйств. При этом в историографии отражена активность фермеров в потреблении знаний, длительность пути к наукоемкому хозяйству. Не удивительно, что российских ученых-агрономов командировали за границу, прежде всего в США, для изучения подходов к внедрению инноваций в крестьянское хозяйство[7].

В концепции *воспитания знанием* легко проследить и дореволюционные корни, в первую очередь идею превращения русского крестьянина в «просвещенного собственника земли», которая лежала в том числе в основе Столыпинских реформ. Появление в условиях дореволюционной деревни «нового крестьянина» отмечали литераторы и журналисты 1910-х годов[8]. К этому периоду историки относят возникновение новой страты деревенских жителей, амбициозных и успешных хозяев, выделявшихся из массы «инертных и отсталых». С. Франк описывает их как «островки просвещенности» [Frank 1994: 103]; И. Герасимов связывает их идентичность с освоением новшеств, поставляемых земской и правительственной агрономией [Gerasimov 2009: 99—122]. Он же характеризует их как «крестьян нового поколения» [Ibid.: 101]. Свертывание реформ, революционные встряски деревни и упразднение земств ставят под сомнение сохранение «нового крестьянства» столыпинского образца как социальной страты в России 1920-х годов.

Вопрос будущего крестьянства, важный для ВСХВ, имел в своей основе незыблемый постулат: крестьянский труд, вне зависимости от формы собственности, должен стать наукоемким. Выставочная тактика приобщения крестьян к знаниям описывается формулой: «в кратчайшие сроки», «в ускоренном режиме». Уникален и инструментарий, положенный в основу создания «нового крестьянства», — «смычка города и деревни». В известном смысле приведенная в начале статьи картина «страны аграриев» из повести Чаянова, — один из зеркальных вариантов такой «смычки».

Историки отмечают множественные смыслы и назначения «смычки» — как введения рынка, отказа от директивного распределения, способа адаптации крестьянства к условиям переходного периода и пр. [Килин 2017]. На фоне базового содержания оказываются менее заметны расширительные трактовки «смычки», определившие дискурс пропаганды в области инновационного развития деревни. «Смыкать», соединять предлагали не только абстрактные город и деревню, но и старое и новое внутри деревни: крестьянина и агронома, соху и трактор, лучину и «лампочку Ильича». «Смычка» стала приемом убеждения крестьянина в преимуществах знания, составив одну из доминант ВСХВ.

---

7 Краткую справку о деталях аграрного модерна в США и Германии см., например: [Fite 1981; Fitzgerald 1990; Olmstead, Rhode 1993; Schling-Brodersen 1989].

8 Пример подобных сочинений: [А-в 1915].

ВСХВ как «школа нового крестьянства»

Организаторы и организация

ВСХВ была вдохновлена стремлением правительства большевиков во главе с В.И. Лениным отметить пятую годовщину Октябрьской революции «смотром сельскому хозяйству» [Материалы и документы 1922: 9][9]. Среди задач выставки ВЦИК обозначил «осведомление широких масс населения о достижениях сельскохозяйственной науки и практики» [Материалы 1922: 7—8]. Выставка должна была содействовать «восстановлению сельского хозяйства страны» через «вложения большого капитала… в крестьянское хозяйство, где оно определенно будет выгодно» [Материалы и документы 1922: 10]. Участвовать в выставке приглашали все «государственные и общественные учреждения, коллективные и *частные хозяйства* (выделено нами. — *О.Е.*)» [Материалы 1922: 8]. Одновременно выставка объявлялась международной, призвана была привлечь внимание мировой общественности к перспективам торговли и инвестирования в советскую экономику.

ВСХВ открывала новую страницу экспозиционных смотров России, была революционной как по целеполаганию, так и по методам осуществления. Научно-техническая выставка, проведенная в рекордно короткие сроки, задуманная как инструмент решения задач текущей экономической политики, призванная преобразовать крестьянство, — таков был амбициозный, по-большевистски авантюрный проект ВСХВ. Активная фаза подготовки началась весной 1922 года на фоне объективных трудностей: преодоления последствий военного коммунизма, борьбы с голодом в Поволжье и Украине. В декабре произошло образование СССР, что значительно расширило объем работ[10].

Операционным органом ВСХВ стал Главный выставочный комитет (ГВК) [Обзор деятельности 1922; Материалы и документы 1923: 12—15]. В его состав вошли высокопоставленные чиновники, люди науки и искусства; возглавил ГВК А.Г. Брагин[11], впоследствии его сменил член коллегии НКЗ М.Е. Шефлер. Комитет располагал большим аппаратом штатных сотрудников (около 700 человек)[12], действовал через девять операционных секторов[13]. Для работы на местах организовали губернские и уездные выставочные комитеты, к которым после создания СССР добавились республиканские[14]. Поскольку общая идея ВСХВ предполагала опору на науку, был создан Научно-технический совет ВСХВ во главе с В.И. Ковалевским; к экспертной оценке экспозиций привлекались ведущие ученые-аграрники страны, среди них — Н.И. Вавилов, В.В. Винер, А.Г. Дояренко, Е.Ф. Лискун, Н.М. Тулайков, А.В. Чаянов, С.К. Чаянов[15].

---

9 Сроки изменили из-за «большого голода», см.: РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 129б. Л. 3.

10 В декабре 1922 года выставка была переименована во Всесоюзную, однако старое название — Всероссийская — сохранилось в большинстве публикаций о ВСХВ и многих официальных документах.

11 С назначением М.Е. Шефлера Брагин занял пост директора ВСХВ.

12 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 129б. Л. 19.

13 Там же. Д. 34. Л. 5—6.

14 Там же. Д. 129б. Л. 62.

15 РГАЭ. Ф. 478. Оп. 1. Д. 1081. Л. 174—175; Д. 95. Л. 120—121.

Революционное обновление страны стремились выразить особым оформлением: организаторы получили задание «построить выставку так… чтобы внешность выставки и внутреннее ее содержание отвечали достоинству РСФСР»[16]. Для возведения павильонов пригласили новаторски настроенных архитекторов, художников и скульпторов, отразивших широкий диапазон актуальных в начале 1920-х годов художественных стилей и направлений: от неоклассики и модерна до рационализма и конструктивизма [Толстой 2006]. В результате над проектом ВСХВ трудились: зодчие И.А. и П.А. Голосовы, А.З. Гринберг, И.В. Жолтовский (автор генерального плана), В.Д. Кокорин, Н.Е. Лансере, К.С. Мельников, В.К. Олтаржевский, И.А. Фомин, Ф.О. Шехтель, В.А. Щуко, А.В. Щусев (главный архитектор)[17]; художники А.А. Дейнека, П.Д. Корин, А.В. Куприн, П.В. Кузнецов, А.В. Лентулов, И.И. Машков, И.И. Нивинский, А.А. Осмёркин, К.С. Петров-Водкин, В.А. и Г.А. Стенберги, А.А. Экстер; скульпторы С.Т. Коненков, В.И. Мухина, М.М. Страховская, И.Д. Шадр и др. Хорошо оплачиваемые заказы стали своевременным подспорьем для художественного сообщества, лишенного возможностей заработка в годы революции и Гражданской войны[18]. Не удивительно, что в мировой историографии ВСХВ известна прежде всего как «яркое высказывание людей искусства», «триумф советского архитектурно-художественного авангарда»[19].

Выставка заняла территорию более чем 100 га, расположившись вдоль Москва-реки у Крымского моста с захватом сада Голицынской больницы, Нескучного и части Воробьевых гор [Материалы и документы 1922: 5]. Всего за десять месяцев подвели железнодорожную ветку, построили 225 зданий. 15 августа состоялось торжественное открытие ВСХВ[20], на котором выступали «всероссийский староста» председатель ВЦИК М.И. Калинин, глава Моссовета Л.Б. Каменев, член Политбюро РКП(б) Л.Д. Троцкий, представители Наркомзема, крестьянские делегаты[21].

Тематически ВСХВ была разделена на 18 отделов, каждый занимал ряд павильонов [Материалы и документы 1923: 13—18]. Среди них выделялся комплекс Главного дома, встроенный во входную группу ВСХВ, где сосредоточились экспозиции научно-просветительского содержания. В левой части его внутренней площади находились агитационные трибуны, по сторонам которых установили один из символов «смычки»: скульптурную пару «Жнец» (М.М. Страховская) и «Молотобоец» (И.Д. Шадр)[22].

В ВСХВ должны были участвовать более двухсот научных учреждений — от институтов Академии наук до опытных станций Наркомзема, несколько сот иностранных фирм и учреждений [Елина 2018; Сборник 1923]. Предполагалось массовое участие крестьян, демонстрация произведений крестьянского труда: «…центром внимания всей работы по подготовке к Выставке должно быть крестьянское хозяйство, как самая главная и основная хозяйственная

16 Там же. Д. 3. Л. 69.
17 Там же. Д. 129б. Л.14—18; Д. 34. Л. 167.
18 РГАЭ. Ф. 478. Оп. 13. Д. 34. Л. 18.
19 Об этом см., например: [Евстратова, Колузаков 2019; Толстой 2006; Lodder 1983].
20 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 8. Л. 6. Открытие ВСХВ для посетителей состоялось 19 августа [П.Л. 1923].
21 Там же. Л. 5—7.
22 Государственный музей архитектуры им. А.В. Щусева (ГМА). Фототека. Коллекция XI. № 36563, 36573.

единица в Республике. Центром внимания должен быть крестьянин всех Союзных и Автономных Республик, областей, губерний...»[23].

Выставка и крестьянин: обсуждение

Цель «развернуть» выставку к крестьянству, поставленная перед Главным выставочным комитетом, требовала решения ряда задач. Прежде всего: «Как привлечь крестьянство к участию на Всероссийской сельскохозяйственной выставке? <...> Будет ли... на этой Выставке сам крестьянин?» [Слободчиков и др. 1922: 7]. Требовалась широкая пропаганда идей смотра, «кампания о Выставке», проведением которой занялся Агитационно-просветительский отдел (АПО). Через бюрократический язык его рапортов проступает главное: наладить агиткампанию «на местах».

Вопрос, волновавший экспертов: какая из форм местной агитации предпочтительней? Ответ был напрямую связан с образом крестьянина, к которому апеллировала выставка. Результативной, универсальной для всех случаев считалась устная агитация. Но она требовала мобилизации большого корпуса агитаторов, с чем не справлялись местные комитеты[24]. Вспомнили, что для пропаганды столыпинских преобразований с успехом использовалась местная пресса, ориентированная на аудиторию просвещенных крестьян. Но советские журналисты возражали: сейчас читают единицы; таких крестьян даже прозвали «американцами», подчеркивая редкую для деревни 1920-х годов образованность и тягу к знаниям. Между тем на выставке ждали не только «американцев», но и «крестьян настоящего», которые «малокультурны и малограмотны»[25].

Учитывая это, агитировать решили через плакат: АПО предписал «готовить и рассылать плакаты в большом количестве, главным образом для деревни»[26]. Тиражи плакатов исчислялись сотнями тысяч[27]; размещением «на местах» занимались не только региональные комитеты, сельсоветы и агропункты, но и, например, железнодорожная сеть[28]. Язык плаката, считалось, подходил архаичному крестьянскому сознанию, требующему упрощенных образных решений. Плакаты массовой рассылки выполнялись в реалистической манере, сочетали традиции народного лубка и новаторские подходы авангарда: лаконичность, выразительный контурный рисунок, красочность, короткие тексты[29].

На столичную и международную аудиторию ориентировали иные плакаты; они же победили на конкурсе ВСХВ. Первое место занял плакат «Золото полей» в стилистике модерна с фигурой молодого крестьянина, согнувшегося под тяжестью символического снопа; схожий по изобразительному решению плакат живописал молодую крестьянку. Их авторы — И.М. Лебедев и С.Н. Рид-

23 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 28. Л. 12.
24 Там же. Д.129б. Л. 48—52.
25 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 5. Л. 258—261.
26 Там же. Л. 5.
27 ГВК сообщал о собственных тиражах в 148 тысяч, см.: РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 129б. Л. 81. Однако печатать плакаты могли, например, и в НКЗ.
28 Там же. Д. 34. Л. 37.
29 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 34. Л. 14.

ман, студенты ВХУТЕМАС[30]. Плакаты стали «торговой маркой», «лицом» выставки (первый тираж — 10 тысяч экземпляров каждый)[31]. Отметим, что крестьянки появлялись не только в качестве объекта агитации: «труженицы полей» выступали на диспутах[32], были корреспондентками одноименного журнала[33].

Следующей задачей АПО стало продолжение кампании по агитации крестьян на самой ВСХВ, трансформация ее в образовательную. Призывая крестьян «учиться новому», «готовиться к революции в сельском хозяйстве» [Материалы 1922: 6], устроители убеждали: учиться возможно прямо на ВСХВ, она — «*школа наглядного обучения* для русского земледельца… *агрономическая школа*» [Грацианов 1923: 18, 19].

Требовалось разработать адекватные крестьянским возможностям параметры «школы», дополнив программу развлекательными мероприятиями. Подходы к обучению — предмет обсуждений руководства ВСХВ с несколькими экспертными группами: научно-технической, архитектурно-художественной и литературно-журналистской. Ядро научно-технической группы — С.К. Чаянов (Научно-агрономический отдел), Н.М. Тулайков (Отдел земледелия), В.В. Винер (Опытный отдел), члены Научно-технического совета во главе с В.И. Ковалевским. Среди актива архитектурно-художественной группы назовем главного архитектора А.В. Щусева, его помощника В.К. Олтаржевского, художников А.А. Экстер, И.И. Нивинского, знатока искусств А.В. Чаянова. Привлеклись известные литераторы, среди них — В.В. Маяковский, Д. Бедный, М.А. Булгаков.

Решая, как показать крестьянину преимущества науки и техники, эксперты констатировали: главенствовать должны все варианты «натуральных методов показа» [Чаянов 1923: 7]. Предлагалось во множестве использовать «живые экспонаты» (экземпляры животных, образцы сельскохозяйственных культур, в том числе в виде посадок), а также механизмы и орудия. В остальных случаях следовало подключать художественно-образную демонстрацию: живопись, графику, скульптуру, фотографии, диапозитивы, киноматериалы. Оформление отдельного объекта сначала обсуждали в общем виде, затем ученые и художники комментировали результаты коллективной работы. На одном из заседаний, например, рассматривалось заявление А.В. Щусева о невыполнении Научно-агрономическим сектором под руководством С.К. Чаянова сроков разработки заданий по экспозиции[34]. Эксперты-ученые, в свою очередь, критиковали художников. Например, упрекали в увлечении «модернизированными и изломанными шрифтами», которые «недоступны широким кругам»[35]. Визуальная демонстрация должна была дополняться квалифицированными устными пояснениями: задействовали сотни экскурсоводов, рекрутируемых из студентов, аспирантов, молодых агрономов[36].

30 Там же. Л. 55.
31 Там же. Л. 7.
32 Например, крестьянка Позднякова из Тверской губернии произнесла яркую речь на диспуте «Смычка науки с практикой»: РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 31. Л. 40—42.
33 Там же. Д. 5. Л. 16.
34 Там же. Л. 34.
35 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 1. Л. 68.
36 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 5. Л. 258—260.

Выставка для «научения» крестьянина: ознакомительная прогулка

Попробуем представить в действии механизм ВСХВ как «школы»: посетим ее павильоны, призванные обучать крестьян-экскурсантов.

Виртуальная экскурсия, миновав входную зону и Главный дом с сугубо научным содержанием, интересным не каждому крестьянину, направляется к центральному партеру выставки. Перед посетителями предстает гигантская «неувядающая» пирамида из высаженных цветов. С одной ее стороны — портрет Ленина, с другой — его обращение к крестьянам: «Наша цель — восстановить смычку, доказать крестьянину… что коммунисты в момент тяжелого положения разоренного мелкого крестьянина ему… помогают на деле»[37].

Центральный партер — не привычные цветочные клумбы, а участки опытных посевов, площадки для демонстрации работ сельхозтехники, разделенные аллеями. Посреди главной аллеи высится ветряной двигатель; в его основании разместился павильон Электросельстроя (арх. В.Д. Кокорин). Электрификация сельского труда — не только часть глобального проекта ГОЭЛРО, но и важная составляющая программы «смычки» на ВСХВ. Экскурсант обнаруживал, что многие крестьянские практики — пахоту, молотьбу, сноповязание, дойку — можно и нужно электрифицировать [Сборник 1923: 95].

Подхватывает и развивает тему технических усовершенствований величественный Павильон сельскохозяйственных орудий и машиностроения (арх. И.В. Жолтовский), в плане представлявший собой гигантскую шестеренку. Фронтоны его внутреннего двора расписаны А.А. Экстер и И.И. Нивинским; мотивы композиций — сельскохозяйственная техника и ее отдельные фрагменты, чередующиеся с надписями «металл», «электричество» и пр. [Евстратова, Колузаков 2019: 44—49]. Экспозиции включают все возможные типы машин и орудий: от авто- и электроплугов до тракторов и комбайнов; от молотилок и веялок до зерно- и плодосушилок; от газонокосилок и электропил до доильных машин и сепараторов; от опрыскивателей и водяных насосов до трансформаторных подстанций и телефона [Сборник 1923: 93; Указатель 1923: 33]. Многие из выставленных экспонатов крестьяне могут опробовать на занятиях с инструкторами. Для демонстрации возможностей сложной техники — тракторов «Фордзон» и «Интернационал» производства США — приглашены операторы-трактористы; профессия вошла в моду благодаря выставке. Трактор как символ «смычки» стал «героем» разнообразных мероприятий. Так, под Москвой с успехом прошел первый в России конкурс тракторной вспашки, собравший большую крестьянскую аудиторию. Состоялся диспут «Трактор и электрификация в сельском хозяйстве»[38], о многолюдной аудитории которого М.А. Булгаков писал: «Все лавки заняты. Особенно густо сидят» [Булгаков 2009].

Еще один важный узел «школы» ВСХВ — Отдел земледелия. Его главный павильон «Полеводство и специальные культуры» — образец мастерского оформления: неоклассическая форма (арх. И.В. Жолтовский и Н.Я. Колли) оживлена яркими панно, лозунгами, контррельефами на тему полевых и ме-

37 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 129б. Л. 16—16об.

38 Там же. Оп. 1. Д. 159. Л. 8.

лиоративных работ, выполненными в авангардной стилистике А.А. Экстер и братьями Г.А. и В.А. Стенбергами[39]. Но успех павильона, безусловно, связан с его экспозицией, в которой много предметной демонстрации. Здесь представлены образцы продуктов полеводства, севообороты в миниатюре, модели зерноочистительных фабрик и, главное, «живые посадки» на опытных делянках [Указатель 1923: 15—16]. Для удобства осмотра центральной части посевов, где умело подобранными по цвету и фактуре культурами воссоздана карта России, выстроен виадук с площадкой; на фотографиях там всегда полно народа[40].

Та же концепция «живой демонстрации» положена в основу Павильона садоводства, плодоводства и бахчеводства (арх. И.В. Жолтовский, Н.Я. Колли, М.П. Парусников; роспись — худ. Н.Н. Поманский), утопающего в цветах, плодовых деревьях, окруженного оранжереями [Указатель 1923: 17; Сборник 1923: 46—50]. В обоих павильонах выставлено множество продуктов, выращенных крестьянами.

Специальный павильон отведен «пролетарскому земледелию», где посетители знакомятся с особыми хозяйствами — совхозами, местом «трудовых побед сельского пролетариата» [Программа 1923: 8].

Не менее широко, чем земледелие, представлен другой важный блок выставки — Отдел животноводства. В его павильонах (арх. П.А. Голосов), расположившихся за малым прудом, демонстрируют свои достижения животноводческие отрасли — от коневодства, свиноводства и кролиководства до птицеводства, пчеловодства и шелководства. От каждой отрасли непременно выставлены «живые экспонаты»; привезли даже северных оленей и верблюдов [Указатель 1923: 13—14]. Полукруглые в плане помещения конюшен образуют центральную овальную площадь, которую используют как ипподром, площадку для просмотров и конкурсов. Для крестьян такая наглядность особенно важна: Отдел животноводства в числе самых посещаемых; там больше всего крестьянских экспонатов.

Еще один важный отдел, куда непременно приводят крестьян — Кооперация. Здесь задача агитационная: убедить крестьян в преимуществах «ленинской кооперации», которая «открывает обширное поле мелкому крестьянскому хозяйству для использования всех преимуществ крупного хозяйства» [Сборник 1923: 28]. Два ведущих павильона отдела — «Центросоюз» и «Сельхозкооперация» (арх. А.З. Гринберг, худ. Н.Н. Поманский) — расположились с правой стороны партера. Сложность содержательной стороны кооперации там удачно компенсировали живописью и графикой: на фронтонах — сцены механизированных полевых работ, в центре которых помещен трактор как символ «смычки» и технического преимущества кооперированных хозяйств [Евстратова, Колузаков 2019: 86—87]. У входа — еще одна парная скульптура рабочего и колхозника, самый наглядный символ «смычки»[41].

Мы посетили лишь некоторые отделы, включенные в программу «агрономической школы» выставки. За рамками тура остались десятки павильонов, связанных с переработкой сельхозпродуктов, специальными производствами, лесной и кустарной промышленностью, организацией труда, а также павильоны республик и иностранного отдела.

---

39 ГМА. Фототека. Коллекция XI. № 2023, 2025.

40 Там же. Коллекция XI. № 2022, 2024.

41 ГМА. Отдел графики. № PIa6018.

Крестьянин на ВСХВ: экскурсант, экспонент, экспонат

В художественных альбомах, посвященных ВСХВ, непременно иллюстрируется входная группа — два павильона-башни госбанков, знаменитая арка (арх. И.В. Жолтовский и В.Д. Кокорин) и Главный дом, через которые проходят к центральному партеру. Так мы вели крестьянскую экскурсию. Но на выставку можно было попасть иначе: забрать правее, к Кустарному павильону и на боковую аллею, уходящую к реке. В такой организации движения, разводящей потоки посетителей, состояло достоинство генплана И.В. Жолтовского [Там же: 24—27].

На аллее расположился отдел «Деревни», представленный «Деревней настоящего» («Старой деревней») и «Деревней будущего» («Новой») [Сборник 1923: 21—23; Указатель 1923: 3—8]. Важную роль отдела подтверждала общая нумерация павильонов ВСХВ, которая начиналась именно с «Деревень»[42]. Этот отдел — еще один центр ВСХВ, где должно меняться сознание крестьянина[43]; в «Деревнях» непременно задерживались крестьянские экскурсии, о которых скажем подробнее.

Крестьяне-экскурсанты — важное новшество ВСХВ. Низовая организация экскурсий шла через местные комитеты, где формировали группы для поездки в Москву. ГВК занимался согласованием льгот на проезд, вопросами жилья (аренда рабочих общежитий, казарм, гостиниц и пр.), организацией образовательных и развлекательных мероприятий, выставочного быта (бесплатное питание на выставке)[44]. В среднем экскурсии занимали пять дней. Ожидали примерно 140 тысяч крестьян-экскурсантов, однако число желающих попасть на ВСХВ росло, цифру постоянно корректировали[45].

Часть экскурсантов напрямую участвовала в работе выставки. В привлечении *крестьян-экспонентов* состояла одна из ее задач: ГВК требовал от «каждой отрасли стремиться к тому, чтобы в ее Отделе или павильоне было в среднем по несколько десятков, а в иных случаях и свыше сотни чисто крестьянских экспонатов»[46]. По материалам выставки трудно установить точное число крестьян-экспонентов, но можно примерно назвать количестве *крестьянских экспонатов* — порядка 43 тысяч[47].

Некоторые крестьяне приезжали на выставку самостоятельно, вне организованных экскурсий. В документах ВСХВ их называли «добровольцами». Преимущество, которое они получали — освобождение от выплаты 25% единого сельхозналога[48]; все дорожные расходы «добровольцы» несли самостоятельно. Можно предположить достаточной высокий образовательный ценз, мотивированность и относительный достаток «добровольцев», сознательно решив-

---

42 «Деревня» занимала павильоны с номерами от 2 до 29; под № 1 значился Кустарный павильон.

43 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 129б. Л. 43.

44 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 27. Л. 101.

45 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 2. Л. 8.

46 Там же. Д. 1. Л. 63.

47 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 28. Л. 2—3; Оп. 13. Д. 26. Л. 57.

48 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 3. Л. 33. Продналог летом 1923 года был заменен на единый сельскохозяйственный налог.

шихся на издержки ради участия в выставке[49]. Об их многочисленности говорит тот факт, что ГВК даже собирался установить ограничения «во избежание большого наплыва добровольцев»[50].

Итак, каждый крестьянин непременно оказывался в отделе «Деревни»[51]. Цель устроителей состояла в том, чтобы крестьянин, увидев бытовой и технологический контраст настоящего и будущего, отказался от «старой деревни», сознательно выбрал «новую». Возникал вопрос: как показать старое хозяйство крестьянина со всеми его проблемами, во всем разнообразии «в пределах необъятного российского пространства?» [Слободчиков и др. 1922: 7]. Выбрали смелое решение: провели отбор «типических» хозяйств десятка губерний — от Пермской на востоке до Новгородской на западе [Указатель 1923: 3—5]; добавили жилища узбеков, башкир, киргизов, юрты остяков[52], а также по улучшенному двору для северного, среднего и южного районов[53]. Все постройки тщательно обмерили на местах и воспроизвели на ВСХВ. Главное: на весь период работы выставки крестьянские семьи заселялись в собственные избы с привезенным скарбом, домашними и сельскохозяйственными животными! Появился специальный термин — «крестьяне-насельники». На глазах у публики они продолжали свои повседневные занятия: ухаживали за скотиной и птицей, ткали холсты, плели рогожи, вязали корзины, резали ложки и пр. [Там же: 4].

Своеобразный перформанс «Старой деревни» представлял собой редкую акцию в истории выставочного движения, когда повседневность крестьянского труда демонстрировалась *вживую*. На первый взгляд, это противоречило основной идее выставки: сделать крестьянина *субъектом* выставки — экспонентом, экскурсантом, превращало его в экспонат, *объект* демонстрации. Но материалы ВСХВ свидетельствуют: «крестьяне-насельники» не были пассивными статистами временного мирка «Старой деревни». Они самоорганизовались, изучали выставку, устраивали «сходки» для обмена впечатлениями. Об этом сообщал в рапорте ГВК комендант отдела, от себя добавляя, что обсуждение увиденного «глубже закрепляют в сознании значение выставки и знания ее»[54].

«Крестьян-насельников» полностью освободили от уплаты налога, возместили расходы на переезд, обеспечили довольствием на период выставки[55]. Столь необычный эксперимент не мог пройти гладко: семьи столкнулись с массой сложностей. Жаловались на качество и количество пищи, перебои с кипятком, редкое мытье в бане, задержки денежных выплат. И если подобные проблемы не без труда, но улаживались комендантом, то главная беда — осенняя погода с дождями, сырость и холод в избах — оказалась неразрешимой. Особенно тяжело пришлось двум семьям с маленькими детьми: в семье

49 Там же. Д. 2. Л. 8—8об.

50 Следует сказать и о крестьянах-строителях ВСХВ, набиравшихся из окрестных губерний; им также предоставляли налоговую льготу. Отдельные крестьяне, возможно, оставались и на выставку, см.: Там же. Д. 3. Л. 22.

51 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 26. Л. 121.

52 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 159. Л. 159.

53 Там же. Д. 129б. Л. 47—48; Д. 159. Л. 160. По данным А.Н. Минина, в «Старой деревне» должно было экспонироваться 15—17 дворов, см.: Там же. Д. 70. Л. 1.

54 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 9. Л. 4—4об.

55 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 129б. Л. 70.

крестьян Паутовых из Омской губернии «грудной ребенок страдает расстройством пищеварения, т.к. у матери от голодовки пропало молоко»; в другой семье «ребенок кашляет»[56]. Сердобольный чиновник добился для них места в общежитии, но кто-то должен был остаться для ухода за скотом: «разъединение семей» не разрешили, тяготы продолжились[57]. Остается только гадать, как была пережита выставочная пора...

По замыслу организаторов, контраст внутри отдела «Деревни» должен был манить в будущее:

> Здесь крестьянин увидит НОВУЮ ДЕРЕВНЮ, в которую зовет его СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ и АГРОНОМИЧЕСКАЯ НАУКА. Новая деревня не сказка, не утопия, не плод фантазии, она возможна уже сейчас в России. Пусть же при осмотре Новой деревни в душе крестьянина проснется отвращение к старой деревне, пусть тут же крестьянин даст себе обещание в том, что он будет во что бы то ни стало стремиться создавать НОВУЮ ДЕРЕВНЮ[58].

Новаторство начиналось с внешнего облика. За разработку концепции «Новой деревни» отвечали архитекторы-авангардисты В.Д. Кокорин, Н.Я. Колли, А.М. Рухляев, предложившие проекты в стиле супрематических композиций. Однако ГВК счел их слишком авангардными для «понимания крестьянством» [Евстратова, Колузаков 2019: 70—71]; «будущее» смягчили, но все равно оставили ярким. Были возведены электрифицированные агропункт, волисполком, детские ясли, кооперативная молочная, «Дом крестьянина» и пр.[59] Рядом — хозяйства «победившей революции»: совхоз и коммуна. В их арсенале — современная техника, тракторы, многопольные севообороты [Указатель 1923: 6—7].

Визуальной пропагандой не ограничились, устроив череду «праздников нового»[60] в стилистике нового синтетического жанра — революционного «народного шествия», участником которого становился сам крестьянин[61]. Праздничные мероприятия — неотъемлемая часть выставок и ярмарок[62]. Рассмотрим сценарий «шествия» на примере Дня новой и старой деревни, проходившего 7 сентября[63]. Праздник начинался на площади «Старой деревни», откуда крестьянские семьи с «отжившими» орудиями — серпом, косой и сохой — в сопровождении хора Пятницкого направлялись к трибунам Главного дома. Туда же выдвигалась делегация «Новой деревни» с тракторами, жатками, плугами. Встречаясь, процессии шли, «переругиваясь и перебрасываясь лозунгами»; зрители приветствовали «новую деревню», высмеивали «старую». На сцене-трибуне происходило примирение, «смычка» старого и нового, деревни и города:

---

56 Там же. Д. 159. Л. 159.
57 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 9. Л. 1—4.
58 Там же. Д. 26. Л. 121—122.
59 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 70. Л. 1.
60 О праздничной культуре в СССР как «воспитательном элементе», инструменте идеологизации и части государственности см.: [Плаггенборг 2000; Mironov 1994; Rolf 2013].
61 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 87. Л. 135; Оп. 13. Д. 27. Л. 4.
62 Для деталей см.: [Шпаков 2008; Geppert 2010].
63 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 8. Л. 47—50.

> При подходе к трибуне, распевая песни, бросая лозунги, коллективно декламируя, участники занимают свои места: Старая деревня по правую руку трибуны, Новая деревня — по левую. На трибуну поднимались своевременно рабочие, крестьяне, дети, красноармеец, крестьянка, фабричная работница и комсомолец (для апофеоза)[64].

Шествие сменял митинг, позже — театральный вечер: на нескольких площадках выступали профессиональные труппы, самодеятельные кружки, кукольные студии, коллективы «живых газет». Темы спектаклей и сценок: «Кооперация, нэпман и деревня», «Трактор», «Сей лучшее семя, да лучше сей», «О том, как дьяк попал впросак»[65]. Один из сюжетов разыгрывался как символический судебный процесс — «Суд над старой избой»[66] — также советское новшество в крестьянской жизни[67].

Шествий, карнавалов и парадов на ВСХВ было не меньше, чем павильонов. Имитируя старые церковные праздники, утвердившиеся в сознании крестьян, устроители, в соответствии с политикой «внутренней советизации» деревни, стремились заменить их новыми[68].

«Сходки» и танцы, проводившиеся в Нескучном — центре «культуры и отдыха» ВСХВ — другая популярная форма развлечения крестьян на выставке, воспроизводящая традиционные деревенские гуляния[69]. Если праздники, подобные Дню деревни, подразумевали сценарий и подготовку, то в танцах и гуляниях мог участвовать каждый крестьянин-экскурсант.

Новшество, внедренное в празднования — «агитки» в форме речовок, подражавшие частушкам. Например:

> Мне миленок говорил,
> Что на выставку ходил.
> Обошел ее кругом —
> Стал ученый агроном[70].

Предполагалось, что крестьяне разнесут их по деревням и селам СССР, что станет своеобразной пропагандой «школы знаний» выставки. Число празднований возрастало по мере подведения итогов ВСХВ: начались наградные представления, самое громкое из которых — «Карнавал премированных животных» с парадом на ипподроме и гуляниями в Нескучном саду[71].

Увозили с выставки и необычные награды: редкую для деревни «мануфактуру», служившую рекламой «смычки», натурального обмена с городом. Об этом повествовал, например, агитационный опус В.В. Маяковского — движущийся ролик-комикс, созданный для пропаганды ВСХВ:

---

64 Там же. Д. 8. Л. 47об.
65 Там же. Д. 8. Л. 49.
66 Там же. Д. 8. Л. 56.
67 Там же. Д. 34. Л. 14.
68 О советских праздниках, их религиозных аналогах см., например: [Rolf 2013]; о целях советского карнавала: [Цехновицер 1927].
69 О традициях массовых танцев, особенностях «советских» плясок 1920-х годов см., например: [Богданов 2003; Сироткина 2019].
70 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 8. Л. 31, 32.
71 Там же. Л. 44, 45.

Вся советская земля
Загудела гудом:
Под Нескучным у Кремля
Выстроено чудо!

Примечай. Москва зовет
Всех на перекличку,
Чтобы пашня и завод
Укрепили смычку.

Поэт использовал знакомый каждому нарратив крестьянской сказки: «хожение» крестьянина «в град-столицу», «большая-пребольшая» репка, «курочка и золотое яичко», счастливый конец. Герой комикса, крестьянин Клим, отправляется на выставку:

Я чем хуже? Вот те на!
Клим ругнулся крепко
И расставил экспонат —
Курицу и репку.

Клим получает награду: резиновые изделия знаменитой марки «Треугольник». Деревня «уважает Клима», просит научить премудростям выставки; победитель сообщает о ее «чудесах», которые скоро войдут в деревенскую жизнь [Маяковский 1955].

О выставочных впечатлениях реальных крестьян мы знаем главным образом из провинциальной прессы: пребывание крестьян на ВСХВ активно освещали местные журналисты. Например, корреспондент вятской газеты К.Н. Алтайский (Королёв), сопровождавший группу крестьян, стилизованным народным языком в духе речей Клима описывал их реакцию на контраст старого и нового:

> Две России столкнулись: старая, одетая в посконь, и новая — в ярких ситцах, свободная от гнета дедовской трехполки. Приковал глаза крестьян трактор, а недалече стоит убогая из Пермской губернии сошенка... Увидел ее ходивший с нами крестьянин, после осмотра трактора и плугов — в сердцах сплюнул и выругался... Это значит — тронула выставка нутро крестьянское [Алтайский 1923: 4].

Публиковавшиеся крестьянские материалы, как правило, были выстроены традиционно: за рассказом о красоте Москвы следовали перечисления поразившего на выставке, иногда — размышления об увиденном и сообщения об активном ответном комментарии[72]. Если на что-то и сетовали, то на краткость пребывания. Так, крестьянин М.Н. Ковров замечал:

> Для нас, крестьян, всего интереснее были отделы полеводства и животноводства. Видели примерный Совхоз с многопольным севооборотом. Конечно, можно и у нас в Вятской губернии завести такое хозяйство. Но мне думается, что у наших крестьян лучше пойдет дело, если они все на хутора выйдут. Тогда сразу привьется многополье, и все культурные сельхознавыки. Насчет хуторов я там и на выставке заявил по анкете [Ковров 1923: 6].

72 Регулярно публиковала заметки крестьян о посещении выставки газета ВСХВ «Смычка» и журнал «Урожай».

Трудно сказать, о чем именно рассказывал крестьянин Ковров землякам, что из увиденного перенял. Подобно герою Маяковского, он, судя по тексту, принадлежал к активным строителям новой жизни. Наблюдая преимущества многополья, породистого скота, Ковров считал возможным наладить образцовое хозяйство и в родных местах. В его рассказе есть важный элемент — рефлексия, размышления об условиях обновления. Важной предпосылкой преобразований он называет землепользование: для успешного ведения хозяйства, отмечал Ковров, деревне нужны не только знания, но и возможность распоряжаться землей, частное землевладение. Именно это важная составляющая успеха была отнята у крестьянства уже через несколько лет после выставки.

* * *

Едва ли в российском XX веке была хоть одна сельскохозяйственная выставка, объединившая столь талантливый коллектив профессионалов-аграрников и людей искусства, как ВСХВ. Уже этим она вошла в историю. Как любой грандиозный проект, выставка не обошлась без недочетов, в том числе бытового свойства, о которых говорилось выше. Хронической проблемой на всех этапах было недофинансирование. Возникали вопросы и другого свойства: всегда ли самовыражение архитекторов и художников, столь обогатившее мировую культуру, было оправдано с точки зрения задач выставки? Представители старой школы, имевшие за плечами опыт всемирных выставок, считали увлечение авангардистскими поисками на ВСХВ неуместным. Часто проекты приходилось «смягчать», адаптировать к вкусам среднего посетителя.

Но насколько успешен был ее главный посыл — приобщить крестьянина к новым идеям, убедить в преимуществах будущей социалистической деревни? Если судить по классическим параметрам выставочной индустрии, успех был колоссален. ВСХВ посетили более 1,5 миллионов человек; она послужила катализатором местных смотров: до 1928 года только в РСФСР их провели более 6 тысяч с общим числом посетителей до 6 миллионов человек. Выставка вызвала большой интерес у крестьян: документы сообщают о массовых запросах в губернские и уездные выставочные комитеты, отправке «ходоков» за справками о Выставке[73]. Однако, как отмечали сами организаторы, «резонанс выставки может быть посчитан через один-два года, когда крестьяне-экскурсанты передадут товарищам по полям воспринятое на Всероссийской выставке»[74]. Время требовалось и для того, чтобы заработала сельскохозяйственная кооперация — главный механизм обновления деревни, пропагандируемый выставкой.

Но долгосрочного эффекта не случилось. Как известно, уже со второй половины 1920-х годов в руководстве СССР утвердилась концепция экономических преобразований, закрывшая дорогу материальной заинтересованности, индивидуальному труду; кооперативное движение было разгромлено. Началась массовая коллективизация крестьянских хозяйств. Заметим, что вектор в направлении коммунистической трансформации деревни присутствовал уже на ВСХВ: напомним про коммуну-колхоз в разделе «Деревни», павильон «про-

73 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 129б. Л. 85.
74 РГАЭ. Ф. 480. Оп. 13. Д. 26. Л. 57.

летарского земледелия». Эта линия, как правило, навязывалась партийно-пропагандистскими структурами, была далека от представлений о будущем деревни тех, кто создавал выставку, чьи научные идеи и творческие фантазии легли в ее основу. И мы достоверно знаем, насколько трагично сложилась судьба многих таких визионеров. Достаточно вспомнить кузенов Чаяновых; уже в 1926 году А.В. Чаянов был обвинен в мелкобуржуазности и антимарксистском толковании сущности крестьянского хозяйства. В 1930 году обоих Чаяновых арестовали по так называемому делу трудовой крестьянской партии; А.В. Чаянов был впоследствии расстрелян, С.К. Чаянов отбывал заключение в лагере [Мозохин 2021].

Сложнее предположить, кто из крестьян — участников выставки и адептов новых идей пережил коммунизацию, сколько из них оказалось в числе раскулаченных, сосланных, расстрелянных. И если в выставочные дни августа — сентября 1923 года придуманная А.В. Чаяновым утопия страны победившего крестьянства казалось не столь уж и несбыточной, то всего через шесть лет она необратимо разошлась с реалиями колхозной деревни.

Выставка 1923 года осталась в истории как символ надежд на прекрасное будущее, попытка осуществления планов, лишь на короткое время поддержанных властью.

Библиография / References

[Алтайский 1923] — *Алтайский* (*Королёв*) *К.Н.* На Всероссийской выставке // Вятская правда. 1923. № 36. С. 4.

(*Altayskiy* (*Korolev*) *K.N.* Na Vserossiyskoy vystavke // Vyatskaya Pravda. 1923. № 36. P. 4.)

[А-в 1915] — *А-в И.* Новый крестьянин. Одесса: Тип. Л.С. Гринберга, 1915.

(*A-v I.* Novyy krest'yanin. Odessa, 1915.)

[Богданов 2003] — *Богданов Г.Ф.* Самобытность русского танца. М.: Изд-во Моск. гос. ин-та культуры, 2003.

(*Bogdanov G.F.* Samobytnost' russkogo tantsa. Moscow, 2003.)

[Бузалов 2005] — *Бузалов И.Н.* Аграрная теория: концептуальные основы, исторические тенденции, современные представления. М.: Academia, 2005.

(*Buzalov I.N.* Agragnaya teoriya: kontseptual'nye osnovy, istoricheskie tendentsii, sovremennye predstavleniya. Moscow, 2005.)

[Булгаков 2009] — *Булгаков М.А.* Золотистый город // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3: Фельетоны. Очерки. Заметки. М.: АСТ, Астрель, 2009.

(*Bulgakov M.A.* Zolotistyy gorod // Bulgakov M.A. Sobranie sochineniy: In 8 vols. Vol. 3: Fel'etony. Ocherki. Zametki. Moscow, 2009.)

[Герасимов 1997] — *Герасимов И.В.* Душа человека в период перехода: случай Александра Чаянова. Казань: Анна, 1997.

(*Gerasimov I.V.* Dusha cheloveka v period perekhoda: sluchay Aleksandra Chayanova. Kazan, 1997.)

[Грацианов 1923] — *Грацианов П.К.* Выставка и техническое улучшение крестьянских трудовых хозяйств // Вестник Главного выставочного комитета. 1923. № 2. С. 17—19.

(*Gratsianov P.K.* Vystavka i tekhnicheskoe uluchshenie krest'yanskikh trudovukh khozyaystv // Vestnik Glavnogo vystavochnogo komiteta. 1923. № 2. P. 17—19.)

[Данилов 1977] — *Данилов В.П.* Советская доколхозная деревня: население, землепользование, хозяйство. М.: Наука, 1977.

(*Danilov B.P.* Sovetskaya dokolkhoznaya derevnya: nasledie, zemlepol'zovanie, khozyaystvo. Moscow, 1977.)

[Евстратова, Колузаков 2019] — Временная архитектура Парка Горького / Авт.-сост. М.В. Евстратова, С.В. Колузаков. М.: Центр современной культуры «Гараж», 2019.

(Vremennaya arkhitektura Parka Gor'kogo / Comp. by M.V. Evstratova, S.V. Koluzakov. Moscow, 2019.)

[Елина 2008] — *Елина О.Ю.* От царских садов до советских полей: История сельскохозяйственных опытных учреждений XVIII — 20-е годы XX века: В 2 т. Т. 2. М.: Эгмонт-Россия, 2008.

(*Elina O.Yu.* Ot tsarskikh sadov do sovetskikh poley: Istoriya sel'skokhozyaystvennykh opytnykh uchrezhdeniy XVIII — 20-e gody XX veka: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2008).

[Елина 2018] — *Елина О.Ю.* Наука на аграрно-промышленных выставках России: социальные трансформации и смена художественных образов: первая треть XX века // Вихревая динамика развития науки и техники. Россия/СССР. Первая половина XX века: В 2 т. / Отв. ред. Ю.М. Батурин. Т. 1. Саратов: Амирит, 2018. С. 370—413.

(*Elina O.Yu.* Nauka na agragno-promyshlennykh vystavkakh Rossii: sotsial'nye transformatsii i smena khudozhestvennykh obrazov: pervaya tret' XX veka // Vikhrevaya dinamika razvitiya nauki i techniki. Rossiya/SSSR. Pervaya polovina XX veka: In 2 vols. / Ed. by Yu.M. Baturin. Vol. 1. Saratov, 2018. P. 370—413.)

[Килин 2017] — *Килин А.П.* «Смычка» города и деревни: политика государства или практика выживания // Научные ведомости Белгородского университета. Сер. История. Политология. 2017. № 1 (250). Вып. 41. С. 133—141.

(*Kilin A.P.* "Smychka" goroda i derevni: politika gosudarstva ili praktika vyzhivaniya // Nauchnye vedomosti Belgorodskogo universiteta. Ser. Istoriya. Politologiya. 2017. № 1 (250). Iss. 41. P. 133—141.)

[Климин 2007] — *Климин И.И.* Российское крестьянство в годы новой экономической политики (1921—1927). СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2007.

(*Klimin I.I.* Rossijskoe krest'janstvo v gody novoj jekonomicheskoj politiki (1921—1927). Saint Petersburg, 2007.)

[Ковров 1923] — *Ковров М.Н.* О Выставке // Вятская правда. 1923. № 38. С. 6.

(*Kovrov M.N.* O Vystavke // Vyatskaya Pravda. 1923. № 38. P. 6.)

[Ленин 1970] — *Ленин В.И.* О кооперации // Полное собрание сочинений: В 55 т. 5-е изд. Т. 45. М.: Политиздат, 1970. С. 369—377.

(*Lenin V.I.* O kooperatsii // Polnoe sobranie sochineniy: In 55 vols. 5th ed. Vol. 45. Moscow, 1970. P. 369—377.)

[Материалы 1922] — Материалы к Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке. Омск: Изд-во Омск. губс. земельного управления, 1922.

(Materialy k Vserossiyskoy sel'skokhozyaystvennoy i kustarno-promyshlennoy vystavke. Omsk, 1922.)

[Материалы и документы 1922] — Материалы и документы. Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка с иностранным отделом. М.: Изд. Глав. выст. ком., 1922.

(Materialy i dokumenty. Vserossiyskaya sel'skokhozyaystvennaya i kustarno-promyshlennaya vystavka s inostrannym otdelom. Moscow, 1922.)

[Материалы и документы 1923] — Материалы и документы. Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка с иностранным отделом. Вып. 2. М.: Изд. Глав. выст. ком., 1923.

(Materialy i dokumenty. Vserossiyskaya sel'skokhozyaystvennaya i kustarno-promyshlennaya vystavka s inostrannym otdelom. Iss. 2. Moscow, 1923.)

[Маяковский 1955] — *Маяковский В.В.* Рассказ про Клима из черноземных мест, про Всероссийскую выставку и Резинотрест // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / Под ред. П.И. Агеева и Ф.Н. Пицкель. Т. 5. М.: Худлит, 1955. С. 315—337.

(*Mayakovsky V.V.* Rasskaz pro Klima iz chernozemnykh mest, pro Vserossiyskuyu vystavku i rezinotrest // Mayakovsky V.V. Polnoe sobranie sochineniy: In 13 vols. / Ed. by P.I. Ageev i F.N. Pintsel'. Vol. 5. Moscow, 1955.)

[Мозохин 2021] — *Мозохин О.Б.* Дело «Трудовой Крестьянской партии». М.: Вече, 2021.

(*Mozokhin O.B.* Delo "Trudovoy Krest'yanskoy partii". Moscow, 2021.)

[Никулин 2017] — *Никулин А.М.* Чаяновский утопизм: балансируя среди кризисов интенсификации оптимумов // Крестьяноведение. 2017. Т. 2. № 1. С. 6—29.

(*Nikulin A.M.* Chayanovskiy utopizm: balansiruya sredi krizisov intensifikatsii optimumov // Krest'yanovedenie. 2017. Vol. 2. № 1. P. 6—29.)

[Обзор деятельности 1922] — Обзор деятельности Главного Выставочного Комитета. Октябрь-декабрь 1922 года. М.: Изд. ГВК, 1922.

(Obzor deyatel'nosti Glavnogo vystavochnogo komiteta. Oktyabr'-dekabr' 1922 goda. Moscow, 1922.)

[П.Л. 1923] — *П.Л.* Строители выставки // Экономическая жизнь. Иллюстрированное приложение к газете. 1923. Вып. VI. С. 2—3.

(*P.L.* Stroiteli vystavki // Ekonomicheskaya zhizn'. Illyustrirovannoe prilozhenie k gazete. 1923. Iss. VI. P. 2—3.)

[Плаггенборг 2000] — *Плаггенборг Ш.* Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. с нем. И. Карташова. СПб.: Нева, 2000.

(*Plaggenborg S.* Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrussland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus. Saint Petersburg, 2000. — In Russ.)

[Программа 1923] — Программа пролетарского земледелия на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве в 1923 г. М.: Полиграфическое искусство, 1923.

(Programma proletarskogo zemledeliya na Vserossiyskoy sel'skokhozyaystvennoy i kustarno-promyshlennoy vystavke v Moskve v 1923 g. Moscow, 1923.)

[Сборник 1923] — Сборник программ Отделов Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки СССР. М.: Глав. выст. ком., 1923.

(Sbornik program otdelov Pervoy Vserossiyskoy sel'skokhozyaystvennoy i kustarno-promyshlennoy vystavki SSSR. Moscow, 1923.)

[Сироткина 2019] — *Сироткина И.Е.* Пляска по инструкции: создание «советского массового танца» в 1920-е годы // Вестник Пермского университета. История. 2019. № 1 (44). С. 153—164.

(*Sirotkina I.E.* Pliaska po insruktsii: sozdanie "sovetskogo massovogo tantsa" v 1920-e gody // Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya. 2019. № 1 (44). P. 153—164.)

[Слободчиков и др. 1922] — Крестьянское хозяйство и выставка / Сост. Д.Л. Слободчиков, М.А. Цветков, П.К. Грацианов, И.Н. Владыкин. М.: Изд. Глав. выст. ком., 1922.

(Krest'yanskoe khozyaystvo i vystavka / Comp. by D.L. Slobodchikov, M.A. Tsvetkov, P.K. Gratsianov, I.V. Vladykin. Moscow, 1923.)

[Толстой 2006] — Выставочные ансамбли СССР. 1920—1930-е годы: материалы и документы / Ред. В.П. Толстой. М.: Галарт, 2006.

(Vystavochnye ansambli SSSR. 1920—1930-e gody: materialy i dokumenty / Ed. by V.P. Tolstoy. Moscow, 2006.)

[Указатель 1923] — Указатель отделов Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки. М.: Изд. Глав. выст. ком., 1923.

(Ukazatel' otdelov Pervoy sel'skokhozyaystvennoy i kustarno-promyshlennoy vystavki. Moscow, 1923.)

[Цехновицер 1927] — *Цехновицер О.В.* Демонстрация и карнавал. К десятой годовщине Октябрьской революции. М.: ОГИЗ; Прибой, 1927.

(*Tsekhnovitser O.V.* Demonstratsiya i karnaval. K desyatoy godovshchine Oktabr'skoy revolyutsii. Moscow, 1927.)

[Чаянов 1923] — *Чаянов С.К.* Доклад по научно-агрономической секции // Бюллетень Всероссийского совещания о ВСХВ. 1923. № 2. С. 6—9.

(*Chayanov S.K.* Doklad po nauchno-agronomicheskoy sektsii // Byulleten' Vserossiyskogo soveshchaniya o VSKhV. 1923. № 2. P. 6—9.)

[Чаянов 2003] — *Чаянов А.В.* Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии // Чаянов А.В. Не публиковавшиеся и малоизвестные работы. М.: Дашков и К, 2003. С. 245—311.

(*Chayanov A.V.* Puteshestvie moego brata Alekseya v stranu krest'yanskoy utopii // Chayanov A.V. Ne publikovavshiesya i maloizvestnye raboty. Moscow, 2003. P. 245—311.)

[Шпаков 2008] — *Шпаков В.Н.* История всемирных выставок. М.: АСТ-Зебра Е, 2008.

(*Shpakov V.N.* Istoriya vsemirnykh vystavok. Moscow, 2008.)

[Atkinson 1983] — *Atkinson D.* The End of the Russian Land Commune, 1905—1930. Stanford: Stanford University Press, 1983.

[Elina 2021] — *Elina O.* "A School of the Peasantry of the Future": Constructing the Image of a "New Peasant" at the All-Russian Agricultural Exhibition, 1923 // The Art and Science of Making the New Man in Early-Twentieth-Century Russia / Ed. by N. Krementsov, Y. Howell. London, etc.: Bloomsbury Academic, 2021. P. 137—154.

[Fite 1981] — *Fite G.C.* American Farmers: The New Minority. Indiana: Indiana University Press, 1981.

[Fitzgerald 1990] — *Fitzgerald D.* Business of Breading: Hybrid Corn in Illinois, 1890—1940. Itaca; London: Cornell University Press, 1990.

[Fitzpatrick 1994] — *Fitzpatrick S.* Stalin's Peasants: Resistance and Survival in the Russian Village After Collectivization. New York: Oxford University Press, 1996.

[Frank 1994] — *Frank S.* Conforming the Domestic Other: Rural Popular Culture and Its Enemies in Fin-de-Siècle Russia // Cultures in Flux: Lower-Class Values, Practices, and Resistance in Late-Imperial Russia / Ed. by S. Frank and M. Steinberg. Princeton, 1994. P. 97—103.

[Gerasimov 2009] — *Gerasimov I.V.* Modernism and Public reform in late Imperial Russia. Rural Professionals and Self-Organization, 1905—30. Basingstoke, New York: Palgrave MacMillan, 2006.

[Geppert 2010] — *Geppert A.C.T.* Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Euro-

pe. Basingstoke, New York: Palgrave MacMillan, 2010.

[Kangaspuro, Smith 2006] — Modernization in Russia since 1900 / Ed. by M. Kangaspuro and J. Smith. Helsinki: Finnish Literature Society, 2006.

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

[Mironov 1994] — *Mironov B.N.* Work and Rest in the Peasant Economy of European Russia in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries // Labour and Leisure in Historical Perspective, Thirteenth to Twentieth Centuries / Ed. by I. Blanchard. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1994. P. 55—64.

[Olmstead, Rhode 1993] — *Olmstead A.L., Rhode P.* An Overview of California Agricultural Mechanization, 1870—1930 // Quantitative Studies in Agrarian History / Ed. by M. Rothstein and D. Field. Ames: Iowa State University Press, 1993. P. 83—109.

[Retish 2008] — *Retish A.B.* Russia's Peasants in Revolution and Civil War: Citizenship, Identity, and the Creation of the Soviet State, 1914—1922. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 64—94.

[Rolf 2013] — *Rolf M.* Soviet Mass Festivals, 1917—1991. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013.

[Schling-Brodersen 1989] — *Schling-Brodersen U.* Entwicklung und Institutionalisierung der Agriculturchemie im 19. Jahrhundert: Liebig und die Landwirtschaftlichen Versuchstationen. Braunschweig: Technische Universität Braunschweig, 1989.

[Shanin 1972] — *Shanin T.* The Awkward Class. Political Sociology of Peasantry in a Developing Society. Russia 1910—1925. Oxford: Clarendon Press, 1972.

[Tauger 2006a] — *Tauger M.* Stalin, Soviet Agriculture, and Collectivisation // Food and Conflict in Europe in the Age of the Two World Wars / Ed. by F. Trentmann, F. Just. Haundmills, Basingstoke, New York: Palgrave MacMillan, 2006. P. 109—143.

[Tauger 2006b] — *Tauger M.* Modernisation in Soviet Agriculture // Modernisation in Russia since 1900 / Ed. by M. Kangaspuro, J. Smith. Helsinki: Finnish Literature Society, 2006. P. 84—103.

[Vujosevic 2017] — *Vujosevic T.* Modernism and the Making of the Soviet New Man. Manchester: Manchester University Press, 2017.

Литературный перевод как советский культурный институт

Елена Земскова, Елена Островская

От составителей

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_119

Elena Zemskova, Elena Ostrovskaya

From the Compilers

Разговор о переводе имеет весьма почтенную историю в контексте отечественной филологии, однако в последнее время этот интерес заметно активизировался. Так, только минувший год, когда статьи, вошедшие в эту подборку, были уже написаны и ждали своего часа в редакционном портфеле, принес несколько весьма заметных публикаций, демонстрирующих не только своевременность высказываний о переводе, но и разнообразие подходов к нему. В 2021 году два историка литературы выпустили книги работ о переводе. Илья Виницкий в книге «Переводные картинки: Литературный перевод как интерпретация и провокация» [Виницкий 2022] — собрании изысканных виньеток преимущественно из XIX века — рассматривает перевод и родственные ему практики чтения и «выражения “своего” через “чужое”» как историко-литературные сюжеты. Книга Павла Нерлера «Путем потерь и компенсаций: этюды о переводчиках» [Нерлер 2020] представляет собой мозаику из заметок, статей и эссе, а также собственных переводов автора, посвященную жизни и творчеству переводчиков XX века от Мандельштама до Светланы Гайер. Большая часть книги посвящена практикам перевода с языков национальных советских республик, и прежде всего грузинского. Кроме того, перевод становится одним из ключевых элементов в реконцептуализации советского периода литературной биографии Осипа Мандельштама, выпущенной Глебом Моревым [Морев 2021]. Одним из ее магистральных сюжетов стала реинтерпретация известной истории скандала вокруг мандельштамовского перевода «Тиля Уленшпигеля» и спровоцированной им статьи «Потоки халтуры».

Самый монументальный труд года, посвященный вопросам перевода, — это коллективная монография «Художественно-филологический перевод

1920—1930-х годов» [Баскина 2021]. Безусловную ценность представляет собой и сам разговор о явлении «филологического перевода» («по-новому точного, в своих основаниях филологического, метода перевода и редактирования» художественной литературы), и публикация важных документов эпохи, которая отличает это издание, и сочетание исторического подхода с переводоведческой проблематикой и теоретическим аппаратом. В этом смысле центральное, на наш взгляд, значение имеет программная вводная статья М. Баскиной (Маликовой) «Филологически точный перевод 1920—1930-х годов», язык описания которой соединяет привычный по преимуществу лингвистический подход отечественного переводоведения с теоретическим аппаратом западных translation studies, прежде всего Лоуренса Венутти.

Невозможно не заметить, что интересом к теме перевода объединены книги авторов с разными исследовательскими установками и бэкграундом. Их все объединяет то, что перевод становится ключом/призмой к прочтению литературы и более широкого круга явлений культуры. Мы бы даже рискнули предположить, что выход этих книг маркирует translational turn в терминах Бахман-Медик [Bachmann-Medick 2016]. В этом смысле представляется логичным обращение не только к переводу как литературной или окололитературной практике, но и к науке о переводе, translation studies, которая позволяет по-новому концептуализировать широкий круг явлений литературы и культуры.

Современные translation studies как дисциплина, изучающая происходящее на внутренних границах глобального мира, связаны с социологией и социальной антропологией, постколониальными и медиаисследованиями. Внимание к переводу так или иначе ставит под сомнение многие основания литературоведения и других дисциплин, строящихся вокруг «национальных» культур, и провоцирует на деконструкцию таких устоявшихся культурных конструкций, как «(моноязычный) текст», «национальная традиция» и «литературный канон». Именно поэтому довольно затруднительно переводить название этой дисциплины русским словом «переводоведение», отсылающим к советской узколингвистической традиции и прескриптивной теории, довольно замкнутой и непроницаемой для современного гуманитарного поля.

Приближение исследований по истории перевода в России к широкому контексту современных translation studies началось больше десяти лет назад. В 2012 году на конгрессе ASEEES* состоялся круглый стол на тему «Преодолевая границы между TS и славистикой», где Сусанна Витт (Университет Стокгольма) показала, что страны Восточной Европы и постсоветские государства оказываются белым пятном в географии ведущих журналов по translation studies, в целом глобально широкой. Усилия по стиранию этого белого пятна были предприняты многими коллегами-славистами из различных университетов. Укажем прежде всего на сборник под редакцией Леона Бернета и Эмили Лайго [Burnett, Lygo 2013] по материалам конференции в Университете Эксетера (2009) и сборник под редакцией Брайана Бера и Сусанны Витт [Baer, Witt 2018], собравший статьи участников конференции в Уппсале в 2014 году. Интерес к проблемам перевода подпитывается в последнее время и перспективой транснациональной истории, ставшей одной из важных тенденций изучения советского общества и культуры. Перевод становится видимым и значимым для

* ASEEES признана нежелательной организацией на территории РФ.

исследователей, рассматривающих советскую культурную историю как часть глобальной, место притяжения, адаптации и распространения идей и культурных практик [Clark 2011; Djagalov 2020].

Предлагаемый вниманию читателей НЛО блок из пяти статей посвящен весьма разнородным кейсам и демонстрирует разнообразие методологических подходов. При этом их объединяет стремление описать роль литературного перевода в советской культурной системе, в которой он был не только литературной практикой, но также был идеологически, политически и бюрократически институционализирован. Возможно, именно эта институциональность отличает литературный перевод советского времени как от практики предыдущей и последующей эпохи в России, так и от синхронных практик в других странах, где можно скорее увидеть только тенденции к нормализации книгоиздательства. Советская переводная литература была предметом государственного заказа и контроля, а переводчики — участниками идеологического производства и советскими «работниками культуры». Перевод как институт обеспечивал две формы самопрезентации СССР посредством литературы. Во-первых, советская модель «мировой литературы» представляла его частью глобального мира, выбирая то, что необходимо советскому читателю, и одновременно транслируя принципы этого выбора во внешний мир. Во-вторых, «многонациональная советская литература» представляла СССР как культурно разнообразную и одновременно единую «империю наций» [Hirsch 2005].

Именно с функционированием перевода как института связано представление о «советской школе перевода», значимое даже для сегодняшних полемик о качестве переводных книг. Это понятие трактуют как в позитивном, так и в негативном ключе: считается, что в прошлом следили за качеством перевода и в целом работа выполнялась на высоком уровне, или, напротив, указывается на ограниченность переводческих стратегий, влияние цензуры и закрытости советского общества, не позволявшего переводчикам бывать за границей и представлять себе в реальности то, что описывалось в переводимых текстах. Генеалогия и история понятия «советской переводческой школы» пока еще подробно не изучена. Как показала Сусанна Витт, оно начинает активно использоваться в 1948—1953 годах, в период позднего сталинизма с его борьбой против «космополитизма» и сталинской концепции русского языка. Именно в это время Иван Кашкин провозглашает «реалистический метод» как основной для советской школы, противопоставляя его «формалистическому» буквализму (см.: [Витт 2017]).

Три статьи из предлагаемого блока посвящены советским переводческим практикам 1930-х годов и представляют, таким образом, период становления «советской переводческой школы» еще до того, как она получила окончательное идеологическое оформление в работах Кашкина в период позднего сталинизма. На протяжении 1930-х годов, когда политический и культурный контекст менялся исключительно быстро, пробовались различные модели функционирования переводной литературы внутри советской системы и предлагались различные «стандарты качества» и стратегии вписывания переводческих принципов в идеологические требования эпохи.

Статья **Марины Акимовой** «Б.И. Ярхо — критик переводов» описывает профессиональную филологическую переводческую стратегию и по подходу и методу отчетливо близка к монографии «Филологический перевод». Предмет исследования автора — разнообразная деятельность Б.И. Ярхо, нацеленная

на нормализацию и, таким образом, институциализацию перевода в СССР: формирование критериев для оценки переводов в рамках конкурса, проводимого ГАХНом, рецензии на перевод для издательства «Academia», а также его участие в дискуссии о переводе, инициированной Мандельштамом после скандала с «Уленшпигелем», и непосредственное участие в качестве эксперта в суде по делу о плагиате. Ярхо — яркий представитель «филологического» перевода, «схоластической шпетовщины» (цит. по: [Витт 2017: 45]), как ее впоследствии пригвоздит Кашкин на следующем этапе институализации перевода, когда самого Ярхо уже не будет в живых. В конце 1920-х — начале 1930-х годов точность еще не апроприирована Кашкиным и его последователями и параллельно ведутся разные попытки нормализации.

Статья **Юлии Козицкой** рассматривает специфику переводных текстов на раннем этапе создания «многонациональной советской литературы». Автор последовательно сравнивает изданные в 1930—1950-х годах сборники песен казахских акынов, посвященные преобразованиям, связанным с приходом советской власти, и необходимые для ее идеологической поддержки. В центре внимания оказываются изменение форм и приемов, с помощью которых на русском языке представлены голоса народных певцов имперских окраин. Псевдофольклор сталинской эпохи имел признаки «переводного» и считался таковым, однако чаще всего публиковался только на русском языке, и факт существования какого-то «оригинала» не требовал лишних доказательств. Автор прослеживает, как литературные стилизации начала 1930-х годов довольно быстро сменились не менее фиктивными текстами, однако с большим количеством признаков «аутентичности», ставшими в итоге шаблонными для «восточной» сталинианы.

Статья **Елены Островской** исследует механизмы канонизации английской поэзии в советской культуре и посвящена «культовой книге» переводной поэзии, сыгравшей важную роль для поколения поэтов и читателей 1960—1970-х годов. Знаменитая «гутнеровская антология», составленная на деле Дмитрием Мирским, вышедшая в 1937 году, могла бы стать первой советской попыткой создания современного канона английской поэзии посредством переводов, однако новые антологии последовали только через несколько десятилетий. В статье подробно рассматривается три составляющих этой антологии, по отношению к которым были использованы разные стратегии перевода: классическая поэзия, поэзия модернизма и новая левая поэзия. Именно последнюю пытался сконструировать Мирский для «мировой литературы» с центром в Советском Союзе. Анализ антологий позволяет увидеть процесс рецепции «под микроскопом» и продемонстрировать, насколько итоговый текст перевода зависит от институциональных и личных обстоятельств. Именно это в итоге влияет на представление русских читателей о классике, которая, по остроумному замечанию Мориса Бланшо, существует только в переводе (см.: [Venuti 2008]).

Статья **Елены Земсковой** «“Как болит от вас голова”: поэтические переводы в биографии Арсения Тарковского» рассматривает перевод и советских переводчиков в историко-антропологическом ключе. Обращаясь к фигуре Арсения Тарковского, поэта и переводчика, чья поэтическая персона стала культовой фигурой для поколений читателей, автор исследует попытки авторефлексии поэта над своими переводами. Обращаясь к концептам «прозрачности» и «сопротивления», вводимым в знаковой книге «Невидимость переводчика» Лоуренса Венутти, статья демонстрирует, как функционирует перевод в рамках

двойной личности переводчика и поэта. Переводчик пытается интериоризировать идеологические установки эпохи, оставляя за поэзией поле творческой свободы, существующей вне государства и вопреки ему.

В статье **Александры Борисенко** «Переосмысление переводческой нормы: постсоветская практика» «советская школа перевода» становится своеобразной точкой отсчета, задающей координаты для разговора о постсоветской переводческой практике. Распад советского института перевода выразился прежде всего в упразднении института редактуры, долгие годы приводившего к единому знаменателю разные переводческие практики. Изменения затронули и читательскую аудиторию: на смену читателю, не знающему ни языка, ни оригинала, пришли читатели, которые имеют возможность ознакомиться с оригиналом.

Библиография / References

[Баскина 2021] — Художественно-филологический перевод 1920—1930-х годов / Сост. М.Э. Баскина. СПб.: Нестор-История, 2021.

(Khudozhestvenno-filologicheskiy perevod 1920—1930-kh godov / Comp. by M.Je. Baskina. Saint Petersburg, 2021.)

[Виницкий 2022] — *Виницкий И.* Переводные картинки. Литературный перевод как интерпретация и провокация. М.: Рутения, 2022.

(*Vinitsky I.* Perevodnye kartinki. Literaturnyy perevod kak interpretatsiya i provokatsiya. Moscow, 2022.)

[Витт 2017] — *Витт С.* «Советская школа перевода» — к проблеме истории концепта // Acta Slavica Estonica IX. Труды по русской и славянской филологии X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control. Тарту: University of Tartu Press, 2017. С. 36—51.

(*Witt S.* "Sovetskaya shkola perevoda" — k probleme istorii kontsepta // Acta Slavica Estonica IX. Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii X. Strategii perevoda i gosudarstvennyy kontrol'. Translation Strategies and State Control. Tartu, 2017. P. 36—51.)

[Морев 2021] — *Морев Г.* Осип Мандельштам: Фрагменты литературной биографии (1920—1930-е годы). М.: Новое издательство, 2021.

(*Morev G.* Osip Mandel'shtam: Fragmenty literaturnoy biografii (1920—1930-e gody). Moscow, 2021.)

[Нерлер 2020] — *Нерлер П.М.* Путем потерь и компенсаций: этюды о переводах и переводчиках. М.: Рудомино, 2020.

(*Nerler P.M.* Putem poter' i kompensatsiy: etyudy o perevodakh i perevodchikakh. Moscow, 2020.)

[Bachmann-Medick 2016] — *Bachmann-Medick D.* Cultural Turns: New Orientations in The Study of Culture. Berlin: De Gruyter, 2016.

[Baer, Witt 2018] — Translation in Russian Contexts: Culture, Politics, Identity / Ed. by B.J. Baer, S. Witt. London; New York: Routledge, 2018.

[Burnett, Lygo 2013] — The Art of Accommodation: Literary Translation in Russian Culture / Ed. by L. Burnett, E. Lygo. Peter Lang, 2013.

[Clark 2011] — *Clark K.* Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931—1941. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011.

[Djagalov 2020] — *Djagalov R.* From Internationalism to Postcolonialism: Literature and Cinema between the Second and the Third Worlds. Montreal; Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2020.

[Hirsch 2005] — *Hirsch F.* Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

[Venuti 2008] — *Venuti L.* Translation, Interpretation, Canon Formation // Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture / Ed. by A. Lianeri, V. Zajko. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 27—50.

Марина Акимова

Б. И. Ярхо — критик переводов[1]

Marina Akimova

Boris Yarkho as a Translation Critic

Марина Акимова (Институт мировой культуры МГУ им. М.В. Ломоносова, ведущий научный сотрудник, кандидат филологических наук) aquimova@mail.ru.

Ключевые слова: история перевода, институт перевода, редактирование переводов, критика переводов, Б.И. Ярхо, О.М. Мандельштам, В.А. Жуковский, Ф. Шиллер, М.А. Зенкевич, издательство *Academia*

УДК: 81.26; 821
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_124

В статье освещается деятельность Б.И. Ярхо как критика и редактора переводов в условиях становления института перевода в Советской России. Выясняется его роль в литературном скандале в связи с изданием «Легенды о Тиле Уленшпигеле» Шарля де Костера в обработке О. Мандельштама. Эти материалы позволяют определить подход Ярхо к оценке литературных переводов и его влиятельность в профессиональной сфере.

Marina Akimova (PhD in Philology; Leading Researcher, Institute of World Culture, Lomonosov Moscow State University) aquimova@mail.ru.

Key words: translation studies, translation as public institute, edition and critics of translations, Boris Yarkho, Osip Mandelstam, Vasily Zhukovsky, Friedrich Schiller, Mikhail Zenkevich, *Academia* Publishing House

UDC: 81.26; 821
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_124

The article highlights the activities of Boris Yarkho as a critic and translation editor in the context of the formation of the institution of translation in Soviet Russia. His role in the literary scandal connected with the publication of Charles De Coster's *The Legend of Thyl Ulenspiegel and Lamme Goedzak*, reworked by Osip Mandelstam, is clarified. These materials make it possible to determine Yarkho's approach to evaluating literary translations and his influence in his professional field.

Перевод был одной из сфер многогранной деятельности Б.И. Ярхо, и в этой сфере он успел выступить едва ли не во всех возможных ролях: ученый-филолог был переводчиком, организатором переводческой работы, куратором науки о переводе, критиком и редактором переводов. После 1933 года, когда Ярхо сначала был уволен из Государственной академии художественных наук (ГАХН) в связи с ее разгоном в 1930 году, затем, в 1933 году, потерял место профессора в Московском институте новых языков, а с момента ареста в марте 1935-го и до 1940 года оставался и вовсе без должности, переводческая работа была едва ли не основным источником дохода. Однако Ярхо переводил не только из-за денег. Назовем такие его опыты, как «Поэзия 1-го Возрождения», «Средневековые видения от VI по XII век», «Песнь о Роланде», «Песнь о моем Сиде», «Сагу о Волсунгах», переводы из Гёте, — все они потребовали выработки особого языка и стиля, а также научного изучения оригиналов (библиографию переводов Ярхо см. в: [Ярхо 2006: 844—868]).

1 Статья выполнена при поддержке Российского научного фонда (проект № 17-18-01701; Институт мировой культуры МГУ).

На своем поприще Ярхо вел большую общественную работу, которая, в принципе, позволяла ему регламентировать различные аспекты становящейся в СССР профессии переводчика: он был членом квалификационной комиссии Московской ассоциации переводчиков (1926—1929), членом бюро и заведующим квалификационной комиссией Федерации объединений советских писателей (ФОСП, 1929—1933), членом бюро Всесоюзной секции переводчиков, председателем комиссии творческого учета и заведующим подготовкой кадров в Союзе советских писателей (1933—1935). Его участие в заседаниях этих организаций зафиксировали протоколы, доступные в архивах[2]. Эти живые страницы истории переводного дела частично попадают в печать и с большим интересом обсуждаются в научных публикациях. Сошлемся здесь на дискуссию после доклада О.М. Брика о различных переводах поэмы Гейне «Deutschland. Ein Wintermärchen», выполненных Ю.Н. Тыняновым, Л.М. Пеньковским, С.Я. Рубановичем и П.И. Вейнбергом. Заседание прошло в Секции переводчиков Союза писателей 28 декабря 1934 года под председательством Ярхо (см.: [Нешумова 2012]). Стиховедческие проблемы, затронутые в ходе дискуссии, актуальны до сих пор (см.: [Ляпин, Пильщиков 2014]).

По долгу службы Ярхо пришлось разбираться в сложной истории, связанной с обработкой Мандельштамом существующих русских версий романа Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке» («La légende et les Aventures héroïques, joyeueses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleures», опубл. 1867). Мандельштам правил тексты двух прежних переводов: В.Н. Карякина (1916) и А.Г. Горнфельда (опубл. отдельным изданием в 1919 году) [Мусатов 2000: 293][3], но в издании, которое готовил Мандельштам для издательства «Земля и фабрика» (ЗиФ), имена настоящих переводчиков указаны не были — в качестве переводчика на титульном листе книги фигурировал сам Мандельштам [Де Костер 1928]. Скандальный спор, возникший между Мандельштамом и Горнфельдом на страницах газет, затронул Ярхо лишь косвенно. Он вместе с заведующим литературно-художественным отделом Госиздата Г.Б. Сандомирским, а также А.М. Эфросом, М.А. Зенкевичем, В.Э. Морицем, А.И. Роммом и самим Мандельштамом вошел в Бюро, которое было образовано в Государственном издательстве (ГИЗ) 16 апреля 1929 года (см.: [Мусатов 2000: 306]). Совещание в ГИЗе, на котором присутствовали, помимо вышеперечисленных, Б.К. Лившиц, В.И. Нейштадт, А.Г. Габричевский и представители разных издательств, фактически согласилось с положениями статьи Мандельштама «Потоки халтуры» (напечатана в «Известиях» 7 апреля 1929 года), хотя в газетном отчете не было даже сказано, что поводом к собранию послужили критические выступления поэта. Бюро должно было «разработать конкретные мероприятия в области регулирования переводной литературы»[4].

---

2 См.: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 631. Оп. 21. Ед. хр. 2, 6 и др.

3 Существовало несколько изданий прежних переводов. Здесь указаны даты тех, которыми, возможно, пользовался Мандельштам [Лекманов 2009: 159].

4 Повысим качество переводной литературы. На совещании переводчиков в ГИЗе // Литературная газета. 1929. 22 апреля. № 1. С. 2. Этот материал был опубликован в самом первом номере «Лиетратурной газеты» и стал поводом к публикации подборки в № 2. Содержание заметки передано также в: [Нерлер 2014].

Благодаря Мандельштаму в прессе началось обсуждение различных проблем переводческого дела[5]. Так, уже во втором номере «Литературной газеты» была напечатана подборка мнений на эту тему, одно из которых принадлежало Ярхо. Его заметка называлась «Как переводить классиков» [Ярхо 1929а].

Речь в ней шла о самой организации переводческой работы, о редакционно-издательской подготовке книги. Претензии к этому процессу, высказанные Мандельштамом в «Потоках халтуры»: недооцененность «обработок» и талантливых переводчиков, обилие дурных переводов, случайный подбор переводчиков и книг, низкие гонорары, неразличение классиков и «бульварных» авторов, неверные принципы редактирования, — были учтены в статье Ярхо. Чтобы избежать отрицательных явлений, нужно было бы перестроить или вообще заново построить весь институт издания иностранной литературы. Идеальное устройство такого института ученый и описывает в своей заметке. В результате «пункты обвинения», брошенные поэтом, у Ярхо систематизируются, то есть превращаются в признаки неправильно функционирующей структуры и занимают каждый свое место.

Ярхо дает определение писателя-«классика», говорит, что есть разные формы изданий «классиков» в зависимости от «читательской среды»; соответственно, к переводу (и аппарату) для разных типов изданий предъявляются разные требования. Ученый обмолвился и о «т<ак> н<азываемых> творческих переводах, не знающих скрупулезной погони за точностью, но стремящихся создать на русском языке произведение, эквивалентное подлиннику по художественной значимости» [Там же]. Такой тип перевода имел в виду Мандельштам, когда объяснял свою «культурную задачу» в «Тиле»: «...чтобы каждая фраза звучала по-русски и в согласии с духом подлинника» [Мандельштам 2011: 462]. В соответствии с этим принципом он и перерабатывал переводы Горнфельда и Карякина. В «Потоках халтуры» поэт посвятил специальный абзац защите «обработок». Это тот вид переложения, который не читателя приближает к автору, а, наоборот, автора к читателю. В самом выборе такого типа переделки ничего предосудительного нет. Он, пожалуй, спасает обработчика от обвинения в плагиате.

Далее Ярхо рассуждает о редактировании переводов, то есть развивает столь болезненную для Мандельштама после истории с Горнфельдом тему. Приведем несколько цитат из статьи в «Литгазете», комментируя места, имеющие отношение к поэту:

> На его (классика. — *М.А.*) переводчика возлагается... обязанность быть одновременно и художником, и знатоком языка, и литературоведом. Так как совмещение этих трех качеств встречается весьма редко, то более чем необходимо прибегать к коллективной работе, каковой, по нашему мнению, и должен быть т<ак> н<азываемый> перевод «под редакцией»[6]. Только **совместная** работа является здесь осмысленной и полезной. **Надо раз и навсегда упразднить тип редактора, правящего текст в отсутствие переводчика** [Ярхо 1929а] (здесь и в цитате на с. 5 полужирный шрифт источника. — *М.А.*).

---

5 Еще раньше Мандельштама свой конфликт с ним по поводу «Уленшпигеля» объяснял более общими профессиональными проблемами А.Г. Горнфельд [Морев 2022: 27—29].

6 Публикация переводов без указания имени переводчиков, но с обозначением редакторов была распространенной практикой советского времени. Относящиеся сюда факты, применительно к изданию «Легенды о Тиле Уленшпигеле», были приведены в неопубликованном докладе Д.И. Зубарева в Мандельштамовском обществе 18 марта

Именно так, казалось бы, поступил Мандельштам с «Легендой о Тиле…», но далее становится ясно, что не совсем так:

> Ибо здесь возможны два случая: или редактор-лингвист портит стиль логически-точными, но безобразными выражениями, которые переводчик мог бы, по его указаниям, сделать и точными, и красивыми <…> [Там же].

Переводчик хороший — редактор плохой; такого редактора критиковал и Мандельштам:

> Редакторы… в большинстве случаев грамотные и литературно компетентные люди. <…> Рукопись в их руках делается неузнаваемой. <…> Редактор, в сущности, не редактирует, а дезинфицирует перевод, он стрижет его под элементарную грамотность, закругляет фразы, устраняет бессмыслицы, истребляет многие тысячи «который» и «что» и т.п. («Потоки халтуры» [Мандельштам 2011: 256]).

Другая логика Б.И. Ярхо:

> …или редактор (сам — искусный и филологически образованный переводчик) попросту заново переводит текст, попавший в руки неискусного и необразованного переводчика, т<о> е<сть> проделывает двойную работу за половинный гонорар; в этом случае переводчик оказывается ненужным придатком [Ярхо 1929а].

Переводчик плохой — редактор хороший. Этот вариант был бы похож на соотношение ролей Горнфельд — Мандельштам, если бы поэт сам переводил Де Костера, забраковав предыдущие версии, а он, напротив, пользовался ими как подстрочниками, причем не для перевода в собственном смысле слова, а для творческой «обработки», переложения. Строго говоря, и редактурой работу Мандельштама назвать нельзя. Горнфельд и Карякин могли себя чувствовать «ненужными придатками» хотя бы потому, что не получили гонорара и вообще не были упомянуты в книге, но в действительности для новой обработки их тексты были совершенно необходимы.

2010 года. Д.И. Зубарев показал, что существовавшие нормативные акты того времени «ограничивали права авторов-переводчиков и расширяли права издательств и редакторов» (*Зубарев Д.* Аннотированная библиография (1978—2015) // https://www.ruthenia.ru/zubarev_bibliogr.pdf (дата обращения: 31.05.2022)). Законы позволяли издательствам печатать обработки переводов без обозначения имен переводчиков и, соответственно, без выплаты им гонорара (пересказываю доклад Д.И. Зубарева, пользуясь его любезным разрешением и его письмом ко мне от 4 сентября 2020 года). Сходным образом, без ссылок на юридические нормы, но со ссылкой на самого поэта, который эти нормы, по всей видимости, знал, причины конфликта объяснял В.В. Мусатов: «…ЗИФ… попытался ограбить Горнфельда в третий раз, даже не подумав поставить его в известность о своих намерениях. <…> Мандельштам точно определил суть ситуации, в которой он оказался, согласившись на предложение ЗИФа: “К столкновению с Горнфельдом меня привела дурная практика издательств, выпускающих в явочном порядке и анонимно десятки отредактированных и обработанных переводов, причем соглашение между издательством и переводчиком достигается неизменно задним числом”» [Мусатов 2000: 293]. Таким образом, Мандельштам стал заложником практики правоприменения, а Ярхо почувствовал ущемление прав обеих сторон. Позднее и его имя, как репрессированного переводчика, бывало в различных изданиях стерто — ставилось только имя редактора. Например, драма Шиллера «Дон Карлос» в переводе Ярхо вышла с указанием «перевод под редакцией В. Морица» [Шиллер 1937].

> Роль редактора мы мыслим совсем иначе: он должен превратиться в консультанта и эксперта, советам которого добросовестный переводчик будет по возможности следовать. (Вопроса о редакторах, ставящих только свое имя на обложке, но не заглядывающих в текст, мы не касаемся: это — безобидные люди, не приносящие литературе ни вреда, ни пользы. Пусть о них пишет кассир издательства) [Там же].

Замечание в скобках к Мандельштаму не относится. Под текстом, куда редактор должен «заглядывать», Ярхо имеет в виду текст перевода, а не текст оригинала. Оригиналом обработчик, похоже, не пользовался, как убедительно показали сначала Горнфельд, а потом эксперты из ГАХН [Мусатов 2000: 296—297, 305, 311—312].

Не называя имен, Ярхо фактически объяснил, откуда возник конфликт вокруг «Легенды о Тиле»: «редактор» не сотрудничал с переводчиком (Мандельштам и сам назвал «ложным шагом» то, что он не настоял на договоре между ЗиФом и Горнфельдом [Там же: 293]). В конце статьи автор сформулировал следующие «пожелания»:

> **1) Отмена монополии сериальных изданий; 2) упразднение, по возможности, переводов, требующих художественной редакции; 3) недопустимость правки в отсутствие переводчика-художника; 4) совместная работа переводчика с редактором-лингвистом или литературоведом; 5) допущение переиздания старых переводов лишь в том случае, если они сами по себе являются художественными произведениями** [Ярхо 1929а].

Большинство пунктов касается именно редактирования или переиздания прежних переводов, и легко себе представить, что они были реакцией на скандал с мандельштамовским «Уленшпигелем». Формулирование правил создавало возможность избегать таких неприятных разбирательств в дальнейшем.

Выступление Ярхо прозвучало в контексте острого противостояния между поэтом и его гонителями, что придавало в целом спокойно-рассудительному тону высказывания особую остроту и, кроме того, читалось как поддержка Мандельштама. Оно было словом защиты потому, что ученый конструктивно откликнулся на справедливую обеспокоенность поэта всем издательско-переводным делом и тем самым предпринял попытку снять перераставший в травлю конфликт, переводя его из частной в общественную сферу. Такого выхода искал и Мандельштам, разворачивая в центральной газете общественную кампанию против дурных переводов[7].

Решив избегать частностей, Ярхо как будто нарочно не упоминает о юбилейном издании Гёте, к подготовке которого он имел непосредственное отношение и которое довольно неосторожно задел Мандельштам:

> Сейчас ГИЗ затеял полное издание Гете в 18 томах. Нужно удивляться смелости, вернее, дерзости ГИЗа, посягнувшего на полного Гете, оставив в полной неприкосновенности весь аппарат переводческой канцелярии [Мандельштам 2011: 255].

---

7 Ср.: «Я первый поднимаю вопрос о безобразиях в переводном деле, — писал Мандельштам отцу, — вопрос громадной общественной важности» [Мандельштам 2011: 474]. О задачах поэта в «Потоках халтуры» см.: [Мусатов 2000: 304—305; Морев 2022: 32—37].

Далее, с нового абзаца, уже как будто не про Гёте, Мандельштам резюмировал:

> В результате громадная культурная функция частенько выполняется бездарными и случайными искателями заработка [Там же].

Громко и нервно прозвучавшее недоверие Мандельштама в успехе предприятия, которым руководили добрый знакомый Ярхо, искусствовед А.Г. Габричевский, и в котором участвовали другие его единомышленники и коллеги по ГАХН, не говоря о писателях, могло быть опасно для всего издания. Не надо забывать, что в 1929 году разворачивалась и кампания против самой академии. Однако Ярхо не захотел спорить с Мандельштамом по поводу нового Гёте: это был другой вопрос и это нарушало бы защиту поэта.

Удар Мандельштама от собрания сочинений Гёте был отведен Госиздатом. Письмо в «Известия» Г.Б. Сандомирского было напечатано 19 апреля, то есть еще до выступления Ярхо в «Литературной газете» (возможно, еще и поэтому ученый не стал упоминать об издании сам):

> Уважаемый товарищ редактор!
>
> Не вступая в полемику с автором статьи «Потоки халтуры» («Известия», 7 апреля), в которой, по существу, много верных положений, литературно-художественный отдел ГИЗ просит вас уделить несколько строк освещению вопроса о характере и способах подготовки издания полного собрания сочинений Гете, считая, что это издание не может не интересовать широкие круги советской и писательской общественности.
> Не только состав редакции этого издания, но и самый кадр переводчиков согласован был с компетентными органами с целью максимального обеспечения как идеологической, так и художественной стороны издания. Во главе издания стоит редакционная коллегия из т<оварищей> А.В. Луначарского, Л.Б. Каменева и академика <М.Н.> Розанова. В более широкий редакционный комитет входят: академик В.М. Фриче, П.С. Коган, Ф.Ф. Раскольников, Л.И. Аксельрод, И.И. Гливенко, М.А. Петровский, Е.М. Браудо, Л.П. Гроссман, В.И. Жирмунский, А.Г. Габричевский, А.М. Деборин, В.И. Вернадский, Макс Левин, Б.И. Ярхо, Р.Н. Фрумкина и др. В качестве переводчиков приглашены: Пастернак, Антокольский, Иванов, Соловьев, Нилендер, Румер, Шервинский и друг<ие>.
> Не останавливаясь на других сторонах организации этого издания, которые дают ГИЗ возможность надеяться на то, что юбилейное издание Гете в значительной части своей явится совершенно новым, хотелось бы отметить еще, что все перечисленные работники — редакторы и переводчики — принимали и принимают участие в выработке плана издания и присутствуют на всех организационных собраниях по изданию. Последнее обстоятельство и самые имена участников этого издания служат лучшим ответом на ту несправедливую оценку, которую оно встретило в статье О. Мандельштама.
>
> С тов<арищеским> приветом
>
> Зав<едующий> литературно-художественным отделом Госиздата Сандомирский[8].

Ни заверения Госиздата, ни напоминания Ярхо о разных типах переводов не смогли развеять скепсис Мандельштама относительно академических изда-

8 Известия. 1929. № 90. 19 апреля. С. 3.

ний. Затея готовить 18 томов заново переведенного Гёте по-прежнему казалась ему бессмысленной и вредной. В статье «О переводах», напечатанной в июльской книжке журнала «На литературном посту» за тот же 1929 год, он писал:

> Монументальная серия классиков… это… пирамида во славу ложно понятой культуры. Возможный потребитель таких изданий, как включенный в гизовскую пятилетку восемнадцатитомный Гете, — это небывалое фантастическое существо. Хотел бы я видеть своими глазами подписчика на это гизовское издание! Оно будет украшением книжной полки для интеллигента, прекрасно знающего немецкий язык, и будет стоять рядом с подлинным Гете. Перевод полного Гете (о Гете я говорю для примера…) — это работа для целого поколения. При массовом переводе здесь неизбежны рыхлость, дряблость; только очень немногое будет звучать до конца по-русски, будет крепко слажено и достойно оригинала. Жреческая академическая каста… утверждает вполне схоластический подход к делу, не чувствуя языка, его силы, правды, экспрессии, не ощущая живого читателя. Доценты-литературоведы преподносят жеваные папье-маше, сверенные с подлинником» [Там же: 261—262].

Эти слова трудно комментировать. Совершенно не понятно, зачем Мандельштам обрушивается на «интеллигента, прекрасно знающего немецкий язык», на «бывших и лишних людей», на «жреческую академическую касту»[9]. Однако нас сейчас интересует не столько позиция Мандельштама, сколько тот слой его статьи «О переводах», который развивает темы, затронутые в заметке Ярхо «Как переводить классиков».

В самом деле, в рамках дискуссии о социальных аспектах института перевода именно Ярхо заговорил о «монополии сериальных изданий», которую надо отменить. Мандельштам подхватывает эту тему, но развивает ее более радикально: нужно отменить не монополию, а большие серии вообще.

Ярхо обратил внимание на типы переводов, обслуживающих разную читательскую аудиторию, — Мандельштам начинает свою статью с той же темы, но заодно расставляет оценки разного вида переводам и их исполнителям. Он отстаивает переводы адаптированные и так называемые творческие, адресованные любопытной молодежи, желающей читать, понимать, изучать иностранные языки. Он говорит, что для этого необходимо создать новый тип издания классиков: «рассчитанный на культурный голод», с «первоклассным научным комментарием» и с участием «лучших литературных сил» [Там же: 262]. Но о такой продукции уже написал Ярхо: «Школьные издания… требуют расширенного научного обрамления, изложенного в популярной форме. Здесь иногда можно давать даже неполный перевод» [Ярхо 1929а]. Мандельштам, однако, продолжает думать, что для «кастового руководителя… массовый читатель — фикция, старое “быдло”, не знающее иностранных языков» [Мандельштам 2011: 263].

И ученый, и поэт упоминают о переводах «под редакцией», только Ярхо говорит об идеальной организации таких книжных проектов, а Мандельштам ругает распространенный тип. Наконец, оба ссылаются на перевод «Фауста», выполненный Брюсовым, но для разных целей: для одного это «беззубое, лже-

9 Г.А. Морев считает стилистику Мандельштама в статье «О переводах» следствием сближения поэта с Л.Л. Авербахом, который и предоставил ему страницы редактируемого им журнала, и РАППом [Морев 2022: 39—41].

научное шамканье, от которого… до гетевской мощи — как до звезды небесной» [Там же: 262], для другого — перевод умершего автора, который нельзя редактировать [Ярхо 1929а][10]. Еще одним подтверждением того, что Мандельштам помнил выступление Ярхо в «Литературной газете», является фраза: «ГИЗ и ЗИФ откликнулись на мою статью в “Известиях” кое-какой реформаторской работой» [Мандельштам 2011: 263]. Первым откликом было Бюро переводчиков, куда вошли и поэт, и ученый (как на это справедливо указывают комментаторы) [Там же: 703], а следующим — подборка статей в «Литгазете» с участием Ярхо и с его вполне «реформаторскими» предложениями.

Таким образом, статья Ярхо «Как переводить классиков» вписывается в кампанию за обновление института перевода, которую развернул Мандельштам после первой перебранки с Горнфельдом. Эта статья текстуально перекликается и с предшествующей проблематикой скандала, и с последующим ее развитием.

Бюро по решению издательско-переводческих проблем, в которое вошел Ярхо, по-видимому, проработало недолго. Уже 7 мая 1929 года в «Литературной газете» появился пасквиль Д. Заславского, что перевело конфликт вокруг «Уленшпигеля» на новый уровень. Были образованы другие комиссии, призванные решить спор между Мандельштамом, Горнфельдом и Карякиным (см.: [Мусатов 2000: 308 и след.; Нерлер 2014]), — ученый в этих делах не участвовал. Однако можно предположить, что именно Ярхо вместе с А.Г. Габричевским были теми самыми экспертами от ГАХН на суде по иску Карякина к издательству ЗиФ, о которых сообщалось в заметке об этом разбирательстве в «Вечерней Москве». Суд состоялся 11 июня 1929 года. 17 июня репортер, укрывшийся за инициалами П.Р., сообщал буквально следующее:

> Назначенные судом (через Академию Художественных Наук) эксперты нашли, что перевод «Тиль Уленшпигель», вышедший в ЗИФ’е, не является самостоятельным переводом, ибо в нем нет следов непосредственного пользования французским оригиналом, но одновременно «Тиль Уленшпигель» не является и перепечаткой перевода Карякина, т<ак> к<ак> почти каждая фраза текста в обработке Мандельштама подверглась изменению. Все это привело экспертов и суд к заключению: «Тиль Уленшпигель», переработанный Мандельштамом из перевода Карякина и Горнфельда, является совершенно самостоятельным произведением, и поэтому, как отметил суд в решении, не может быть и речи о том, что в данном случае ЗИФ и Мандельштам нарушили авторские права Карякина или Мандельштам совершил «литературное воровство». <…> Суд отказал Карякину в его иске к ЗИФ’у и Мандельштаму[11].

Как видим, имена экспертов в заметке не названы. Обращение к архивным материалам Московского губернского суда не помогает установить их имена, так как бумаги, относящиеся к этому делу, не сохранились[12]. После судебного за-

---

10 Брюсовский перевод «Фауста» живо обсуждался в ГАХН в октябре 1928 года. Ему были посвящены доклады И.К. Линдемана и С.М. Соловьева. Оба собрали большую аудиторию, Ярхо посетил оба заседания (см.: [Усов 2011а: 489—490]).

11 *П. Р.* Авторский спор. Дело О. Мандельштама и Карякина // Вечерняя Москва. 1929. 17 июня. № 136. С. 3. См. также в кн.: [Мусатов 2000: 312]. Ср. также сообщение в «Комсомольской правде» 18 июня: [Мец 2016: 332].

12 Документы Московского губернского суда хранятся в составе фонда Московского областного суда (Ф. 5062) в Центральном государственном архиве Московской области.

седания в тот же день, 11 июня, Н.Я. Мандельштам подробно писала Ахматовой, но экспертов из ГАХН она не упоминала [Мандельштам 2011: 483—484], возможно, не придавая их поддержке особого значения или плохо их зная лично. Зато их назвал Б.В. Горнунг, сотрудник ГАХН и приятель Мандельштама в те годы. В письме жене, которое датируют между 12 и 18 июня 1929 года [Мец 2016: 331], Горнунг сообщал:

> В понедельник вечером и вторник утром (10-го и 11 июня. — *М.А.*)[13] все время возился с делом М<андельштама>; в пон<едельник> в Федерации, а на следующий день в Губсуде… <…> На суде М<андельштам> держал себя очень хорошо и спокойно, против ожидания его очень поддерживали не только Габр<ичевский>, но и Ярхо… [Горнунг 2000: 161—162].

Хотя Горнунг ничего не говорит об экспертизе, но по упоминанию Губсуда совершенно ясно, что он описывает то же самое судебное слушание, а Габричевский и Ярхо были как раз сотрудниками ГАХН. Оставим в стороне слова «*против ожидания* поддерживали» (они говорят о личном отношении Горнунга к упомянутым лицам) и зафиксируем важное свидетельство: Габричевский и Ярхо поддерживали Мандельштама не в каких-то частных разговорах, а именно на судебном заседании и, значит, в качестве экспертов, о которых было упомянуто в газетном отчете.

Этот факт косвенно подтверждается воспоминаниями Михаила Ардова, который приводит слова Габричевского:

> Я был свидетелем на суде Мандельштама и Горнфельда. В перерыве между заседаниями Осип Эмильевич повел меня, как свидетеля со своей стороны, в ближайшее кафе…
>
> <…>
>
> Я спросил его:
>
> — А кто там, в этом деле, был прав?
>
> — Горнфельд, конечно, — отвечал Габричевский, — Мандельштам у него все списал…
>
> — Тогда почему же вы выступали со стороны Мандельштама?
>
> — Ну… — Александр Георгиевич замялся. — Мандельштам все-таки поэт, а Горнфельд вообще неизвестно что такое… [Ардов, Баталов 1997: 189].

То, что Габричевский называет себя свидетелем, забывает о Карякине, инициаторе суда, следует считать ошибками памяти (его или мемуариста; свидетелями со стороны Мандельштама выступали по его просьбе А.М. Шойхет и Л.И. Колесников [Мец 2016: 329]). Хотя Ярхо здесь вообще не упоминается, свидетельство очень ценно, так как исходит от непосредственного участника процесса. Заодно интересно отметить, что причины поддержки Мандельштама у Габричевского были корпоративными: он защищал представителя «своего круга», а именно это особенно ценил Мандельштам (см. об этом: [Лекманов 2009: 164—165]).

Предположение о том, что Ярхо вместе с Габричевским произвели экспертизу текста Мандельштама, осталось бы гипотетическим, если бы не удалось обнаружить документов, подтверждающих это. Они сохранились в архиве ГАХН.

---

13 Пояснения о датах в скобках сделаны по изданию: [Мец 2016: 331].

Это рукописное, недатированное и неподписанное письмо (по-видимому, черновик для машинистки) от секретариата академии в Московский губернский суд, где сообщается: «…экспертом по делу по иску Карякина к Из<дательст>ву “Земля и Фабрика” командируется действительный член Академии А.Г. Габричевский»[14].

Кроме того, имеется и сама экспертиза, то есть документ, в котором содержится сравнительный анализ романа Ш. Де Костера, переводов В.Н. Карякина, А.Г. Горнфельда и версии Мандельштама. На основании проведенного сопоставления сделаны выводы об отношении текста Мандельштама к тексту Карякина. Документ представляет собой неавторизованную машинописную копию «Заключения экспертов» (именно так называется документ), под которым напечатаны имена А.Г. Габричевского и Б.И. Ярхо — по всей видимости, подписанный оригинал был отправлен в суд. Итак, экспертизу вместе с Габричевским проводил Ярхо. Процитируем их выводы:

> В ответ на поставленный судом вопрос, является ли книга «Шарль де Костер — «Тиль Уленшпигель» ЗИФ, М., 1928, пер. О. Мандельштама перепечаткою перевода В.Н. Корякина (так. — *М.А.*) (М. 1916) или самостоятельным переводом, мы, нижеподписавшиеся, заявляем следующее:
>
> 1) Перевод, вышедший в издании ЗИФ, отнюдь не является перепечаткою перевода Корякина (так. — *М.А.*), ибо почти каждая фраза видоизменена в большей или меньшей степени.
>
> 2) Труд Мандельштама не является и самостоятельным переводом, т<ак> к <ак> многочисленные заимствования из других переводов не подлежат сомнению. Вообще этот труд вряд ли может быть назван переводом, ибо ясных следов непосредственного пользования французским оригиналом нам установить не удалось… <…> …работу Мандельштама можно квалифицировать как вольную и сокращенную… переделку перевода В.Н. Карякина, причем вспомогательным пособием в значительной мере служил перевод Горнфельда[15].

Как можно видеть, заключение экспертов было пересказано в газетном отчете о процессе, помещенном в «Вечерней Москве» и процитированном выше. Оно действительно повлияло на решение суда: Карякин процесс проиграл, Мандельштам и «ЗиФ» выиграли, причем не в последнюю очередь благодаря Габричевскому и Ярхо.

В письме к Ахматовой, где рассказывалось о суде, Н.Я. Мандельштам также сообщала, что «бюро переводчиков подало заявление о недоверии и о некомпетентности Комиссии в 14 пунктах» [Мандельштам 2011: 484]. Имелись в виду Бюро переводчиков в ФОСП и Конфликтная комиссия ФОСП для разрешения спора об «Уленшпигеле» во главе с редактором «Литературной газеты» С.И. Канатчиковым. Это заявление должен был бы предварительно обсуждать и, возможно, подписать и Ярхо, как член Бюро переводчиков ФОСП.

Открыто выступая в печати на тему, поднятую Мандельштамом, а затем в суде в его поддержку, Ярхо опирался на собственный опыт оценивания и редактирования переводов. Первая его рецензия на неоригинальное сочинение была опубликована еще в 1916 году: это был отклик на «Сербский эпос» в пе-

14 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 54. Л. 93.

15 Там же. Л. 94—95. Готовится специальная публикация экспертизы и сопутствующих документов.

реводе Н.М. Гальковского [Ярхо 1916]. Вскоре появилась рецензия на другой значительный эпический памятник Средневековья и книгу, надолго запомнившуюся читателям: на первый полный перевод «Старшей Эдды» с языка оригинала Софьи Свириденко (псевдоним С.А. Свиридовой [Ярхо 1918]; о переводе см. также: [Смирницкая 2001]).

Из опыта редактирования уже выполненных переводов отметим переработку текста А.В. Амфитеатрова-Кадашева и новый перевод стихотворных вставок в «Сатириконе» Петрония [Зубарев 2010; Петроний 1924]. Прежде чем ученый принялся за собственный перевод «Песни о Роланде», он отредактировал переложение этой эпической поэмы, выполненное Ф.Г. де Ла Бартом [Ярхо 1929б]. Ряд стихов в целиком переведенной Фетом поэме Гёте «Герман и Доротея» в юбилейном собрании даны в переводе Ярхо [Гёте 1932: 475—535][16].

Б.И. Ярхо был редактором перевода-переработки «Истории моей жизни» Казановы, над которым трудились в 1926 году С.В. Шервинский, М.А. Петровский и Л.Е. Остроумов [Волошин 2015: 338]. Многотомные воспоминания знаменитого авантюриста решено было переводить коллективно, сокращать по определенным правилам и применять для этого единообразные стилистические и языковые приемы (очевидно, именно за этим следил редактор; см.: [Ярхо 1991: 17—19]). Но и в сокращенном виде «Мемуары» Казановы должны были занять несколько томов, сопровождавшихся пояснительными статьями. Материал для развернутого комментария, а позднее для диссертации о Казанове собирал брат ученого, переводчик Григорий Ярхо[17]. «Друзья переводного дела» [Там же: 19] и издательство артели писателей «Круг» подготовили к печати только первый том «Мемуаров». Сигнальные экземпляры были напечатаны в Ленинграде, но в тираж книга не вышла, в библиотеки не поступала и продолжения не имела[18]. Сохранилась рукопись второго тома, выполненного Л.Е. Остроумовым[19]. Первый том перевода воспоминаний Казановы под редакцией Б.И. Ярхо и с предисловием Г.И. Ярхо впервые вышел в издательстве «Книга» в 1991 году и был подготовлен к печати «редакционно-издательским центром “Истоки”» (ни публикатор, ни редактор не указывались). Источником текста, как сообщалось, послужил не сигнальный экземпляр «Круга», а гранки, подготовленные в «Academia» и датированные 1936 годом [Казанова 1991]. О местонахождении этих гранок ничего не известно. Возможно, верстка «Академии» действительно существовала: издание «Мемуаров» стояло в планах издательства в 1933—1935 годах[20].

Ярхо редактировал также роман Бальзака «Крестьяне»: в июле 1934 года издательство хотело поручить ученому эту работу, а 21 октября с ним было за-

16 Строки 30, 513, 977—978, 1234, 1341, 1633, 1776, 1810—1811, 1963.

17 См.: РГАЛИ. Ф. 2186. Оп. 2. Ед. хр. 97, 99, 102—104, 231.

18 В 2017 году сигнальный экземпляр первого тома фигурировал на аукционе, но продан не был (Казанова, не увидевший свет… // https://www.litfund.ru/news/news/1764 (дата обращения: 31.05.2022)). Имя Ярхо-редактора значится на титульном листе этого издания, а также в рукописи (см.: РГАЛИ. Ф. 2186. Оп. 2. Ед. хр. 89). В предисловии к русскому переводу биографии Казановы сказано, что этот том «Мемуаров» вышел в 1927 году, сразу попал в спецхраны, а все издание было остановлено по цензурным причинам [Сергеева 2001: 7]. Эти сведения в первой части неверны, а в остальном (о цензуре и запрете) — не проверены.

19 РГАЛИ. Ф. 2163. Оп. 1. Ед. хр. 97, 98.

20 Издательство «Academia». Каталог изданий 1929—1933 с приложением плана изданий на трехлетие 1933—1935. М.; Л.: Academia, 1932. С. 72.

ключено соглашение (задним числом?), по которому он должен был сдать готовый текст к 15 сентября того же года (в архиве сохранилась неподписанная машинописная копия документа[21]. Книга вышла в 1935 году без указания имени редактора [Бальзак 1935]. 17 января 1933 года ученый просил «Академию» оплатить ему редактуру трех томов из Собрания сочинений Мериме: «Хроники времен Карла IX», «Двойной ошибки» и «Мозаики»[22]. По всей видимости, Ярхо правил текст семитомника, выходившего в ленинградской «Academia» под редакцией М.А. Кузмина, М.Л. Лозинского и А.А. Смирнова и содержавшего много переводов Кузмина [Мериме 1927—1929].

Хороший импульс поиску надежных критериев оценки качества и точности художественного перевода дал объявленный в начале 1926 года Редакционно-издательским советом ГАХН конкурс на лучший перевод песни I «Поэтического искусства» Буало[23]. На конкурс было подано девять анонимных опытов, каждый из которых сопровождался девизом для последующего опознания автора. Две работы были сразу же отклонены как совершенно неудовлетворительные, одну потом отозвал сам переводчик, таким образом, лучшую нужно было выбрать из оставшихся шести версий. В жюри вошли П.С. Коган, Г.Г. Шпет, И.И. Гливенко, Л.П. Гроссман, М.А. Петровский, П.Н. Сакулин, А.А. Сидоров, Б.И. Ярхо; возможно, временно туда входили также Д.С. Усов и В.Э. Мориц; среди подписей членов жюри есть и другие имена, которые трудно разобрать[24]. В «Академии» решили выносить суждение не интуитивно, а по критериям, которые можно было измерить количественно. Параметры оценивания группировались так: стих, рифма, стиль и язык, «перевод», то есть передача текста, прежде всего лексики. Внутри каждой группы выделялись конкретные признаки. Например, из стиховых особенностей нужно было обращать внимание на цезуру, ошибки в версификации, анжамбман и др. Из всех стилистических фигур выделялись афористические построения, из языковых особенностей — архаизмы, русификация, несклоняемость имен, неправильные ударения и др.; в передаче самого текста — перестановки, совпадения (с предыдущими версиями?), отклонения, пропуски, прибавления, искажения, смена обращений («ты» или «вы») и др. Для каждого перевода подсчитывалось количество манифестаций признака, после чего цифры, полученные по разным параметрам, должны были как-то сводиться воедино и быть выражены в одном коэффициенте. Рабочая таблица с результатами подсчетов по всем переводам получила название «Комбинативные сравнения». В конце концов жюри получало сумму баллов, на которую и опиралось в своем решении[25].

---

21 Центральный архив Федеральной службы безопасности Российской Федерации (ЦА ФСБ). Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 19.

22 Там же. Л. 120.

23 Подробнее о конкурсе см.: [Усов 2011а: 45—46; 483—484; Нешумова 2021].

24 См.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 69. Л. 76. м. Официальное объявление см., например, в: [Ярхо 1926: 132—133].

25 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 69. Л. 36, 39. Результаты конкурса были известны в январе 1927 года. В протоколе заседания жюри зафиксировано, что премию решено «разделить», но непонятно, между тремя или двумя участниками (см.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 69. Л. 36). В отчетах ГАХН говорилось, что премию получил Д.С. Усов (12 мая 1927 года он читал свой перевод и доклад «О принципах перевода на русский язык двенадцатисложного французского стиха шестистопным ямбом». См.: [Бюллетень ГАХН: 31; Усов 2011а: 483—484]). Т.Ф. Нешумова полагает, что Усов был единственным победителем конкурса и что его опус был обозначен цитатой из

Как можно понять, признаки, по которым происходила оценка переводов, не были призваны описать всю поэтику памятника в совокупности. По всей видимости, были найдены такие особенности текста, которые в переводе было необходимо сохранить, и такие типичные погрешности, которых переводчик должен избегать. С точки зрения гахновцев, хороший перевод стремится к точности. Точность должна быть явлена на разных уровнях поэтики — вопрос только в том, как эту точность измерить, то есть как формализовать признаки поэтики и стилистики.

Формальный анализ переводного текста был для Ярхо специфическим применением принципов формального анализа всякого литературного произведения, разработанных им в 1920-е годы [Ярхо 1927]. Он предполагал последовательную оценку адекватности русской версии оригиналу по трем основным уровням поэтики: фоники (звуки), стилистики (языковые приемы и стилистические фигуры) и поэтики (образы). Проследить дальнейшую работу Ярхо-критика переводной литературы можно на материале внутренних рецензий, сделанных им для издательства «Academia». Ученый был сотрудником издательства, успел напечатать там свои собственные переводы (см.: [Акимова 2017: 98—99]) и регулярно по заданиям редакции писал отзывы на новые, еще рукописные и фрагментарные, и старые, некогда напечатанные переводы. На основании его оценки или рекомендаций принималось решение о том, издавать перевод или нет, можно ли улучшить текст при помощи редактирования, позволить ли переводчику продолжать работу над книгой или переводчика поменять. Переписка Ярхо с издательством «Academia», в том числе его внутренние рецензии, хранится в Центральном архиве ФСБ России и до сих пор остается неизвестной исследователям[26]. Вероятно, она попала туда в результате конфискации документов издательства после ареста ее директора Л.Б. Каменева в декабре 1934 года[27].

В архивной папке находятся десять рецензий, в двух из них содержится разбор сразу нескольких текстов. Вот список всех разборов:

1) отзыв о переводе книги «Гиперион» Гёльдерлина, исполненном Я.Э. Голосовкером, 9 июня 1933 года;
2) отзыв о переводе трех стихотворений Гейне («Соломон», «К ангелам» и «Дурной сон»), исполненных т<оварищем> <А. А.> Ефременковым, 24 октября 1933 года;
3) [отчет о сверке с подлинником трех первых сцен драм Геббеля «Гигес и его кольцо», «Ирод и Мариамна» и «Смерть Зигфрида» и критическом прочтении первых двух пьес в переводе, отредактированном С.<А.> Адриановым], 20 января 1934 года;

И. Анненского («Искать следов ее сандалий / Между заносами пустынь»; см.: [Усов 2011а: 45, 483; 2011б: 403]). Среди документов конкурса есть, однако, записка Н.М. Рот-Левинской, которая просит вернуть ей перевод под этим девизом (см.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 69. Л. 27). Перевод Усова, считавшийся утраченным, найден и напечатан (см.: [Нешумова 2021]).

26 ЦА ФСБ. Р-49424. Т. 10. Приложение.

27 Когда именно эти документы оказались в НКВД, трудно сказать, но не ранее мая 1936 года: в подшивке есть запрос брата, Григория Исааковича Ярхо, о выплате гонорара Б.И. Ярхо за перевод Мольера. Запрос датирован 13 мая 1936 года. Сам Ярхо тогда уже находился в ссылке.

4) замечания по поводу переводов драм Геббеля [В.А. Зоргенфрея, Н.А. Холодковского в переработке С.А. Адрианова], <январь 1934 года?>;
5) отзыв о переводе «Симплициссимуса» Гримельсгаузена, исполненном А.А. Морозовым, <конец января — начало февраля 1934 года>;
6) отзыв о переводе Рабле (17 с.), исполненном Ю.Н. Данзас, 20 февраля 1934 года;
7) о переводе лирики Гёльдерлина Е.И. Садовского, 16 марта 1934 года;
8) отзыв о переводе драмы Лассаля «Франц ф. Заккинген», исполненном А. Мушниковой <лето 1934 года>;
9) [обследование старых переводов драм Шиллера: «Мария Стюарт» (Лихачев); «Орлеанская дева» (Жуковский); «Мессинская невеста» (К.Р.); «Мессинская невеста» (Ф. Миллер); «Вильгельм Телль» (Ротчев); «Вильгельм Телль» (Ф. Миллер)], 6 августа 1934 года;
10) Отзыв о переводе И.Б. Мандельштама («Вильгельм Тель» <так!> Шиллера), 29 ноября 1934 года.

Публикация обзоров — отдельная задача. Воспользуемся пока этим материалом для уяснения самих принципов экспертизы Ярхо. Он сравнивал перевод с оригиналом по следующему плану: передача стиля, преимущественно стилистических фигур; передача текста как такового (фиксировались пропуски, добавления, искажения, перестановки слов, фраз, строк); лексика перевода (оценивалась оправданность применения архаизмов, неологизмов, варваризмов, их доля); язык перевода (правильность русского языка); передача образов оригинала. Путем сравнения предметных значений слов, называющих образ в оригинале и в переводе, Ярхо делает выводы о сохранении, ослаблении, потускнении или затемнении образа. Таким образом, заметна преемственность в подходе ученого к анализу и оценке переводов в период его работы в ГАХН и позднее в «Academia».

Для того чтобы можно было представить себе план, по которому работал Ярхо, разбирая переводческие удачи и ошибки, приведем выдержки из его экспертизы перевода «Орлеанской девы» Шиллера, выполненного Жуковским.

Перевод Жуковского — очень плох. Ничего ценного в нем нет.
а) Образы, по обыкновению, «смазаны» или вовсе опущены. <…>
б) Благодаря этому число стихов подлинника сильно сокращено. Кроме этого — много пропусков. <…>
в) Перевод часто неверен. <…>
г) Множество неправильных и даже непонятных оборотов. <…>
д) Много устарелых ударений <…>
Ко всему этому прибавляется то, что даже там, где нет ошибок, перевод очень приблизителен.
Вряд ли есть смысл из пиетета к имени Жуковского снабжать нашего читателя явно недоброкачественным материалом[28].

Отсюда следовала рекомендация для издательства: «Из перевода Жуковского можно оставить только два знаменитых монолога Жанны (“Прощание” и “Рас-

28 ЦА ФСБ РФ. Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 27. Готовится отдельная комментированная публикация полного текста рецензии Ярхо.

каяние”[29]); все остальное нужно перевести заново»[30]. Заметим, что в отрицательной оценке классического перевода трагедии Шиллера Ярхо был независим от предшественников. Общепринятое мнение состояло в том, что «Орлеанская дева» — это переводческий шедевр Жуковского (см.: [Лебедева 2011: 607; Сакулин 1915: XVII—XIX; Чешихин 1895: 117, 119, 134—136]. В Ярхо будто бы воскрес Павел Катенин, педантичный ревнитель точности и непременный зоил Жуковского. Между прочим, одним из предшественников ученого в критике текста перевода был А.Г. Горнфельд, составитель примечаний к «Орлеанской деве» в Собрании сочинений Шиллера под редакцией С.А. Венгерова [Шиллер 1901: 557—563]. Как раз этим изданием и пользовался Ярхо, когда сличал перевод с оригиналом.

Рекомендациям Ярхо в издательстве не последовали. Собственно говоря, когда в 1949 году «Орлеанская дева» была напечатана в пятом томе восьмитомного Собрания сочинений Шиллера, выходившего ранее в «Academia», такого издательства уже не существовало и на титуле значился «Гослитиздат». Материалы готовившихся томов, в соответствии с официальными распоряжениями, еще до 15 декабря 1937 года должны были быть переданы преемнику, Государственному издательству художественной литературы [Крылов, Кичатова 2004: 139]. Таким образом, рецензия Ярхо могла попасть в руки нового редактора перевода Жуковского, то есть М.А. Зенкевича.

М.А. Зенкевич восстановил все места, опущенные Жуковским, а также исправил неверно переведенные строки. Все изменения были помещены не в примечания, как это делалось в других изданиях Шиллера, а в основной текст. О причинах выбора перевода и о подходах к его редактированию Зенкевич написал специальную заметку, в которой заметны следы знакомства редактора с внутренним отзывом Ярхо [Зенкевич 1949][31]. При этом конкретными указаниями ученого на те строки, которые нужно исправить обязательно, новый редактор воспользовался лишь в очень малой степени. У него явно был собственный подход к делу. Он не остановился перед вмешательством в текст Жуковского, и, хотя это было сделано академично, сам принцип напоминал о манере переработки старых переводов в 1920-е годы.

Во второй половине 1920-х годов Зенкевич как раз служил редактором иностранного отдела «Земли и фабрики», где вышел «Тиль Уленшпигель» в обработке Мандельштама, и помогал ему получать заказы на переводы [Лекманов 2017]. Акмеист и коллега Мандельштама-переводчика, Зенкевич прекрасно знал перипетии его конфликтов с издателями иностранной литературы и с переводчиками «Тиля».

Двадцать лет спустя после истории с «Тилем» Зенкевич оказывается на месте Мандельштама: в положении редактора старого перевода. Однако время «творческих» обработок миновало, и Зенкевич действует осторожно. На его рабочем столе не только тексты Жуковского и Шиллера, но и, вероятно, ре-

29 Имеются в виду монолог в октавах «Простите вы, холмы, поля родные…», завершающий пролог (его называли «Прощание с родиной» или «Прощание с природой»), и большой полиметричный монолог, образующий 1-е явление 4-го действия («Молчит гроза военной непогоды…», с его очень известным последним фрагментом «Ах! почто за меч воинственный…»).

30 ЦА ФСБ РФ. Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 27.

31 Подробнее см. в отдельной публикации рецензии Ярхо.

цензия Ярхо, а также комментарии А.Г. Горнфельда, отмечавшего для издания Брокгауза и Ефрона расхождения между переводом и оригиналом. Понятно, какие воспоминания и ассоциации могли возникнуть у Зенкевича, выполнявшего сложную задачу редактирования классического перевода. Ни Мандельштама, ни Ярхо, ни Горнфельда тогда уже не было в живых, но Зенкевич в той или иной степени учитывает опыт каждого из них.

Итак, Ярхо, в силу своего положения в писательских организациях, опыта и активной профессиональной позиции претендовал на то, чтобы влиять на процесс подготовки и издания переводной литературы. Разработанная им система оценки качества переводов делала более прозрачной работу редакторов и более объективным — выбор в пользу тех или иных переводчиков. Ученый старался заложить фундамент и науки о переводе, которая должна отвечать на вопрос, *как* переводят, и критики переводов, которая отвечает на вопрос, *как* нужно или не нужно переводить [Ярхо 2006: 41].

Библиография / References

[Акимова 2017] — *Акимова М.В.* Редакционная история «Метрического справочника к стихотворениям А.С. Пушкина» Н.В. Лапшиной, И.К. Романовича и Б.И. Ярхо // Матица Српска. Зборник Матице Српске за славистику. Verba volant, scripta manent. Фестшрифт к 50-летию Игоря Пильщикова. № 92 / Ред. и сост. Н. Поселягин, М. Трунин. Нови-Сад: [Б.и.], 2017. С. 81—99.

(*Akimova M.V.* Redaktsionnaya istoriya "Metricheskogo spravochnika k stikhotvoreniyam A.S. Pushkina" N.V. Lapshinoy, I.K. Romanovicha i B.I. Yarkho // Matitsa Srpska. Zbornik Matitse Srpske za slavistiku. Verba volant, scripta manent. Festshrift k 50-letiyu Igorya Pil'shchikova. № 92 / Ed. and comp. by N. Poselyagin, M. Trunin. Novi Sad, 2017. P. 81—99.)

[Ардов, Баталов 1997] — *Ардов М., Ардов Б., Баталов А.* Легендарная Ордынка. СПб.: ИНАПРЕСС, 1997.

(*Ardov M., Ardov B., Batalov A.* Legendarnaya Ordynka. Saint Petersburg, 1997.)

[Бальзак 1935] — *Бальзак О.* Крестьяне / Вступ. ст. Г. Лукача; примеч. Г.О. Гордона. М.: Academia, 1935.

(*Balzac H. de.* Les Paysans / Introd. by G. Lukach, notes by G.O. Gordon. Moscow, 1935. — In Russ.)

[Бюллетень ГАХН] — Бюллетень ГАХН / Под ред. А. А. Сидорова. М.: ГАХН, 1927—1928. [Вып.] 8—9.

[Волошин 2015] — *Волошин М.А.* Собрание сочинений: В 14 т. Т. XIII: Письма 1925—1932. Кн. I: 1925—1928 / Сост. А.В. Лаврова; подгот. текста А.В. Лавров, И.Н. Палаш, Г.В. Петрова, Р.П. Хрулева. М.: Азбуковник, 2015.

(*Voloshin M.A.* Sobranie sochineniy: In 14 vols. Vol. XIII: Pis'ma 1925—1932. Bk. I: 1925—1928 / Comp. by A.V. Lavrov; prep. by I.N. Palash, G.V. Petrova, R.P. Hruleva. Moscow, 2015.)

[Гёте 1932] — *Гёте И.* Герман и Доротея // Собрание сочинений: В XIII т. Т. II: Юношеские пьесы и эпические поэмы / Вступ. ст., ред. и примеч. А.Г. Габричевского. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1932.

(*Gœthe I.* Hermann und Dorothea // Sobranie sochineniy: In XIII vols. Vol. II: Yunosheskie p'esy i epicheskie poemy / Introd., ed. and notes by A.G. Gabrichevsky. Moscow; Leningrad, 1932. — In Russ.)

[Горнунг 2000] — *Горнунг Б.* Заметки к биографии О.Э. Мандельштама / Публ., предисл. и примеч. М. Горнунга // «Сохрани мою речь» (Записки Мандельштамовского общества). Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания; Материалы к биографии; Современники. М.: РГГУ, 2000. С. 151—163.

(*Gornung B.* Zametki k biografii O.E. Mandel'shtama / Publ., introd. and notes by M. Gornung // "Sokhrani moyu rech'" (Zapiski Mandel'shtamovskogo obshchestva). Vol. 3. Pt. 2: Vospo-

minaniya; Materialy k biografii; Sovremenniki. Moscow, 2000. P. 151—163)

[Зенкевич 1949] — *Зенкевич М.* От редактора. О дополнениях к переводу В.А. Жуковского «Орлеанской девы» Ф. Шиллера // Шиллер И.Х.Ф. Собрание сочинений: В 8 т. Т. V: Орлеанская дева; Мессинская невеста; Вильгельм Телль; Деметриус. М.; Л.: Гослитиздат, 1949. С. 510—511.

(*Zenkevich M.* Ot redaktora. O dopolneniyakh k perevodu V.A. Zhukovskogo "Orleanskoy devy" F. Shillera // Shiller J.C.F. Sobranie sochinenij: In 8 vols. Vol. V: Orleanskaya deva; Messinskaja nevesta; Vil'gel'm Tell'; Demetrius. Moscow; Leningrad, 1949. P. 510—511.)

[Зубарев 2010] — *Зубарев Д.Н.* Загадка трех звездочек // Русская литература. 2010. № 4. С. 235—239.

(*Zubarev D.N.* Zagadka trekh zvezdochek // Russkaya literatura. 2010. № 4. P. 235—239.)

[Казанова 1991] — *Казанова Дж.Дж.* Мемуары / Пер. М.А. Петровского, С.В. Шервинского; предисл. и примеч. Г.И. Ярхо; ред. Б.И. Ярхо. М.: Книга, 1991.

(*Casanova J.J.* Mémoires / Introd. and notes by G.I. Yarkho; ed. by B.I. Yarkho. Moscow, 1991. — In Russ.)

[Де Костер 1928] — *Де Костер Ш.* Тиль Уленшпигель / Пер. с фр. О. Мандельштама; предисл. П.С. Когана. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928.

(*De Coster Ch.* La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs / Introd. by P.S. Kogan. Moscow; Leningrad, 1928. — In Russ.)

[Крылов, Кичатова 2004] — *Крылов В.В., Кичатова Е.В.* Издательство «Academia». Люди и книги. 1921—1938—1991 / Ред. В.А. Попов. М.: Academia, 2004.

(*Krylov V.V., Kichatova E.V.* Izdatel'stvo "Academia". Lyudi i knigi. 1921—1938—1991 / Ed. by V.A. Popov. Moscow, 2004.)

[Лебедева 2011] — *Лебедева О.Б.* Примечания к текстам драматических произведений // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. VII: Драматические произведения / Издание подготовлено О.Б. Лебедевой. М.: Языки славянских культур; Рукописные памятники Древней Руси, 2011. С. 555—754.

(*Lebedeva O.B.* Primechaniya k tekstam dramaticheskikh proizvedeniy // Zhukovskiy V.A. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 20 vols. Vol. VII: Dramaticheskie proizvedeniya / Ed. by O.B. Lebedeva. Moscow, 2011. P. 555—754.)

[Лекманов 2009] — *Лекманов О.А.* Осип Мандельштам: Жизнь поэта. М.: Молодая гвардия, 2009.

(*Lekmanov O.A.* Osip Mandel'shtam: Zhizn' poeta. Moscow, 2009.)

[Лекманов 2017] — *Лекманов О.А.* Зенкевич Михаил Александрович // Мандельштамовская энциклопедия: В 2 т. Т. 1 / Гл. ред. П.М. Нерлер, О.А. Лекманов. М.: РОССПЭН, 2017. С. 255.

(*Lekmanov O.A.* Zenkevich Mikhail Aleksandrovich // Mandel'shtamovskaya entsiklopediya: In 2 vols. Vol. 1 / Ed. by P.M. Nerler, O.A. Lekmanov. Moscow, 2017. P. 255.)

[Ляпин, Пильщиков 2014] — *Ляпин С.Е., Пильщиков И.А.* «Ein Fichtenbaum steht einsam…» и типология русского дольника (по следам замечаний Брика о русских переводах из Гейне) // Методология и практика русского формализма: Бриковский сборник. Вып. II. / Отв. ред. Г.В. Векшин. М.: Азбуковник, 2014. С. 146—157.

(*Lyapin S.E., Pil'shchikov I.A.* "Ein Fichtenbaum steht einsam…" i tipologiya russkogo dol'nika (po sledam zamechaniy Brika o russkikh perevodakh iz Geyne) // Metodologiya i praktika russkogo formalizma: Brikovskiy sbornik. II. Moscow, 2014. P. 146—157.)

[Мандельштам 2011] — *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Т. 3: Проза. Письма / Сост. А.Г. Мец; ред. А.Г. Мец, К.М. Азадовский, А.А. Добрицын и др. М.: Прогресс-Плеяда, 2011.

(*Mandel'shtam O.* Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 3 vols. Vol. 3: Proza. Pis'ma / Comp. by A.G. Mets; ed. by A.G. Mets, K.M. Azadovskiy, A.A. Dobritsyn et al. Moscow, 2011.)

[Мериме 1927—1929] — *Мериме П.* Собрание сочинений / Пер. с фр. под ред. М. Кузмина, М. Лозинского и А.А. Смирнова. [Т. III]: Двойная ошибка — Партия в трик-трак — Этрусская ваза (La Double Méprise — La Partie de Trictrac — Le vase étrusque) / Пер. М. Кузмина. Л.: Academia, 1927; [Т.] I: Хроника из времен Карла IX (Chronique du temps de Charle IX) / Пер. М. Кузмина; [Т.] II: Мозаика (Mosaïque). Рассказы / С предисл. А.А. Смирнова. Л.: Academia, 1929.

(*Mérimée P.* Sobranie sochineniy / Ed. by M. Kuzmin, M. Lozinsky, A.A. Smirnov. [Vol. III:] La Double Méprise — La Partie de Trictrac — Le vase étrusque. Leningrad, 1927; [Vol. I:] Chronique du temps de Charle IX. [Vol.] II: Mosaïque. Leningrad, 1929. — In Russ.)

[Мец 2016] — Летопись жизни и творчества О.Э. Мандельштама / Сост. А.Г. Мец при участии С.В. Василенко, Л.М. Видгофа, Д.И. Зубарева, Е.И. Лубянниковой, П. Мицнера. Toronto: Department of Slavic Languages and Literatures University of Toronto, 2016.

(Letopis' zhizni i tvorchestva O.E. Mandel'shtama / Ed. by A.G. Mets with the participation of S.V. Vasilenko, L.M. Vidgof et al. Toronto, 2016.

[Морев 2022] — *Морев Г.А.* Осип Мандельштам: Фрагменты литературной биографии (1920—1930-е годы). М.: Новое издательство, 2022.

(*Morev G.A.* Osip Mandel'shtam: Fragmenty literaturnoy biografii. Moscow, 2021.)

[Мусатов 2000] — *Мусатов В.* Лирика Осипа Мандельштама. Киев: Эльга-Н; Ника-Центр, 2000.

(*Musatov V.* Lirika Osipa Mandel'shtama. Kiev, 2000.)

[Нерлер 2014] — *Нерлер П.* Битва под Уленшпигелем // Знамя. 2014. № 2. С. 126—163.

(*Nerler P.* Bitva pod Ulenshpigelem // Znamya. 2014. № 2. P. 126—163.)

[Нешумова 2012] — *Доклад О.М.* Брика о новых переводах «Германии» Гейне и его обсуждение на Секции переводчиков Союза писателей / Подгот. текста, публ. и примеч. Т.Ф. Нешумовой // Philologica. 2012. Vol. 9. № 21/23. P. 280—333.

(Doklad O.M. Brika o novykh perevodakh "Germanii" Geyne i ego obsuzhdenie na Sektsii perevodchikov Soyuza pisateley / Ed. by T.F. Neshumova // Philologica. 2012. Vol. 9. № 21/23. P. 280—333.)

[Нешумова 2021] — *Нешумова Т.Ф.* О Д.С. Усове и его переводе Н. Буало // Художественно-филологический перевод 1920—1930-х годов / Сост. М.Э. Баскина; отв. ред. М.Э. Баскина, В.В. Филичева. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 83—100.

(*Neshumova T.F.* O D.S. Usove i ego perevode Bualo // Sovetskiy khudozhestvenno-filologicheskiy perevod: dovoennyy period / Comp. by M.E. Baskina; ed. by M.E. Baskina, V.V. Filicheva. Saint Petersburg, 2021. P. 83—100.)

[Сакулин 1915] — *Сакулин П.* «Орлеанская дева» Шиллера в переводе В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Орлеанская дева / Вступ. ст. и примеч. П.Н. Сакулина. Пг.: Тип. Стасюлевича, 1915. С. V—XIX.

(*Sakulin P.* "Orleanskaya deva" Shillera v perevode V.A. Zhukovskogo // Zhukovskiy V.A. Orleanskaya deva / Introd. and notes by P.N. Sakulin. Petrograd, 1915. P. V—XIX.)

[Сергеева 2001] — *Сергеева Т.Д.* В поисках утраченных удовольствий // Бюизин А. Казанова / Пер. с фр. Е.В. Колодочкиной; ред. Т.Д. Сергеева. М.: Палимпсест; Этерна, 2001. С. 6—8.

(*Sergeeva T.D.* V poiskakh utrachennykh udovol'stviy // Buisine A. Kazanova / Ed. by T.D. Sergeeva. Moscow, 2001. P. 6—8.)

[Смирницкая 2001] — *Смирницкая О.А.* Софья Свириденко и ее «Эдда» // Древнейшие государства Восточной Европы. 1999 год: Восточная и Северная Европа в средневековье / Отв. ред. Г.В. Глазырин. М.: Восточная литература, 2001. С. 281—298.

(*Smirnitskaya O.A.* Sof'ya Sviridenko i ee "Edda" // Drevneyshie gosudarstva Vostochnoy Evropy. Year 1999: Vostochnaya i Severnaya Evropa v srednevekov'e / Ed. by G.V. Glazyrin. Moscow, 2001. P. 281—298.)

[Усов 2011а] — *Усов Д.* «Мы сведены почти на нет...»: В 2 т. Т. 1: Стихи. Переводы. Статьи / Сост., вступ. ст., коммент. Т.Ф. Нешумовой. М.: Эллис Лак, 2011.

(*Usov D.* "My svedeny pochti na net…": In 2 vols. Vol. 1: Stikhi. Perevody. Stat'i / Comp., introd., comment. by T.F. Neshumova. Moscow, 2011.)

[Усов 2011б] — *Усов Д.* «Мы сведены почти на нет...»: В 2 т. Т. 2: Письма / Сост., вступ. ст., коммент. Т.Ф. Нешумовой. М.: Эллис Лак, 2011.

(*Usov D.* "My svedeny pochti na net…": In 2 vols. Vol. 2: Pis'ma / Comp., introd., comment. by T.F. Neshumova. Moscow, 2011.)

[Чешихин 1895] — *Чешихин Вс.* Жуковский, как переводчик Шиллера. Критический этюд. Рига: Тип.-лит. Б. Серенеева, 1895.

(*Cheshikhin Vs.* Zhukovskiy kak perevodchik Shillera. Kriticheskiy etyud. Riga, 1895.)

[Шиллер 1901] — [*Шиллер И.Х.Ф.*] Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей / Под ред. С.А. Венгерова: В 4 т. Т. II. СПб.: Брокгауз—Ефрон, 1901.

([*Schiller J.Ch.F.*] Sobranie sochineniy Shillera v perevode russkikh pisateley / Ed. by S.A. Vengerov. Bd. II. Saint Peterburg, 1901.)

[Шиллер 1937] — *Шиллер И.Х.Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. III: Драмы: «Дон Карлос»; «Мария Стюарт». М.; Л.: Academia, 1937.

(*Schiller J.Ch.F.* Sobranie sochineniy: In 8 Bd. Bd. III: Dramen "Don Karlos", "Maria Stuart". Moscow; Leningrad, 1937.)

[Шиллер 1949] — *Шиллер И.Х.Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. V: Орлеанская дева; Мессинская невеста; Вильгельм Телль; Деметриус. М.; Л.: Гослитиздат, 1949.

(*Schiller J.Ch.F.* Sobranie sochineniy: In 8 Bd. Bd. V: "Die Jungfrau von Orleans", "Die Braut von Messina", "Wilhelm Tell", "Demetrius". Moscow; Leningrad, 1949.)

[Ярхо 1916] — [*Ярхо Б.И.*] [Рец. на:] Сербский эпос, Перевод Н.М. Гальковского, М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1916, [XXIV], 380, [4] с. // Русские ведомости. 1916. 25 мая. № 119. С. 5.

([*Yarkho B.I.*] [Review of]: Serbskiy epos, Moscow, 1916, [XXIV], 380, [4] p. // Russkie vedomosti. 1916. 25 May. № 119. P. 5)

[Ярхо 1918] — [*Ярхо Б.И.*] [Рец. на:] Эдда. Скандинавский эпос. Перевод, введение, пре-

дисловие и комментарии С. Свириденко, Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 1917, т. I, [2], 379 с. (Памятники мировой литературы. Народная словесность) // Русские ведомости. 1918. № 40. 20 (7) марта. С. 4.

([*Yarkho B.I.*] [Review of:] Edda. Skandinavskiy epos. Moscow, 1917, vol. I, [2], 379 p.) (Pamyatniki mirovoy literatury. Narodnaya slovesnost') // Russkie vedomosti. 1918. № 40. March 20 (7). P. 4.

[Петроний 1924] — *Петроний Арбитр*. Сатирикон / Пер. с лат. В.А. Амфитеатрова-Кадашева. Под ред. Б.И. Ярхо. М.; Л.: Государственное издательство, 1924.

(*Petronius Arbiter.* Satyricon / Ed. by B.I. Yarkho. Moscow; Leningrad, 1924. — In Russ.)

[Ярхо 1926] — *Ярхо Б.И*. Новый Роланд (Hruodlandus, comes limitis Britannici). Л.: Academia, 1926.

(*Yarkho B.I.* Novyy Roland (Hruodlandus, comes limitis Britannici). Leningrad, 1926.)

[Ярхо 1927] — *Ярхо Б.И*. Простейшие основания формального анализа // Ars Poetica. Сборник статей Б.И. Ярхо, А.М. Пешковского, М.А. Петровского, М.П. Столярова, Р.О. Шор / Под ред. М.А. Петровского. Вып. I. М.: Государственная академия художественных наук, 1927. С. 7—28.

(*Yarkho B.I.* Prosteyshie osnovaniya formal'nogo analiza // Ars Poetica. Sbornik statey B.I. Yarkho, A.M. Peshkovskogo, M.A. Petrovskogo, M.P. Stolyarova, R.O. Shor / Ed. by M.A. Petrovskiy. Iss. I. Moscow, 1927. P. 7—28.)

[Ярхо 1929а] — *Ярхо Б*. Как переводить классиков // Литературная газета. 1929. № 2. 29 апреля. С. 3.

(*Yarkho B.* Kak perevodit' klassikov // Literaturnaya gazeta. 1929. № 2. April 29. P. 3.)

[Ярхо 1929б] — Песнь о Роланде / Пер. Ф.Г. де-Ла-Барта; ред., вступ. ст. и коммент. Б.И. Ярхо; предисл. П.С. Когана, М.; Л.: Государственное издательство, 1929.

(La Chanson de Roland / Ed., introd. and comment. by B.I. Yarkho. Moscow; Leningrad, 1929. — In Russ.)

[Ярхо 1991] — *Ярхо Г.И*. Предисловие // Казанова Дж.Дж. Мемуары; Ст. Цвейг. Казанова / Пер. с фр. М.А. Петровского, С.В. Шервинского; предисл. и примеч. Г.И. Ярхо. М.: Книга, 1991. С. 5—21.

(*Yarkho G.I.* Predislovie // Casanova J.J. Mémoires; S. Zweig. Casanova / Ed. by G.I. Yarkho. Moscow, 1991. P. 5—21.)

[Ярхо 2006] — *Ярхо Б.И*. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Изд. подгот. М.В. Акимова, И.А. Пильщиков, М.И. Шапир. М.: Языки славянских культур, 2006.

(*Yarkho B.I.* Metodologiya tochnogo literaturovedeniya: Izbrannye trudy po teorii literatury / Ed. by M.V. Akimova, I.A. Pil'shchikov, M.I. Shapir. Moscow, 2006.)

Юлия Козицкая

Песни казахских акынов на русском языке:

от стилизации до шаблона[1]

Yulia Kozitskaya

Songs of Kazakh Akyns in Russian: From Pastiche to Template

Юлия Козицкая (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», преподаватель школы филологических наук факультета гуманитарных наук; канд. филол. наук) y.kozitskaya@gmail.com.

Ключевые слова: советская литература, акын, перевод, Джамбул, Маяковский

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_143

В статье предпринята попытка описать характерные черты корпуса опубликованных на русском языке песен казахских акынов, в который входили и песни-стилизации, созданные переводчиками. Материалом служат песни акынов на русском языке, опубликованные в сборниках, которые вышли в московских издательствах начиная с «Песен киргиз-казаков» 1932 года и заканчивая «Песнями казахских степей» 1951 года.

Yulia Kozitskaya (PhD; Lecturer, Faculty of Humanities, HSE University) y.kozitskaya@gmail.com.

Key words: Soviet literature, akyn, translation, Dzhambul, Mayakovsky

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_143

This article attempts to describe the characteristics of the corpus of songs of Kazakh *akyns* published in Russian, which also included pastiche songs created by translators. Studied are the songs of the *akyns* in Russian that were published in collections by Moscow publishing houses, starting with *Pesni kirgiz-kazakov* [*Songs of the Kirghiz-Kazaks*] in 1932 and ending with *Pesni kazahskikh stepey* [*Songs of the Kazakh Steppes*] in 1951.

Одним из значимых проектов советской культуры 1930-х годов был проект по масштабному изданию на русском языке песен народных певцов (см.: [Zemskova 2018]). Он являлся знаком внимания советской власти к национальному культурному наследию советской периферии. Так, в критических статьях о творчестве народных певцов подчеркивалось, что до революции такие песни оставались неизвестными для массового слушателя, а благодаря усилиям советской власти, направленным на развитие культуры в национальных республиках, народные певцы получили возможность быть услышанными, поскольку их песни записываются, переводятся и издаются на русском языке.

Главной фигурой проекта по изданию песен народных певцов на русском языке был казахский акын Джамбул Джабаев. Песни Джамбула, функционировавшие в поле советской литературы как переводы с казахского языка, зачастую не имели оригиналов. Процесс создания и функционирования текстов на русском языке, подписанных именем Джамбула, парадоксальным образом

1 Статья подготовлена по результатам проекта «Перевод в России: междисциплинарные исследования и инструменты анализа» при поддержке фонда «гуманитарные исследования» ФГН НИУ «Высшая школа экономики» в 2020 году.

и изучен, и нет. Он опирается на многочисленные свидетельства современников Джамбула, зачастую неоднозначные [Volkov 1979: 209—210].

Фигура Джамбула обладала исключительной значимостью для сталинской культуры, влияя на всю советскую литературу. Мы полагаем, что этим объясняется достаточно большое число современных научных публикаций, посвященных истории появления песен Джамбула на русском языке. При этом в стороне остается вопрос о текстах, стилизованных под восточный фольклор, изданных до первых публикаций переводов Джамбула. Между тем нам кажется интересным проследить трансформацию подобных текстов, а также определить, кто именно участвовал в масштабном проекте по изданию песен акынов в русском переводе в 1930-е годы.

Необходимо разграничить две практики издания песен казахских акынов на русском языке. В первом случае, характерным примером которого являются песни Джамбула, имя акына не было фикцией, он на самом деле являлся исполнителем песен на казахском языке. Однако для каждого отдельного случая трудно оценить, в какой мере переводчики опирались на подстрочники песен [Богданов 2013: 11]. Второй случай — это создание на русском языке стилизаций и издание текстов под именами вымышленных певцов[2]. Доказательством того, что имена акынов являются вымышленными, может служить их отсутствие в каких-либо библиографических справочниках, исследовательских работах и научных трудах, посвященным творчеству акынов, в том числе советского периода[3].

Безусловно, однозначно определить, существовал или нет тот или иной акын, имя которого использовалось в советской печати, достаточно трудно. Для нашей работы важны отличительные черты текстов, которые издавались на русском языке как переводы с казахского. Мы не ставим целью определить, существовал ли тот или иной автор, имя которого использовалось при издании.

По всей видимости, практика публикации стилизаций под видом переводов песен советских сказителей из национальных республик восходит к сборнику «Ленин в творчестве народов Востока. Песни и сказания», изданного Леонидом Соловьевым в 1930 году [Соловьев 1930][4]. Сусанна Витт выделяет два приема, с помощью которых происходила легитимация переводов: указание на условия записи песни и пояснения к словам, которые обозначали реалии другой культуры и включались в русский текст [Witt 2013: 152]. В сборнике Соловьева мы можем наблюдать эти приемы, направленные на придание достоверности авторским текстам, публикуемым как переводы. Соловьев указывает место записи текста и имя исполнителя, тем самым создавая иллюзию того, что песни записывались во время поездок по Средней Азии. В конце издания приводится словарь, призванный разъяснить непонятные слова русскому читателю.

---

2 По всей видимости, такая практика не была тайной для людей, имевших отношение к Союзу советских писателей Казахстана (ССПК). Писатель Ю. Домбровский, долгое время проживший в Алма-Ате в ссылке, в частном письме называет Павла Кузнецова «делателем акынов» [Домбровский 1993: 370]. Схожим образом Кузнецов характеризуется и в жалобе русской секцией ССПК, в которой выражалось недовольство его работой на должности редактора журнала «Литературный Казахстан» [Witt 2013: 150, fn 25].

3 Так, большая часть имен из сборников, которые рассматриваются в этой работе, не указана в библиографиях [Исмаилов 1957; Сидельников 1951; 1969].

4 История издания сборника Соловьева и последовавшей за ней фольклорной экспедиции для записи народных песен изложена в книге Виктора Витковича «Длинные письма» [Виткович 1967: 48—52].

В 1935 году казахстанский журналист Павел Кузнецов издал под именем никогда не существовавшего казахского акына Маимбета «Песнь о Асане Кайгы» [Богданов 2013: 7—8]. Таким образом, может сложиться представление о Кузнецове как о первом казахстанском стилизаторе. Однако представляет интерес зазор в пять лет между выходом сборника Соловьева и песней Маимбета-Кузнецова.

Так как не существует полных библиографий изданий песен народных певцов на русском и казахском языках, историю корпуса текстов на русском языке, которые издавались как переводы песен казахских акынов, пока нельзя восстановить полностью. Согласно наиболее авторитетному справочнику изданий советских переводных текстов, составленному И. Старцевым, в период с 1934 по 1954 годы было издано восемь сборников песен казахских акынов [Старцев 1957], девять с учетом отсутствующего в библиографии сборника «Избранник сердца»[5]. Поскольку проанализировать весь корпус текстов акынов на русском языке не представляется возможным из-за его объемов, в нашей работе мы сосредоточились на четырех сборниках из библиографии Старцева, вышедших в московских издательствах: «Песни казахских акынов о Сталине» [Песни о Сталине 1937], «Песни степей» [Песни степей 1940], «Сборник современной казахской литературы» [Сборник 1941], «Песни казахских степей» [Песни казахских степей 1951], а также добавили к списку антологию «Песни киргиз-казаков» [Песни 1932], вышедшую в 1932 году в Москве. Отметим, что в этот список не вошли издания, в которых переводы песен казахских акынов соседствуют с переводами с других языков СССР. Такой выбор сборников, вышедших в московских издательствах, основан на предположении, что публикация в столице обладала более высокой ценностью, чем публикация в регионе. Сам факт отбора текста для публикации редакционной комиссией центрального издательства означал признание текста значимым для всей советской литературы.

Самый ранний найденный нами сборник переводов с казахского, который, по всей видимости, является собранием стилизованных авторских текстов «переводчиков», — это сборник «Песни киргиз-казаков» [Песни 1932]. «Переводчиками» указаны Павел Васильев, Сергей Марков, Леонид Мартынов и Николай Феоктистов. Все авторы отлично знали казахский быт, были связаны с Казахстаном. Так, Васильев родился в Зайсане, свободно говорил на казахском языке [Русакова 1962: 868]. Переводы Васильева, к тому времени уже известного поэта, составили самый большой раздел сборника. Мартынов, будучи журналистом, много ездил по Казахстану, как и Марков [Кашина 2007: 171]. Феоктистов в 1910—1920-е годы работал в Семипалатинске, Кзыл-Орде, Петропавловске [Феоктистов 2015].

Примечательно само название сборника. С одной стороны, оно указывает на то, что в его составе содержатся характерные образцы казахских песен, более того в нем использовано дореволюционное наименование народа [Ходарковский 2019: 24]. Можно предположить, что название сборника должно было указывать на исконно народный характер песен, которые с давних пор известны среди казахов. С другой стороны, конструкция названия непосредственно

5 Избранник сердца. Сборник стихов и песен народных акынов и поэтов Казахстана, посвященных Великой Сталинской Конституции и выборам в Верховный Совет СССР / Отв. ред. М. Каратаев. Алма-Ата: КИХЛ, 1937.

отсылает к «Песням западных славян» Пушкина и, таким образом, уже содержит намек на некоторую мистификацию, очевидный для литературных критиков. Кроме того, возможна и отсылка к стихотворению «Фелица» Г. Державина[6]. Подражание Пушкину не может не характеризовать определенным образом литературные амбиции авторов-составителей.

Отношение к текстам сборника «Песни киргиз-казаков» на протяжении советского времени несколько раз менялось. Предположение, что песни сборника не являются переводами, появилось почти сразу после его выхода. Все четверо «переводчиков» в 1932 году были арестованы как участники литературного объединения «Сибирская бригада», история которого восходит к концу 1920-х годов. Его участников обвиняли в симпатиях белому движению и Колчаку. Арест участников «Сибирской бригады» в 1932 году стал самым крупным писательским делом до начала массовых репрессий [Кашина 2007: 167]. В 1933 году в мартовском номере «Литературной газеты» вышла заметка «Поэты — к вершинам пролетарского мировоззрения», направленная против авторов:

> Со всей решительностью нужно выступить против авантюристических попыток подделок фольклора, как это имело место с поэтами П. Васильевым, С. Марковым, Л. Мартыновым и Н. Феоктистовым, выпустившими в ГИХЛ поддельные «Песни киргиз-казаков». В советской литературе нет и не может быть места для подобного авантюризма[7].

Выход изобличительной заметки спустя год после издания книги говорит о том, что причина ее появления не связана непосредственно с мистификацией — она подкрепляла обвинения против участников «Сибирской бригады», служила дополнительным доказательством недопустимого поведения литераторов. В июньском номере «Литературной газеты» последовало частичное опровержение:

> Стихи Н. Феоктистова в сборнике «Песни киргиз-казаков» являются переводами с подлинного казакского фольклора, и никакого участия в редактировании сборника Н. Феоктистов не принимал. Таким образом, его имя в статье «Поэты — к вершинам пролетарского мировоззрения» (№ 13 «Литгазеты») указано ошибочно[8].

Однако ситуация, когда трое из четырех участников одной литературной группы создают авторские стилизации, а четвертый, не подозревая об этом, сам собирает материал на казахском языке в аулах, а затем переводит его, кажется нам маловероятной. Исключение имени Феоктистова из группы может быть связано с тем, что Феоктистов не понес наказания по делу «Сибирской бригады» в отличие от других авторов-составителей сборника[9]. В этом случае по-

---

6 Ср. достаточно известное начало этой оды, представляющее собой обращение к Екатерине II: «Богоподобная царевна / Киргиз-Кайсацкия орды!» (*Державин Г.* Фелица // Державин Г. Сочинения / Под ред. Я. Грота: В 9 т. Т. 1. СПб., 1864. С. 129.)

7 Поэты — к вершинам пролетарского мировоззрения // Литературная газета. 1933. № 13. 17 марта. С. 3.

8 Поправка // Литературная газета. 1933. № 26. 5 июня. С. 4.

9 Леонид Мартынов так описывает это в своих воспоминаниях: «Словом, мы загремели. Загремели на Север. Я, Сережа Марков, Анов и глупый бакенбардист Забелин. Но главные виновники происшествия усач Феоктистов, Юрочка Кариатида (Юрий Бессонов. — *Ю.К.*) и Пашка остались целы и невредимы и ходили как ни в чем не бывало» [Мартынов 2005: 163].

явление заметок в «Литературной газете» может служить примером того, что сама по себе фальсификация текстов не осуждалась как преступление, а могла служить только дополнительным обвинением в политическом деле. Отметим, что такое «исключение» Феоктистова, возможно, стало причиной того, что и в современных работах, в которых идет речь о «Сибирской бригаде», Феоктистов не называется[10].

Впоследствии сборник «Песни киргиз-казаков» не упоминался в библиографиях как первый сборник песен казахских акынов, что, как мы полагаем, непосредственно связано с расстрелом Васильева в 1937 году. В обзоре книг по устному народному творчеству, вышедшем в 1938 году, указаны только «Песни казахских акынов о Сталине» [Вельтман 1938: 74].

Песни, для которых Васильев в сборнике указан переводчиком, вошли в первое издание сочинений поэта, вышедшее после его реабилитации, как авторские тексты, созданные им на основе народных песен[11]. В следующем издании, 1968 года, информация о сборнике во вступлении и в примечаниях носит противоположный характер. Во вступлении сделан акцент на фольклорной природе песен сборника:

> Особое место в творчестве Васильева занимают «Песни киргиз-казаков». Живя среди казахов, он изучал не только казахский язык, но и народное искусство. В течение нескольких лет П. Васильев систематически возвращался к этому интересно задуманному циклу. Кратко записанные прозой сюжеты казахских песен, легенд, сказаний облекались им в форму русского свободного стиха. Цикл не предназначался для печати. Он увидел свет, можно сказать, случайно в коллективном сборнике переводов «Песни киргиз-казаков», составленном энтузиастом и любителем фольклора Н.В. Феоктистовым. В конце марта 1932 года Васильев был арестован и находился два месяца под следствием. 28 мая его освободили. Это событие вызвало всевозможные кривотолки. П. Васильева перестали печатать, что и послужило причиной возникновения его псевдонима — Мухан Башметов [Поделков 1968: 25—26].

При этом в примечаниях подчеркивается авторский характер песен:

> Стихотворения, входившие в коллективный сборник «Песни киргиз-казаков» (1932), в действительности не являются точными переводами казахских песен, кроме стихотворений «Рыжая голова» и «Поднявшееся солнце», но и они, несомненно, тоже подверглись обработке. Большинство песен, созданных по мотивам казахского фольклора, написано русским свободным стихом, весьма далеким от ритмической структуры казахских народных песен [Там же: 601].

Можно предположить причину, по которой песни «Рыжая голова» и «Поднявшееся солнце» были названы переводами: именно для этих песен Васильев указывает источник, со слов которого якобы были записаны песни — певца Амаре Кишкинали, литературный псевдоним Васильева [Кашина 2014: 20], — и дату записи песни.

---

10 Ср.: «Одна из таких групп сформировалась вокруг Николая Анова, ставшего редактором журнала “Красная новь”. В нее вошли Сергей Марков, Леонид Мартынов, Лев Черноморцев, Евгений Забелин и Павел Васильев» [Шевченко 1999: 79].

11 Ср.: «Не являясь точными переводами, “Песни киргиз-казаков” написаны Павлом Васильевым по мотивам казахского фольклора» [Васильев 1957: 477].

Мартынов в новелле «Круглая звезда Айналайн», относящейся к автобиографическому циклу «Воздушные фрегаты» (1969—1974), пишет об одной из своих песен как о стилизации:

> Именно революция, Октябрьская революция со всеми ее последствиями и дала мне возможность познакомиться с целой кавалькадой воинственных амазонок в буйном облике молодых заиртышских казашек. Более того, я сделался их доверенным лицом, ходатаем по их делам. Суть в том, что они, эти женщины, взбунтовались. Против нелюбимых мужей. И так как все это было в первой половине двадцатых годов, эти женщины потребовали на основании советских законов раскрепощения! <…> И я, юный репортер, написал ряд статей, освещающих все перипетии их борьбы за новую жизнь. <…> Но, пожалуй, не менее ясно это выражено в одном из забытых моих стихотворений: «Эй, супруга моя, Бибиш, наш аул ушел за Иртыш, почему ж ты осталась в городе, на крыльце у прокурора сидишь?» — «Мой муж, хромой Мукаш, ты вчера показал мне кнут. Поеду в город, спрошу адвоката, что надо делать, если бьют?» Таков был смысл написанных мной слов. Но звучали они в ритме некоей казахской песенки, с малых лет ласкавшей мой слух [Мартынов 1977: 237].

Речь идет о песне «Развод», вошедшей в сборник «Песни киргиз-казаков», при этом строчки из песни приведены в новелле дословно.

Тексты из сборника использовались в качестве иллюстративного материала для первого труда по истории литературы Казахстана — «Очерков по казакскому фольклору и казакской литературе» [Очерки 1933: 35—36], вышедшего в 1933 году. Определенно сказать, были ли составители «Очерков» осведомлены о природе текстов, изданных как переводы, нельзя. Так как «Очерки» появились до начала массового тиражирования песен, подписанных именами народных певцов, и до распространения слухов о процессе создания таких песен, можно предположить, что тексты акынов на русском языке воспринимались составителями как переводы, для которых существовали оригиналы на казахском. В этом случае ситуация с песнями казахских акынов повторяет историю издания песен Соловьева. В случае, если авторы «Очерков» знали о мистификации, появление песен в первой работе по истории казахской литературы может быть трактовано как попытка упрочить их переводной статус.

Комментарии, которыми сопровождаются издания песен сборника в постсоветское время, также разнятся[12]. Таким образом, до сих пор не был проведен детальный анализ песен сборника и не исследовано, как они повлияли на издававшиеся с середины 1930-х годов песни акынов на русском языке. Вслед за «Песнями киргиз-казаков» начали появляться и другие сборники песен народных певцов в русском переводе. Однако после 1936 года — проведения де-

12 В. Вайнерман охарактеризовал песни как «опыт братского сотрудничества литератур народов СССР, освященный участием в нем крупнейших поэтов страны — Павла Васильева и Леонида Мартынова, а также как образец качественного поэтического перевода» [Вайнерман 2005: 105]. Но уже через десять лет в сборнике, подготовленном под редакцией Вайнермана, тексты «Песен киргиз-казаков» были определены как авторские произведения переводчиков: «В 1932-м в Москве была издана книга “Песни киргиз-казаков”, представленная как переводы с казахского П.Н. Васильева, Л.Н. Мартынова, С.Н. Маркова и Н.В. Феоктистова, на самом деле туда вошли оригинальные стихи этих поэтов» [Феоктистов 2015: 57].

кады казахского искусства в Москве и награждения в 1938 году акына Джамбула Джабаева орденом Ленина — большую часть таких сборников занимали тексты Джамбула, созданные при участии его главных переводчиков: Павла Кузнецова и Константина Алтайского. Так, в обзоре литературы по устному народному творчеству, вышедшем в Москве в 1938 году, из казахских акынов указаны Джамбул и Джартыбай, при этом приведены отрывки из нескольких песен и фото одного Джамбула [Вельтман 1938: 74—77].

Представленные в этих сборниках песни могут быть отнесены к жанру «өлең» (досл. стихотворение, песня), согласно классификации, описанной на страницах советской монографии о казахских народных певцах Есмагамбета Исмаилова. Исмаилов дает следующее определение:

> ...оленши — это акыны аульного масштаба. У них репертуар ограничен местной тематикой. Их лирические, шуточные песни, речитативы, куплеты, остроты, пословицы и айтысы часто отвечали требованиям и вкусам местной публики. <...> Такие оленши в настоящее время встречаются буквально в каждом нашем колхозе. <...> Устные и письменные произведения советской поэзии распространяются по колхозам именно ими. <...> Они, как и жыршы, полностью идут в русле устной народной литературы, всех ее традиций, хотя среди них попадается немало грамотных. На производствах и в колхозах оленши являются агитаторами и пропагандистами [Исмаилов 1957: 76—77].

При этом, согласно Исмаилову, сочиняя свои песни, они ориентируются на «творчество Абая и современных советских поэтов» [Там же].

Если в начале проекта по изданию песен акцент делался на том, что народные певцы не получили никакого образования, поют о том, что видят сами, — поэтому мнение их непредвзято, — в дальнейшем стало возможным появление акынов, закончивших советскую школу. Интерес представляет то, как в выбранных нами для исследования сборниках песни акынов были отделены и зачастую противопоставлены произведениям казахских писателей.

В частности, в сборнике «Песни степей» содержатся как песни акынов, так и авторские тексты, при этом между ними отсутствует четкое деление. Раздел «Казахская советская литература» организован в алфавитном порядке, но, поскольку зачастую для акынов не указывалась фамилия, учитывалась первая буква их имени. В разделе представлены произведения пятнадцати казахских авторов и девяти акынов, при этом большая часть текстов подписана именем Джамбула. Дисбаланс между количеством акынов и количеством литераторов исчезает, если принять во внимание, что раздел «Песни восстания 1916 года» представлен текстами, подписанными именами еще троих акынов, и двумя «народными песнями» без указания авторства. Такая точность в соотношении не только иллюстрирует тезис редактора сборника Леонида Соболева о равноправности в казахском искусстве литературы профессиональной и народной [Песни степей 1940: 6], но и указывает на то, что казахская советская литература, ориентируясь в своем развитии на русскую, наследует в том числе институт авторства[13].

---

13 Необходимо отметить, что только в середине 1930-х годов в казахской печати начали указывать не только имена, но и фамилии, подписывая тексты профессиональных писателей. Кроме того, применительно к казахским поэтам также использовалось слово «aqın» (акын).

Некоторые песни раздела «Песни восстания 1916 года» являются переложением произведений, опубликованных ранее в сборнике «Песни о шестнадцатом годе» [Песни 1936]. Интерес представляют те изменения, которые произошли при переиздании. Например, песня «Письмо» в переводе Л. Архангельского в сборнике 1936 года подписана именем Акимали Каржауова [Там же: 18—19]. В сборнике 1940 года представлен перевод Э. Левонтина, при этом изменено имя акына: Акимали Каржауов становится Акмалом Каржаубаевым [Песни степей 1940: 342]. Это может быть объяснено как отсутствием правил транслитерации имен, так и спешкой при подготовке издания. Кроме того, можно предположить, что имя акына было необходимой, но все-таки формальностью, поэтому ни переводчики, ни редакторы не проверяли, как именно оно должно быть записано на русском языке.

В сборнике «Песни казахских степей» 1951 года представлены только переводы песен Абая Кунанбаева и Джамбула Джабаева. После смерти в 1945 году Джамбул стал классиком, поэтому в сборнике его творчество отнесено к истокам казахской советской литературы, наряду с песнями Абая, имя которого не упоминается в отрыве от имени главного для советской идеологической системы поэта — Пушкина[14]. Таким образом выстраивается ряд казахских классиков, восходящий к классику русскому, подчеркивается преемственность казахской литературы по отношению к русской.

На основе пяти изданий песен казахских акынов на русском языке можно проследить, как складывался корпус отличительных черт текстов акынов в русском переводе. Основные приемы можно выделить уже в сборнике «Песни киргиз-казаков», авторы которого могли заимствовать их из сборника Соловьева. Именно в этом сборнике русские переводчики попытались найти способы сконструировать на русском языке восточный текст с помощью ориенталистских представлений о народном творчестве.

Одним из приемов создания текстов на русском языке является указание на «казахского» автора текста. Так, для песни «Рыжая голова» Павла Васильева дано следующее пояснение: «Записано в ауле Джайтан Павлодарского округа со слов певца Амаре Кишкинале» [Песни 1932: 6]. На правдоподобие направлена и практика детализации: для некоторых текстов указывается дата записи. Например, после песни «Поднявшееся солнце» есть примечание о том, что Кишкинале исполнил ее «на байче 22 июня 1930 года» [Там же: 16]. Обилие деталей было значимым аргументом в пользу реальности исполнителя. После 1932 года практика создания образа певца, который становился реальным за счет приведенных переводчиками «фактов», использовалась повсеместно. Из анализируемых в работе сборников особенный интерес представляет антология «Песни степей». Перед блоком текстов каждого акына приводятся биографические сведения, которые при ближайшем рассмотрении оказываются абсолютно неинформативными. Например, про акына Оспантая сказано, что он «народный акын, родился в 1883 году в Алма-Атинской области. Член колхоза имени десятилетия Казахстана, стахановец. Широко известна его поэма “СССР создал новый мир”» [Песни степей 1940: 505] (отметим, что обнаружить поэму не удалось). А заметка об акыне Умурзака сообщает, что он «народный акын, родился в 1857 году в Алма-Атинском районе. Член колхоза

14 Подробнее о том значении, которое имела фигура Пушкина в советской литературе, см.: [Платт 2017].

имени Калинина. Известен ряд его поэм: “Я — Умурзак-акын”, посвященная Сталину, “Ворошилов-батыр”, песни о выборах в Верховный Совет СССР» [Там же: 548]. При этом поэма «Я — акын Умурзак» приводится сразу же после биографических сведений, таким образом как бы подтверждая вышесказанное.

Песни казахских акынов на русском языке, как и переводы с других языков народов СССР, содержали большое количество непереведенных слов, цель которых состояла в том, чтобы обозначить статус текста как переводного [Witt 2013: 152]. Песня Павла Васильева, названная изначально «Большая вошь»[15], была издана под названием «Улькун-вошь» [Песни 1932: 7—10], при этом перевод слова «улькун» был дан в специальном словаре «Непонятных слов и выражений, встречающихся в тексте» [Там же: 92—93]. Таким образом тексту придавался определенный восточный колорит. Поскольку для некоторых песен не были указаны имена акынов, казахские слова маркировали тексты на русском языке как принадлежащие другой культуре.

В дальнейшем в каждой изданной на русском языке песне, подписанной именем народного певца, обязательно использовалось как минимум одно слово на казахском языке. Приведем лишь некоторые примеры: «байлык» вместо «богатство» [Песни о Сталине 1937: 55], «заман» вместо «эпоха» [Сборник 1941: 45]. Практика помещения в конце изданий словаря также получила широкое распространение. Словарь содержится во всех рассматриваемых нами сборниках.

В некоторых случаях непереведенные слова используются для обозначения реалий — символов тяжелой жизни казахов в прошлом, исчезнувших после революции:

Мою радость саман давил,
Мою душу баксы травил,
Мое сердце курай овил,
Смерть дышала в мое лицо:
Сталин смерть остановил
[Песни степей 1940: 420][16].

Практика «неперевода» связана с комментированием отдельных слов и понятий, носящим подчеркнуто колонизаторский характер, поскольку показывает казахов неразвитым народом, на просвещение которого направлены усилия советской власти. Так, в сборнике «Песни казахских акынов о Сталине» 1937 года дано пояснение для слова «шайтан-арба», которым якобы обозначается в реальной речи казахов паровоз[17]. Можно предположить, что песни, вышедшие в центральных издательствах, в какой-то степени поддерживали образ неразвитого народа, боящегося советской техники.

Следующая характерная черта таких текстов также связана с желанием подчеркнуть особенности национальной культуры. Так как акыны традицион-

15 *Марков С.Н., Васильев П.Н.* «Песня о трех ордах», «Большая Вошь». Запись народных казахских песен // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 620. Оп. 1. Ед. хр. 532. Л. 4—6.

16 В словаре приведены значения слов *саман* (‘глина, материал для постройки домов’), *баксы* (‘знахарь, колдун’), *курай* (‘тростниковое растение’).

17 Ср.: «“Шайтан-арба” — букв. “чортова повозка”: так не без влияния мусульманского духовенства называло население Средней Азии до революции поезда и автомобили» [Песни о Сталине 1937: 74].

но исполняли свои произведения под аккомпанемент национальных инструментов, большая часть текстов названа песнями. Таким образом, сочинители этих текстов реализовывали на практике то определение советской национальной культуры, которое было дано Сталиным: «Период диктатуры пролетариата и строительства социализма в СССР есть период расцвета национальных культур, социалистических по содержанию и национальных по форме»[18]. Именно жанр песни за счет своей фольклорной природы представлялся авторам текстов традиционной, национальной формой для творчества акынов. Так, в сборнике «Песни киргиз-казаков» есть «Песня о бандите Сасыре», «Песня о Серке», «Песня колхоза Капай». Кроме того, в сборнике есть тексты таких фольклорных жанров, как «Самокладки казаков Семиге» и «Самокладки казахов Кзыл-Орды», «Сказ о Кенисаре» и других.

В последующих изданиях эта практика продолжилась (см., например, текст «Песня матери» [Песни степей 1940: 416—422]) и получила развитие, в частности появилась детализация жанра. Так, в составе последующих сборников есть колыбельная («Колыбельная песня» Джамбула [Там же: 435—436][19]), «Плач жены Амангельды» [Там же: 345—350].

В некоторых названиях песен сборника «Песни киргиз-казаков» отражено причудливое сплетение элементов национальной и советской культуры. Практически все песни нацелены на описание изменившейся действительности, причем в мельчайших подробностях. Так, несколько песен посвящены представителям новых для Казахстана профессий: агроному, который учит приветствующих его казахов, как нужно пахать землю [Песни 1932: 27—28], милиционеру, который выступает символом советской власти, поскольку носит оружие и может арестовать человека [Там же: 31], химику («Песня о химике, почти волшебнике» Мартынова, где речь идет о человеке, который может делать невиданное раньше мыло [Там же: 61—63]).

Песни, посвященные предметам гигиены, не могут быть переводами с казахского языка, поскольку они отражают имперский взгляд на колонию. Так, текст о химике, прославляющий новую жизнь, в которой всем жителям страны доступно мыло, транслирует отношение к казахам как к отсталому народу, одной из черт культуры которого является отсутствие элементарных представлений о гигиене в связи с общей неразвитостью [Киндлер 2017: 59]. Советская власть выступает как власть прогрессивная, несущая просвещение в казахские аулы. Но не только мыло становится элементом новой действительности, которая создается советской властью. Это и пароход [Песни 1932: 29], и телеграф [Там же: 30], и автомобиль [Там же: 43].

В текстах сборников, вышедших вслед за «Песнями киргиз-казаков», также представлен мотив изменения казахского быта после революции. Абсолютное большинство песен (за исключением произведений о восстании 1916 года) посвящено чудесным преобразованиям действительности. В некоторых из них

18 *Сталин И.* Политический отчет Центрального комитета XVI съезду ВКП(б), 27 июня 1930 года // Правда. 1930. 29 июня. С. 5. В дальнейшем эта цитата не только приводилась в статьях, посвященных творчеству народов СССР, но, например, была дана в эпиграфе опубликованной песни, подписанной именем Маимбета (Песня народного певца Казахстана Маймбета / Пер. с каз. П. Кузнецова. Алма-Ата: Каз. изд-во худ. лит., 1936. С. 5).

19 О месте этого текста в ряду колыбельных песен 1930-х годов и о развитии и значении этого жанра для сталинианы см.: [Богданов 2009: 184—185].

прославляются отдельные достижения власти. Так, «Песня о свекле» акына Оспантая [Песни степей 1940: 505—507] посвящена успешному развитию земледелия в прежде кочевом Казахстане. В песне Джамбула «Кумыс» акын поет не о традиционном напитке казахов, а об изменившемся материальном положении людей в ауле, благодаря которому кумыс доступен теперь не только богачам [Сборник 1941: 19—20].

Особую значимость в 1930-е годы приобрели произведения, посвященные теме общественного положения восточной женщины, которое было в представлении советской власти символом отсталости восточных народов СССР [Киндлер 2017: 60—61]. В сборнике «Песни киргиз-казаков» этому посвящены две песни Мартынова: «Песня непокорной жены» [Песни 1932: 72—73] и «Развод» [Там же: 74], в которых главным образом речь идет о новом укладе. Все беды казахских женщин, как якобы поют акыны (при этом подразумевается, что песни исполняются женщиной-акыном), были от «магометанского закона», который теперь «позабыт». Прежнему насилию со стороны мужчины противопоставляется возможность женщины уйти от мужа, устроиться на работу (новый строй предлагает выбор рабочих мест для женщин в том числе).

Практически ни один из сборников в дальнейшем не обходится без текстов об изменившемся положении женщины. Иногда эти произведения подписаны именами женщин-акынов. Это песни «Я счастлива, как никогда» [Сборник 1941: 42—44], «Песня матери» [Песни степей 1940: 416—422], «В мавзолее» [Там же: 422—423] акына Айманкуль. Тексты служат доказательством изменения традиционного уклада: женщина получила голос, ее песни теперь печатают наравне с песнями акынов-мужчин. На материале текста, написанного от лица женщины, можно раскрыть сразу несколько чрезвычайно важных вопросов. Тема равенства мужчины и женщины в мусульманской стране связана и с запретом на калым, и с насаждаемым атеизмом.

Несмотря на большое количество схожих черт, произведения сборника «Песни киргиз-казаков» отличаются от более поздних текстов сталинианы середины 1930-х годов. В сборнике нет ни одного упоминания Сталина, песни носят черты индивидуального творчества. Так, в издание включена философская лирика Павла Васильева (стихотворение «Пыль», написанное от лица Амре Айтакова [Песни 1932: 46—48]), произведения в духе восточных афоризмов («Не говори, что верблюд некрасив…» [Там же: 7], «Лучше иметь полный колодец воды…» [Там же: 17]).

На фоне остальных текстов выделяется единственная во всем сборнике песня-посвящение Ленину, написанная Васильевым. «Песня о Ленине» [Там же: 49—52] органично встроена в ряд восточных и псевдовосточных хвалебных песен Ленину из сборников 1930-х годов, например из составленной Соловьевым книги «Ленин в творчестве народов Востока. Песни и сказания».

Наиболее частый мотив, связанный с Лениным, — это мотив бессмертия:

Нет, жив Ленин,
И еще бессчетное
Множество раз — жив!
А если даже
И правда,
Что опустили его

В каменную могилу,
Все равно,
Хорошо нам
Слышно отсюда,
Как бьется его
Большое сердце
[Там же: 52].

Возник этот мотив на страницах газет сразу же после смерти и похорон Ленина[20]. О степени его распространения может свидетельствовать тот факт, что он получил отражение и в «народных» сказках о Ленине: поскольку Ленин не может умереть, в мавзолее он спит, изредка по ночам просыпаясь и проверяя, все ли в порядке в стране[21].

Традиция провозглашения Ленина бессмертным в поэтических текстах восходит, по всей видимости, к текстам Маяковского. Так, очевидна перекличка между строками «Нет, жив Ленин, / И еще бессчетное / Множество раз — жив!» из «Песни о Ленине» Васильева с хрестоматийным «Ленин — жил, / Ленин — жив, / Ленин — будет жить» Маяковского[22]. Схожий мотив — отдать самое дорогое, чтобы воскресить Ленина, — отражен и в поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин»:

Сейчас
прозвучали б
слова чудотворца,
чтоб нам умереть
и его разбудят, —
плотина улиц
враспашку раство́рится,
и с песней
на смерть
ринутся люди[23].

Этот же мотив можно обнаружить в «Киргизской песне» из сборника Соловьева («Мы любим Ленина, как любим свои степи. / Даже больше, — мы отдали

20 Ср.: «Кто сказал, что умер Ленин?! Неправда! Ленин не только жив, он лишь начинает жить, он только рождается для настоящей жизни, он только начал завоевывать умы и сердца людей. Ленину удалось утвердиться в умах и сердцах нескольких миллионов людей, населяющих Советские Республики. Но и в этих республиках Ленин еще не завоевал полностью и прочно большинства. Еще борьба за проникновение ленинизма в сознание и здесь впереди. <…> Да, Ленин живет и будет жить. Об этом позаботимся и мы, насколько хватит сил. <…> Но если Ленин не умер и не умрет, почему же такая скорбь, такое горе? <…> Это прощаются с Ильичем. Да, к великому несчастью, от нас ушел Ильич. Живой человек, такой знакомый, такой близкий, такой дорогой и любимый» (*Сосновский Л.* Ильич-Ленин // Правда. 1924. 27 января. С. 2).

21 Скоро проснется Ильич. Вятская сказка / Зап. Р. Акульшиным // Пясковский А. Ленин в русской сказке и восточной легенде. М.: Молодая гвардия, 1930. С. 40—43.

22 *Маяковский В.* Комсомольская // Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. М.; Л.: Гослитиздат, 1927—1933. М.; Л., 1928. С. 123—128.

23 *Маяковский В.* Комсомольская // Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М.; Л.: Гослитиздат, 1928. С. 432—433.

бы все свои кибитки и степи, / Всех верблюдов, жен и детей, чтобы вернуть его…» [Соловьев 1930: 107]). Его развитие происходит в песне Васильева, в которой переживаемая народом скорбь описана с помощью сравнений в духе восточных гиперболизмов:

Лучше б отняли
У каждого
Правую руку,
Лучше б у каждой
Матери
Умер первый сын,
Лучше б вовсе он не родился,
Чем услышать
Такую страшную весть!
<…>
Лучше б чума пришла,
Чем узнать,
Что умер великий Ленин!

[Песни 1932: 51]

В последовавших за сборником «Песни киргиз-казаков» текстах акынов на русском языке мотив получает развитие: с Лениным можно поговорить, более того, поскольку Ленин подобен богу, он знает каждого, кто приходит к нему:

Солнце льет лучи на гранит,
Мавзолей там в Москве стоит,
В нем великий Ленин лежит.
Он, живой, и он каждый день
С народом своим говорит
<…>
Он глаза открыл и сказал:
— Айманкуль, родная, аман!

[Песни степей 1940: 421]

В некоторых текстах возможно сплетение двух мотивов — бессмертия Ленина и стремления отдать жизнь за него:

Там Ленин лежит и как будто уснул.
Как будто забылся он сказочным сном.
На страже почетный стоит караул,
Его охраняет и ночью, и днем!
Закапали слезы невольно из глаз,
И сжали рыданья дыханье в груди,
Жизнь отдал бы с радостью каждый из нас,
Чтоб Ленина к жизни от сна пробудить!

[Сборник 1941: 35]

В стихотворении Васильева скорбь от утраты Ленина переплетена с темой его бессмертия:

Мы сплетем
Наши руки тружеников,
Мы сплетем
Наши пастушеские руки
И пронесем
Бессмертного Ленина
Туда, где
Не оскудевает свет!

[Песни 1932: 52]

В контексте статей о том, что Ленин не может умереть, пока не будет построен коммунизм, напрашивается сравнение мистического места, «где не оскудевает свет», с коммунизмом. Рай и коммунизм становятся синонимами, что также работает на обожествление Ленина как нового пророка.

В тексте Васильева находит выражение еще один мотив, получивший большое распространение в песнях акынов на русском языке, а именно противопоставление слепоты, пребывания во мраке и света. Сравнение Ленина с солнцем органично вписано в корпус восточных сравнений правителей с небесными светилами.

И мы увидели солнце!
Если всю мудрость
Мудрейших соединить,
И на число звезд это умножить,
То и все ж
Не получится мудрости
Великого Ленина!

[Там же: 50]

В последующих песнях акынов казахов избавляет от слепоты Сталин. Он же ведет народ из темноты к солнцу, которое становится синонимом счастья. Поскольку практически ни одна песня акынов на русском языке не обходится без подобных сравнений, приведем лишь одну из них:

Водою стал Сталин для нас,
И светом стал Сталин для нас.
Он нас напоил и спас,
И вывел, как солнце, из тьмы.
И рабство забыли мы

[Сборник 1941: 42].

Сравнение Сталина с солнцем направлено на обожествление вождя, который, подобно языческому божеству, щедрой рукой дарует разнообразные блага, в том числе возвращает молодость:

Сталин принес мне сады и стада
С песнями радостного труда.
Сталин! Он вечное солнце мое,
Не потухающее никогда.

<...>
Сердце не знает ни горя, ни бед,
Старость моя потеряла свой след,
Иду я по самой богатой земле,
Иду, как жигит восемнадцати лет.
<...>
Сказочный дар из волшебной руки
Приняли дети и старики...

[Песни степей 1940: 504]

У Васильева можно заметить и другие мотивы будущих текстов корпуса сталинианы. Так, Ленин выступает в традиционной роли отца и учителя:

Но пришел к казакскому народу
Ленин,
Отец наш и учитель
Ленин.
Он сказал:
«Все работающие — братья,
Их враги — только баи и муллы»

[Песни 1932: 50].

В дальнейшем приложение «отец» использовалось преимущественно с именем Сталина[24]. Поскольку в советском Казахстане слово «бай» употреблялось в качестве синонима для слова «кулак» [Киндлер 2017: 30], песня транслирует советскую идеологию. Кроме того, в стихотворении Ленин выступает против богачей: таким образом создается эффект взаимопонимания между вождем и народом. В более поздних сборниках происходит развитие мотива: для вождя, общающегося с народом, нет языковых преград. Так, со Сталиным можно говорить на казахском языке:

Звонких слов благодатный дождь
В эти дни, что так хороши,
На тебя излить разреши.
Ведь обязан я всем тебе.
Коль не песней, то чем тебе
Заплачу я, любимый вождь?
Э, горячий салем тебе!
Э, великий тебе рахмет!
Так поет тебе от души
Умурзак, казахский жирши

[Песни о Сталине 1937: 57].

24 Приведем лишь один пример из бессчетного количества:

Сегодня несет эту песню певец
Тебе, мой любимый, великий отец,
Тебе, несравненный учитель мой, Сталин!..

[Песни степей 1940: 435]

Таким образом, «Песня о Ленине» Павла Васильева встроена в корпус текстов, служащих канонизации образа Ленина, в основе которого — стихотворения Маяковского. Вместе с тем в ней содержатся мотивы, которые будут использоваться в последующих песнях-посвящениях Сталину.

Анализ архивных документов показывает, что первый сборник стилизаций 1932 года был значительно сокращен при подготовке к изданию. Среди причин сокращения могут быть как лимиты на бумагу или гонорары, так и несоответствие некоторых текстов целям издания. Мы предполагаем, что из сборника были исключены тексты, в которых на первый план были вынесены личные переживания, а также шуточные песни, в которых не содержалось противопоставление «темного» прошлого и советского настоящего. Возможно, «Песня о Серке» Васильева, в которой речь шла о юноше, пожертвовавшем ради капризы любимой глазами [Песни 1932: 37—42], была оставлена, поскольку отсылала к народным легендам. Однако в сборник не вошла песня «Обида»[25], в которой юноша отказывается от любви после того, как девушка говорит ему, что не готова пренебречь поклонниками ради него одного.

Однако большая часть исключенных песен принадлежала Сергею Маркову. Это тексты «Три орды», в котором без какой-либо критики описываются три казахских рода; шуточное стихотворение про обжору «Чудак Кокбай, который подавился солнцем», игривое стихотворение «Две песни иртышских грузчиков»; любовные стихотворения «Влюбленный Галиаскар», «Вздор» и «Песня Кужахмета».

Таким образом, сборник, название которого указывает на литературную мистификацию, становится своеобразным собранием образцов для стилизаторов. Альманах, составленный из песен непрофессиональных переводчиков, еще содержал некоторые черты авторского стиля. По мере нарастания темпов издания песен народных певцов на русском языке все авторские особенности исчезали, сменяясь клише, типичными для сталинианы середины — конца 1930-х годов. Текст перевода одного певца на стилистическом уровне не отличим от другого, а обилие имен нужно только для иллюзии полифонии. Многоголосие необходимо для легитимации того, о чем говорится в текстах: они издаются как песни народных авторов, каждый из которых признает и славит советскую власть.

Публикация корпуса песен на русском языке создает и другую иллюзию: голос обрели те, кто раньше не мог высказаться. Национальные певцы благодаря переводам включаются в поле советской литературы и получают возможность быть услышанными любым советским читателем. Таким образом, с помощью переводческих практик в советской системе реализуется объединяющая функция русской культуры — функция в значительной мере политическая.

Пик издания текстов, подписанных именами казахских певцов, пришелся на конец 1930-х годов, а после смерти Джамбула издание песен казахских акынов в русских переводах постепенно пошло на спад. Возможно, это связано с тем, что в литературу на смену национальным певцам пришло поколение профессиональных советских национальных авторов[26].

---

25 «Песни киргиз-казаков». Сборник под редакцией В. Казина. Переводы С. Маркова, Л. Мартынова, П. Васильева, Н. Феоктистова. Автограф Васильева // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 8542. Л. 32.

26 Обсуждению развития и поддержки творчества акынов было посвящено заседание Казахской национальной комиссии Союза советских писателей, которое прошло

Библиография / References

[Богданов 2009] — *Богданов К.* Фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

(*Bogdanov K.* Fol'klornye zhanry sovetskoy kul'tury. Moscow, 2009.)

[Богданов 2013] — *Богданов К.* Аватар Джамбула (вместо предисловия) // Джамбул Джабаев: Приключения казахского акына в Советской стране: Ст. и материалы / Под ред. К. Богданова, Р. Николози, Ю. Мурашова. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 5—14.

(*Bogdanov K.* Avatar Dzhambula (vmesto predisloviya) // Dzhambul Dzhabaev: Priklyucheniya kazakhskogo akyna v Sovetskoy strane / Ed. by K. Bogdanov, R. Nikolozi, Yu. Murashov. Moscow, 2013. P. 5—14.)

[Вайнерман 2005] — *Вайнерман В.* Портрет Неизвестного, или очерк о Николае Васильевиче Феоктистове // Голоса Сибири. Литературно-художественный альманах. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2005. С. 91—105.

(*Vaynerman V.* Portret Neizvestnogo, ili ocherk o Nikolae Vasil'eviche Feoktistove // Golosa Sibiri. Literaturno-khudozhestvennyy al'manakh. Kemerovo, 2005. P. 91—105.)

[Вельтман 1938] — *Вельтман С.* Устное творчество народов СССР. Обзор литературы. М.: Науч.-исслед. ин-т библиотековедения и рекомендательной библиографии наркомпроса РСФСР, 1938.

(*Vel'tman S.* Ustnoe tvorchestvo narodov SSSR. Obzor literatury. Moscow, 1938.)

[Виткович 1967] — *Виткович В.* Длинные письма. Сто историй в дороге. М.: Молодая гвардия, 1967.

(*Vitkovich V.* Dlinnye pis'ma. Sto istoriy v doroge. Moscow, 1967.)

[Домбровский 1993] — *Домбровский Ю.* Письмо А. Варпаховскому // Домбровский Ю. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М.: Терра, 1993.

(*Dombrovsky Yu.* Pis'mo A. Varpakhovskomu // Dombrovsky Yu. Sobranie sochineniy: In 6 vols. Vol. 6. Moscow, 1993.)

[Васильев 1957] — *Васильев П.* Избранные стихотворения и поэмы / Вступ. ст. К.Л. Зелинского; подгот. текста П.Л. Вячеславова и Е.А. Вяловой; примеч. П.Л. Вячеславова. М.: Гослитиздат, 1957.

(*Vasil'ev P.* Izbrannye stikhotvoreniya i poemy / Introd. by K.L. Zelinskiy, prep. by P.L. Vyacheslavov and E.A. Vyalova; notes by P.L. Vyacheslavov. Moscow, 1957.)

[Исмаилов 1957] — *Исмаилов Е.* Акыны. Монография о творчестве Джамбула и других народных акынов / Авториз. пер. с каз. Х. Сыздыкова, Ю. Домбровского. Алма-Ата: Казгослитиздат, 1957.

(*Ismailov E.* Akyny. Monografiya o tvorchestve Dzhambula i drugikh narodnykh akynov / Transl. by Kh. Syzdykov, Yu. Dombrovskiy. Alma-Ata, 1957.)

[Кашина 2007] — *Кашина Л.* «Я перед ликом будущего прав...» // Сибирские огни. 2007. № 9. С. 165—172.

(*Kashina L.* "Ya pered likom budushchego prav…" // Sibirskie ogni. 2007. № 9. P. 165—172.)

в Москве в 1947 году. Позиции выступавших разделились: так, высказывалось мнение о том, что «традиция акынов рано или поздно должна отойти, так как нельзя искусственно сохранять импровизаторов там, где развивается всеобщая грамотность. Когда появляются молодые импровизаторы... писательская организация их направляет учиться и со временем они становятся поэтами». При этом писатель и переводчик Л. Соболев, игравший важную роль в процессе формирования казахской советской литературы, настаивал на том, что «акынство» продолжает существовать, однако нуждается в поддержке: «Может быть, у меня еретический взгляд, но я считаю, что искусство акынов в Казахстане бытует и если не приходится говорить о том, чтобы его культивировать, так как против течения истории не пойдешь, то во всяком случае надо стремиться сохранить то, что в этой области создано. Я утверждаю, что человек начитанный, знающий языки, культурный — может быть поэтом-импровизатором причем это может быть акын новой формации». Отметим, что с вопросом о судьбе акынов тесно связан вопрос о содержании песен, который также активно обсуждался на заседании: «Если не уделять внимания акынству, то получится... что они начнут петь свои песни не о том, о чем нужно» (Рецензии на произведения казахских писателей, обзоры прессы // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 631. Оп. 34. Ед. хр. 152. Л. 38—40. Мы выражаем благодарность Ирине Синепуповой за помощь в работе с этим документом).

[Кашина 2014] — *Кашина Л.* «Протяни мне, Родина, ладони свои…». Павлодар: ЭКО, 2014.

(*Kashina L.* "Protyani mne, Rodina, ladoni svoi…". Pavlodar, 2014.)

[Киндлер 2017] — *Киндлер Р.* Сталинские кочевники. Власть и голод в Казахстане / Пер. с нем. Л.Ю. Пантиной. М.: РОССПЭН, 2017.

(*Kindler R.* Stalins Nomaden. Herrschaft und Hunger in Kasachstan. Moscow, 2017. — In Russ.)

[Мартынов 1977] — *Мартынов Л.* Круглая звезда Айналайн / Из цикла «Воздушные фрегаты» // Мартынов Л. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1977. С. 235—244.

(*Martynov L.* Kruglaya zvezda Aynalayn // Martynov L. Sobranie sochineniy: In 3 vols. Vol. 3. Moscow, 1977. P. 235—244.)

[Мартынов 2005] — *Мартынов Л.* 9 мая по старому стилю / Публ. Г.А. Суховой-Мартыновой // Знамя. 2005. № 5. С. 156—169.

(*Martynov L.* 9 maya po staromu stilyu / Publ. by G.A. Sukhova-Martynova // Znamya. 2005. № 5. P. 156—169.)

[Очерки 1933] — *Баталов М., Сильченко М.* Очерки по казакскому фольклору и казакской литературе / Под общ. ред. И. Кабулова. Алма-Ата; М.: Казакстанское краевое изд-во, 1933.

(*Batalov M., Sil'chenko M.* Ocherki po kazakskomu fol'kloru i kazakskoy literature / Ed. by I. Kabulov. Alma-Ata; Moscow, 1933.)

[Песни 1932] — Песни киргиз-казаков / Пер. П. Васильева, С. Маркова, Л. Мартынова, Н. Феоктистова. М.; Л: Государственное издательство художественной литературы, 1932.

(Pesni kirgiz-kazakov / Transl. by P. Vasil'ev, S. Markov, L. Martynov, N. Feoktistov. Moscow; Leningrad, 1932.)

[Песни 1936] — Песни о шестнадцатом годе / Пер. с каз. М. Алтайского, П. Кузнецова, Л. Архангельского. Алма-Ата: Казахстанское краевое издательство, 1936.

(Pesni o shestnadtsatom gode. Alma-Ata, 1936.)

[Песни о Сталине 1937] — Песни казахских акынов о Сталине / Ред. Е. Мозолькова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1937.

(Pesni kazakhskikh akynov o Staline / Ed. by E. Mozol'kova. Moscow, 1937.)

[Песни казахских степей 1951] — Песни казахских степей / Ред.-сост. и вступ. статья З. Кедриной. М.; Л.: Детгиз, 1951.

(Pesni kazakhskikh stepey / Comp. and introd. by Z. Kedrina. Moscow; Leningrad, 1951.)

[Песни степей 1940] — Песни степей / Под ред. Л. Соболева. М.: Гослитиздат, 1940.

(Pesni stepey / Ed. by L. Sobolev. Moscow, 1940.)

[Платт 2017] — *Платт Д.* Здравствуй, Пушкин! Сталинская культурная политика и русский национальный поэт / Пер. с англ. Я. Подольного. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2017.

(*Platt D.* Greetings, Pushkin! Stalinist Cultural Politics and the Russian National Bard. Saint Petersburg, 2017. — In Russ.)

[Поделков 1968] — *Поделков С.* Павел Васильев. Биографическая справка // Васильев П. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. С. Залыгина; биогр. справка, подгот. текста и примеч. С. Поделкова. Л.: Советский писатель, 1968. С. 25—26.

(*Podelkov S.* Pavel Vasil'ev. Biograficheskaya spravka // Vasil'ev P. Stikhotvoreniya i poemy / Introd. by S. Zalygin; biogr., prep. and notes by S. Podelkov. Leningrad, 1968. P. 25—26.)

[Русакова 1962] — *Русакова А. Васильев П.* // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 1: Аарне—Гаврилов / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962. Стб. 868—869.

(*Rusakova A.* Vasil'ev P. // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya: In 9 vols. Vol. 1: Aarne—Gavrilov / Ed. by A.A. Surkov. Moscow, 1962. Col. 868—869.)

[Сборник 1941] — Сборник современной казахской литературы / Сост. Союзом сов. писателей Казахстана / Ред. А. Дроздов, М. Зенкевич, А. Тажибаев. М.: Гослитиздат, 1941.

(Sbornik sovremennoy kazakhskoy literatury / Ed. by A. Drozdov, M. Zenkevich, A. Tazhibaev. Moscow, 1941.)

[Сидельников 1951] — *Сидельников В.* Библиографический указатель по казахскому устному творчеству. Вып. 1. 1771—1916 гг. Алма-Ата: Академия наук КазССР, 1951.

(*Sidel'nikov V.* Bibliograficheskiy ukazatel' po kazakhskomu ustnomu tvorchestvu. Iss. 1. 1771—1916. Alma-Ata, 1951.)

[Сидельников 1969] — *Сидельников В.* Устное поэтическое творчество казахского народа. Библиографический указатель. 1771—1966 гг. Алма-Ата: Наука, 1969.

(*Sidel'nikov V.* Ustnoe poeticheskoe tvorchestvo kazakhskogo naroda. Bibliograficheskiy ukazatel'. 1771—1966. Alma-Ata, 1969.)

[Соловьев 1930] — Ленин в творчестве народов Востока. Песни и сказания / Сост. Л. Соловьев. М.: Московский рабочий, 1930.

(Lenin v tvorchestve narodov Vostoka. Pesni i skazaniya / Comp. by L. Solov'ev. Moscow, 1930.)

[Старцев 1957] — *Старцев И.* Художественная литература народов СССР в переводах на русский язык: Библиография. 1934—1954. М.: Гослитиздат, 1957.

(*Startsev I.* Khudozhestvennaya literatura narodov SSSR v perevodakh na russkiy yazyk: Bibliografiya. 1934—1954. Moscow, 1957.)

[Феоктистов 2015] — [*Б.а.*] Н.В. Феоктистов. Биографическая справка // Омский литературный музей. Тексты. Материалы. Исследования. Вып. 2. Омск, 2015. С. 57.

([*S.a.*] N.V. Feoktistov. Biograficheskaya spravka // Omskiy literaturnyy muzey. Teksty. Materialy. Issledovaniya. Vol. 2. Omsk, 2015. P. 57.)

[Ходарковский 2019] — *Ходарковский М.* Степные рубежи России. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

(*Khodarkovskiy M.* Stepnye rubezhi Rossii. Moscow, 2019. — In Russ.)

[Шевченко 1999] — *Шевченко С.* Будет вам помилование, люди... Повесть о Павле Васильеве. Павлодар, 1999.

(*Shevchenko S.* Budet vam pomilovanie, lyudi… Povest' o Pavle Vasil'eve. Pavlodar, 1999.)

[Volkov 1979] — *Volkov S.* Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich. New York: Harper & Row Publishers Inc., 1979.

[Witt 2013] — *Witt S.* Arts of Accommodation: The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologization of Norms // The Art of Accommodation: Literary Translation in Russian Culture / Ed. by L. Burnett, E. Lygo. Peter Lang, 2013. P. 141—184.

[Zemskova 2018] — *Zemskova E.* Soviet Folklore as Translation project: a case of Tvorchestvo narodov SSSR, 1937 // Translation in Russian Contexts: Culture, Politics, Identity / Ed. by B.J. Baer, S. Witt. London; New York: Routledge, 2018. P. 174—187.

Елена Островская

Перевод и канон:

«Антология новой английской поэзии» (1937)[1]

Elena Ostrovskaya

Translation and Canon: *Antologiya novoy angliiskoy poezii* (1937)

Елена Островская (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент школы филологических наук факультета гуманитарных наук; кандидат филологических наук) esostrovskaya@hse.ru.

Ключевые слова: перевод в СССР, канон, «Антология новой английской поэзии», Д.С. Мирский, Киплинг, Элиот, Оден

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_162

В статье рассматривается «Антология новой английской поэзии» (1937) с точки зрения механизмов канонизации британской поэзии и в контексте истории перевода. Обсуждаются три разных механизма формирования канона: поэта, популярного в СССР (Киплинга), поэтов, составляющих ядро канона британской поэзии (модернистов), и поэтов, усилия по канонизации которых предпринимались в 1930-е годы в СССР (левых поэтов).

Elena Ostrovskaya (PhD; Associate Professor, School of Philological Studies, HSE University) esostrovskaya@hse.ru.

Key words: translation in the USSR, canon, *Antologiya novoy angliyskoy poezii*, Kipling, D.S. Mirskij, T.S. Eliot, Auden

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_162

The paper discusses an anthology of modern English poetry *Antologiya novoy angliiskoy poezii* (1937) as a vehicle of canon-formation and in the context of the history of translation in the USSR in the 1930s. It discusses three different cases in this respect: a poet who was very popular in the USSR in the 1930s (Kipling), the poets who make the core of the canon of British poetry of the time (modernists), and the poets, whose canonization was attempted in the USSR at the time (left-wing poets).

Знаменитое эссе Иосифа Бродского «Поклониться тени» начинается с описания обстоятельств знакомства поэта с произведениями У.Х. Одена:

> Впервые я прочел Одена лет двадцать назад в России в довольно вялых и безжизненных переводах, которые нашел в антологии современной английской поэзии с подзаголовком «От Браунинга до наших дней». «Нашими» — были дни 1937 года, когда этот том был издан. Нет нужды говорить, что почти все его переводчики вместе с его редактором М. Гутнером вскоре после этого были арестованы и многие из них погибли. Нет нужды говорить, что в следующие сорок лет никакой другой антологии современной английской поэзии в России не издавалось, и помянутый том стал чем-то вроде библиографической редкости [Бродский 2001: 258].

В пронзительном и одновременно провокативном высказывании поэта сконцентрированы и проблематизированы история и миф «Антологии новой анг-

1 Статья подготовлена в ходе проведения исследования № 18-01-0070 в рамках программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2018—2019 годах и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

лийской поэзии». Эта книга вошла в историю советской культуры как символ разрыва: в соответствии с символическим годом выпуска — 1937-м — она больше известна как веха в утрированной Бродским трагической биографии составителя и переводчиков. Она оказалась не первой советской антологией современной британской поэзии, а последней перед библейскими сорока годами ожидания: следующая антология английской (не современной!) поэзии была подготовлена А.И. Старцевым уже в 1942 году, но так и не вышла.

Драматизм обстоятельств появления книги нашел в ней зримое символическое воплощение — имена двух переводчиков, Ивана Лихачева и Валентина Стенича, бесследно исчезли с ее страниц, и рядом с подписанными переводами их тексты демонстрируют значимое зияние. А имя составителя, князя Святополк-Мирского, в советской печати публиковавшегося под именем Дмитрий Мирский, было заменено другим — Михаила Гутнера, одного из переводчиков «Антологии», молодого филолога-германиста и литературного критика. (Бродский, видимо, нечаянно контаминировал судьбу Гутнера, умершего в 1942 году от последствий лишений в блокаде Ленинграда, и Мирского, погибшего в лагере в июне 1939 года.) Трагические обстоятельства не в меньшей степени, чем отсутствие другой антологии английской поэзии и весьма скромный по тем временам тираж 5300 экземпляров определили не канонический, но скорее культовый статус книги. (Ср.: «…двадцать лет спустя после выхода в свет “Антология” высоко ценилась в кругу ленинградских поэтов. <…> …в 1963 г. ее подарил на день рождения И. Бродскому М.Б. Мейлах» [Коростелев, Ефимов 2014: 527].)

Символическая ценность книги, как правило, заслоняет весьма отчетливые противоречия в оценке ее содержания, скептически охарактеризованного Бродским («вялые и безжизненные переводы»), но удостоившегося многих почти восторженных отзывов. Так, биограф Мирского Джеральд Смит в разных работах описывает «Антологию» при помощи формулы, почерпнутой им у Леонида Черткова: Мирский собрал «команду превосходных переводчиков» [Smith 2000: 253][2]. Не менее высоко оценивает переводчиков и Евгений Витковский, републиковавший ряд переводов на сайте проекта «Век перевода» и тем открывший их широкому кругу читателей [Витковский б.г.].

Упоминания «Антологии» в научном контексте сосредоточены в научных работах, посвященных Мирскому [Ефимов 2021; Ефимов, Смит 2021; Коростелев, Ефимов 2014; Перхин 1996; Smith 1995; 1996a; 2000] и переводу и рецепции отдельных поэтов — Элиота [Ушакова 2016], Йейтса [Кийз 2009], Лоуренса [Reinhold 2007], Одена [Ostrovskaya 2018; 2022] и т.д. Окончательная атрибуция Мирского в качестве составителя и отдельные аспекты ее истории обсуждались Дж. Смитом при публикации его писем к Полонской и Голтон, однако ни состав книги, ни место в формировании советского канона зарубежной литературы и перевода никогда не становились самостоятельным объектом научной рефлексии. В рамках этой статьи нас будет интересовать ее роль в формировании канона «новой» британской поэзии, что неизбежно ставит нас перед вопросом, как мыслился этот канон различными участниками ли-

2 «…br[ought] together a splendid team of translators». Ср. у Черткова: «Il se montre à cette occasion un parfait organisateur, parvenant à réunir une équipe de traducteurs excellents, dont quelques poètes (il regrettera de ne pas compter parmi eux Axmatova)» [Smith 1995: 493].

тературного процесса в СССР 1930-х годов, что он собой представлял на тот момент и какие из текстов «Антологии» вошли в канон впоследствии. В соответствии с поставленными вопросами в статье будут рассмотрены три случая, отражающие разные статусы «каноничности» и разные стратегии «канонизации»: культовый автор 1930-х годов (Киплинг), поэты, вошедшие в мировой канон британской поэзии (модернисты), и поэты, которых помещала в канон советская критика 1930-х (левые поэты). В ходе анализа будут рассматриваться механизмы канонизации как стратегия составителя «Антологии» и как явление перевода и будут обсуждаться разные участники этого процесса, как люди, так и институции. Здесь автор отчасти следует в русле translation studies, в частности за работами Сусанны Витт, которая акцентирует роль институции в истории литературного перевода в СССР и описывает его как поле действия различных агентов литературы, как институциональных, так и индивидуальных, с учетом того, что действия различных агентов в этом поле зачастую довольно тесно переплетены [Witt 2011: 154].

«Антология новой английской поэзии»: история и канон

История «Антологии» начинается с 1935 года, когда она была внесена в издательский план ленинградской секции Гослитиздата на 1936 год, в плане значится: «“Антология новой английской поэзии” (ред. Мирского) (дог. срок 1.04.36)»[3]. На основании переписки Мирского работу над «Антологией» удается датировать между августом 1935 года (22 августа речь о ней впервые заходит в письме поэту и переводчице Елизавете Полонской [Перхин 1996; Smith 1995]) и ноябрем 1936 года. (Письмо В. Ставскому, литературному функционеру, тогдашнему секретарю Союза писателей СССР, датировано 28 октября, но работа еще не была завершена: «Я заканчиваю редактирование Антологии современной английской поэзии для ленинградского Гослитиздата. Дело это подходит к концу, но задерживается из-за переводчиков» (цит. по: [Перхин 1996: 252; Smith 2000: 287]); во втором письме Полонской, от 17 июля 1936 года, упоминается, что сдача книги отложена до 1 ноября [Smith 1995: 495]). Была ли книга сдана именно 1 ноября, неизвестно, но, согласно выходным данным, она была отправлена в печать 14 декабря 1936 года, а подписана к печати почти через год, 21 ноября 1937-го. В промежутке между этими датами и были арестованы Мирский (3 июня), Лихачев (26 октября) и Стенич (14 ноября 1937 года).

О самом процессе работы над книгой известно не так много, но скорее удивительно, что такие данные имеются. В недатированном письме Дороти Голтон, основной британской корреспондентке Мирского, пересылавшей ему из Англии необходимые книги и многое другое [Smith 1996a] (дата реконструирована публикатором Дж. Смитом как август 1935 года, вероятно, на основании первого письма Полонской), критик просит прислать книги, так как «здесь»

3 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 72. Любопытно, что имя Мирского здесь оказалось по счастливой случайности, так как имена редакторов присутствуют только в плане ленинградской секции.

ничего нет[4], и большую часть переписки составляют длинные списки книг и отчеты по тому, что из запрошенного и отправленного было получено. Таким образом проясняется не только происхождение, но и круг источников для переводов. Помимо прочего, Мирский просил подписать его на несколько литературных журналов — поэтических и леворадикальных, и, по-видимому, это удалось, так как в подборку У.Х. Одена он включил стихотворение «The Dream», впервые опубликованное в мае 1936 года в журнале «New Verse».

Письма Елизавете Полонской — редкий пример взаимодействия Мирского-редактора с переводчиком: в них в основном обсуждаются технические вопросы (приглашение к участию, предложение конкретных авторов и текстов, сроки), но есть и разбор собственно переводов. В первом письме, от 22 августа 1935 года, Мирский подробно разбирает три ее перевода из Киплинга, опубликованные в «Знамени», и прочит им, прежде всего «Балладе о Востоке и Западе», блестящее будущее, в том числе и в составе антологии. Однако в итоге переводы Полонской из Киплинга в книгу не вошли, в отличие от специально заказанных ей трех других переводов, из Роберта Браунинга, Кристины Росетти и Эрнеста Даусона[5].

Хотя своим существованием «Антология» обязана Гослитиздату, гораздо больше известности ей принесло вмешательство другой институции — цензуры, чьими стараниями лакуны и ложная идентичность стали неотъемлемой частью истории книги[6]. Знание о подлинной личности составителя и редактора Святополк-Мирского, по-видимому, существовало на протяжении нескольких десятилетий как минимум в ленинградских литературных кругах, отчасти благодаря случайно образовавшимся впоследствии семейным связям Михаила Гутнера с семейством Жирмунских (у Бродского в «Диалогах» Соломона Волкова: «первый муж… второй жены Жирмунского, Нины Александровны) [Волков 2000: 139]), отчасти благодаря рассказам других участников издания, переживших войну и большой террор, таких как Иван Лихачев и Михаил Зенкевич[7]. Однако окончательно оно стало публичным в 1990-е годы, когда Дж. Смит и В. Перхин опубликовали в соответственно британских и русских журналах переписку Мирского с Голтон [Smith 1996a], — В. Ставским [Перхин 1996] и Полонской [Там же; Smith 1995].

Атрибуция неподписанных текстов тоже оказалась нелинейным и затяжным процессом. Ивану Лихачеву посчастливилось вернуться из лагерей, и он сам идентифицировал свои переводы из Хопкинса. Переводы двух стихотворений из Лоуренса («Набережной ночью, до войны» и «Змеи»), заимствованные из «Антологии», атрибутированы Стеничу в антологии «Английская поэзия в русских переводах. XX век» 1984 года [Антология 1984: 205, 211]. Спустя

4 Ср.: «About books: I am compiling an anthology of Modern English poetry in translation into Russian & there is practically nothing, either in my own possession or in the public libraries» [Smith 1996a: 114].

5 См. об этом чуть более подробно в статье Ефимова о докладе Мирского 1936 года: [Ефимов 2021]. Там же представлено несколько иное изложение истории составления «Антологии».

6 Вероятно, более яркий пример этой работы цензуры — издание «Дублинцев» в переводе Первого переводческого объединения, в котором вообще не упоминаются ни имена переводчиков, ни автор вступительной статьи [Гениева 2007].

7 На слова Зенкевича о редакторе «Антологии» ссылается Витковский, впрочем, тут же выражая ему недоверие [Витковский 1998].

шестнадцать лет Дж. Смит в биографии Мирского, восхищаясь качеством переводов, высказывает осторожную догадку, что неподписанные переводы из Лоуренса могли быть выполнены самим составителем «Антологии» («заманчиво думать, что эти исключительно точные и чувствительные версии [переводов] на самом деле принадлежат самому Мирскому» [Smith 2000: 253—254]), хотя в другом месте той же работы ссылается на антологию 1984 года[8], а спустя еще четырнадцать лет ее цитируют комментаторы предисловия к антологии [Коростелев, Ефимов 2014: 527], и в новейшей статье Ефимова воспроизводится атрибуция Смита [Ефимов 2021: 616].

Культ и канон: Редьярд Киплинг

Несмотря на сложности с сообщением и отсутствие посреднической институции вроде антологии, был британский поэт, чье творчество можно назвать культовым в СССР 1930-х годов, — это Редьярд Киплинг. Проза «гениального англосакса» [Чуковский 1909] пользовалась огромной популярностью у русской читательской аудитории еще в 1900-е годы, а стихи переводились с конца XIX века, но по-настоящему заинтересовали публику после выхода в 1922 году первого сборника стихов Киплинга в переводе Ады Оношкович-Яцыны, на тот момент студентки мастерской Лозинского и Гумилева. В последующие десять лет в различных журналах регулярно выходили новые переводы, а в 1934 году с трибуны Первого съезда советских писателей Александр Прокофьев посетовал, что так и нет «полного перевода» (sic!) стихов Киплинга, который оказал «громадное влияние» на советских поэтов [Прокофьев 1934: 570], и в 1936 году, в год смерти поэта, в СССР вышли «Избранные стихи» — «книга, побившая все рекорды обхода советской цензуры» [Витковский 1998: 12], с переводами не только скончавшейся в предыдущем 1935 году Оношкович-Яцыны, но и Геннадия Фиша, Михаила Фромана, Михаила Гутнера, Елизаветы Полонской и других. Книга вышла под редакцией Валентина Стенича с одиозной вступительной статьей Рашели Миллер-Будницкой, провозглашавшей Киплинга «политическим поэтом британского империализма» [Миллер-Будницкая 1936: 3].

Популярность Киплинга у советского читателя и особенно литераторов в 1920—1930-е годы действительно трудно переоценить. Помимо самого Прокофьева и упомянутого им в выступлении Сельвинского можно назвать Николая Тихонова, Константина Симонова, Владимира Луговского и других[9]. В афористической формулировке Евгения Витковского «сам тон советской (и… антисоветской) поэзии, как говорят недоброжелатели, “мускулистый” ее стиль — от Киплинга и Гумилева» [Витковский 1998: 12]. Мирский в московской жизни тесно общался с кругами литераторов, увлеченных Киплингом, достаточно вспомнить его дружбу с Эдуардом Багрицким, которого Георгий Мунблит вспо-

8 «[I]t is tempting to think that these exceptionally accurate and sensitive versions are in fact by Mirsky himself». Ср. также эвристическую атрибуцию переводов Стеничу на основании сопоставления текстов двух антологий в еще более поздней работе Н.А. Рейнгольд: [Reinhold 2007: 189].

9 Ср. мемуарную подборку «Прожито», где имя Киплинга всплывает в текстах Лукницкого (упоминается диалог с участием Ахматовой), Елены Сергеевны Булгаковой, Михаила Кульчицкого, Давида Самойлова, Георгия Эфрона и др. О рецепции Киплинга в СССР см.: [Витковский 1998; Hodgson 1998] и др.

минал выразительно читавшим «Балладу о Востоке и Западе» в переводе Полонской (см.: [Мунблит 1968]). Сам он, однако, не разделял этого увлечения.

В предисловии к «Антологии» он вслед за Миллер-Будницкой именует поэта «бардом» «империалистической Англии» [Мирский 1937: 14]. Сама подборка среди крупных в книге, 8 стихотворений и 21 страница, но не очень репрезентативна для столь популярного автора. Все переводы заимствованы из «Избранных стихов», то есть не заказывались специально. При этом в отборе стихов составитель принципиально расходится с советским читателем: в книге нет ни «Пыли» Оношкович-Яцыны, ни «Баллады о Востоке и Западе» Полонской, ни «Заповеди» Лозинского.

Выбор лапидарно поясняется в предисловии: поэзия Киплинга «представляет ценность лишь там, где… он создает замечательные образы “людей действия”» [Там же: 15], но подлинным ключом к подборке может служить статья Мирского о Киплинге в журнале «Знамя» 1935 года, эксплицирующая те же принципы более подробно. Она начинается с загадки популярности поэта в СССР:

> В литературных кругах Советского Союза Киплинг оценивается гораздо выше, чем в литературных кругах своей собственной страны. <…> У нас его высоко ценят многие из лучших наших поэтов, и переводы из Киплинга почти так же характерны для некоторой части советской поэзии, как переводы из Гейне и Беранже для шестидесятых годов, переводы из Верхарна для символистов и переводы из Эредиа — для их эпигонов» [Мирский 1935: 242].

Интерес советских литераторов критик объясняет «отсутствием потуг в потустороннее, известной мужественностью, прямотой и тягой к некоторому, хотя и ограниченному, реализму», а также «потребностью достойного врага» [Там же], которая побуждает идеализировать реального Киплинга.

Статья в «Знамени» примечательна тем, что в ней Мирский помимо весьма подробного анализа творчества британского поэта и ряда его русских переводов фактически намечает подборку в антологии. «Квинтэссенцией» всей поэзии Киплинга и «ключом к его основной теме» он называет «Галерного раба», который и открывает подборку. «Мандалей», и «Томлинсон», и «Данни Дивер» принадлежат к тому же первому периоду творчества Киплинга, до Англо-бурской войны, который единственный и представляет ценность, и приводятся как пример удачных. Особо Мирский выделяет «Сапоги» («Boots»), которые звучат «почти “по-ремарковски”» [Там же: 251], известные как «Пыль» в переводе Оношкович-Яцыны, однако, по-видимому, оригинальное решение переводчицы настолько его не устраивает, что он его даже не упоминает, а приводит пространную цитату в оригинале и своем прозаическом переводе [Там же]. Прочие удачи — «Баллада о Востоке и Западе», «Мери Глостер», «Стих о трех котиколовах» (в «Антологию» вошла только «Мери Глостер»).

Поздний Киплинг, по Мирскому, «бард империализма» и «автор нравоучительных стихотворений и религиозных гимнов», представлен в статье единственным стихотворением — «Если—» («If—»), отрекомендованным как «заповеди цепкости, выносливости и хладнокровия, которыми империализм заменил для своих слуг старые заповеди буржуазной честности» [Там же: 246]. Его критик цитирует в известном переводе Лозинского («Заповедь»), отмечая незначительные неточности и практически не комментируя: по-видимому, лживость и неприемлемость пафоса стихотворения ему представлялась на-

столько самоочевидной, что не нуждалась в дополнительной экспликации, как и отсутствие «Заповеди» в «Антологии».

Весьма заметное место в статье уделено переводу — и практике, которая «характерна» для некоторой части советских поэтов, и анализу конкретных переводов. Наиболее подробно разбираются те же три перевода Елизаветы Полонской, что и в упомянутом выше письме переводчице, ставшим своеобразным черновиком к этой части статьи. Любопытно, что в письме он заметно менее критичен и более комплиментарен: «Ваши переводы в общем, несомненно, прекрасны, и им суждены частые перепечатки. В частности, они, несомненно, войдут в “Антологию совр[еменной] англ[ийской] поэзии” Ленгослитиздата, которую я должен редактировать» (цит. по: [Smith 1995: 495—498]). В статье общий тон весьма благожелателен: «Удачно передав в своих вообще талантливых переводах сложную лирическую строфу Киплинга, Полонская не передала его солдатской лексики, очень обеднив этим выразительные средства подлинника» [Мирский 1935: 250], — но в примечаниях скрупулезно перечисляется ряд ошибок разного рода. Так же выглядит и упоминание «Баллады о Востоке и Западе»: хвалебный отзыв в тексте и недостатки в примечаниях. В итоге и этот текст не вошел в книгу[10].

В киплинговской подборке и статье отразились ключевые установки Мирского — составителя «Антологии». В формировании подборки он явно руководствовался критериями эстетической ценности, а не популярности, причем парадоксальным образом язык марксистской критики, усвоившей терминологию позитивистского эволюционизма, здесь явно пересекается с языком канона и антологии (ср. категории ценности в контексте разговора об антологическом каноне у Барбары Смит и вслед за ней у Лоуренса Венути [Smith 1991; Venuti 2008]). Применительно к переводам ценность подвергается отдельной рефлексии, и в этом смысле показателен явный зазор при формулировании позиции в статье и письме Полонской. Если в письме Мирский, по-видимому, оценивает литературные достоинства перевода, то в статье он руководствуется соображениями точности, приводя, где считает необходимым, свой вариант для уточнения («If») или вовсе заменяя поэтический перевод подстрочником («Boots»). По-видимому, точностью он руководствовался и при выборе текстов для антологии[11]. В этом смысле существенно, что подборка составлялась из уже готовых переводов, которые не заказывались специально для «Антологии», а выбирались из текстов «Избранных стихотворений», иными словами антология оказывалась механизмом собственно канонизации, то есть отбора и сохранения, а не создания текстов. Однако формирование канона поэзии Киплинга пошло совсем по другому руслу, с другими ценностными установками и осуществлялось поэтами, а не составителями антологий.

---

10 Дж. Смит обсуждает письма Полонской в контексте статьи и подборки «Антологии», но в несколько иной перспективе [Smith 1995: 494].

11 Более развернутое и известное высказывание Мирского о переводе — внутренняя рецензия на перевод «Дон Жуана» Михаила Кузмина — обличает «точность» как ошибочный и опасный путь в переводе (см.: [Богомолов 2013: 83—85]). Однако здесь Мирский называет точностью то же, что на языке времени клеймилось как «буквализм», и этот терминологический и идеологический спор лежит за пределами данной статьи.

Ускользающее ядро канона: британский модернизм и переводчик-невидимка

С точки зрения европейской литературной критики и позднейших историй литературы центром канона британской поэзии первой трети XX века были, конечно, поэты-модернисты, и включение их в антологию представляло серьезную задачу как идеологического сопровождения, так и собственно формирования подборки. Хотя в середине 1920-х годов в СССР начали активно читать и переводить модернистов, переводили в основном прозу, а не стихи: Джойса, Лоуренса и других (см.: [Reinhold 2007; Tall 2009]). В середине 1930-х годов ситуация изменилась: модернизм стал синонимом безжизненного формализма, и с трибуны Первого съезда Союза советских писателей Карл Радек уподобил творчество Джеймса Джойса навозу, что, однако, вызвало оживленную дискуссию и не помешало двум параллельным попыткам русского перевода «Улисса». В «Антологию» Мирский включает всех тех поэтов, которых обличают идеологи, знакомые с английской литературой, в том числе и он сам: Т.С. Элиота, У.Б. Йейтса, Д.Х. Лоуренса, Дж. Джойса, Дж.М. Хопкинса.

Как известно, эволюция критических высказываний Мирского о Джойсе — от характеристики его как писателя, которому не было равных, «может быть, со времени Шекспира», к разоблачительному пафосу его статей советского периода — довольно ярко демонстрируют идеологические и эстетические метаморфозы «красного князя» [Cornwell 1992: 90—91; 94—100]. Не менее впечатляющи высказывания Мирского об Элиоте, с которым у него были личные отношения и которого он считал крупнейшим европейским поэтом (см.: [Казнина 2007: 532; Ушакова 2016: 266; Флейшман 2006: 669]). От вступительной статьи и биографических заметок читатель ожидает всей мощи обличения с позиций советской критики и жесткого противопоставления модернизма реализму, однако составитель почти с равной силой громит империализм и капитализм всех британских поэтов. В описании Т.С. Элиота обвинения в желании «опорочить всю человеческую культуру» соседствуют с почти восхищенным «для него перед лицом неминуемой гибели капиталистического мира все отступает на задний план, в его поэзии появляются какие-то устойчивые трагические символы» [Мирский 1937: 20—21]. Йейтс («Ейтс» в орфографии антологии) изображается в контексте ирландского возрождения, и «налет язычества» на его поэзии объясняется «борьбой с узкой буржуазной моралью» [Там же: 13]. Для Лоуренса (Лоренса), как и Элиота, «характерно необычайно сильное ощущение гибели своего класса, и... в их творчестве — настоящие отходные гибнущей культуре капитализма» и влияние фрейдизма, которое «особенно дает себя знать» [Там же: 19]. Дж.М. Хопкинс удостоился только биографической заметки и не попал в обобщающую вступительную статью: его Мирский, похоже, действительно ставил невысоко.

Самый любопытный вопрос тут — как разделить парадоксалистский эстетико-идеологический взгляд на английскую литературу «товарища князя», мыслившего себя как «работника ленинизма» [Ефимов 2014: 205], его представления об идеологическом заказе и собственно требования цензуры. Парадоксальным образом наиболее эксплицитно ценность модернистов сформулирована им в той же статье о Киплинге, который, по мысли Мирского, неизбежно эстетически уступает модернистам по классовым причинам:

> Даже в пределах ущербной литературы эпохи империализма Киплинг не идет ни в какое сравнение с такими больными, уродливыми и узкими, но все же гигантами, как Пруст или Джойс. Даже в пределах безусловно упадочной буржуазной поэзии современной Англии Киплинг — поэт гораздо меньшего калибра, чем Т.С. Элиот или Лоренс.
>
> Империалистическая буржуазия породила замечательную, в известном смысле гениальную, литературу бессилия и болезни. Литература ее активности и «здоровья» даже в самом крупном своем представителе, каким является Киплинг, не поднимается выше «хорошего среднего» уровня [Мирский 1937: 243].

Трудно сказать, насколько классовый анализ эстетической значимости — искреннее построение марксиста-парадоксалиста или изощренная логика, позволяющая включить в канон принадлежащих ему по праву, но отвергаемых советским истеблишментом авторов, но подборки этих поэтов стали первыми русскими переводами, занявшими место в истории уже на этом основании, и через сорок лет послужившими основой подборок британских модернистов в антологиях «Западноевропейская поэзия XX века» (1977; см.: [Кийз 2009: 312]) и «Английская поэзия в русских переводах. XX век» (1984). За исключением Джойса, это довольно внушительные по меркам антологии подборки по 10—15 страниц вполне канонических текстов каждого из авторов. У Элиота, например, это отрывки из «Бесплодной земли» и «Полых людей», «Любовная песнь Альфреда Пруфрока» и «Гиппопотам», которого Мирский приводит в статье об Элиоте 1933 года в качестве примера «кощунственной» сатиры [Мирский 1933: 216—217].

Переводы из этих поэтов пришлось заказывать и, таким образом, выбор мотивировался не качеством существующего перевода, а, вероятно, оценкой таланта переводчика. По крайней мере, в основном тут представлены довольно известные имена, «une équipe de traducteurs excellents, dont quelques poètes», по Черткову: Сусанна Мар, Михаил Зенкевич, Иван Кашкин. Здесь находятся и переводы Лихачева и Стенича[12] с вымаранными цензурой именами переводчиков. Из четырех указанных подборок у Лоуренса переводчик (Стенич) не указан вовсе, у Хопкинса два первых стихотворения приведены в двух вариантах, подписанном и анонимном (Лихачев), и по одному анонимному переводу имеется в подборках Элиота и Йейтса. Любопытно, что два стихотворения Хопкинса, «Свинцовое эхо» и «Весна и осень», как и «Гиппопотам» Элиота, приводятся в двух вариантах, и о мотивах этого решения пока остается только догадываться.

Левые британские поэты: попытка канонизации. У.Х. Оден, «оксфордская школа» и другие

Советский «антологический импульс» середины 1930-х годов был частью масштабного проекта по формированию канона мировой литературы с центром в виде советской литературы (ср.: [Safiullina 2012]), непосредственным импульсом к которому стал знаменитый доклад Радека на Первом съезде советских

12 Появление Стенича в этой части «Антологии» не случайно: для Мирского он был в первую очередь переводчиком Джойса (ср. в письме Голтон: [Smith 1996a: 116]).

писателей «Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства». Очевидно, что в этом контексте ядром «новой» английской поэзии должна была стать коммунистическая или, шире, левая поэзия, готовая сплотиться вокруг Москвы. Разумеется, контакты с дружественными зарубежными писателями СССР устанавливал еще с 1920-х годов, но так получилось, что с Великобританией дело шло медленнее, чем с Америкой. Поэтому к середине 1930-х годов в СССР не сложилось круга канонизированных британских поэтов.

К группе левых поэтов относятся десять последних имен антологии: среди них выделяется «оксфордская группа» (Оден, Дэй Льюис, Спендер, Макнис), а остальные — отдельные представители довольно широкой левой прослойки британских литераторов: Джон Леман, поэт, критик, основатель журнала «New Writing», активно сотрудничавший с журналом «Интернациональная литература»; Хью Макдиармид, шотландский поэт и видный деятель шотландского возрождения, все 1930-е годы колебавшийся между шотландским национализмом и коммунизмом, личный знакомый и большой поклонник Мирского [MacKay 2004; Smith 1996b][13]; Сильвия Таунсенд (Таунзенд) Уорнер, прозаик, поэт и давний друг СССР, и другие.

С 1934 года, после упоминания в выступлении Радека, Оден и поэты «оксфордской группы» начали эпизодически появляться в советской печати: они активно публиковались и не менее активно участвовали в политической жизни, что прекрасно укладывалось в формат хроник литературной жизни, популярных тогда в советских газетах и журналах (Оден, например, успел съездить на две ключевых войны 1930-х годов, в Испанию и Китай). В том же году Мирский опубликовал в журнале «Интернациональная литература» статью «Английская литература и капитализм», которая в финале подводила читателя к появлению левой поэзии: «За последние год-два — явление совершенно новое в истории английской литературы — весь интерес английской художественной литературы сосредоточился на ее левом фланге, на путях к пролетариям» [Мирский 1934: 359]. В последующие два года, 1935-й и 1936-й, в том же журнале выходят еще две его статьи: «Джон Леман — шум истории» и «Послевоенные поэты» о Спендере и Дэй Льюисе. В 1936-м же году журнал опубликовал подборку из двух статей, посвященных современной английской поэзии, но уже написанных самими героями — молодыми английскими поэтами, Дэй Льюисом (отрывок из его книги «A Hope for Poetry») и Леманом (статья выполнена специально по заданию журнала).

В предисловии к антологии Мирский отзывается о молодых поэтах с приязнью, но гораздо более скептически, чем большинство советских критиков: «Оден, Дей-Льюис, Спендер — лучшие из числа поэтов-интеллигентов, которые враждебны капитализму и тянутся к революционному мировоззрению. Эта тяга, правда, часто не дает ощутимых творческих результатов, потому что они еще не освободились от декадентских влияний» [Мирский 1937: 22]. (В «Послевоенных поэтах» это противоречие парадоксалистски заостряется как противостояние революционных воззрений и «революционной» поэтической техники, свойственной скорее модернистам [Мирский 1936: 127].) Кроме того, он подчеркивает пагубное присутствие фрейдизма в их стихах. При этом траектория левых поэтов выстраивается как путь от «Новой страны» («New

13 Макдиармид написал письмо Мирскому.

Country», 1933) — одной из двух программных поэтических антологий 1930-х годов) или одинокого пути, как у Уорнер, к «Левому обозрению» («Left Review» — журнал, созданный под эгидой Коминтерна), консолидирующему левую поэзию и помогающему ей преодолевать декадентское влияние.

Мирский, как и его современники, особо отмечает Одена: упоминание имени поэта и просьбы прислать то или иное издание фигурируют в его письмах Голтон уже с декабря 1933 года [Smith 1996a: 104]. 18 января 1934 года он сообщает, что пишет сразу две статьи о поэте, однако на настоящий момент не известно ни одной. По-видимому, он считал перевод Одена и его товарищей своим индивидуальным проектом: в письме от 19 февраля 1934 года он просил Голтон объяснить поэту, что его путь к советскому читателю пролегает через него, Мирского («Вы должны попытаться объяснить им, насколько важно то, что о них думают здесь. А это во многом зависит от меня»[14] [Ibid.: 107]). Вполне возможно, что он действительно выступил посредником между редакцией журнала «Интернациональная литература» и Леманом, Дэй Льюисом и Спендером, с которыми редакция переписывалась[15], да и Радек должен был от кого-то узнать о поэтах из Оксфорда.

Размер подборки левых поэтов в «Антологии» явно соответствует оценке Мирским их эстетических качеств и места в поэзии. У «оксфордской группы» — четыре-девять стихотворений, у остальных — одно-три. Однако это не обязательно самые «революционные» стихи поэта. Если у Уорнер ключевое стихотворение — «Ред фронт», «одно из лучших революционных стихотворений последнего времени» [Мирский 1937: 444], а у Макдиармида — «Отрывок о Ленине»[16], то Оден представлен совершенно не теми обличительно-сатирическими текстами, которые рутинно упоминают или цитируют рецензенты, как советские (например, Михаил Урнов в «Литературной газете»), так и Дэй Льюис и Леман. Его девять стихотворений в антологии весьма репрезентативны для поэтики раннего Одена: энигматичный стиль «Audenesque» («зашифрованность поэтической речи» [Мирский 1937: 23]), заброшенный индустриальный пейзаж и характерно оденовский лирический герой — странник, чужой тем местам, где ему случилось оказаться (см. об этом: [Ostrovskaya 2022]).

К этой части антологии переводы тоже заказывались специально. Задействованы были несколько разных переводчиков: ленинградцы Евгений Тарасов и Владимир Зуккау-Невский, москвичи Игорь Романович, Теодор Левит и Юлиан Анисимов и ссыльный Борис Лейтин, который, вероятно, в это время ненадолго приезжал в Москву из Архангельска [Любимов 2004; Соболев 2017][17]. Любопытно, что вся левая подборка объединяется именем Игоря Романовича: он переводил девять из десяти поэтов, деля более обширные подборки: Дэй Льюиса и Спендера — с Анисимовым, Луиса Макниса — с Левитом, а Одена — с Тарасовым и Зуккау-Невским (Сильвию Таунсенд Уорнер перево-

14 «You must try an[d] explain to them, that it is highly important what they are thought about here. And that largely depends on me».

15 РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 577, 566, 604 соответственно.

16 Отрывок из «Первого гимна о Ленине» — стихотворения, посвященного самому Мирскому, но посвящение в текст «Антологии» не вошло.

17 Ср. в воспоминаниях Н.М. Любимова: «…с 1931-го по 36-й год он пребывал безотлучно в Архангельске. <…> Весной 36-го года он освободился и съездил ненадолго в Москву. <…> В ежовщину он вовремя унес ноги из Архангельска, и тут для него началась длительная полоса скитаний» [Любимов 2004: 169—170].

дили Левит и Лейтин). Непонятно, насколько наличие одного переводчика, объединяющего «левый фланг», было принципиальным решением составителя, однако сама фигура Романовича весьма показательна. Известно о нем не так много: он был молодым переводчиком, чья жизнь трагически оборвалась в сталинских лагерях, участвовал в Первом переводческом объединении Ивана Кашкина, работал в Государственной академии художественных наук, внес вклад в знаменитый коллективный перевод «Улисса», печатавшийся журналом «Интернациональная литература» в 1935 году[18]. В отличие от Валентина Стенича, Михаила Зенкевича или Сусанны Мар, он не имел поэтического прошлого, не входил в литературные объединения и не посещал, как Ада Оношкович-Яцына, студию Лозинского и Гумилева. Иными словами, речь идет о профессиональном переводчике, не имевшем других амбиций, литературного прошлого и личных отношений с поэтами Серебряного века. В описываемый период он активно сотрудничал с Гослитиздатом: например, он же переводил тексты Лемана и Дэй-Льюиса для вышеупомянутой подборки в «Интернациональной литературе», работал редактором переводной литературы. Не удивительно, что именно ему досталось самое свежее стихотворение Одена «Dream», опубликованное в апрельском номере журнала «New Verse» за 1936 год.

Как проект формирования канона левой британской поэзии, антология вовсе не достигла цели. Изданная небольшим тиражом книга не положила начала традиции, левые поэты в основном пересмотрели свои взгляды, а предложенный Радеком проект мировой литературы нашел свой конец в чистках 1930-х годов, одной из жертв которых пал сам Радек. Когда в 1960—1970-е годы в СССР начинают жадно читать Одена, это уже американский Оден — другие стихи в других переводах и других антологиях. И в рамках этого нового канона антологии занимают свое законное место: он складывается из журнальных публикаций и подборок антологий Дживилегова и Зверева [Ostrovskaya 2018].

Заключение

Если одна из основных функций антологии — формировать канон и поддерживать непрерывность культуры, то «Антология новой английской поэзии» воплотила в себе символику и топику культурного разрыва, пришедшего на смену трагическим тридцатым с их имперскими амбициями и притязаниями на международную гегемонию. Несмотря на огромную эрудицию, блистательные теоретические построения на языке времени и немалые усилия Мирского, антология не создала канона. Как нам удалось показать, в случае с действительно популярным английским поэтом Редьярдом Киплингом процесс канонизации шел совершенно независимо от антологии и подборка в ней — лишь выжимка из действительно популярного сборника стихов 1936 года. В двух других рассмотренных нами случаях — британских модернистов, в середине 1930-х годов уже имевших статус классиков, и поэтов десятилетия, британских левых — антология Мирского была поистине революционным событием, так как одновременно представляла творчество этих поэтов читателю и легити-

18 Основные источники информации о Романовиче — мемуарные заметки Екатерины Гениевой [Гениева 2007] и вдовы переводчика Елены Вержбловской [Вержбловская 2007].

мировала их присутствие в каноне. Однако резкая смена курса культурной политики привела к окончательной стигматизации модернизма и к охлаждению отношений с левыми поэтами с обеих сторон. От современной английской поэзии пришлось отказаться и довольствоваться классикой: Шекспиром, Байроном, Бернсом. Антология попадает в канон в тот момент, когда само его существование снова становится актуальным, например когда составители антологии 1984 года в той или иной мере ориентируются на ее подборки и переводы, делая собственный выбор (ср. работы Смита о возвращении перевода Полонской в канон Киплинга [Smith 1995: 494], Рейнгольд о переводах Лоуренса [Reinhold 2007: 189], Кийза о переводах Йейтса [Кийз 2009] и др.). В этом смысле живой и скептический отзыв Бродского в большей степени способствует включению книги в канон, чем мемориальное переиздание 2000 года.

Немаловажно, что в контексте «антологического импульса» 1930-х годов появлялись антологии и организованные совсем по другому принципу: в 1942 году А.И. Старцев подготовил антологию, известную нам по рецензии и статье Бориса Пастернака [Пастернак 2004]: «В основу собрания положен запас лучших русских переводов на полтораста лет… без заботы о том, лучшим ли удачам английского гения соответствуют эти лучшие свидетельства русского. <…> Перевод должен исходить от автора, испытавшего воздействие подлинника задолго до своего труда. Он должен быть плодом подлинника и его историческим следствием» [Там же: 51]. Впоследствии эта линия — от переводчика, а не от поэта — активно разрабатывалась, в первую очередь Ефимом Эткиндом и породила столь знаковое издание, как «Мастера поэтического перевода». Она была тесно связана с важной концепцией истории перевода в СССР, сформулированной Эткиндом, и приведшей к знаменитому «делу о предложении»: в СССР поэты, «лишенные возможности выразить себя до конца в оригинальном творчестве, разговаривали с читателем языком Гете, Орбелиани, Шекспира и Гюго» [Эткинд 1977: 184]. Мирский, как мы видели, исходил из обратных предпосылок. Вне зависимости от того, насколько всерьез он относился к идеологическому обрамлению «великого культурного дела критического освоения мировых классиков» (ср.: [Богомолов 2013: 70, 75, 85]), в антологии он мыслил свою задачу как ознакомление советского читателя с тем кругом явлений, который представляла собой современная британская поэзия, а не с «лучшими свидетельствами» русского переводческого гения.

Как и любая антология с таким обширным коллективом участников, «Антология новой английской поэзии» может быть прочитана на разных уровнях. С одной стороны, она отличается концептуальным единством: в ней отразилось представление Мирского о поэтах и их наиболее важных текстах, а эволюция английской поэзии от английских романтиков и до левых поэтов 1930-х годов представлена в предисловии и биографических заметках со свойственным Мирскому этого времени марксистским социологизмом. С другой стороны, несводимость социоантропологического разнообразия двадцати пяти участников антологии к идеальному образу поэта-переводчика, который у Черткова представлен единственным именем — отсутствующей в издании Ахматовой, ставит перед исследователями задачу более детального исторического описания обстоятельств и подходов каждого из них, только намеченного в настоящей статье.

Библиография / References

[Богомолов 2013] — *Богомолов Н.А.* Из истории переводческого ремесла в 1930-е годы (М.А. Кузмин в работе над «Дон Жуаном» Байрона) // Русская литература. 2013. № 3. С. 44—86.

(*Bogomolov N.A.* Iz istorii perevodcheskogo remesla v 1930-e gody (M.A. Kuzmin v rabote nad "Don Zhuanom" Bayrona) // Russkaya literatura. 2013. № 3. P. 44—86.)

[Бродский 2001] — *Бродский И.* Поклониться тени / Пер. А. Касаткиной // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. Т. V. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 256—274.

(*Brodsky J.* To Please a Shadow // Brodsky I. Sochineniya Iosifa Brodskogo: In 7 vols. Vol. V. Saint Petersburg, 2001. P. 256—274. — In Russ.)

[Вержбловская 2007] — *Вержбловская Е.* Дорогой Близнец; «Меня опять вели на допрос...» // Джойс Д. Дублинцы / Сост. Е.Ю. Гениева. М.: Вагриус, 2007. С. 291—300.

(*Verzhblovskaya E.* Dorogoy Bliznets; "Menya opyat' veli na dopros..." // Dzhojs D. Dublincy / Comp. by E.Ju. Genieva. Moscow, 2007. P. 291—300.)

[Витковский 1998] — *Витковский Е.* Империя по имени Редьярд Киплинг // Киплинг Р. Стихотворения. Роман. Рассказы / Пер. Е. Витковский и др. М.: Рипол-классик, 1998. С. 5—20.

(*Vitkovskiy E.* Imperiya po imeni Red'yard Kipling // Kipling R. Stikhotvoreniya. Roman. Rasskazy. Moscow, 1998. P. 5—20.)

[Витковский б.г.] — *Витковский Е.* Михаил Гутнер // Век перевода (https://www.vekperevoda.com/1900/mgutner.htm (дата обращения: 26.11.2020)).

(*Vitkovskiy E.* Mikhail Gutner // Vek perevoda. (https://www.vekperevoda.com/1900/mgutner.htm (accessed: 26.11.2020)).)

[Волков 2000] — *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000.

(*Volkov S.* Conversations with Joseph Brodsky. Moscow, 2000. — In Russ.)

[Антология 1984] — Английская поэзия в русских переводах. XX век / Ред. Л.М Аринштейн, Н.К. Сидорина и др. М.: Радуга, 1984.

(Angliyskaya pojeziya v russkikh perevodakh. XX vek / Ed. by L.M Arinshtejn, N.K. Sidorina et al. Moscow, 1984.)

[Гениева 2007] — *Гениева Е.Ю.* Цена радости // Джойс Д. Дублинцы / Сост. Е.Ю. Гениева. М.: Вагриус, 2007. С. 11—38.

(*Geniyeva E.Yu.* Tsena radosti // Dzhojs D. Dublincy / Comp. by E.Ju. Genieva. Moscow, 2007. P. 11—38.)

[Ефимов 2014] — *Ефимов М.* Мирский как советский критик: стратегия/трагедия двусмысленности // Политика литературы — поэтика власти: Сб. статей / Под ред. Г. Обатнина, Б. Хеллмана и Т. Хуттунена. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 214—226.

(*Efimov M.* Mirskiy kak sovetskiy kritik: strategiya/tragediya dvusmyslennosti: Coll. of art. // Politika literatury — poetika vlasti / Ed. by G. Obatnin, B. Hellman, T. Huttunen. Moscow, 2014. P. 214—226.)

[Ефимов 2021] — *Ефимов М.В.* Доклад Д.П. Святополк-Мирского «Пушкин как переводчик английских поэтов» // Художественно-филологический перевод 1920—1930-х годов / Сост. М.Э. Баскина. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 608—629.

(*Efimov M.* Doklad D.P. Svyatopolk-Mirskogo "Pushkin kak perevodchik angliyskikh poetov" // Khudozhestvenno-filologicheskiy perevod 1920—1930-kh godov / Comp. by M.Je. Baskina. Saint Petersburg, 2021. P. 608—629.)

[Ефимов, Смит 2021] — *Ефимов М., Смит Дж.* Святополк-Мирский. М.: Молодая гвардия, 2021.

(*Efimov M., Smith G.* Svyatopolk-Mirsky. Moscow, 2021).

[Казнина 2007] — *Казнина О.А.* Святополк-Мирский // Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь: В 7 т. / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 5. М.: Большая российская энциклопедия, 2007.

(*Kaznina O.A.* Svyatopolk-Mirskiy // Russkie pisateli 1800—1917. Biograficheskiy slovar': In 7 vols. / Ed. by P.A. Nikolaev. Vol. 5. Moscow, 2007.)

[Кийз 2009] — *Кийз Р.* Незамеченный символист: У.Б. Йейтс и Россия // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова / Сост. В. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 303—316.

(*Keys R.* Nezamechennyy simvolist: U.B. Yeats i Rossiya // Na rubezhe dvukh stoletiy. Sbornik v chest' 60-letiya A.V. Lavrova. Moscow, 2009. P. 303—316.)

[Коростелев, Ефимов 2014] — *Коростелев О.А., Ефимов М.В.* Примечания // Мирский Д. О литературе и искусстве. Статьи и рецен-

зии 1922—1937. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 372—527.
(*Korostelev O.A., Yefimov M.V.* Primechaniya // Mirskiy D. O literature i iskusstve. Stat'i i retsenzii 1922—1937. Moscow, 2014. P. 372—527.)
[Любимов 2004] — *Любимов Н.М.* Неувядаемый цвет: В 2 т. Т. 2. М.: Языки славянской культуры, 2004.
(*Lyubimov N.M.* Neuvyadaemyy tsvet: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2004.)
[Миллер-Будницкая 1936] — *Миллер-Будницкая Р.* Поэзия Редьярда Киплинга // Киплинг Р. Избранные стихи / Пер. с англ. под ред. В. Стенича. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1936. С. 3—28.
(*Miller-Budnitskaya R.* Poeziya Red'yarda Kiplinga // Kipling R. Izbrannye stihi / Ed. by V. Stenich. Leningrad, 1936. P. 3—28.)
[Мирский 1933] — *Мирский Д.* Из современной английской литературы (О T.C. Элиоте) // Красная новь. 1933. № 3. С. 213—223.
(*Mirskiy D.* Iz sovremennoy angliyskoy literatury (O T.S. Eliote) // Krasnaya nov'. 1933. № 3. P. 213—223.)
[Мирский 1934] — *Мирский Д.* Английская литература и капитализм // Интернациональная литература. 1934. № 3—4. С. 353—359.
(*Mirskiy D.* Angliyskaya literatura i kapitalizm // Internatsional'naya literatura. 1934. № 3—4. P. 353—359.)
[Мирский 1935] — *Мирский Дм.* Поэзия Редьярда Киплинга // Знамя. 1935. № 10. С. 242—256.
(*Mirskiy Dm.* Poeziya Red'yarda Kiplinga // Znamya. 1935. № 10. P. 242—256.)
[Мирский 1936] — *Мирский Д.* Послевоенные поэты Англии // Интернациональная литература. 1936. №10. С. 127—135.
(*Mirskiy D.* Poslevoyennye poety Anglii // Internatsional'naya literatura. 1936. №10. P. 127—135.)
[Мирский 1937] — *Гутнер М.* [*Мирский Д.*] Английская поэзия с середины XIX века; Комментарии // Антология новой английской поэзии. л.: ГИХЛ, 1937. С. 3—24; 427—446.
(*Gutner M.* [*Mirskiy D.*] Angliyskaya poeziya s serediny XIX veka; Kommentarii // Antologiya novoy angliyskoy poezii. Leningrad, 1937. P. 3—24; 427—446.)
[Мунблит 1968] — *Мунблит Г.* Рассказы о писателях. М.: Советский писатель, 1968.
(*Munblit G.* Rasskazy o pisatelyakh. Moscow, 1968.)
[Пастернак 2004] — *Пастернак Б.Л.* Антология английской поэзии (отзыв); Заметки переводчика // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М.: Слово, 2004. Т. V. С. 358—361; 51—54.
(*Pasternak B.L.* Antologiya angliyskoy poezii (otzyv); Zametki perevodchika // Pasternak B.L. Polnoe sobranie sochineniy: In 11 vols. Moscow, 2004. Vol. V. P. 358—361; 51—54.
[Перхин 1996] — *Перхин В.В.* Одиннадцать писем (1920—1937) и автобиография (1936) Д.П. Святополк-Мирского // Русская литература. 1996. № 1. С. 235—262.
(*Perkhin V.V.* Odinnadtsat' pisem (1920—1937) i avtobiografiya (1936) D.P. Svyatopolk-Mirskogo // Russkaya literatura. 1996. № 1. P. 235—262.)
[Прокофьев 1934] — *Прокофьев А.* [Выступление] // Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1934. С. 569—570.
(*Prokof'yev A.* [Vystuplenie] // Pervyy vsesoyuznyy s"ezd sovetskikh pisateley. Moscow, 1934. P. 569—570.)
[Соболев 2017] — *Соболев А.Л.* Летейская библиотека — 79 (https://lucas-v-leyden.livejournal.com/244237.html (дата обращения: 26.11.2020)).
(*Sobolev A.L.* Leteyskaya biblioteka — 79 (https://lucas-v-leyden.livejournal.com/244237.html (accessed: 26.11.2020)).)
[Чуковский 1909] — *Чуковский К.* Апостолы трусости // Речь. 1909. 31 мая.
(*Chukovskiy K.* Apostoly trusosti. Rech'. 1909. May 31.)
[Ушакова 2016] — *Ушакова О.М.* Т.С. Элиот как идеологический казус // Литература и идеология. Век двадцатый. Вып. 3. М.: МАКС Пресс, 2016. С. 258—266.
(*Ushakova O.M.* T.S. Eliot kak ideologicheskiy kazus // Literatura i ideologiya. Vek dvadtsatyy. Iss. 3. Moscow, 2016. P. 258—266.)
[Флейшман 2006] — *Флейшман Л.* Из пастернаковской переписки [Святополк-Мирский] // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку: избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 668—676.
(*Fleyshman L.* Iz pasternakovskoy perepiski [Svyatopolk-Mirskiy] // Fleyshman L. Ot Pushkina k Pasternaku: izbrannye raboty po poetike i istorii russkoy literatury. Moscow, 2006. P. 668—676.)
[Эткинд 1977] — *Эткинд Е.* Записки незаговорщика. London: Overseas Publications Interchange, 1977.
(*Etkind E.* Zapiski nezagovorshika. London, 1977)
[Cornwell 1992] — *Cornwell N.* James Joyce and the Russians. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; London: The Macmillan Press Ltd, 1992.
[Hodgson 1998] — *Hodgson K.* The Poetry of Rudyard Kipling in Soviet Russia // Modern Language Review. 1998. Vol. 93. № 4. P. 1058—1071.

[Mackay 2004] — *Mackay A.* [*Renfrew A.*] MacDiarmid and Russia Revisited // Beyond Scotland: New Contexts for Twentieth-century Scottish Literature / Ed. by G. Carruthers, D. Goldie, A. Renfrew. Amsterdam; New York: Rodopi, 2004. 59—94.

[Ostrovskaya 2018] — *Ostrovskaya E.* Poetic Translation and the Canon: The Case of Russian Auden // Translation in Russian Contexts: Culture, Politics, Identity / Ed. by B. Baer, S. Witt. Routledge, 2018. P. 292—305.

[Ostrovskaya 2022] — *Ostrovskaya E.* W.H. Auden and Translation in the USSR of the 1930s: From the Soviet Press to An Anthology of New English Poetry // Slavic and East European Journal. 2022. Vol. 66. № 1. P. 62—80. (in print)

[Reinhold 2007] — *Reinhold N.* Russian Culture and the Work of D.H. Lawrence: An Eighty-year Long Appropriation // The Reception of D.H. Lawrence in Europe / Ed. by D. Mehl, C. Jansohn. London: A&C Black, 2007. P. 187—198.

[Safiullina 2012] — *Safiullina N.* The Canonization of Western Writers in the Soviet Union in the 1930s // The Modern Language Review. 2012. Vol. 107. № 2. P. 559—584.

[Smith 1991] — *Smith B.* Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

[Smith 1995] — *Smith G.S.* D.S. Mirsky: Two Letters to Elizaveta Polonskaia (1935, 1936) on Translating Kipling and Christina Rossetti // The Slavonic and East European Review. 1995. Vol. 73. № 3. P. 490—498.

[Smith 1996a] — *Smith G.S.* D.S. Mirsky to Dorothy Galton: Forty letters from Moscow (1932—1937) // Oxford Slavonic Papers. New series. 1996. Vol. 29. P. 93—131.

[Smith 1996b] — *Smith G.S.* D.S. Mirskii and Hugh MacDiarmid: A relationship and an exchange of letters (1934) // Slavonica. 1996/1997. Vol. III. № 2. P. 283—293.

[Smith 2000] — *Smith G.S.* D.S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890—1939. Oxford: Oxford University Press, 2000.

[Tall 2009] — *Tall E.* The Reception of James Joyce in Russia // The Reception of James Joyce in Europe / Ed. by G. Lernout; W. Van Mierlo. London; New York: Thoemmes Continuum, 2009. P. 244—257.

[Venuti 2008] — *Venuti L.* Translation, Interpretation, Canon Formation // Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture / Ed. by Lianeri A., V. Zajko. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 27—50.

[Witt 2011] — *Witt S.* Between the Lines: Totalitarianism and Translation in the USSR // Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary translation in Eastern Europe and Russia / Ed. by B. Baer. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011. P. 149—170.

Елена Земскова

«Как болит от вас голова»:

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПЕРЕВОДЫ В БИОГРАФИИ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО[1]

Elena Zemskova

"How You Make My Head Hurt": Poetry Translation in the Biography of Arseny Tarkovsky

Елена Земскова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент школы филологических наук факультета гуманитарных наук; кандидат филологических наук) el.zemskova@gmail.com.

Ключевые слова: Арсений Тарковский, художественный перевод в СССР, литература оттепели, советская субъективность

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_178

В статье рассматривается место переводов с языков народов СССР в биографическом нарративе об Арсении Тарковском, где на переднем плане оказывается биография поэта, а история его работы переводчиком вытесняется на задний план. Прослеживается связь этой схемы с процессом осмысления практики художественного перевода сталинской эпохи в оттепельные годы. Стратегии Тарковского-поэта и Тарковского-переводчика, а также некоторых его современников, рассматриваются сквозь призму дискуссии о «советской субъективности».

Elena Zemskova (PhD; Associate Professor at School of Philological Studies, HSE University) el.zemskova@gmail.com.

Key words: Arseny Tarkovsky, literary translation in the USSR, literature of the Thaw, Soviet subjectivity

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_178

This article examines the role of translations from the languages of the peoples of the USSR in the biographical narrative of Arseny Tarkovsky, which focuses on his biography as a poet, and his work as a translator is pushed into the background. The connection of this arrangement with the process of rethinking practices of literary translation in the Stalinist era during the Thaw years is traced. The strategies of Tarkovsky-the-poet and Tarkovsky-the-translator, as well as those of some of his contemporaries, are viewed through the lens of the discussion on "Soviet subjectivity".

Арсений Тарковский (1907—1989) принадлежит к числу русских поэтов XX столетия, канонизированных в качестве «хранителей традиции» Серебряного века, в сталинскую эпоху не рассчитывавших на публикацию своих стихов, но писавших их в стол для будущих читателей. Его первая книга «Перед снегом» вышла в оттепельном 1962 году, когда Тарковскому было уже 55 лет. Настоящая популярность пришла к поэту после успеха его сына Андрея, кинорежиссера, в фильме которого «Зеркало» (1974) прозвучали стихи отца. В позднесоветские годы на его стихи исполняли песни, широко известны были две из них: стихотворение «Вот и лето прошло», появившееся в фильме А. Тарковского «Сталкер», превратилось в песню «Только этого мало» в исполнении эстрадной певицы Софии Ротару (музыка Матецкого) в 1979 году; в 1987 году песня на стихотворение «Звездный каталог» в исполнении Жанны Агузаровой вошла в первый официальной альбом группы «Браво».

1 Статья подготовлена по результатам проекта «Перевод в России: междисциплинарные исследования и инструменты анализа» при поддержке фонда «Гуманитарные исследования» ФГН НИУ «Высшая школа экономики» в 2020 году.

Включение стихов отца в фильмы сына, ставшие кинособытиями в СССР и на Западе, привело к тому, что биография Арсения Тарковского вошла в качестве предыстории в биографию сына. Его поэтический талант становится знаком будущей славы Андрея Тарковского, когда многие авторы биографических текстов о режиссере начинают свое повествование с биографии его отца или посвящают свои книги одновременно обоим Тарковским (см., например: [Узянов 2007]). И об отце, и о брате пишет свои мемуарно-биографические произведения Марина Тарковская [Тарковская 2006]. В популярной серии «Жизнь замечательных людей» вышли биографии отца и сына, написанные одним и тем же автором, Дмитрием Филимоновым [Филимонов 2012; 2015].

Основой биографического нарратива об Арсении Тарковском становится рассказ о жизни поэта, главными событиями в которой оказывается создание стихов. Ведущий сюжет в книге Филимонова — это переход от стихотворения к стихотворению, жизнь поэта протекает прежде всего в его собственном творчестве, переплетаясь с личной и семейной жизнью. У этой жизни почти нет значимого исторического контекста, исторические события предстают в ней скорее фоном, обстоятельствами, в которые поставлен поэт. Так выстраивается нарратив об авторе, который не мог публиковаться почти всю жизнь, тем не менее постоянно писал стихи. Биография становится описанием жизненного пути лирического героя, писавшего в стол для себя, терпевшего большую часть жизни скитания и нужду. В воспоминаниях многих мемуаристов, на которые опираются обе указанные биографии, подчеркивается его приверженность традициям поэзии Серебряного века, поэтому важнейшими событиями оказываются мифологизированные встречи с ее представителями — визит к Мандельштаму, дружба с Цветаевой после ее возвращения на родину, общение с Ахматовой.

На заднем плане мифологизированной биографии Тарковского оказывается его работа как переводчика, собственно профессиональный оплачиваемый труд внутри советской литературной системы, которым он был занят с начала 1930-х годов. Постоянные поэтические переводы по подстрочникам с разных языков, в том числе сербского, чеченского, лакского, армянского, туркменского, азербайджанского, грузинского и арабского, служат для биографов скорее досадным фоном биографии поэта, повседневностью, оттеняющей жизнь его лирического героя. Поездки в союзные республики, посещение древних памятников и южная природа, налет восточной экзотики присутствуют в этой биографии, однако сама переводческая работа не занимает в ней сколько-нибудь основного места. Однако подчеркивается, что эту постылую работу он выполнял на совесть, тщательно и точно.

В биографии Тарковского-переводчика, которая выходит на первый план лишь у некоторых мемуаристов, прежде всего литераторов из союзных республик, тоже есть свой сюжет и свои поворотные моменты [Воспоминания 1999]. Начало работы над переводами описывается одновременно как крах надежд на оригинальные публикации и как везение, связанное с возможностью заработка. В качестве волшебного помощника для начинающих поэтов-переводчиков выступает Георгий Шенгели, связавший своей личностью мир поэтов Серебряного века с миром советской многонациональной литературы. С 1934 года он заведовал редакцией национальных литератур в Госиздате и обеспечил работой многих поэтов. Сама биография переводчика националь-

ной литературы в СССР, посредника между центром и периферией советской империи, оказывается полна опасностей и неожиданностей. В статье о Марке Тарловском Сусанна Витт связывает идентичность советского переводчика с фигурой трикстера [Witt 2019], важнейшей для советской культуры [Lipovetsky 2010]. Две ключевые истории из биографии Тарковского также показывают его трикстерскую идентичность.

Первая история — рассказ о том, как при первой поездке в Дагестан в 1934 году члены встречавшей московских гостей официальной делегации приняли Тарковского как наследника древнего рода шамхалов Тарковских, один из представителей которого в XVIII веке перешел на сторону колонизаторов и стал российским подданным, получил дворянство и затем укоренился на территории Польши. Этот миф лег в основу книги об отце и сыне Тарковских известного искусствоведа Паолы Волковой [Волкова 2017]. Несмотря на то что дочь поэта проводила биографические разыскания в польских архивах и полагает, что у этой легенды нет исторических оснований [Тарковская 2006: 23], легенда продолжает жить. Например, в вышедшем в 2013 году в Махачкале сборнике научных статей и воспоминаний «Арсений и Андрей Тарковские и Дагестан» родословной рода дагестанских шамхалов Тарковских посвящена почти треть тома [Аджиев 2013]. Сам поэт, судя по воспоминаниям разных лиц, много раз рассказывал о своем предполагаемом происхождении собеседникам, никогда, однако, не склоняясь до конца ни к одной из версий.

Вторая легендарная история, о которой многим мемуаристам известно лишь со слов самого Тарковского [Воспоминания 1999: 67, 267—269, 275], — о важном государственном заказе, который Тарковский получил от ЦК партии в 1949 году. Заказ был на перевод юношеских стихов Сталина, которые собирались преподнести в качестве подарка вождю в честь его юбилея. Тарковский, разумеется, сначала отказывался от такой работы, но заказчик был непреклонен, подстрочники были получены, и работа выполнена в срок. Отказался от публикации сам юбиляр, однако поэт получил исключительно щедрое вознаграждение наличными в плотном кожаном портфеле, которого ему и жене хватило на безбедную и даже шикарную жизнь в течение целого года.

Очевидно, легенда о дагестанском происхождении Тарковского работала в его пользу как переводчика, посредника между колониями и метрополией, делая его символическим представителем одновременно и той, и другой стороны. Переводы сталинских ювеналий подчеркивают, что работа Тарковского была высшей пробы, история повышала его символический капитал на рынке переводов. Обе истории создают образ вполне успешного участника советского литературного производства, вписанного в литературные отношения национальных республик с Москвой и Союзом писателей. Это подтверждается и списком переведенного Тарковским до 1953 года, куда входит не только канонизированная классика — каракалпакский эпос «Сорок девушек» и поэзия Махтумкули, но и, например, масштабная поэма «Ленин» азербайджанского писателя Расула Рза, за которую тот получил Сталинскую премию.

Две составляющие биографии Тарковского, поэта и переводчика, ориентированы на различные культурные модели и в них по-разному конструируется идентичность субъекта. Наличие двух различных идентичностей очевидным образом порождает этические противоречия: «цинический разум» переводчика-трикстера направлен на действие здесь и сейчас, внутри советской системы, тогда как поэт, продолжатель репрессированной литературной тради-

ции, стремится ориентироваться на узкий круг друзей-ценителей, стихи «для вечности» и «читателя в потомстве». Для того чтобы понять культурные механизмы, уводящие работу Тарковского-переводчика на задний план биографического нарратива и работающие на его канонизацию как оригинального поэта, нам необходимо обратиться сначала к контексту, а затем к тестам самого Тарковского. В первом разделе я рассмотрю некоторые аспекты истории поэтического перевода в СССР, разумеется, весьма фрагментарно, исходя из проблемы этой статьи. Во втором и третьем разделах я вернусь к Тарковскому.

Поэтические переводы с языков народов СССР и границы «советской субъективности» переводчика

Известная эпиграмма Мандельштама «Татары, узбеки и ненцы» была написана осенью 1933 года на фоне бравурных сообщений «Правды» и «Литературной газеты» о начавшейся кампании по созданию «многонациональной советской литературы» путем командирования в далекие от Москвы республики и края Советского Союза творческих бригад Союза советских писателей [Лекманов 2013: 201—204]. Как показал Глеб Морев, в 1920-х годах Мандельштам сам пытался вписаться в новую литературную систему в качестве переводчика, однако был вынужден отказаться от этого плана [Морев 2021: 20—25]. В эпиграмме поэт саркастически описывает ситуацию, в которой многие его собратья по поденному литературному труду видели спасительные возможности. Получив регулярную переводческую работу, можно было претендовать на вступление в Союз писателей и относительно привилегированную позицию в советском сословном обществе [Земскова 2017]. Переводы с языков народов СССР начали заполнять страницы советских изданий, критике перевода посвящались полосы «Литературной газеты» и толстых журналов. В январе 1936 года проводится Первое Всесоюзное совещание переводчиков, окончательно вписавшее художественный перевод в идеологические рамки социалистического реализма [Земскова 2015; Witt 2013].

Создание переводчиками «многонациональной советской литературы», представленной во всей ее полноте только на русском языке, означало, как показал Евгений Добренко, отказ от модернистской модели литературного творчества как проявления авторской индивидуальности. Массовая советская литература с ее масштабными народными эпосами и национальными исполнителями, воспевающими Сталина, была продуктом идеологической ориентализации и «родилась из смерти автора» [Добренко 2011]. По мысли Брайана Бера, в созданной таким образом культуре имитации деиндивидуализация автора касалась одновременно и переводимых на русский «народных певцов», и их переводчиков. Для трансляции советскому читателю «сокровищницы мировой литературы» и создания советской многонациональной литературы необходимо было переосмыслить перевод как «средство символической переделки писателя-романтика в советского культурного работника» [Baer 2015: 123].

Включение переводчика в систему советского культурного производства можно описать в терминологии Лоуренса Венути [Venuti 2008]: лояльность советской литературной системе обеспечивала «невидимость» переводчика, его субъектную неразличимость на фоне господствующей литературной системы. При этом за фасадным образом переводчика как прозрачного стекла,

производящего «гладкость» (fluency) перевода, были хорошо различимы связанные с его работой этические коллизии. Переводы с языков советских национальностей делались по подстрочникам, никакой лояльности переводимому автору в форме изучения его языка никогда не практиковалось, несмотря на частые призывы к этому в печати. Сомнительным был статус «оригинального текста», поскольку часто он оказывался не опубликован вообще или публиковался позже русского перевода, а текст, выступающий в качестве «перевода», мог быть плодом коллаборации автора и переводчика или откровенной стилизацией. Таким образом, в этой системе не было места для переводческой стратегии, которую Венути определяет как «сопротивление» (resistance), создания для читателя форенизованного, неудобного для чтения текста, требующего дополнительных усилий восприятия. Выбор переводчиком степени конформности или сопротивления для текста перевода определяется, по Венути, широким социальным и политическим контекстом, в котором действует переводчик, в нашем случае — контекстом советского общества.

Брайан Бер, рассматривая дискурс о переводе советской литературной критики, приходит к выводу, что переводчик предстает в нем настоящим «советским субъектом», на манер героя соцреалистического романа жертвующим собой ради общего дела. Развивая этот тезис, я хотела бы обратиться к историко-антропологической стороне темы и рассмотреть переводчиков в перспективе исследований так называемой советской субъективности[2]. Интерпретируя биографический нарратив о Тарковском, необходимо понять, в какой мере участие в производстве идеологически выверенного советского переводного текста формировало дискурс переводчиков о собственной идентичности. В качестве исследовательского ориентира мне представляется важной статья Евгения Тоддеса о Борисе Эйхенбауме [Тоддес 2019], которую Илья Венявкин справедливо вписывает в ряд работ о советском субъекте, подчеркивая подвижность для исследователя границ между адаптацией и интериоризацией советского мировоззрения [Венявкин 2014]. Поскольку ниже речь пойдет об анализе «советской субъективности» в поэтических текстах, важной представляется статья Кирилла Осповата, в которой анализ стихотворения Мандельштама из перспективы «советской субъективности» сопровождается размышлениями о применимости такого рода анализа к лирическим стихотворениям, а не к источникам дневникового или мемуарного характера [Ospovat 2019].

Самоощущение переводчиков, сколько можно судить по архивным источникам, в частности протоколам заседаний секции переводчиков и секции национальных литератур Союза писателей 1930-х годов, было далеко от идеальной картины советского трудового подвига. Перевод представлялся многим удобным заработком и возможностью гарантировать социальное положение, однако внутри Союза писателей переводчики были недовольны своим статусом, чувствовали себя маргинальной группой, а возможность создания «оригинальных» текстов под собственным именем ценилась существенно выше (см.: [Земскова 2017]). Этот главный нерв обсуждения переводческой работы практически не выходил в сталинские годы в публичное поле. Одним из немногих исключений можно назвать статью Корнелия Зелинского 1936 года,

2 Не вдаваясь здесь в подробности дискуссии и разности подходов к «советской субъективности», укажу два подробных обзора: [Пинский 2018; Chatterjee, Petrone 2008].

в которой он обозначает низкий статус переводчиков в литературной системе и их специфическую ущербность по отношению к «настоящим поэтам»:

> Многим неясна прежде всего общественная целенаправленность работы поэта-переводчика, положение их в литературе неясно самим же переводчикам. <…> Может, должна ли существовать у поэта переводческая работа на правах отходов от его прямого «производства», или она имеет свою, самостоятельную литературную ценность? Казалось бы, утвердительный ответ прост и напрашивается сам собой. Но тогда чем объяснить продолжающееся полное невнимание к работе и усилиям поэтов-переводчиков и их нуждам и творческим мукам иногда, если хотите? Почему своя, хотя бы захудалая книжонка стихов всегда скорее обратит на себя внимание, чем наидобросовестнейшая работа поэтического связиста? Разве она является чем-то второсортным по отношению к так называемому собственному творчеству поэта…?
>
> Ответ на все эти вопросы имеет самое жизненное значение для большой группы наших поэтов-переводчиков, которые как раз несут основную работу по изданию русской серии национальных поэтов. Мы разумеем бывших поэтов или «неродившихся поэтов» [Зелинский 1936].

Обрушиваясь с критикой на «невнимание» к переводчикам, Зелинский описывает, как в реальности оценивается литературным производством и самими переводчиками их работа. Мысль Зелинского охватывает, разумеется, не все возможные случаи отношения современников к работе переводчика в сталинскую эпоху. Траектория вживания разных людей в статус переводчика, формирование их «советской субъективности» зависели от многих обстоятельств, и далеко не всегда у нас в распоряжении оказываются адекватные синхронные источники. Важным свидетельством, например, являются дневники А.И. Ромма второй половины 1930-х годов. На конкретных примерах история переводчиков и их индивидуальных стратегий пока еще почти не написана.

Ситуация существенно меняется в годы оттепели, когда появляются институции относительно открытой рефлексии о работе переводчика. С 1959 года Союз писателей начинает издавать ежегодники «Мастерство перевода», сборники научных, историко-литературных и теоретических, и критических статей о переводе и переводчиках, в которых в том числе обсуждаются переводы с языков республик. При Союзе писателей в Москве и в Ленинграде открывается несколько переводческих семинаров для молодых поэтов, которые ведут переводчики старшего поколения, в том числе вернувшийся из лагеря Аркадий Штейнберг. В 1963 году в издательстве иностранной литературы, с 1964 изменившем название на «Прогресс», начала издаваться книжная серия «Мастера поэтического перевода» с однотипными подзаголовками «Стихи зарубежных поэтов в переводах Х». Всего до 1985 года в серии вышли 29 книг, в 1960-е годы были изданы, в частности, переводы А. Ахматовой (прижизненное издание в 1965 году), Б. Пастернака, М. Цветаевой, Л. Мартынова, Б. Слуцкого и других. Хотя в эти сборники не включались переводы с языков народов СССР, они отличались разнообразием авторов, переводы из которых делались по подстрочникам, включая поэтов из политически зависимых от СССР стран Восточной Европы и Азии. Появляются и устроенные таким же образом сборники одного поэта-переводчика из одной или нескольких литератур национальных республик, часто издававшиеся в их столицах: например, переводы

Семена Липкина из узбекской поэзии (1960) и Марии Петровых из армянской поэзии (1968).

В предисловии к первому выпуску серии, переводам Давида Самойлова, Павел Антокольский писал:

> Советскими поэтами-переводчиками накоплен немалый опыт, он требует пристального внимания, изучения, анализа. Между тем он еще не учтен должным образом. Творчество поэтов-переводчиков нигде не собрано, работы их разбросаны в отдельных изданиях, выходивших в разные годы, в разных местах. <…> …очень многие писатели (даже писатели!) считают труд переводчика чем-то механическим, отрицают в нем творческое начало, весьма пренебрежительно отзываются о тех мастерах, которые увлеченно, добросовестно и талантливо отдают свои силы *добровольно избранному* (курсив мой. — *Е.З.*) делу. Одним из способов исправить создавшееся положение является настоящая серия. Здесь вниманию читателей предлагается труд переводчика как таковой: в избранных самим поэтом образцах, в том лучшем, что сделал данный поэт-переводчик, в его наиболее заметных достижениях [Антокольский 1963: 5].

Речь в данном случае идет о специфической для советской литературной системы практике: выходящая поэтическая книга в любом случае является знаком успеха и повышает статус поэта в литературной иерархии, даже если речь идет о переводах (в случае умерших поэтов речь идет о вкладе в их канонизацию). Как подчеркивает Антокольский, Самойлов как поэт обладает достаточно сильной поэтической «личностью», чтобы придать «единства» сборнику переводов из разных авторов.

Все перечисленные проекты оттепельной эпохи были направлены на то, чтобы повысить статус переводчиков, несправедливо низкий в прошлом, в литературной иерархии и в читательском восприятии. Представление об индивидуальном почерке переводчика, его «мастерстве», которое мыслится как сочетание техники и таланта, позволяет сделать его личность более видимой, наделить идентичностью поэта существенно более широкий круг людей, чем это было в сталинские годы. Этот процесс совпадает и с серьезным расширением в 1960-е годы возможностей для переводчиков издавать собственные поэтические произведения. Одна лишь фраза в приведенной цитате из Антокольского намекает читателю на наличие не проговариваемых прямо, вытесненных за пределы официальной публичности обстоятельств, а именно слова «добровольно избранный», само наличие которых наводит на мысли о возможной недобровольности или отсутствии выбора. Публично говорить о вынужденности переводческой работы и ее связи с запретом печатать оригинальные произведения было невозможно. Другими словами, официальный дискурс подразумевал, что поэт как «советский субъект» не просто адаптируется, но должен интериоризовать внешние требования, включаясь в процесс перевода. Об этом свидетельствует история публикации двухтомника «Мастера русского стихотворного перевода» в серии «Библиотека поэта» в 1968 году, когда в уже набранном тираже был заменен финал предисловия Е.Г. Эткинда, в котором говорилось:

> В советскую пору происходит удивительный процесс, когда ряд крупных поэтов становится профессиональными переводчиками. Это можно сказать о Пастернаке, Маршаке, Ахматовой, Заболоцком, Мартынове, Антокольском (если ограничиться только старшим поколением). Общественные причины такого процесса

> понятны: лишенные возможности до конца высказаться в оригинальном творчестве, русские поэты — особенно между 17[-м] и 20[-м] съездами — говорили со своими читателями устами Гете, Орбелиани, Шекспира, Гюго. Так или иначе, 30-е, 40-е, 50-е годы оказались для развития поэтического перевода в СССР сказочно плодотворными. Это искусство поднялось у нас на такой уровень, какого нет ни в одной стране мира [Эткинд 1977: 257].

Обком партии увидел в этом пассаже Эткинда «фальсификацию литературного процесса в нашей стране, желании «протащить ложное мнение об отсутствии свободы художественного творчества в СССР» [Там же: 121]. Заменивший исключенный абзац начинался теперь с вполне конвенционального, хотя также делающего смутные намеки для посвященных, пассажа: «...в новейшее время многие крупные поэты стали переводчиками-профессионалами, а профессиональные переводчики, пусть и не пишущие и не издающие собственных произведений, поднялись до очень высокой поэтической культуры» [Там же: 258].

В неопубликованном абзаце Эткинда, за которым очевидно стоит представление о ситуации существенного круга литераторов, можно уловить стремление компенсировать травму, придать смысл пришедшейся на сталинские годы части биографии «бывших поэтов», в терминологии статьи Зелинского, то есть приобретших литературное имя в 1900—1920-х годах. Эткинд описывает нарушенную литературную коммуникацию тоталитарной эпохи, в которой поменялись местами адресант и посредник между ним и адресатом: иностранный автор становится медиумом между русским поэтом и его читателем. Так же, как и официально допустимый вариант дискурса о «мастерстве» и «личности» переводчика в исполнении Антокольского, мысль Эткинда является попыткой преодоления травматического опыта сталинской эпохи, он указывает на границу интериоризации советской идеологии и принципов литературного производства.

Тарковский-переводчик и режимы поэтического письма

Именно в контексте осмысления опыта создания переводов в тоталитарном обществе я бы хотела вновь вернуться к Тарковскому и биографическому нарративу о нем. В терминах Зелинского Тарковский — «неродившийся поэт», с 1934 года занимавшийся переводами, а первый поэтический сборник опубликовавший лишь в 1962 году. В 1940 году Тарковский стал в качестве переводчика членом Союза писателей, переводы стали источником его регулярных заработков. Технология создания этих переводов с опорой на подстрочник, без знания языка оригинала, требует отдельного разбора каждого кейса и практически не исследована. В рамках данной статьи я могу предложить лишь краткие предварительные рассуждения об этом.

Ограничиваясь фрагментарным анализом, обратимся к раннему, но чрезвычайно показательному примеру: переводам Тарковского в тандеме с Аркадием Штейнбергом поэзии Радуле Стийенского. Многие мемуаристы указывали, что Штейнберг неоднократно заявлял о том, что они с Тарковским сами сочинили все эти тексты, и в результате конфликта по этому поводу со Стиейнским он был арестован и попал в лагерь [Нерлер 2020]. В силу биографической траектории Стийенского его произведения практически не были изданы на языке оригинала

и существовали исключительно в русских переводах. По имеющимся в личном фонде Стийенского машинописи на сербском невозможно однозначно судить, когда были написаны тексты его произведений, и не являются ли они позднейшими изложениями русских переводов[3]. Мне представляется, что эти тексты являются самостоятельными произведениями, прежде всего из-за их формальных особенностей. Поэмы Стийенского воспроизводят традиционную фольклорную форму юнакской песни, как она представлена, например, в книге 1934 года «Сербский эпос» в издательстве «Academia». Содержание текстов было осовременено: речь в произведениях Стийенского идет о черногорских коммунистах-партизанах 1920-х годов. Переводы Тарковского и Штейнберга [Стийенский 1935] существенно модернизируют эту форму, расшатывая ее фольклорность, отменяя повторы и усложняя ритмический рисунок. Одновременно с этим степень литературности получающегося перевода повышается через интертекстуальные отсылки к классической русской поэзии, Жуковскому, Пушкину, Лермонтову.

Модификацию этой техники мы наблюдаем в переводе Тарковского 1950 года поэмы Расула Рза «Ленин» [Рза 1950], которая начинается прозрачными отсылками к «Медному всаднику» Пушкина, «Двенадцати» Блока и стихам о Ленине Маяковского. Переводной текст Тарковского, как и большинства других переводчиков, представляет сгусток цитат и полуцитат из канонических текстов русской поэзии, их адаптации к различной идеологически зависимой тематики. Если говорить о куда менее идеологически мотивированных переводах восточной классики, прежде всего из туркменского поэта XVIII века Махтумкули, техника их перевода более сложная, включающая палитру приемов ориентализации. Одновременно в этих текстах модернизируется и европеизируется сам лирический герой, приближаясь к переводчику и читателю. Как вспоминал Юрий Коваль:

> И я ему сказал, что меня потрясает его перевод из Махтумкули. И он спросил меня:
> — А какая строчка?
> После общих комплиментов я все-таки обозначил эту строчку:
> — Скажите любимой моей —
> Растерзан я на сто частей.
>
> Арсений Александрович очень и очень задумался, сказал, что писал это про себя и что у Махтумкули эти строчки вообще вряд ли есть [Воспоминания 1999: 150].

Концепт «мастерства перевода» в принципе уводил переводчика от оригинала и подразумевал возможность широкой трансформации исходного текста (а фактически его субститута, подстрочника), которая мыслилась как зона возможной самореализации поэта. Сам Тарковский так писал об этом в рецензии на сборник Пастернака в серии «Мастера поэтического перевода»:

> Перевести слово в слово — нельзя. В переводе от подлинника остается процентов семьдесят-восемьдесят в лучшем случае. Двадцать-тридцать процентов принадлежат переводчику. Эти не противоречащие сути и духу подлинника «дописки» и есть тайник, в котором прячется автор перевода. Здесь и проявляется его дарование; по «дописка» удобнее всего исследовать стиль переводчика [Тарковский 1967: 5].

---

3 *Стийенский Р.* Стражари на Дурмитор. Сборник стихотворений и поэм // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2829. Оп. 1. Ед. хр. 3.

Однако для Тарковского этот «тайник», место относительной самореализации в переводах, не является ни достаточным, ни обязательным для самостоятельной поэзии. В начале той же рецензии он рассуждает о месте переводов в биографии поэта, не видя практически никакой позитивной связи между ними и оригинальными текстами:

> В «Собраниях стихотворений» больших поэтов отдел переводов — как в большом жилом доме комната неопределенного назначения, где свалены вещи, которыми редко пользуются, где ночуют порой желанные, порой случайные гости. Оригинальные стихи — праздник поэта, переводы — его работа. <…> Автор оригинального произведения живет своими идеями, своим отношением к внешней среде. По условиям задачи переводчик дышит чужим воздухом.
>
> Пастернак принадлежит к числу тех поэтов, каких не заподозришь в том, что ради выражения своего мировосприятия они нуждаются в литературном образце. И все же Пастернак много переводил… [Там же: 5].

Характерно, что Тарковский разграничивает роли поэта и переводчика по виду труда: переводчик, участник советского литературного производства, делает «работу», а оригинальный поэт реализуется «по праздникам», в свободное от работы время. Так советский опыт приводит его к ситуации раздвоенного, расщепленного письма, оба режима которого схожи технологически, но различаются по своей цели. Оказавшись в такой ситуации, Тарковский выбирает для себя стратегию разграничения этих режимов, по-разному работая с литературной традицией и выбирая в ней различные ориентиры. В режиме «рабочего», переводного письма Тарковский, как уже было сказано, в рамках переводческого мейнстрима ориентируется прежде всего на русскую поэзию Золотого века (на примере Маршака этот феномен описан в известной статье [Гаспаров, Автономова 2001]), хотя по необходимости обращается к Блоку или Маяковскому. В оригинальном творчестве он работает с модернизмом, прежде всего ориентируясь на акмеистов и особенно Мандельштама, главным образом на уровне мотивов, что подробно рассматривалось уже многими исследователями [Резниченко 2014; Чаплыгина 2007]. Такое разграничение стратегий позволяет, используя терминологию Тоддеса по отношению к Эйхенбауму, воспринимать занятия переводами как адаптацию, но не полную интериоризацию советской идеологии, если субъекту удается отделить от них свои прочие тексты, значимые для него как «оригинальные». При этом ситуация существования в двух разнонаправленных режимах письма становится травматической и не проговаривается до конца не только в сталинские, но и в оттепельные годы.

Сборник Тарковского «Перед снегом»: природа творчества и работа переводчика «перед лицом вечности»

Первая книжная публикация оригинальных, а не переводных стихотворений Тарковского, сборник «Перед снегом», вышла в 1962 году, во время оттепельного поэтического бума, через год после выхода сборника Ахматовой, почти одновременно с книгами других поэтов «старого» и «нового» поколений [Чуп-

ринин 2020: 683—684]. Лаконичная издательская аннотация представляет автора, во-первых, как переводчика, о котором как бы неожиданно выяснилось, что он поэт, а во-вторых, как свидетеля прожитой им эпохи:

> Арсений Тарковский, широко известный переводчик, предстает в книге «Перед снегом» как оригинальный поэт.
>
> В книге собраны стихи за несколько десятилетий, она является итогом большой и серьезной работы, за которой открывается сложный мир своеобразного поэта, мир мыслей, чувств и воспоминаний современника.

Сборник очевидно является компромиссом с издательскими требованиями времени, он начинается со стихотворения с упоминанием Ленина, функцией которого было «проталкивание» книги в печать. Оно написано в настолько явном идеологическом ключе, что не включалось в дальнейшие публикации Тарковского. Оно оказывается одним из двух стихотворений, где упоминается перевод, при этом чтение Ленина как сверхканонизированного автора в оригинале прокламируется как сверхценное:

Чем больше лет ложится мне на плечи,
Тем очевидней светлый мой удел:
Я — гражданин державы русской речи,
И русской музе я в глаза глядел.

Такая сила есть в моем народе,
Что я устами новой жизни стал,
И счастлив тем, что я не в переводе,
А в подлиннике Ленина читал.
1940

[Тарковский 1962: 5]

В этом тексте, вполне конвенциональном для предыдущей, сталинской эпохи, легко увидеть черты дискурса о превосходстве русского языка времени борьбы с космополитизмом и одновременно представление о высоком статусе русской поэзии, разделяемое советской интеллигенцией. Стихотворение при этом датировано 1940 годом, что заставляет предположить, что даты создания текстов, указанные в сборнике, где стихотворения расположены не по порядку их создания, оказываются частью композиции. Самая ранняя дата в сборнике — 1935 год, и в нем нет ни одного текста, который был бы датирован периодом с 1947 года, когда Тарковскому было отказано в публикации уже принятой в издательство книги в связи с постановлением о журналах «Звезда» и «Ленинград», и до 1954 года. Читателю становится понятно, что в годы позднего сталинизма автор практически не мог говорить от своего лица.

Если первое стихотворение представляет в сборнике полюс практически полной интериоризации идеологии, то остальные стихотворения представляют широкую палитру на шкале «приближения — отстранения» по отношению к конвенциям официальной поэзии оттепели. Первый раздел сборника, озаглавленный по названию одного из рассказов Федора Сологуба «Земле — земное», включает тексты о войне, как синхронные, так и посвященные памяти о ней, соотносится с общим голосом оттепельной поэзии о войне, в которую «был введен опыт дискомфортный эмоционально, но не экзистенциально»

[Кукулин 2019: 201]. В поэтике Тарковского страдания и экзистенциальный ужас военного времени, опыт переживания катастрофы уравновешиваются, снимаются в текстах обращением к вневременной культурной традиции: «...страдание приобретает в поэзии Тарковского значение безусловной победы: только страданием оплачивается бессмертие, кровное родство с магическим словарем культуры» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 305].

Наибольший интерес с точки зрения анализа «советской субъективности» в этом сборнике представляют стихотворения второго раздела «Из клювов птиц», посвященного рефлексии поэта о природе творчества. На первый взгляд, в этих стихотворениях вообще нет примет времени, поэзия является для лирического героя инструментом преодоления тяжести повседневного посредством перехода в вечность или историю: «...сверстнику вечности тесно в пределах земной биографии, непосредственного опыта... поэт чувствует себя полномочным представителем человечества, а то и впрямую отождествляет свой удел с уделом человечества» [Чупринин 1983: 72].

Однако признаки эпохи, рефлексию травматического опыта поэзии в советском обществе можно увидеть во многих стихотворениях, где настойчиво повторяются мотивы неполной самореализации, потери идентичности и поиска себя. Если идти по порядку публикации стихотворений в сборнике, можно проследить наслоение этих мотивов от текста к тексту. Неполнота реализации выражается, например, через образ физической неполноценности, частичной потери слуха и зрения:

И еще я скажу: собеседник мой прав,
В четверть шума я слышал, в полсвета я видел,
Но зато не унизил ни близких, ни трав...

[Тарковский 1962: 39]

При этом, как почти всегда у Тарковского, в следующем стихотворении этот мотив снимается и оборачивается своей противоположностью в перспективе вечности, где только и может поэт воплотиться:

Найдешь и у пророка слово,
Но слово лучше у немого
И ярче краска у слепца,
Когда отыскан угол зренья
И ты при вспышке озаренья
Собой угадан до конца

[Там же: 42].

В этом же стихотворении, «Werde der du bist...», возникает мотив переодевания, изменяющего поэта до неузнавания самим собой, мотив поиска себя и невозможности этого сделать:

Ты вывернешься наизнанку,
Себя обшаришь спозаранку,
В одно смешаешь явь и сны,
Увидишь мир со стороны,

И все и всех найдешь в порядке
А ты — как ряженый на святки —
Играешь в прятки сам с собой,
С твоим искусством и судьбой
[Там же: 41].

Стихотворение, датированное 1947 годом, «Я долго добивался…», по-видимому, можно прочитать как реакцию Тарковского на отказ издательства печатать уже готовый сборник. В отличие от других стихотворений о поэзии, в этот текст прорывается выражение не просто из советского, но и государственно-полицейского словаря: «паспортное сходство» проверяется в ситуации подозрения гражданина в том, что он может выдавать себя за другого:

Я долго добивался,
Чтоб из стихов своих
Я сам не порывался
Уйти, как лишний стих.

Где свистуны свистели
И щелкал шелкопер,
Я сам свое веселье
Отправил под топор.

Быть может, идиотство
Сполна платить судьбой
За паспортное сходство
Строки с самим собой…
[Там же: 41]

Тождество со своими стихами, другими словами наличие у поэта субъектности, отдельной от окружающего порядка, оказывается сродни насилию над собой, необходимостью самоконтроля и самоотречения (в противовес практикам «самозванства» и сокрытия идентичности, описанным Шейлой Фицпатрик [Fitzpatrick 2005]). При этом отказ от адаптации к окружающему миру практически гарантирует в современности неполноценную жизнь. Так, в финальном стихотворении сборника, посвященном Анне Ахматовой, прямо говорится, что поэту невозможно остаться собой в свою эпоху. Но, как и всегда, это противоречие получает позитивное разрешение в финале — поэт оказывается голосом общего «мы», включающего не только человечество, его предков и потомков, но и всю природу:

Я тот, кто жил во времена мои,
Но не был мной. Я младший из семьи
Людей и птиц, я пел со всеми вместе
И не покину пиршества живых —
Прямой гербовник их семейной чести,
Прямой словарь их связей корневых
[Тарковский 1962: 138].

Среди текстов о поэзии стихотворение «Переводчик» стоит в сборнике совершенно отдельно. В нем нет идеи перерождения героя и нет никакого намека на разрешение ситуации в перспективе вечности или истории. В определенном смысле это стихотворение своей мрачностью производит на читателя самое безнадежное впечатление во всем сборнике. Недаром несколько переводчиков отозвались на него, предлагая менее травмирующие и даже позитивные описания переводческого труда [Мкртчан 1978: 22—23].

Переводчик

Шах с бараньей мордой — на троне.
Самарканд — на шахской ладони.
У подножья — лиса в чалме
С тысячью двустиший в уме.
Розы сахариной породы,
Соловьиная пахлава,
Ах, восточные переводы,
Как болит от вас голова.

Полуголый палач в застенке
Воду пьет и таращит зенки.
Все равно. Мертвеца в рядно
Зашивают, пока темно.
Спи без просыпу, царь природы,
Где твой меч и твои права?
Ах, восточные переводы,
Как болит от вас голова.

Да пребудет роза редифом,
Да царит над голодным тифом
И соленой паршой степей
Лунный выкормыш — соловей.
Для чего я лучшие годы
Продал за чужие слова?
Ах, восточные переводы,
Как болит от вас голова.

Зазубрил ли ты, переводчик,
Арифметику парных строчек?
Каково тебе по песку
Волочить старуху-тоску?
Ржа пустыни щепотью соды
Ни жива шипит, ни мертва.
Ах, восточные переводы,
Как болит от вас голова.
1960

[Там же: 67].

Сама субъектная структура стихотворения, в которой «я» прорывается всего однажды, но есть всеведущий нарратор, обращающийся к переводчику, показы-

вает, насколько тема перевода выводится Тарковским из поля разговора об оригинальной поэзии, и относится к принципиально другому опыту, которые водится через тему Востока и тему насилия. Обе они сближают «Переводчика» с двумя другими стихотворениями сборника, «В музее» и «Верблюд». В «Верблюде», датированном рубежным 1947 годом, описано *выносимое* страдание от насилия, связанное с тяжелой работой и относительной неволей, и оно отчасти снимается завершением на позитивной ноте:

Привыкла верблюжья душа
К пустыне, тюкам и побоям.
А все-таки жизнь хороша,
И мы в ней чего-нибудь стоим

[Там же: 112].

В стихотворении «В музее», непосредственно предшествующем «Переводчику» в сборнике и написанном в том же 1960 году, разговор о насилии также непрямой, поскольку поэт описывает свои впечатления от копий ассирийских фресок в Пушкинском музее, и за этим разговором только угадывается разговор о жертвах государственного террора, которому был свидетелем сам поэт («Это они, это не мы — ассирийцы!»). Это обращение к жертвам прошлых веков из современности снова приводит к частичному разрешению трагичности ситуации, поскольку в пространстве искусства и вечности, где располагается поэт, сохраняется память об этих жертвах:

Жизнь коротка, но довольно и ста моих жизней,
Чтобы заполнить глотающий кости провал.
В башенном городе у ассирийцев на тризне
Я хорошо бы с казненными попировал

[Там же: 65].

В стихотворении «Переводчик», как мне кажется, вообще не происходит никакого снятия и разрешения конфликта субъекта с самим собой и внешним миром, характерное для других стихотворений сборника, несмотря на то что оно разворачивается в той же самой вневременной вечности. Всеведущий нарратор этого стихотворения охватывает своим взглядом и соединяет пространства, разноположенные и не пересекающиеся для современника («я»): шахский дворец, тюрьму и бескрайнюю, сухую и больную степь, между которыми постепенно стираются внутренние границы. Пространственная неопределенность усиливается невозможностью однозначно установить место переводчика: он то льстивая «лиса в чалме» в шахском дворце, то некто, на кого из тюрьмы смотрит палач, и быстрый немотивированный переход от одного к другому рождает ужас от происходящего. Рефреном о постоянной головной боли создается ощущение изнуряющего телесного страдания. Страх и угроза насилия внушается взглядом постоянно наблюдающего палача, по ночам прячущего трупы, и невозможностью скрыться от этого в степи, представляющей для жизни не меньшую угрозу. Над всей этой картиной царит насквозь искусственная восточная литературность, представленная лживыми штампами: розы, пахлава, соловей.

Со всем этим комплексом мотивов ассоциирована в стихотворении работа переводчика, она монотонна, тосклива, неотделима от страха и боли. Авторское

«я» поэта проявляется в нем лишь однажды, и в этом «ударном месте» текста лирический субъект, тот же самый, что действует в стихах о творчестве, задает себе вопрос: «Для чего я лучшие годы продал за чужие слова?» Эти многократно цитировавшиеся строки являются, возможно, наиболее радикальной из публично высказанных в годы оттепели формулировкой вопроса о том, как следует осмыслять работу переводчиков поэзии в сталинские годы. В контексте стихотворения вопрос этот, в сущности, не требует ответа, потому что «продажа» не была добровольным эквивалентным обменом, участие в переводческом проекте было связано с внешним давлением и отсутствием выбора. В контексте всего сборника вопрос снимается еще и тем, что «признание вины» («продал») дает лирическому субъекту дополнительное право говорить о поиске собственной идентичности и трансформации себя перед лицом вечности.

В стихотворении «Переводчик», как в сборнике «Перед снегом» в целом, Тарковский дает радикальный ответ на вопрос о соотношении частей собственной биографии. Ее «переводческая» часть, жизнь «здесь и сейчас», «во времена мои», связанная с адаптацией к советской системе и интериоризацией ее идеологических установок по меньшей мере в сфере литературного производства, преодолевается оставшейся частью, силой поэзии. То представление о природе творчества, которое выстраивает в своем сборнике Тарковский, не предполагает возможности интериоризации советского опыта с его лживой дискурсивностью, а противопоставляет ему «правду» настоящей поэзии («В слове правда мне виделась правда сама»).

Говоря о том, как осмыслялся опыт работы переводчиков сталинского времени в годы оттепели, мы фактически говорим о начале формирования памяти о литературной системе сталинского периода, которая сохранилась и до постсоветского времени. Эта память о травматическом опыте формировалась в условиях относительной свободы высказывания и приводила к необходимости использовать фигуры умолчания и к вытеснению частей этого опыта. Тарковский, как и другие участники этого разговора, не стремились говорить о собственном принятии, интериоризации идеологических установок эпохи, противопоставляя их «настоящей поэзии», никак не связанной с опытом сотрудничества с государством и существовавшей вопреки ему. Такой взгляд на опыт переводческой работы определил и двойственность биографического нарратива о Тарковском как поэте и переводчике.

Библиография / References

[Аджиев 2013] — Арсений и Андрей Тарковские и Дагестан / Сост. А.М. Аджиев. Махачкала: Дагестанское кн. изд-во, 2013.

(Arseniy i Andrey Tarkovskiye i Dagestan / Comp. by A.M. Adzhiyev. Makhachkala, 2013.)

[Антокольский 1963] — *Антокольский П.* Предисловие // Поэты-современники: Стихи зарубежных поэтов / Пер. Д. Самойлова. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 5—8.

(*Antokolsky P.* Predislovie // Poety-sovremenniki: Stikhi zarubezhnykh poetov / Transl. by D. Samoylov. Moscow, 1963. P. 5—8.)

[Венявкин 2014] — *Венявкин И.* Борис Эйхенбаум как советский субъект // Новое литературное обозрение. 2014. № 130. С. 209—211.

(*Venyavkin I.* Boris Eikhenbaum kak sovetskiy sub"ekt // Novoe literaturnoe obozrenie. 2014. № 130. P. 209—211.)

[Волкова 2017] — *Волкова П.Д.* Арсений и Андрей Тарковские: родословная как миф. М.: АСТ, 2017.

(*Volkova P.D.* Arseny i Andrei Tarkovsky: rodoslovnaya kak mif. Moscow, 2017.)

[Воспоминания 1999] — «Я жил и пел когда-то...»: Воспоминания о поэте Арсении Тарковском / Под ред. М.А. Тарковской. Томск: Водолей, 1999.

("Ya zhil i pel kogda-to…": Vospominaniya o poete Arsenii Tarkovskom / Ed. by M.A. Tarkovskaya. Tomsk, 1999.)

[Гаспаров, Автономова 2001] — *Гаспаров М.Л., Автономова Н.С.* Сонеты Шекспира — переводы Маршака // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 389—409.

(*Gasparov M.L., Avtonomova N.S.* Sonety Shekspira — perevody Marshaka // Gasparov M.L. O russkoy poezii. Saint Petersburg, 2001. P. 389—409.)

[Добренко 2011] — *Добренко Е.* Найдено в переводе: рождение советской многонациональной литературы из смерти автора // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2011. № 4. С. 236—262.

(*Dobrenko E.* Naydeno v perevode: rozhdenie sovetskoy mnogonatsional'noy literatury iz smerti avtora // Neprikosnovennyy zapas: debaty o politike i kul'ture. 2011. № 4. P. 236—262.)

[Зелинский 1936] — *Зелинский К.* О дружбе народов и ее связистах // Красная новь. 1936. № 11. С. 174—175.

(*Zelinskiy K.* O druzhbe narodov i ee svyazistakh // Krasnaya nov'. 1936. № 11. P. 174—175.)

[Земскова 2015] — *Земскова Е.Е.* Стратегии лояльности: дискуссия о точности художественного перевода на Первом всесоюзном совещании переводчиков 1936 года // Новый филологический вестник. 2015. № 4 (35). С. 70—84.

(*Zemskova E.E.* Strategii loyal'nosti: diskussiya o tochnosti khudozhestvennogo perevoda na Pervom vsesoyuznom soveshchanii perevodchikov 1936 goda // New Philological Bulletin. 2015. № 4 (35). P. 70—84.)

[Земскова 2017] — *Земскова Е.Е.* «Права литературного гражданства»: переводчики в литературной бюрократии 1930-х годов // Acta Slavica Estonica IX. Труды по русской и славянской филологии X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control. Tartu: University of Tartu Press, 2017. С. 69—84.

(*Zemskova E.E.* "Prava literaturnogo grazhdanstva": perevodchiki v literaturnoy byurokratii 1930-kh godov // Acta Slavica Estonica IX. Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii X. Strategii perevoda i gosudarstvennyy kontrol. Translation Strategies and State Control. Tartu, 2017. P. 69—84.)

[Кукулин 2019] — *Кукулин И.В.* Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940—1970-х годов) // Кукулин И.В. Прорыв к невозможной связи: Статьи о русской поэзии. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 175—217.

(*Kukulin I.V.* Regulirovaniye boli (Predvaritel'nyye zametki o transformatsii travmaticheskogo opyta Velikoy Otechestvennoy / Vtoroy mirovoy voyny v russkoy literature 1940—1970-kh godov) // Kukulin I.V. Proryv k nevozmozhnoy svyazi: Stat'i o russkoy poezii. Ekaterinburg, 2019. P. 175—217.)

[Лейдерман, Липовецкий 2003] — *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Русская литература XX века (1950—1990-е годы): В 2 т. Т. 2. М.: Академия, 2008.

(*Leyderman N.L., Lipovetsky M.N.* Russkaya literatura XX veka (1950—1990-e gody): In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2003.)

[Лекманов 2013] — *Лекманов О.А.* Поэты и газеты. Очерки. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2013.

(*Lekmanov O.A.* Poety i gazety. Ocherki. Moscow, 2013.)

[Мкртчан 1978] — Поэзию в язык из языка / Сост. и послесл. Л. Мкртчяна. Ереван: Изд-во Ереван. ун-та, 1978.

(Poeziyu v yazyk iz yazyka / Comp ans afterw. by L. Mkrtchyan. Erevan, 1978.)

[Морев 2021] — *Морев Г.* Осип Мандельштам: Фрагменты литературной биографии (1920—1930-е годы). М.: Новое издательство, 2021.

(*Morev G.* Osip Mandel'shtam: Fragmenty literaturnoy biografii (1920—1930-e gody). Moscow, 2021.)

[Нерлер 2020] — *Нерлер П.* Переводчик? Соавтор? Автор?.. — Аркадий Штейнберг и Радуле Стийенский // Нерлер П.М. Путем потерь и компенсаций: этюды о переводах и переводчиках. М.: Рудомино, 2020. С. 285—300.

(*Nerler P.* Perevodchik? Soavtor? Avtor?.. — Arkady Shteynberg i Radule Stiyensky // Nerler P.M. Putem poter' i kompensatsiy: etyudy o perevodakh i perevodchikakh. Moscow, 2020. P. 285—300.)

[Пинский 2018] — *Пинский А.* Предисловие // После Сталина: позднесоветская субъективность (1953—1985) / Под ред. А. Пинского. СПб.: Европ. ун-т в Санкт-Петербурге, 2018. С. 9—38.

(*Pinsky A.* Predislovie // Posle Stalina: pozdnesovetskaya sub"ektivnost' (1953—1985) / Ed. by A. Pinsky. Saint Petersburg, 2018. P. 9—38.)

[Рза 1950] — *Рза Р.* Ленин: Поэма / Пер. А.А. Тарковского. Баку: Азернешр, 1950.

(*Rza R.* Lenin: Poema / Transl. by A.A. Tarkovsky. Baku, 1950.)

[Резниченко 2014] — *Резниченко Н.* «От земли до высокой звезды». Мифопоэтика Арсения Тарковского. Нежин; Киев, 2014.

(*Reznichenko N.* "Ot zemli do vysokoj zvezdy". Mifopoetika Arseniya Tarkovskogo. Nezhin; Kiev, 2014.)

[Стийенский 1935] — *Стийенский Р.* Партизаны на Дурмиторе / Пер. с серб. А. Тарковского, А. Штейнберга. М.: Гослитиздат, 1935.

(*Stiensky R.* Partizany na Durmitore / Transl. from Serbian by A. Tarkovsky, A. Shteynberg. Moscow, 1935.)

[Тарковская 2006] — *Тарковская М.А.* Осколки зеркала. М.: Вагриус, 2006.

(*Tarkovskaya M.A.* Oskolki zerkala. Moscow, 2006.)

[Тарковский 1962] — *Тарковский А.А.* Перед снегом: Стихи. М.: Советский писатель, 1962.

(*Tarkovsky A.A.* Pered snegom: Stikhi. Moscow, 1962.)

[Тарковский 1967] — *Тарковский А.* Искусство перевода // Литературная газета. 1967. 22 ноября. № 47. С. 5.

(*Tarkovsky A.* Iskusstvo perevoda // Literaturnaya gazeta. 1967. № 47. P. 5.)

[Тоддес 2019] — *Тоддес Е.* Б.М. Эйхенбаум в 30—50-е годы (К истории советского литературоведения и советской гуманитарной интеллигенции) // Тоддес Е. Избранные труды по русской литературе и филологии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 220—316.

(*Toddes E.* B.M. Eykhenbaum v 30—50-e gody (K istorii sovetskogo literaturovedeniya i sovetskoy gumanitarnoy intelligentsii) // Toddes E. Izbrannyye trudy po russkoy literature i filologii. Moscow, 2019. P. 220—316.)

[Узянов 2007] — Арсений и Андрей из рода Тарковских (альбом) / Сост. С.А. Узянов. М.: ГУ МДН, 2007.

(Arseniy i Andrey iz roda Tarkovskikh (al'bom) / Comp. by S.A. Uzyanov. Moscow, 2007.)

[Филимонов 2012] — *Филимонов В.П.* Андрей Тарковский. Сны и явь о доме. М.: Молодая гвардия, 2012.

(*Filimonov V.P.* Andrey Tarkovsky. Sny i yav' o dome. Moscow, 2012.)

[Филимонов 2015] — *Филимонов В.П.* Арсений Тарковский. М.: Молодая гвардия, 2015.

(Filimonov V.P. Arseny Tarkovsky. Moscow, 2015.)

[Чаплыгина 2007] — *Чаплыгина Т.Л.* Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века: Дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2007.

(*Chaplygina T.L.* Lirika Arseniya Tarkovskogo v kontekste poezii Serebryanogo veka: PhD thesis. Ivanovo, 2007.)

[Чупринин 1983] — *Чупринин С.* Арсений Тарковский: дудка Марсия // Чупринин С. Крупным планом. Поэзия наших дней: Проблемы и характеристики. М.: Советский писатель, 1983. С. 67—79.

(*Chuprinin S.* Arseniy Tarkovskiy: dudka Marsiya // Chuprinin S. Krupnym planom. Poeziya nashikh dney: Problemy i kharakteristiki. Moscow, 1983. P. 67—79.)

[Чупринин 2020] — *Чупринин С.И.* Оттепель: события. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

(*Chuprinin S.I.* Ottepel': sobytiya. Moscow, 2020.)

[Эткинд 1977] — *Эткинд Е.Г.* Записки незаговорщика. London: Overseas Publications Interchange, 1977.

(*Etkind E.G.* Zapiski nezagovorshchika. London, 1977.)

[Baer 2015] — *Baer B.J.* Imitatio: Translation and the Making of Soviet Subject // Baer B.J. Translation and the Making of Modern Russian Literature. Bloomsbury Academic, 2015. P. 115—132.

[Chatterjee, Petrone 2008] — *Chatterjee C., Petrone K.* Models of Selfhood and Subjectivity: The Soviet Case in Historical Perspective // Slavic Review. 2008. № 67 (4). P. 967—986.

[Fitzpatrick 2005] — *Fitzpatrick S.* Tear Off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia. Princeton University Press, 2005.

[Lipovetsky 2010] — *Lipovetsky M.* Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture. Academic Studies Press, 2010.

[Ospovat 2019] — *Ospovat K.* Doublespeak: Poetic Language, Lyric Hero, and Soviet Subjectivity in Mandel'shtam's K nemetskoi rechi // Slavic Review. 2019. № 78 (1). P. 126—148.

[Venuti 2008] — *Venuti L.* The Translator's Invisibility: A History of Translation. London; New York: Routledge, 2008.

[Witt 2013] — *Witt S.* Arts of Accommodation: The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologization of Norms // The Art of Accommodation: Literary Translation in Russian Culture / Ed. by L. Burnett, E. Lygo. Peter Lang, 2013. P. 141—184.

[Witt 2019] — *Witt S.* The Translator as Trickster: Mark Tarlovskii and Southern Subjectivity // Words, Bodies, Memory. A Festschrift in honor of Irina Sandomirskaja / Ed. by L. Kleberg, T. Lane, M. Sa Cavalcante Schuback. Huddinge: Södertörns högskola, 2019. P. 191—209.

Александра Борисенко

Переосмысление переводческой нормы:

ПОСТСОВЕТСКАЯ ПРАКТИКА[1]

Alexandra Borisenko

Challenging Translation Norms: Post-Soviet Practice

Александра Борисенко (МГУ им. М.В. Ломоносова, доцент кафедры общей теории словесности филологического факультета; PhD) alexandra.borisenko@gmail.com.

Ключевые слова: перевод, советская школа перевода, норма перевода, перестройка, читательские ожидания

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_196

В статье рассматриваются перемены в издательских практиках и переводческих нормах после распада СССР. Разделяется ранний период неурегулированного книгоиздания 1990-х годов и период установления более упорядоченного книжного рынка, начавшийся в 2000-е. Анализируется пересмотр старых переводческих норм и возникновение новых, которые, однако, не становятся едиными для всех переводчиков и читателей. Обсуждаются факторы, повлиявшие на изменение читательских ожиданий: доступность оригинальных текстов, распространение иностранных языков, мобильность и открытая информационная среда, изменение роли читателя.

Alexandra Borisenko (PhD; Associate Professor, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University) alexandra.borisenko@gmail.com.

Key words: translation, Soviet translation, translation norm, perestroika, reader's expectations

UDC: 821.161.1
DOI:10.53953/08696365_2022_176_4_196

The article reviews the changes in publishing practice and translation standards after the collapse of the Soviet Union. The early period of unregulated book publishing of the 1990s, and the establishment of the more regulated book market since the 2000s are examined separately. Old translation standards and the appearance of new ones (which fail to become universal for all readers and translators) are analyzed. Factors influencing the modification of readers' expectations are discussed: the ease of access to texts in the original languages, the increasing foreign language proficiency, the mobility and the open information environment, the change of the reader's role.

Советская школа художественного перевода до сих пор числится одним из главных достижений эпохи. Это во многом справедливо: после Октябрьской революции уровень прозаических переводов и в самом деле существенно повысился, художественный перевод стал отдельной (и вполне прибыльной) профессией, постепенно выстроился сильный институт редактирования, возник свод относительно единых переводческих норм. О переводе писали книги и статьи, возникали семинары для обучения молодых переводчиков, появилась соответствующая секция Союза писателей СССР[2]. При перестройке вся

1 Статья подготовлена по результатам проекта «Перевод в России: междисциплинарные исследования и инструменты анализа» при поддержке фонда «Гуманитарные исследования» ФГН НИУ «Высшая школа экономики» в 2020 году.

2 О переводческих практиках и институционализации перевода в СССР см., например: [Азов 2013; Баскина 2021; Baer, Witt 2018].

эта устойчивая централизованная система разбилась вдребезги — и, разумеется, это не могло не отразиться на качестве переводов. До сих пор можно услышать иногда, что «настоящий перевод» закончился с падением СССР.

Однако существует и противоположная тенденция: подозрительное отношение к советскому переводу как подцензурному, идеологизированному, патерналистскому [Витт 2017]. Такой взгляд тоже не лишен оснований: действительно, практически все переводы советского времени подвергались цензуре (часто в форме самоцензуры — был целый ряд стандартных запретов, прекрасно известных всем переводчикам и редакторам). Многие книги отбраковывались из-за неблагонадежности авторов, а иногда просто считались слишком легковесными для советского человека. Изначальный послереволюционный посыл «Мы дадим народу всю лучшую литературу в прекрасных переводах» довольно быстро приобрел уточнение: «...и мы сами решим, что вам можно и что нельзя читать». Государственное централизованное книгоиздательство не подчинялось законам рынка и не учитывало пожеланий публики — читатель, по сути, был в положении воспитуемого, вечного ученика, который не в состоянии сам сделать разумный выбор.

За последние тридцать лет издательские практики радикально изменились, единая переводческая норма рассыпалась так же, как и представление об однородной читательской массе. Критерии хорошего перевода сегодня оказались гораздо более размытыми, чем в советское время, в том числе и потому, что разные читатели предъявляют к переводу разные требования. Попробуем разобраться в хронологии и основных тенденциях этого процесса.

Первые годы после перестройки: праздник непослушания

Уже в первые годы свободного рынка появилась масса мелких частных издательств, которые стали переводить все, что было запрещено в советское время: эротические романы, книги о том, как женить на себе мужчину и пережить развод, триллеры, детективы. Также были переведены многие книги, которые прежде не могли появиться в печати по политическим соображениям. В начале девяностых практически не соблюдалось авторское право, поэтому одно и то же произведение часто выходило одновременно в нескольких издательствах в разных переводах. Эта практика очень сильно отличалась от советской и была непривычна читателям, которые хотели получить один канонический перевод, который полностью заменил бы подлинник, а возможно, и улучшил его (характерен довлатовский анекдот о том, что «Курт Воннегут страшно проигрывает в оригинале»).

Поток книг, появившийся после перестройки, можно, не претендуя на полноту описания, условно разделить на несколько категорий: жанровая литература, которую издавали в советское время, но с определенными ограничениями; литература, которая доходила до читателя в сокращенном виде или в самиздате; литература, которая совсем не переводилась в советский период. Кроме того, начался пересмотр советских канонических переводов.

То, чего было недостаточно

Хорошим примером литературы, которая издавалась в советское время, но при этом оставалась «дефицитом», можно считать детективы. Книги серии «Зарубежный детектив» было невозможно достать (их зачастую покупали у спекулянтов), но при этом даже самые популярные авторы печатались очень избирательно. Причины такой издательской политики отчасти раскрываются во внутренних рецензиях (то есть в экспертных отзывах специалистов, которые должны были рекомендовать или не рекомендовать книгу к изданию). Например, сохранилась внутренняя рецензия на роман Агаты Кристи «Печальный кипарис» («Sad Cypress», 1940), написанная Норой Галь в 1965 году:

> Нет, кажется, теперь уже никому не надо объяснять, что было бы глупым ханжеством отвергать вообще всякий детектив. Но, кажется, уже стало ясно и то, что «по части детектива» начинается перегиб. Товарищи издатели и редакторы, видно, увлеклись соображениями занимательности, а заодно — что греха таить! — и заботой о тиражах. А читатель радуется увлекательному чтению и не всегда отличает его от чтива. <…> Но, право, не худо бы как-то направлять и воспитывать читательский вкус, а не просто (из коммерческих ли соображений, по наивности или по лености мысли) потрафлять вкусу дурному, мещанскому, либо неразвитому и невоспитанному. И совсем это не безвредно, что печатаются без разбору роман за романом Агаты Кристи (у нее ведь их больше полусотни) и иже с нею. Совсем не безвредно, что тиражи изданий, которые этим занимаются, подскакивают до семизначных цифр, а издательствам не хватает бумаги не только на «скучную» классику, но и на вполне современные и по-настоящему увлекательные книги [Галь 1997: 80].

Несмотря на этот суровый отзыв, роман был напечатан по-русски в нескольких номерах журнала «Смена» 1979 года в переводе И. Бужинской, правда под другим названием («Чаепитие в Хантербери»). Более того, он уже выходил по-русски в 1944 году в журнале «Рубеж», будучи озаглавлен «Гордое сердце». Это очень характерно: часто детективы и фантастика печатались именно в журналах, чаще — в региональных, за которыми, видимо, был не такой строгий пригляд. Практически все русские переводы Агаты Кристи до перестройки — это либо журнальные публикации, либо публикации в составе сборников. Зато после ее романы стали выходить в огромном количестве, иногда в нескольких разных переводах одновременно. Так, уже упомянутый «Печальный кипарис» после 1990 года издается в пяти разных переводах под разными названиями:

1) «Печальный кипарис» в переводе В. Матюшиной (1991);
2) «Я невиновна» в переводе И. Торубарова (1992);
3) «Война роз» в переводе М. Корнеева, М. Смирнова (1992);
4) «Расторгнутая помолвка» в переводе А. Креснина (1992);
5) «Печальный кипарис» в переводе С. Никоненко (1998).

Отметим, что четыре из пяти переводов были напечатаны почти одновременно, в 1991—1992 годах, как раз в разгар лихорадочной неразберихи, в отсутствие каких бы то ни было правил и договоренностей в книгоиздании. Примерно такую же картину мы увидим, проследив послеперестроечные публикации таких популярных авторов детективного жанра, как Дик Фрэнсис, Рекс Стаут и

так далее. Кроме того, была тенденция печатать все произведения популярного автора, даже совсем слабые и второстепенные или неоконченные, — входят в моду полные собрания сочинений.

Стихийно развивающийся рынок требовал большого количества переводчиков, причем переводить нужно было очень быстро (сроки работы — еще одно обстоятельство, которое радикально отличает перевод советского времени от современного). В перевод пришли непрофессионалы — сегодня социальные сети полны ностальгических воспоминаний о том, как кто-то переводил роман с едва знакомого языка, придумывая на ходу большую часть сюжетных поворотов и сочиняя диалоги. Естественно, оставались издательства (и журнальные, и книжные), где продолжала работать «старая гвардия», однако они терялись в книжном потоке. Это положение вещей поразительно напоминает ситуацию в книгоиздании, возникшую в 1920-х годах — тогда тоже резко увеличился поток переводной литературы и зачастую переводы выполняли случайные люди, кое-как знавшие языки[3].

Безусловно, падение качества переводов по сравнению с немногими тщательно отобранными и скрупулезно отредактированными книгами детективного жанра, издававшимися в СССР, было очень заметным. Однако у новых переводчиков и издателей было огромное преимущество — отсутствие цензуры. Как ни странно, поначалу это преимущество не привело ни к большей полноте, ни к большей точности — сказалась привычка к тому, что текст оригинала можно и нужно менять согласно нуждам «нашего читателя». Издатели продолжали мыслить категориями «широких читательских масс», и если раньше полагалось оберегать моральный облик советского человека и печься о его просвещении, то теперь, напротив, любителей «легкого жанра» не следовало затруднять лишней заумью.

Эта политика особенно печально отразилась на судьбе детектива золотого века (1920—1930-х годов), когда в моде были сыщики-интеллектуалы и писатели-интеллектуалы. Скажем, если американский писатель С.С. Ван Дайн упоминал, что его гениальный сыщик Фило Вэнс учился психологии у Гуто Мюнстерберга и Уильяма Джеймса (ни много ни мало), то переводчик пропускал эти имена (видимо, считая это лишней информацией), а заодно избавлялся от подробных примечаний рассказчика[4]. Так же безжалостно переводчики обходились и с интеллектуальными играми Дороти Сэйерс[5], и со многими другими авторами.

Важно отметить, что и переводчики «старой школы», принявшие участие в этой гонке, не всегда оказывались на высоте. На первый взгляд, детективы не ставили переводчиков перед новыми задачами, однако подробное описание

---

3 Об этом возмущенно писал Осип Мандельштам в фельетоне «Потоки халтуры» (*Мандельштам О.* Потоки халтуры // Известия. 1929. 7 апреля. С. 4), его текст сегодня звучит удивительно злободневно.

4 Речь идет о романе С.С. Ван Дайна «Дело Бенсона», который впервые вышел по-русски в начале девяностых и неоднократно переиздавался, переводчик нигде не был указан.

5 Дороти Сэйерс особенно не повезло: в СССР ее почти не печатали, поскольку она считалась «религиозным писателем» (хотя в ее детективных романах нет и следа ее проповеднической деятельности). А после перестройки переводчики довольно долго видели в ней просто автора популярных детективов, не обращая внимания на скрытые цитаты, аллюзии, стилистические игры и прочие издержки ее университетского образования.

бытовых деталей (еды, одежды, мебели, транспорта), столь свойственное этому жанру, уже не допускало приблизительности, характерной для советской традиции. Близилось время, когда читатель начнет узнавать детали чужого мира и требовать точности.

То, чего почти не было

Еще одну категорию составляли книги авторов, которые каким-то невероятным образом стали известны русскому читателю, но в сокращенном и отцензурированном виде (или же в самиздате и тамиздате). Например, роман Генри Миллера «Тропик Рака» был переведен в Америке в 1962 году эмигрантом Георгием Егоровым, и некоторым советским читателям довелось с ним познакомиться, но, разумеется, об издании Миллера в СССР не могло быть и речи. «Тропик Рака» был издан в России в 1991 году. В начале 1990-х годов стали выходить и другие романы Миллера, но их постигла та же судьба, что и интеллектуальные детективы. Например, в 1994 году был издан роман «Sexus» в переводе А. Хохарева: на одной стороне обложки был изображен красочный фаллос, на другой — грудастая карикатура на статую Свободы. Издание было снабжено предисловием, которое сообщало, что «книги Миллера — чтение сугубо интимное, их не следует обсуждать публично — точно так же мы не обсуждаем (даже с близкими друзьями) подробности своей интимной жизни. Их нужно читать в тишине, без посторонних, расслабившись» [Миллер 1994: 4]. В соответствии с этим описанием был сделан и перевод. В первом абзаце романа герой сообщает, что послал платной танцовщице книгу «Уайнсбург, Огайо» (знаковый для поколения Миллера сборник Шервуда Андерсона), но в переводе речь идет просто об «обещанной книге». Интеллектуальные изыски последовательно убираются из «порнографического» произведения.

Запрещенные в советское время темы нередко оказываются усиленными в переводах ранних девяностых — в них появляется табуированная лексика (иногда там, где ее не было в оригинале), иностранные кальки (которые прежде были под запретом), переводчики отчаянно (и не всегда успешно) ищут язык для эротических сцен и религиозных пассажей — для всего того, что более полувека отсутствовало и в русских, и в переводных книгах, изданных в СССР. Эта неизбежная ломка и поиск языка нередко работает против гладкости, против литературного качества, против читательских ожиданий. Помимо спешки, непрофессионализма, почти детской радости от новой вседозволенности, переводы ранних девяностых пострадали и от того, что старые переводческие установки не всегда годились для новых текстов, порой вступая с ними в прямое противоречие.

То, чего не было совсем

Кроме знакомых имен и жанров, в советской переводной литературе были и такие лакуны, которые не заполнялись совсем — по причинам, которые восстановить иногда довольно сложно. Так, например, из подростковой литературы — как переводной, так и русскоязычной — полностью исчезли произведения, заклейменные как «сентиментальные» (неприятие сентиментальности

в советский период заслуживает отдельного исследования). Имена Лидии Чарской или Фрэнсис Ходжсон Бернетт были неизвестны советскому читателю — или известны только как объекты критики. В постсоветскую эпоху, однако, та, прежняя, сентиментальность вдруг оказалась востребована как одна из черт «России, которую мы потеряли». Идеализация дореволюционного уклада — царской семьи, «хруста французской булки», рождественских елок и мальчиков в матросских костюмчиках — заставила издателей вернуться к дореволюционной детской и подростковой классике. Однако и для этой литературы фактически не было языка: русские образцы того же жанра, которые могли бы помочь в качестве стилистического ключа, были вытеснены из обращения.

В данном случае в ход пошли в том числе дореволюционные переводы, порой существенно отредактированные. Однако направление этой редактуры могло быть разным. Иногда это была предсказуемая замена устаревших слов на более современные, русифицированных имен на английские (поскольку советская переводческая традиция не признавала русификации имен). Иногда, однако, редактура шла противоположным путем. В 1992 году издательство «Радио и связь» выпустило в свет «Маленького лорда Фаунтлероя» в отредактированном переводе 1889 года (под редакцией Е. Сысоевой). Редактура затронула главным образом реалии. Многие простые слова из перевода 1889 года заменены на более сложные, старинные, «атмосферные». Эти замененные слова и словосочетания снабжены обширным комментарием — видимо, для большей познавательности. Бакалейщик превращается в «торговца колониальными товарами», инжир — в «винные ягоды», мама — в «maman», пятьдесят центов — в «сто сантимов», округ — в «околоток» и т.д.[6]

Всего после перестройки вышло шесть разных переводов «Маленького лорда», пять из них — в девяностые годы (включая перевод Нины Демуровой, которая не могла издать свои переводы Фрэнсис Бернетт в советский период). В принципе, такой паттерн наблюдается во всех послеперестроечных изданиях популярной литературы: детективов, фантастики, детской классики, фэнтези. В начале девяностых издается множество разных переводов одних и тех же произведений, которые были запрещены в СССР, позже появляются отдельные новые переводы, но уже в гораздо меньшем количестве.

То, что было, но не совсем

Уже начало перестройки ознаменовалось новыми переводами классических произведений, которые давно воспринимались советскими читателями как часть «родной литературы». Такое восприятие вообще было характерно для советского периода, об этом убедительно написала Татьяна Толстая:

> ...для меня зарубежная литература — это то, что написано латиницей, а русская — то, что написано кириллицей. Русскими книжками были в разное время: О. Генри, Эдгар По, Дюма (в первую очередь «Граф Монте-Кристо»), Марк Твен, Жюль Верн, Конан Дойл, Уилки Коллинз («Лунный камень»), Герберт Уэллс [Толстая 2018: 86].

6 Примеры взяты из дипломной работы Марины Давыдовой «История переводов повестей Фрэнсис Ходжсон Бернетт на русский язык», защищенной под моим руководством на филологическом факультете МГУ в 2016 году.

Доступность оригинальных текстов стала важнейшим фактором пересмотра критериев перевода: внезапно читатели, даже не слишком хорошо знающие иностранные языки, смогли сравнивать тексты перевода и оригинала. Разумеется, в советских переводах было немало цензурных пропусков и других изменений, которые иногда довольно сильно меняли впечатление от книги. Появилось некоторое количество «бунтарских» (и зачастую очень неудачных) переводов, за которыми стояло намерение рассказать читателю «всю правду». Примером такого перевода может служить перевод Сэлинджера, сделанный в начале 1990-х годов С. Маховым (см.: [Сэлинджер 1998])[7], который в предисловии называл переводы Райт-Ковалевой «совковыми» и «женскими» и, по всей видимости, надеялся представить читателю более суровый и мужественный вариант. Такого рода попытки переписать привычную классику вызывали крайнее возмущение читателей и критиков — отчасти из-за качества, отчасти из-за еретического намерения «замахнуться на святое»[8].

Отдельно можно отметить попытку познакомить читателя с оригиналами книг, которые подверглись не столько переводу, сколько культурной апроприации: например, со сказками Фрэнка Баума, который был известен в СССР по книгам А. Волкова или с произведениями Хью Лофтинга, который вдохновил К. Чуковского на его «Айболита». Несмотря на большое количество переводческих попыток (сказка Баума «The Wonderful Wizard of Oz» вышла после перестройки в одиннадцати разных переводах, в том числе очень качественных), эти книги так и не достигли той популярности, которая сопровождала вдохновенные импровизации Волкова и Чуковского.

Но даже при всем неприятии новых переводов, которые грозят заменить привычные и любимые тексты, оставалась проблема цензурных купюр. Разумеется, на поверхности лежала идея просто внести в канонические советские переводы те отрывки, которые были вымараны цензурой, бережно их отредактировать. Однако, как ни странно, эта идея оказалась неосуществимой. Самый, может быть, яркий пример — попытка Ирины Гуровой отредактировать прекрасный перевод «Джен Эйр», сделанный в 1950 году Верой Станевич. В этом переводе были главным образом цензурные купюры, связанные с религией, и Ирина Гурова перевела и вставила недостающие отрывки. Но оказалось, что эти вставки совершенно чужеродны переводу Станевич, поскольку в ее версии уже внутри текста (выбором слов, интонации) существенно смягчена религиозная экзальтация героини. В том же 1990 году И. Гурова выпустила свой собственный перевод всего романа.

Пожалуй, именно невозможность просто «дополнить» старые переводы — самая интересная часть постсоветского эксперимента. Оказалось, что в большом количестве случаев купюры сопровождаются менее заметными стилистическими поправками, которые меняют интонацию текста, образы персонажей и, что особенно важно, — стилистические особенности произведения. Текст, чуждый советскому читателю (а иногда и советскому переводчику), преобра-

---

7 Хотя перевод и вышел в 1998 году, сохранилась внутренняя рецензия Норы Галь, датированная 1991 годом.

8 Я подробно писала о новых переводах Сэлинджера (*Борисенко А.* Сэлинджер начинает и выигрывает // Иностранная литература. 2009. №7. С. 223—233) и «Винни-Пуха» (*Борисенко А.* Песни невинности и песни опыта // Иностранная литература. 2002. № 4. С. 257—265) и о реакции на них.

жался на многих уровнях, и купюры были далеко не единственным и не главным способом адаптации.

Например, вполне ожидаемо, что в советских переводах пьес Теннеси Уильямса зачастую смягчаются или опускаются реплики, связанные с алкоголем, наркотиками, сексом и т.д. Но также в переводах его пьес сокращаются повторы, меняется ритм диалогов. Посмотрим на диалог героев из «Стеклянного зверинца» в переводе Г. Злобина:

Amanda: You mean you have asked some nice young man to come over?
Tom: I've asked him for dinner.
Amanda: You really did?
Tom: I did.
Amanda: And did he — accept?
Tom: He did!
Amanda: He did?
Tom: He did.
Amanda: Well, isn't that lovely!
Tom: I thought that you would be pleased.
Amanda: It's definite, then?
Tom: Oh, very definite.
Amanda: How soon?
Tom: Pretty soon.
Amanda: How soon?
Tom: Quite soon.
Amanda: How soon?
Tom: Very, very soon.
Amanda: Every time I want to know anything you start going on like that.
Tom: What do you want to know?

[Tennessee 1949]

Аманда: Ты пригласил к нам молодого человека?
Том: Позвал к обеду.
Аманда: В самом деле?
Том: В самом деле.
Аманда: Ну и ну… Ничего себе…
Том: Я думал, ты будешь довольна…
Аманда: Так это определено?
Том: Вполне.
Аманда: И скоро?
Том: Очень.
Аманда: Ради бога, перестань цедить сквозь зубы! Расскажи все по порядку.
Том: Что рассказать?

[Нил, Теннесси 1985]

Мы видим, что переводчик трансформировал странный диалог с повторами, напоминающий песню (куплет-припев) в гораздо более обычный (и короткий) разговор. Такое стилистическое сглаживание очень характерно для советской переводческой традиции. Герои Уильямса в советских переводах становятся более «нормальными» не только содержательно, но и стилистически[9].

Интересно, что в своей постановке «Сладкоголосой птицы юности» в «Современнике» (2002) К. Серебренников использовал чрезвычайно целомудренный перевод В. Вульфа и А. Дорошевича (1975), но компенсировал его эксплицитно-вызывающим поведением героев на сцене и дополнительными репликами, написанными Ниной Сидур (в том числе с употреблением табуированной лексики).

9 Пример взят из дипломной работы Ангелины Морозовой «Экономный стиль как переводческая проблема (на примере драматических произведений Теннесси Уильямса)», защищенной под моим руководством на филологическом факультете МГУ в 2008 году.

Новый порядок: перевод XXI века

Праздник непослушания продолжался не очень долго: в 1995 году Российская Федерация присоединилась к Бернской конвенции об охране литературных и художественных произведений. Это означало, что издатели будут обязаны покупать права на перевод, а кроме того — что права станут эксклюзивными и будет невозможно выпустить несколько разных переводов одного и того же произведения в разных местах. Издательства перестали хвататься за все подряд и стали подходить к выбору книг для перевода с более понятными (в основном чисто рыночными) критериями — что, по крайней мере на первых порах, сильно ударило по «нишевой», интеллектуальной зарубежной литературе. Тем не менее к настоящему моменту, за двадцать с лишним лет относительно цивилизованного книгоиздательства, сложились новые правила, выросло новое поколение переводчиков и редакторов и появились новые читатели со своими ожиданиями и представлениями о переводе.

Работа над ошибками

Когда художественный перевод начал понемногу выходить из того бедственного положения, в котором оказался в 1990-е годы, выяснилось, что он уже не может оставаться прежним. Вся «советская школа» стояла на том, что основа перевода — хороший русский язык, язык русской классики, который имплицитно противопоставлялся казенному языку соцреализма. Этот язык оберегался от изменений: предполагалось, что в нем уже все есть, надо только уметь им воспользоваться. Он прекрасно годился для создания иллюзии — ведь, в сущности, весь мир за железным занавесом оставался в большой степени иллюзорным. Но когда занавес рухнул и все прежде недоступное оказалось доступным и осязаемым, иллюзия начала трещать по швам — в том числе и в переводе, причем не только в художественном. Выяснилось, что во многих отраслях нет терминов, необходимых для новых взаимодействий с миром: в нефтедобыче, в юриспруденции, в экономике, в политике, в психологии, в философии. Но, конечно, художественный перевод оказался в особенно трудном положении. Отчасти обнажилась и иллюзорная природа старых, советских переводов, за что они подвергались яростной и часто несправедливой критике — это было проявлением того же внеисторического подхода, которым всегда грешило советское переводоведение. От перевода требовалась некая универсальная «адекватность» без учета историко-культурного контекста.

Прежде всего читателей стала раздражать приблизительность перевода реалий: бутерброд с котлетой вместо гамбургера, сырник вместо чизбургера, плюшка вместо маффина и так далее. Читая в романе А. Кронина «Цитадель» удивительную дискуссию о том, зачем в мартини льют оливковое масло[10], читатель уже знал, что ничего подобного с мартини не делают, и что мартини — вовсе не коктейль, как сообщалось в сноске:

10 В оригинале речь шла, разумеется, об оливке.

> — Не желаете ли, молодой медик, заняться одним исследованием? — улыбаясь, обратился он к Эндрью. — Следует выяснить назначение оливкового масла в «Мартини» [Кронин 1955: 156].

Но, конечно, гораздо более важные изменения касались собственно литературного языка. К читателю пришла не только зарубежная литература, но и запрещенная прежде отечественная, написанная в эмиграции или в стол, без надежды на публикацию. И представления о том, что такое «хороший русский язык», тоже неизбежно расширились и одновременно стали более дискуссионными.

В начале девяностых переводчики нередко проводили круглые столы с обсуждением обсценной лексики: можно ли допускать ее в перевод. В тот момент матерное слово на странице привлекало непропорциональное внимание, поскольку это был абсолютно новый и шокирующий читательский опыт. Однако отсутствие цензуры в кино и литературе довольно скоро сделало употребление обсценной лексики достаточно привычным. Если А. Хохарев в уже упоминавшемся переводе романа «Сексус» 1991 года стыдливо заменял эвфемизмами нарочито грубую лексику Миллера (отчего книга казалась более похабной), то Е. Храмов в переводе 1999 года свободно оперирует русской обсценной лексикой, что, несомненно, гораздо лучше соответствует авторскому замыслу. К концу девяностых русский мат стал частью литературного языка, и все уже представляли, как пишет по-русски последователь Генри Миллера Эдуард Лимонов, — его роман «Это я, Эдичка» был издан в России в 1991 году. Кроме того, в переводе Храмова уже не опущены названия книг и интеллектуальные изыски, этот перевод обращается к читателю Генри Миллера, а не к широким массам, изголодавшимся по откровенным описаниям сексуальных сцен.

Надо отметить, что почти все беспомощные переводы важных для русской культуры текстов, которые были изданы в ранние девяностые, ушли в небытие и были заменены новыми. Переперевод перестал быть инструментом подросткового бунта или игрушкой неуча; возникновение новых переводов стало естественной культурной практикой, иногда — дорогой проб и ошибок, иногда — разным прочтением для разных читательских аудиторий, возможно даже для разных поколений.

Появились и новые переводы классики, которые уже не пытались в чем-то уличить или переспорить предшественника, а исходили из новых возможностей языка, нового отношения к писателю, нового понимания. К сожалению, этот процесс до сих пор довольно мало отрефлексирован. Пожалуй, лучшее, что написано на эту тему — короткая рецензия Григория Дашевского на новый перевод Пруста, выполненный Е. Баевской. Он сравнивает ее перевод с переводом 1919 года А. Франковского, практически досоветским, в котором Пруст ощущается как современник, и с каноническим советским переводом Н. Любимова. Дашевский достаточно скептически относился к советской переводческой традиции с ее универсальным русским языком. О переводе Любимова он пишет так:

> Этот перевод говорил: «Никакой Франции нет; и на русском языке никакого умного разговора тоже нет; а есть только детские воспоминания и тома русской классики, на вневременной язык которой мы и переводим такую же вневременную всемирную литературу, от Рабле до Пруста, проецируя одну книжную мнимость на другую». Это был перевод вневременной — со всей той аморфностью и духотой, к которым обычно приводит вневременность [Дашевский 2008].

Справедливо это суждение или нет, но в нем содержится претензия совсем другого уровня, нежели незнание реалий или вынужденные цензурные пропуски. Главный герой рецензии Дашевского — время, которое диктует переводчику свои условия. Переводчики новой эпохи, обращаясь к классическим текстам, переводят ее уже на другой, изменившийся язык и для другого читателя.

Обратная связь

В советскую эпоху читатели редко обсуждали перевод. Критические разборы были прерогативой профессиональной среды (где они существовали в самых разных формах: в семинарах, во внутренних рецензиях, в статьях и т.д.). Однако если сегодня открыть читательские отзывы в книжных интернет-магазинах, мы увидим, что перевод упоминается очень часто. Читатели подозревают, что книга не понравилась им потому, что она плохо переведена; читатели знают языки и придирчиво сравнивают текст с оригиналом. Из бессловесных учеников читатели превратились в клиентов, которые требуют качества за свои деньги. При этом представления о качестве у них могут быть противоречивыми, вздорными, непрофессиональными. Но вовсе не считаться с ними невозможно. Претензии могут касаться как литературного языка, так и точности. Но если литературное качество текста — категория субъективная, то оценка точности может быть и вполне объективной. Словарные ошибки, незнание реалий, неверное понимание фразы — то, в чем современный читатель вполне может уличить переводчика (а советский, как правило, не мог).

В некоторых случаях издательства принимают во внимание читательские претензии (хотя и не слишком часто — главным образом когда речь идет об особенно популярных бестселлерах или об особенно массовой критике). При допечатке или переиздании иногда исправляют особенно нелепые ошибки, замеченные читателями, — так было с недавним новым переводом книги Джеральда Даррелла «Моя семья и другие звери», выполненным С. Таском. Иногда издательство не только исправляет ошибки, но и нанимает другого переводчика — так было с первыми книгами Джоан Роулинг о Гарри Поттере, с романами Дэна Брауна и другими. В целом обратная связь между читателями и издателями скорее недостаточна, но сам факт ее появления меняет ситуацию в переводе.

Другой важный фактор — присутствие оригинала в одном культурном пространстве с переводом. В советскую эпоху перевод должен был полностью заменить оригинал, вытеснить его из культуры. В наши дни доступность оригинала обнажает условность перевода, его субъективность, его заведомую неполноту, а значит, и возможность другого прочтения, другого перевода.

Самые острые дискуссии в социальных сетях демонстрируют этот разрыв между восприятием разных читателей (только отчасти поколенческий): хотим ли мы прочитать просто хорошо написанную книгу или же нам важно прочитать именно то, что написал автор? Можно ли считать хорошим перевод, где переводчик переврал детали, но прекрасно воссоздал впечатление? Дело осложняется тем, что измерить впечатление довольно трудно, а указать на существующие ошибки — легко.

Очень показательна недавняя дискуссия в блоге журналиста Сергея Пархоменко. Пархоменко цитирует отрывок из рассказа Уильяма Фолкнера в переводе А. Кистяковского, о котором говорит: «Это ярко и убедительно. И в этом

столько мощного электричества, что волосы у меня на затылке и шее поднимаются дыбом, еще до того, как я дочитаю абзац до конца»[11]. Но при этом, взглянув в оригинал, он обнаруживает, что там все не совсем так. А кое-где и совсем не так. В частности, в последней — несколько загадочной, хоть и милой — фразе переводчик просто не понял, что имелось в виду в тексте. Там сказано:

> А у двери стоял старомодный велосипед.
> Входя в церковь, мы глянули на него и в один голос сказали:
> — Трудяга. Хлопотун [Фолкнер 1977: 539].

Представить себе двух людей, которые, увидев велосипед, хором говорят «хлопотун», довольно трудно. У Фолкнера они ничего подобного и не делают:

> And beside the door the bicycle leaned. We looked at it quietly as we entered the church and we said quietly, at the same time: “Beaver” [Faulkner 1977: 857].

Здесь имеется в виду игра: тот, кто первый увидит какой-то заранее оговоренный предмет, должен сказать: «beaver»; тут нет ни бобра, ни трудяги, ни хлопотуна. В русском тексте возникает притягательная эксцентричность, которой не было в оригинале.

«Что с этим делать?» — спрашивает Сергей Пархоменко. Участники обсуждения примерно пополам делятся на тех, кому дорога нечаянно возникшая странность и тех, кто хочет знать, что на самом деле написал Фолкнер.

Это, пожалуй, — главная линия разлома сегодняшней переводческой нормы. И ответ состоит в том, что необязательно решать этот вопрос одинаково для всех.

Переводческая норма на грани нервного срыва

Само понятие переводческой нормы (или, точнее, переводческих норм — *translation norms*) было введено израильским переводоведом Гидеоном Тури в 1970-х годах. В России зачастую неверно трактуют это понятие — само слово «норма» вызывает ассоциацию с чем-то спущенным сверху, с требованием, а не с предпочтением. Но Гидеон Тури имеет в виду другое: он говорит о тех закономерностях переводческой деятельности, которые удается выявить при изучении переводов [Toury 1995]. Это дескриптивный, а не прескриптивный подход. Мона Бейкер справедливо отмечает, что Тури не стремится оценивать переводы, он изучает тот измерительный прибор, который используется для оценки переводов в данном социокультурном контексте [Baker 2011].

Советская теория была предписательной, поскольку исходила из возможности создания идеального (или «адекватного») перевода, единого для всех и на все времена. Представления об адекватности перевода закреплялись через чрезвычайно развитый институт редактуры. Когда говорят о «советской школе перевода» как о едином целом, опорой служит именно редакторское единство,

---

11 См.: https://www.facebook.com/serguei.parkhomenko/posts/10219922439200808 (дата обращения: 20.08.2020). (Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности. — *Примеч. ред.*).

поскольку переводческая практика в советское время была очень разной. Применительно к редактуре «нормы» действительно становятся требованиями, и зачастую мы не знаем, где имеем дело с решением переводчика, а где — с нормализующей редакторской правкой.

Изначальный конфликт советской и постсоветской нормы коренится прежде всего в разрушении единого института редактуры. Несколько лет дикого книгоиздательства, когда у книги зачастую не было ни редактора, ни корректора, нанесли профессии немалый репутационный ущерб, но представление о том, что советский перевод всегда хорош, а постсоветский всегда плох, коренится глубже. «Плохой» советский перевод, как правило, не так легко распознать. Редакторская машина практический любой переводной текст доводила до состояния гладкости, поскольку «хороший русский язык» был редакторским приоритетом (а соответствие оригиналу — нет). Для того чтобы узнать, что переводчик переврал половину текста (в том числе совершенно исказил стилистические особенности авторского письма), нужно было посмотреть в оригинал. Русский текст ничего не выдавал, не заставлял морщиться от неловкого синтаксиса, не настораживал несуразицами.

Плохой постсоветский перевод — это прежде всего текст без редактора, оставляющий на виду кальки и нелепости. Можно сказать, что это наивный «плохой перевод». Но, конечно, здесь проблема в самой категория «плохого», которая как раз и ставит вопрос о норме, и возвращает нас к дискуссии о переводе Фолкнера.

Нельзя сказать, что в советское время не осознавалась возможность разных целевых аудиторий. М.Л. Гаспаров писал в статье «Брюсов и буквализм» еще в 1971 году:

> Нет золотых середин и нет канонических переводов «для всех». Есть переводы для одних читателей и есть переводы для других читателей [Гаспаров 1971: 108].

Тогда это была крайне непопулярная точка зрения, сегодня же вполне очевидно, что переводческие нормы перестали быть едиными (как и языковые нормы), и читательские ожидания гораздо менее универсальны, чем в советскую эпоху.

Точно так же не универсальны издательские практики: одновременно существуют крупные издательства, в которых переводу уделяется крайне мало внимания, и небольшие издательства и импринты, которые тщательно выбирают переводчиков и редакторов, работая на небольшую нишевую аудиторию, которая, в свою очередь, будет внимательно присматриваться к переводу.

Переводчик оказался в роли кукольника, чья публика делится на две части: одни смотрят традиционное представление из зрительного зала, другим же видно то, что происходит за ширмой — вся машинерия, все приемы и уловки. Эта двойная оптика и определяет новую переводческую норму.

Библиография / References

[Азов 2013] — *Азов А.* Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920—1960-е годы. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013.

(*Azov A.* Poverzhennye bukvalisty. Iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920—1960-e gody. Moscow, 2013.)

[Баскина 2021] — *Баскина М.Э., Нешумова Т.Ф., Полилова В.С.* Художественно-филологический перевод 1920—1930-х годов. СПб.: Нестор-История, 2021.

(*Baskina M.E., Neshumova T.F., Polilova V.S.* Khudozhestvenno-filologicheskiy perevod 1920—1930-kh godov. Saint Peterburg, 2021.)

[Витт 2017] — *Витт С.* «Советская школа перевода» — к проблеме истории концепта // Acta Slavica Estonica IX. Труды по русской и славянской филологии X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control. Тарту: Издательство Тартусского университета, 2017. С. 36—51.

(*Witt S.* "Sovetskaya shkola perevoda" — k probleme istorii kontsepta // Acta Slavica Estonica IX. Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii X. Strategii perevoda i gosudarstvennyy kontrol'. Translation Strategies and State Control. Tartu, 2017. P. 36—51.)

[Галь 1997] — *Галь Н.* Воспоминания. Статьи. Стихи. Письма. Библиография. М.: АРГО-РИСК, 1997. С. 69—80.

(*Gal' N.* Vospominaniya. Stat'i. Stikhi. Pis'ma. Bibliografiya. Moscow, 1997. P. 69—80.)

[Гаспаров 1971] — *Гаспаров М.* Брюсов и буквализм // Мастерство перевода. Вып. 8. М.: Советский писатель, 1971. С. 88—128.

(*Gasparov M.* Bryusov i bukvalizm // Masterstvo perevoda. Iss. 8. Moscow, 1971. P. 88—128.)

[Дашевский 2008] — *Дашевский Г.* Пропасти перевода // Коммерсантъ Weekend. 2008. № 40. С. 40.

(*Dashevskiy G.* Propasti perevoda // Kommersant Weekend. 2008. № 40. P. 40.)

[Кронин 1955] — *Кронин А.* Цитадель / Пер. М. Абкиной. Киев: Державне видавництво художньої літератури, 1955.

(*Cronin A.* Citadel. Kiev, 1955. — In Russ.)

[Нил, Теннесси 1985] — *О'Нил Ю.* Пьесы. *Теннесси У.* Пьесы / Пер. Г.П. Злобина. М.: Радуга, 1985.

(*O'Neill E.* Plays. *Tennessee W.* Plays. Moscow, 1985 — In Russ.)

[Миллер 1994] — *Миллер Г.* Sexus / Пер. А. Хохарева. СПб., 1994.

(*Miller H.* Sexus. Saint Petersburg, 1994. — In Russ.)

[Сэлинджер 1998] — *Сэлинджер Дж.Д.* Обрыв на краю ржаного поля детства. М.: Аякс, 1998.

(*Salinger J.D.* The Catcher in the Rye. Moscow, 1998. — In Russ.)

[Толстая 2018] — *Толстая Т.* Девушка в цвету. М.: Редакция Елены Шубиной, 2018.

(*Tolstaya T.* Devushka v tsvetu. Moscow, 2018.)

[Фолкнер 1977] — *Фолкнер У.* Мистраль // Фолкнер У. Собрание рассказов / Пер. А. Кистяковского. М.: Наука, 1977. С. 528—553.

(*Faulkner W.* Mistral // Faulkner W. Collected Stories. Moscow, 1977. — In Russ.)

[Baer, Witt 2018] — Translation in Russian Contexts: Culture, Politics, Identity / Ed. by B.J. Baer, S. Witt. London; New York: Routledge, 2018.

[Baker 2011] — Routledge Encyclopedia of Translation Studies / Ed. by M. Baker, G. Saldanha. London; New York: Routledge, 2011.

[Faulkner 1977] — *Faulkner W.* Mistral // Collected Stories of William Faulkner. New York: Vintage Books, 1977.

[Tennessee 1949] — *Tennessee W.* The Glass Menagerie. Norfolk, CN: New Directions, 1949.

[Toury 1995] — *Toury G.* The Nature and Role of Norms in Translation // Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1995. P. 53—69.

Поэтологические штудии

Алексей Масалов

Русскоязычная непрозрачная поэзия:

от метареализма до конца 2010-х годов

Alexey Masalov

Russian-Language Opaque Poetry: From Metarealism to the Late 2010s

Алексей Масалов (Российский государственный гуманитарный университет, аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики, ассистент кафедры истории русской литературы новейшего времени) uchkuduk202@gmail.com.

Ключевые слова: непрозрачная поэзия, метареализм, метабола, language school, премия Аркадия Драгомощенко

УДК: 82.02+82-1+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_210

В статье дается контурная карта русскоязычной непрозрачной поэзии как особого способа высказывания, зародившегося в 1980-е. Генезис тенденции прослеживается от метареализма и его особой поэтической метафизики. В 1990—2000-е этот способ высказывания начинает разветвляться на аналитический и мифопоэтический полюсы, по-разному взаимодействуя как с концептуализмом и language school, так и с наследием западноевропейского модернизма. В 2014 году учреждается премия Аркадия Драгомощенко, после чего способы непрозрачного письма еще сильнее разветвляются.

Alexey Masalov (Graduate Student; Department of Theoretical and Historical Poetics; Assistant, Department of Contemporary Russian Literature, Russian State University for the Humanities) uchkuduk202@gmail.com.

Key words: opaque poetry, metarealism, metabola, Language School, Arkady Dragomoshchenko Prize

UDC: 82.02+82-1+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_210

This article provides a contour map of opaque poetry in Russian as a specific means of expression, originating in the 1980s. The genesis of the trend is traced from metarealism and its particular poetic metaphysics. In the 1990s and 2000s, this means of expression was divided into analytical and mythopoetic "poles", interacting in different ways with conceptualism and the Language School, as well as with the legacy of Western European modernism. In 2014, the Arkady Dragomoshchenko Prize was established, after which the methods of opaque writing have branched out even more.

Непрозрачная поэзия — понятие, предложенное Г.В. Заломкиной для определения такого типа поэтической речи, для которого «характерна многомерность взгляда, позволяющая пристально воспринять и приблизиться к пониманию

сложности, тотальности и конечной непостижимости связей как во внешнем, так и во внутреннем мире. Основное свойство здесь — нелинейность лирического сюжета, резко затрудняющая логическое, эстетическое и эмоциональное считывание смыслов, каковые многократно умножаются за счет разнообразных языковых техник остранения» [Заломкина 2018: 289—290]. Это определение близко тому, что в англоязычном контексте называют hermetic poetry (см.: [Simms 2015]) и связывают не только с итальянским герметизмом, но и с герменевтической поэзией Пауля Целана, а также с различными формами «сложной» поэзии, в том числе и language writing [Finkelstein 1988: 520]. В силу этого на английский язык понятие «непрозрачная» имеет смысл переводить именно понятием *hermetic*, имея в виду, что это во многом взаимосвязанные явления.

Прежде чем перейти к собственно описанию этого явления в русскоязычном контексте, стоит дать два небольших предуведомления. Первое: понятия «непрозрачная поэзия», «метареализм», «метабола» — это терминологические конструкты, выполняющие в первую очередь функцию объяснения тех или иных ситуаций в поэтической речи, а не их архивирования и музеефикации. И второе: в ограниченном объеме статьи невозможно полностью восстановить генезис каждого из подобных способов высказывания и рассказать обо всех нюансах и обо всех возможных поэтиках, поэтому данная работа является скорее попыткой выстроить контурную карту этого способа высказывания на основании узловых и проблемных зон, а также тех текстов, которые кажутся интересными и показательными в этом плане, чтобы расчертить контуры этого типа письма как когнитивной технологии, расширяющей границы и возможного опыта, и способов описания этого опыта в таком тропеическом механизме, как метабола.

На мой взгляд, подобная стилистика непрозрачного письма на русском языке зарождается на рубеже 1970—1980-х, когда поле идеологического советского языка дает трещину и, в отличие от неподцензурных стратегий, где была важна трансгрессия за рамки советской речевой мифологии, новое поколение (концептуализм и метареализм) начинает создавать такой язык, который так или иначе с этой речевой мифологией разбирается. И если концептуализм выбирает путь деконструкции клише, штампов, выхолащивания и апроприации советской субъективности посредством «мерцания», сращения дискурсов, то поэты-метареалисты отчасти подрывали буквализм советских симулякров посредством структурно сложных метафор (метабол) и иных способов герметизации речи. Поэзия 1980-х не сводится к двум этим течениям, но все так или иначе привыкли воспринимать их как полюса между деструкцией и реконструкцией поэтической речи.

Понятие «метареализм» вводит М.Н. Эпштейн для обозначения особой поэтической метафизики, основанной на восприятии не априорной реальности, а взаимосвязей между разными частями реальности, реальностей, микро- и макромирами (см.: [Эпштейн 2005: 171—177]). Теоретические выкладки Эпштейна имеют свои недостатки, но важность его тезисов заключается в том, что он противопоставил этот способ речи как концептуализму, так и символизму (видимо, в качестве одного из источников поэзии предыдущих поколений), возведя генезис к метафорической поэтике Мандельштама (гераклитовой метафоре) и западному высокому модернизму.

Одними из первых в официальной печати были опубликованы стихи **Ивана Жданова** (р. 1948), который работал в основном с классическим регуляр-

ным стихом. Его поэтика стала стереотипом восприятия метареализма в консервативных и околоконсервативных кругах, однако в его стихах часто возникает напряжение между описанием и языком описания, которое во многом сблизило метареалистов с language school (см.: [Уланов 2015]). Вот отрывок из «Рапсодии батареи отопительной системы», где можно обнаружить это напряжение:

Чайник в обнимку со словом «вода»
к речке идет, а в слове «вода»
накипь как в чайнике.

Пить! Пить! Пить!

А река-то, пить-пить, огорожена сплошь батареями.
Некуда выдох свой поместить!

Я, распластавшись, лежу на песке, создающем меня.
А река, поднимаясь со дна, как облако любит меня.

Облако входит в себя, становясь незримым.
Светящийся розовый куст, коллапсируя, входит ко мне.
То — куст, убеленный словами, несущими воду.

То — Бог!

[Жданов 2016: 85]

Важно, что религиозность у Жданова не чисто правоправославная, поскольку часто в его тексты вплетается как алтайская мифология, так и трансформативность Божественного, метаморфозы и метаболы, снимающие оппозицию между профанным и сакральным. Здесь это образ чайника, слово «вода» и субъект, собирающий свою оптику между предметной реальностью и трансцендентным.

Иной случай — **Александр Еременко** (1950—2021), который в 1990-е стал ассоциироваться с центонной иронической поэтикой, и многие критики говорили о феномене «центрового» Еременко (см.: [Курицын 1991]). Однако именно в 1980-е он был захвачен идеей синтеза научного и поэтического (см.: [Парщиков 2019: 252]), трансформацией языков и образов. Тут лучше привести в пример не стереотипные «Металлургические леса» (хрестоматийный пример метареализма в работах Эпштейна), а один из наиболее любопытных его ранних текстов — «Иерониму Босху, изобретателю прожектора»:

Тебя не было вовсе, и, значит, я тоже не был.
Мы не существовали в неслышной возне хромосом,
в этом солнце большом или в белой большой протоплазме.
Нас еще до сих пор обвиняют в подобном маразме,
в первобытном бульоне карауля с поднятым веслом.
Мы сейчас, как всегда, попытаемся снова свести
траектории тел. Вот условие первого хода:
если высветишь ты близлежащий участок пути,
я тебя назову существительным женского рода

[Еременко 2013: 55].

В процитированном фрагменте возникает не вполне ожидаемый от Еременко каскад образов, обнажающий распад субъекта в реальности, сборку его в иных фантастических временах, кризис «траектории тел» и речевой действительности в «существительном женского рода»: в следующих строках цитируемого текста этот распад подкрепляют метаболы «Тебя надо увешать каким-то набором морфем» и т.п.

Важно отметить, что текущая трактовка метаболы отличается от того, что давал Эпштейн. К проблеме нетипичной метафоризации (в метаметафоре, метаболе или без этих терминов) так или иначе обращаются практически все, кто пишет о поэтике метареализма [Зейферт 2016: 368; Князева 2014; Северская 2007: 65]. При учете этих теоретических разработок, а также анализа текстов метареалистов возникает представление, что метабола — это такой тип метафоры, а точнее, языковой механизм метафоризации, который построен на трех основаниях: 1) реализация или буквализация метафор в текстах, когда ирреальное, «метафизическое» событие выглядит так, будто оно происходит на самом деле; 2) контаминация тропов: от метафор и сравнений до метонимий (что редко), паронимических аттракций и сложных синтаксических конструкций; 3) синтез различных порядков опыта: мирского и Божественного, реального и кинематографического, опыта наблюдения и опыта фиксации. Причем в разных изводах непрозрачного письма это работает по-разному и, например, в герметичном письме последующих поколений метабола может утрачивать метафизическую функцию, приобретая другие функции (анализ аффекта, феноменология телесного опыта и т.п.).

Алексея Парщикова (1954—2009) некоторые исследователи считают лидером метареализма как школы [Вежлян 2012; Эпштейн 2009], хотя такая модальность едва ли уместна в случае метареализма как школы, где «нет деления на “учителей” или “учеников”» [Аристов 1997]. Любопытным является другой факт: обоснования понятий «метаметафора» (один из первых способов описания их языкового новаторства) Константин Кедров и «метареализм» Эпштейн придумали в диалогах с Парщиковым [Адрова 2014; Эпштейн 2017: 112]. Кроме того, поэт Сергей Соловьев вспоминал, что метафора — это то, что крайне интересовало Парщикова [Соловьев 2009]. Всё это, а также его фраза: «метареализм обещает больше, чем метафора. Он делает метафору возможной в реальности» [Парщиков 2019: 427] — позволяет выдвинуть гипотезу, что два непримиримых исследователя Эпштейн и Кедров (второй обвиняет первого в плагиате) могли так или иначе сформировать свои метаязыки под влиянием Алексея Парщикова.

Первый фрагмент, на котором стоит остановиться — это финал поэмы «Новогодние строчки», в которой оптимистическая оптика сменяется предчувствием катастрофы:

> А что такое море? — это свалка велосипедных рулей, а земля из-под ног укатила,
> море — свалка всех словарей, только твердь язык проглотила.
> А что такое песок? — это одежда без пуговиц, это края
> вероятности быть избранным из миллиардов, сходных, как части пустыни.
> Вот детям песок, пусть воздвигнут свои города-твердыни
>
> [Парщиков 2014: 29].

«Города-твердыни» из песка, твердь, «проглотившая язык», так или иначе создают не очень оптимистичную картину, Марк Липовецкий называл эти строки примером утраты «отнологической тверди», примером «слабости языка» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 467].

На поэзию **Аркадия Драгомощенко** (1946—2012) особенно сейчас, когда существует премия его имени, нет однозначной точки зрения. На первый взгляд, язык Драгомощенко явно отличается от языка Еременко и Жданова, наиболее близких к русской поэтической традиции, но при этом между Парщиковым и Драгомощенко был непрерывный диалог (папка в архиве Парщикова под названием «Драгомощенко», к сожалению, не вошла в книгу «Кёльнское время» [Фанайлова 2020]). Александр Житенев сближает некоторые аспекты их поэтологии в докладе на недавней парщиковской конференции [Житенев 2020], а Г.В. Заломкина в одной из статей пишет, что «не утверждая однозначно принадлежность Драгомощенко к метареализму, думается, при осмыслении его творчества допустимо все же использовать ключевые понятия, с ним связанные» [Заломкина 2014].

В этом плане показательным является ранний текст Драгомощенко, в чем-то предопределяющий переход от конвенционального ретромодернистского ленинградского верлибра к более сложной многомерной оптике восприятия и паратаксису, по центральному концепту которого было озаглавлено избранное его лирики (точнее — металирики) 1980-х—1990-х, «Описание»:

описание следует за описанием
ничто не кончается —
день следует параллельно птице
капля скатывается по скорлупе зноя
корни вытягиваются в стволы
созвездия пьют тяжелую ночь
из неподвижных ветвей
добавить: иглы зрачков
пронизывают пелену описания
и пропадают в пыли

[Драгомощенко 2011: 430].

Начальные строки изображаются вроде как описание реальных объектов: «день», «каплю», «корни», «созвездия». А метапоэтическое «добавление» метаболы «иглы зрачков пронизывают пелену описания» выражает реальность существования этих объектов, после того как они были описаны. В этом тексте границы между пространством речи, пространством текста, пространством мысли и внешним пространством окончательно стираются, синтезируя пространство описания и описываемое пространство.

Такой синтез пространств описания в металирике (то есть лирике о самой лирике, о процессе письма, чтения [Исрапова 2013]) — важный аспект поэтики именно Драгомощенко, изучавшего метафизику не религиозно-природную (как Жданов), не пространственно-временную (как Парщиков), а языковую. По словам А. Скидана, Сергей Завьялов нашел удачное определение его подходу — «лингвистическая мистика» (см.: [Кукулин 1999]).

Для понимания специфики метареализма важной является точка зрения **Владимира Аристова** (р. 1950), в «Заметках о “мета”» определяющего это

течение как небинарную и неиерархичную метафизику, с точки зрения которой «в мире должны быть не только “полезные” или “бесполезные” животные, вещи», а «я» открыто Другому «в пространстве всеобщей родственности», где «любое отдельное бытие пребудет в новом открытом и по-новому замкнутом и создающемся мире» [Аристов 1997]. Как раз такое соотношение «я» и Другого наиболее важный сюжет поэзии Аристова:

Так заканчивается история дельфинария
И всех его братьев в наушниках,
Которые отстрелялись и сняли пробки с ушей.

Лишь мальки мелькают у арок —
У входа крови нашей, освеженной и вечной

[Аристов 2016: 213].

Это финал его поэмы 1980-х годов «Дельфинарий», в которой как раз центральный сюжет — это поиск общего языка, общей телесности, способов коммуникации в иных, неидеологических основаниях между «я» и Другим, воплощенном в образе «Дельфина».

К сожалению, рамки статьи не позволяют уделить внимание другим замечательным поэтам, которых принято считать метареалистами (**Илья Кутик** (р. 1961), **Сергей Соловьев** (р. 1959), **Марк Шатуновский** (р. 1954), **Виталий Кальпиди** (р. 1957) и т.д.) и многих других, так или иначе связанных с контекстом 1980-х, но здесь важно не рассказать обо всех, а попробовать наметить дальнейшее развитие непрозрачного способа высказывания.

Поэтов, дебютировавших в самом конце 1980-х и 1990—2000-е, за редкими исключениями (как Андрей Тавров) уже не имеет смысла причислять к метареализму, поскольку изменяется контекст, изменяется проблематика, сохраняется только тенденция к поэтическому герметизму и ряд стилистических приемов (как метабола).

В целом поэтическая ситуация 1990-х характеризуется кризисом субъективности, связанной с концептуализмом. Концептуалистская деконструкция лирического субъекта была нацелена на создание механизма «мерцания» между различными дискурсивными порядками, при котором принципиальной стала «характеристика речи субъекта как “отчужденной”: во всех случаях поэты настаивают на том, что субъект говорит не своими (или не вполне своими) словами» [Корчагин 2018: 386]. Если утрировать, то лирический субъект становится симулякром, позволяющим выстраивать критику и/или апроприацию дискурса, указывая на его исчерпанность (см.: [Кузьмин 2001]).

И тут в непрозрачной поэзии возникает сразу ряд тенденций, не сводимых к одному методу, направлению или течению. С одной стороны, в Санкт-Петербурге в диалоге с поэтикой Драгомощенко пишут **Александр Скидан** (р. 1965) и **Василий Кондратьев** (1967—1999).

Василий Кондратьев выбирает ориентиром американский «проективный» стих, стирающий границы между стихом и прозой, где важна становится пространственная композиция, ритм подобный дыханию и кинетика предметного изображения, как, например, в следующем фрагменте из текста «Чай и картпостали»:

Счастливый речью, блаженному вслух небо на восходе приятно. Вечер цикады, звон зной ручья под платаном. Или поле? Прекрасна и верба: дуновение тенистых цветов, сумерки о недвижном

намеки на ощущения и
развалины мысли

Почтовые карточки, терраса без воспоминаний
имя значит желание
но непонятно, откуда приходит? Прекрасен и труп, статуя похоти: нет насилия. Совершается незаметно или переходит в ничто, пустота и отсутствие. Десятилетия мы называли его именами то, что кругом: кровь имеет куриный запах. Ему известен порядок, он знает приметы

в поле среди
деревьев

[Кондратьев 2016: 61].

Поэтика Александра Скидана в период написания книги «Красное смещение» формируется в диалоге как с Драгомощенко, так и с концептуализмом и той же language school, и строится на алеаторическом монтаже цитат и «рефлексивном субъекте, собирающем себя в акте распыления» [Скидан 2006]. Однако помимо различных способов использования чужой речи в его поэзии можно обнаружить и сложноустроенные метаболы, так или иначе метафоризирующие осколки чужих слов, как во фрагменте из текста «Disjecta membra»:

<...>
Архаическая встреча на операционном столе
(интерфейсе) алетейи
и зашивающей ей раскрашенный
философом рот
швейной
машинки синтаксиса

[Скидан 2005: 40].

Здесь мы видим сложноустроенный троп «раскрашенный / философом рот / швейной машинки синтаксиса», контаминирующий несколько метафор, отсылающих сразу и к компьютерной семантике, и к античной плите «Уста истины», и к понятию «машины» Ж. Делёза, и вообще к теме разъятости, несобранности, противостоящей товарному фетишизму произведения искусства.

Еще одним способом диалога с поэтикой Драгомощенко была Ферганская школа, в частности поэтика **Шамшада Абдуллаева** (р. 1957), который, взяв за основу западноевропейский модернизм и кинематограф, сформировал особый постколониальный взгляд как на субъекта, так и на ферганское пространство:

Они говорят, ничего
(красный мяч по наклонному берегу мнет
глазастую поросль, но жар
веет с востока сквозь щели костистых колонн, и дверные лохмотья
плавно бьются, как жабры. Тутовник
заперт в земной против солнца столбняк, словно черный кастрат,
в пышный час, у поворота за первой

дорогой. Медленность — место, в котором
труднее всего не меняться; равнина
стелется снизу, когда
молитвенней камни опекает недвижность. Твой друг,
немой, читает «Вильгельма Мейстера» под окном,
и бойцовая птица поет в сечении стен)
мы не видим ни здесь, ни.
Мир, идущий от них, вовремя зреет вовне,
и никто не заметит: цифра и семя. Только знают они,
играя в карты и пребывая пусто в дымчатом помещении, где-то
в накале простейших теней и старья, —
не получить им больше, чем: вес
мужской пустыни, пока
в солярном буйстве порознь млеют мухи, вещи, равнина, рука

[Абдуллаев 2003].

В этом тексте, который называется «Медленное лето», как раз возникают важнейшие мотивы поэзии Абдуллаева: замедление, жара, солнце, остановка и некоторая промежуточность, будто бы стремящаяся проникнуть в пустоту между монтажными склейками кинематографа.

В Самаре в конце 1990-х **Александр Уланов** (р. 1963) формирует теорию «медленного письма», как раз в основном ориентируясь на открытия поколения 1990-х. «Это именно способ письма, а не литературное направление, к нему обращаются время от времени достаточно различные авторы. Из более старшего поколения можно назвать еще Владимира Казакова и Аркадия Драгомощенко, из более младшего — Шамшада Абдуллаева, Александра Скидана, Руслана Надреева (публиковавшегося также под псевдонимом Руслан Марсович), Галину Ермошину, Юлию Кокошко, Станислава Львовского», — пишет он [Уланов 1998]. Также в эссе «Медленное письмо» он говорит и о поэтике метареалиста Ивана Жданова, включая его произведения в этот тип высказывания.

Помимо построения типологии, отличающейся от выкладок Эпштейна, Уланов формирует и особый способ технологического высказывания, где технология сложного письма позволяет выразить как нюансы природного мира, так и нюансы восприятия, когда в текстах наводится фокус на сам процесс познания в его сложности и неоднозначности:

> Потерян ли взгляд, не встретивший ничего? Он медленно расплывается в пространстве, его частички летят дальше, не связанные друг с другом, не надеющиеся вернуться. Никогда не узнаешь, что происходит за спиной, даже зеркало — лишь поворот, всегда опаздывающий. Но прошлое — не колодец, а слоистая складчатая земля. И будущее — пятна на солнце настоящего. Будущее не хочет останавливать взгляд, потому и темно. Оно хочет, чтобы мы знали, что взгляд уже там. Взгляд — обращенное дерево, яблоня с ветвями, растущими из яблока. Взгляды проходят друг сквозь друга, не слипаясь. В море переплетаются соли, переплетаются рыбы. Магний, манта. И отсутствие опоры для взгляда — не приглашение ли вернуть его, повернуть внутрь? Так темнота вглядывается в темноту [Уланов 1997: 6].

Это произведение — еще один важный аспект поэтики самарского автора, prose poetry, который он разрабатывал в диалоге как с русскоязычными, так и с западными поэтиками.

Так же, как и Уланов, в Самаре в разработку сложного типа высказывания в 1990—2000-е включается и **Галина Ермошина** (р. 1962), однако в ее стихотворениях и поэтической прозе большее внимание уделяется способу соединения телесного и текстуального, когда слово и мысль пронизывает ткани тела:

> Скованность, насторожённость, почти неподвижность. Неустойчивый шаткий проблеск внутрь, откуда — эпилог догадки, рефрен монолога. Ежедневный дубль засвеченного кадра, список повторений, почтовая полифония водораздела. Обжигая кожу о солнце, ты должен сказать либо да, либо нет, чтобы талисман возвратился к начатому. Постепенное ослабление, увеличение, предел нерешительности, освобождение. Мгновенный разрыв сквозь альвеолы. Условия договора, контрольный тест. Цитата безупречна. Enter [Ермошина 2005: 40].

Отдельно стоит поговорить об авторах и авторках 1990-х (поколения «Вавилона»), включенных в антологию «Девять измерений». Это **Андрей Сен-Сеньков** (р. 1968), **Николай Звягинцев** (р. 1967), **Анна Глазова** (р. 1973), **Ника Скандиака** (р. 1978) и **Марианна Гейде** (р. 1980).

К примеру, Андрей Сен-Сеньков создает особое трансгрессивное письмо, в котором воплощенные метафоры в каждой новой строке создают будто бы осколки всех возможных миров, из деталей которых и собирается стих:

ПИРОМАНИЯ

В одном и том же сознании
об одном и том же предмете в одно и то же время
может быть множество противоположных мнений, и все они истинны.
Э. Гуссерль

а) смотрю на
огонь
маленькие кислородные
распутства

б) выращиваю
в спичечном коробке
огонь
помидор-полукровку

в) огонь африка
но как-то
впопыхах

г) перелистываю
огонь
страницы
оранжевой вертикальности

д) бросаю хворост
в огонь
колумбарий
всевозможных молекул

е) огонь
кавычки для пепла

[Сен-Сеньков 2004].

С другой стороны, архитектор Николай Звягинцев, чья поэтика отчасти продолжает открытия Ивана Жданова, создает особые конструкции в стихе, собирающие из параллелей разнородных и несвязных деталей целостные пространства и миры, как в тексте «Поселок “Сокол”»:

Когда переезжаю железную дорогу
И вижу станцию «Серебряный Бор»,
Представляю одежду среднего рода,
Подобную россыпи желтых грибов.

О, вечный испуг посторонних суток,
Игры коврика и ключа,
Чужая парусная посуда,
Лес у города на плечах.

Прими cache-cache бельевых застежек,
Мой наполовину бумажный дом.
Ты похож на фруктовый ножик,
Взявший яблоко на поводок.

Мой приятель на букву «слово»,
Древо, мокнущее изнутри, —
Хочу поделиться своим уловом,
Новой девочкой без перил.

Она выдает перемену погоды,
Как на срубе полоска цифр.
Так партером бегущие воды
Можно придумать на букву «рцы»

[Звягинцев 1993].

Поэтики Сен-Сенькова и Звягинцева часто сравнивают с западными поэтиками типа сюрреализма [Кузьмин 2008]. К иной оптике через посредство Драгомощенко обращается Анна Глазова, для которой важным становится целановский модернизм «после Освенцима» и непрозрачное руинированное письмо:

щёлочь сверху,
горсть соли вынесена приливом,
камни.
щиплет кожу.

окалиной
скрашен
пустынный снег.
дорога домой.
без блеска — чужая луна.

плоский лес на откате немо отброшенных комьев:
времени, парящего неба,
бездушного тела,
воспоминаний не о том.

кислым обмороком,
шоком, одинокой слюной
вяжет,
мучит слово —
оно искажается.

дорога не к себе.
ни о чём.
осадок.
снег.
не
твоё
имя

[Глазова 2003].

Также в антологии «Девять измерений» были опубликованы тексты Ники Скандиаки, которая, во многом опираясь на многомерную оптику Парщикова и минималистские техники поэтов language school, проблематизирует не только целостность субъекта, но и саму возможность целостности речи, восприятия, медиума, информации как таковой (см.: [Родионова 2021]):

***
(объятьях)

я бежал всех вещей
в виде
хотел коснуться всеми

я спасался во всех обличьях
и хотел коснуться всеми
вещами || хищника? ближних?

я был
от
каждого
и спасался во всех обличьях

и ни в одном не спасся, и вот я здесь

я (был) во всех

*
осязают и связывают

[Скандиака 2006].

Метафизическая поэтика Марианны Гейде обращается к герметизму европейского высокого модерна. Как она сама говорит в одном интервью: «…критики относили меня к наследникам традиции метареалистов, и, в принципе, я могу с ними в этом согласиться» [Беленькая 2017]. В ее стихах и поэтической прозе трансгрессия часто происходит через катастрофу языка и культу-

ры, субъект-объектных отношений, как, например, в стихотворении «Экстаз св. Терезы»:

в барочных складках складки, словно рыбы
кишмя кишат.
ты бросишь им, как хлебный мякиш,
свой древний вес. ты снова станешь
один, застрявший в небе, взгляд.
так отсекают
от глыбы лишнее, огонь кресалом высекают
и из покровов — чистый кислород,
каким нельзя дышать:
он лёгкое пробьёт
и кровь сияньем изувечит,
и счастьем, как гвоздём, замучит,
и новым именем,
как казнью,
назовёт

[Гейде 2006: 30].

Важным моментом является непрозрачная поэтика **Андрея Таврова** (р. 1948), обратившегося именно к метареалистической метафизике, но в стихах которого сложно устроенная образность — это не совсем наблюдение тонких взаимосвязей между частями мира или миров, не технология восприятия, а алхимическая трансгрессия в трансцедентальном опыте, наследующая англоязычному высокому модерну Эзры Паунда и Т.С. Элиота. Поэтому, к примеру, в его книге «Проект Данте» герой Ахилл «распадается на “сонмы Ахиллов”, “вложенных” друг в друга, как годовые кольца дерева”, и отражающих друг друга, но тем не менее не перестает быть одним и тем же персонажем» [Тавров 2014: 356]. При этом в речь вплетаются история, мифология, воспоминания из детства, реальные и ирреальные географические пространства:

Отец выходит во двор, поднимает руку с трофейным
парабеллумом, целится в книжку «Мать». Мост через Дон разбомблен.
В небе белые облака. На столе бутылка портвейна
и пачка «Звезды». В пасти подъезда гоблин, —
представляет мальчик-Меркурий на дне сухого бассейна.

Вот он идет, мальчик-Меркурий, окутан
серебряными с солью проводами, серебряным блеском.
По небу — звездой идет, по Аиду — богом,
по лунным бакам скользит, по утренним занавескам,
в любой капле дождя идет, в любой ветке его, нитке

[Там же: 154].

Оптика Андрея Таврова важна для петербургского поэта **Алексея Афонина** (р. 1990), который во многом в конце нулевых опирался на трансцедентальную оптику Таврова, однако подобного рода опыт давался не через сгущение образов, а через фрагментацию таких метафорических цепей:

* * *
новый мир = пространство листа
готовы? тогда по местам

закрылки выпущены, убраны шасси —
и лебедь взлетает
пластают пространство крылья тойот

смеясь, проходит Великий Койот

жимолостью прорастает
Тристан

[Афонин 2010: 39].

Прежде чем перейти к поколению 2010-х, еще более разнородному, стоит сказать еще об одном явлении, генетически связанном с метареализмом. Это так называемый уральский метареализм, или «поэтика трансформаций» [Подлубнова 2017], входивший в проект «Уральская поэтическая школа» **Виталия Кальпиди** (р. 1957), поэта и культуртрегера, чья эволюция прошла от метареализма через концептуализм к довольно конвенциональной поэтике. Но восприятие метареалистической поэтики в регионе во многом было связано с посредством уральских постакмеистических (Евгений Туренко) и постромантических (Борис Рыжий) авторов, что породило довольно конвенциональное восприятие метареализма как бинарной (между идеальным и материальным) метафизики, в которой эталоном был выбран Иван Жданов, интерпретированный только в русле русской поэтической традиции. Поэтому герметичная многомерная субъектность даже в поэтиках типа **Александра Петрушкина** (1972—2020), прямо наследующих метареализму, соседствует с консервативным отношением к стихосложению, проблемам языка, субъекта и т.п. В иных случаях образность упрощается, возвращаясь к метафорике позднего Мандельштама, близкой метаболе, но структурно несколько иной.

С другой стороны, стоит отметить поэтику **Юлии Кокошко** (р. 1953), поэта и прозаика, участницы метареалистического сборника «Новый метафизис» (2012), в текстах которой важна сборка субъекта из городских пространств. Тут стоит привести отрывок из её поэтической прозы, вошедшей в упомянутый сборник:

> Перегон зачумлен нестойкостью, транзитом или разнузданным ветром, пред которым расступаются воды, и одни ожидаемые пожирают других, а караульщики дверей, озелененные робой из лесного бытья, наставленные — пресекать и доглядывать, болтают в трубчатый передатчик анекдоты — для затравеневших на дальних дверях…
>
> На волос от Вавилона смешались встречающие курьеров из бюро находок или от всесильного бога деталей — и не ждущие ничего, кроме собственного снисхождения. Всех теснят — подносящие контркультуру: императивы, константы, формулы, наработки, нормативы, устойчивые метафоры, трафареты, традиционные геометрические формы, джазовые стандарты… [Кокошко 2012: 187]

Вхождение поэтов и поэток непрозрачного способа высказывания на литературную сцену 2010-х так или иначе было связано с учетом опыта концептуа-

лизма, о чем писали многие критики, но при этом связи с метареализмом не были сильно разорваны. Также учитывался опыт не только Драгомощенко, language school и непрозрачных поэтик 1990-х, но и поэтов, проблематизировавших место субъекта в мире на иных основаниях, как **Станислав Львовский** (р. 1972), механизмы речи у которого варьируются от стыка руинированных осколков речи до документалистских стратегий или параллелизма словесных формул.

Проблема рефлективного, разъятого субъекта, заданная Скиданом, находит свое развитие в различных изводах непрозрачного письма. Например, в одном из текстов **Дениса Ларионова** (р. 1986), «Август», эта рефлективность проявляется в аффектах тела, бессилии перед языком, временем, коммуникацией:

> Темнеющий воздух, опрокинутый в горло, взбившее множество
> быстротвердеющих слов. Оказались
> разделены — биение речевой мышцы, подсвеченной изнутри. В скользкой комнате
> долговременной памяти, задержавшей не только идею вестибулярной
> любви, но и быструю смерть в июне 2004 года. Наконец, мы — детали
> мышечной речи, играющие кислородом во сне.
>
> Вторая волна заключает в объятия — словно в машине, вспыхнувшей
> от коннотаций. Сведенная в сумму неразложимых перцептов встреча
> и отступление, затянувшееся из-за отека полудня.
> На границе третьей декады возвратный ветер перелицовывает
> опознавательные знаки и они ложатся внахлест, покрывая
> вплетенные в волосы, в войлок, во флис
> тела
>
> [Ларионов 2018: 6].

В этом тексте можно увидеть особенности сложившегося языка непрозрачной поэзии 2010-х: помимо телесности, здесь еще важна метафоризация лингвистических, философских (поструктуралистских) терминов, унаследованная от Драгомощенко и Скидана, фрагментация восприятия, но при этом сохраняется и метаболический способ синтеза разных порядков опыта (восприятия и речи, пространства и памяти).

Если в тексте Дениса Ларионова телесность важна для изображения аффекта («суммы неразложимых перцептов»), то в языковой драматургии **Евгении Сусловой** (р. 1986) намечается поворот к феноменологии тела, когда не только телесность синтезируется с процессом описания, но и сам мир вокруг воспринимается как телесный:

> Здесь есть, здесь нет.
> Все это значит землю писать (свернутую до боли),
> из которой дыхание строит свою опору.
> Боль — это время, идущее в кости и ставящее в тепло перепонку.
> Речевой платок
>
> затаскивает смысл в манок, смахивает с него различное. Это место
> заставлено материалом, одно в другое несет вещей поперечья. *Деться только в фигуру самих*. Сошлась красная метрика. В направлении света живот
> распорот — так через себя пропускают не свет, но мысленный год.

Сверточное наше тело — отстройка его крепка, горька. Кто еще слышит.
Дистанция становится проводник на вывертке сферы,
терпи умом.

Ситуация — проект ситуации, где жизнь собаки свернута
в двойную спираль намека. Считай местность в единицах себя до крика.
Мы — образующая символической скорости.
Нас до ума не трогай.

Память спаивает обороты плоскости, переходящей в объем.
Глаз себя преподносит. *Форма цвета в твоей руке поворачивается,*
открывая дом

[Суслова 2013: 67].

С другой стороны, диалог с поэтикой Львовского и Драгомощенко, а также с историзмом позднего Парщикова в стихах **Кирилла Корчагина** (р. 1986) открывает способ анализа дискурсов власти и «шума времени», выхолащивающего прямолинейное когито субъекта, где сопричастность миру возникает в тотальности чужих голосов:

Я видел мастурбирующих стариков в клубах расцвеченного пара
тянущихся друг к другу через слизистые занавеси на порнографической вечеринке
Я видел как ухоженные тридцатилетние женщины извивались в потоках сквирта
и на сцене разворачивался пенный анальный секс
И качались флаги над всеми что были там в темную ночь в столетие революции
когда в небе горела большая больная звезда
И звучало шма Исроэль в странных окутанных молнией нишах
И герои моих стихов совокуплялись с молодыми поэтами, истекая выдыхая выталкивая из себя колонии микробов из которых мы все состоим, что делают нас людьми —
Преподаватели университетов и сотрудники издательств, амбициозные философы и современные художники, печальные ортодоксы и умудренные марксисты
превращались в двигающиеся пост-тела, в разрезающие дисплеи помехи, в мелкую рябь на светлой волне пронзающей нас струны, в темную иглу сшивающую петли нашего мозга
И свечение в темных комнатах слипалось в пучки белой рассыпчатой пены
И герои моих стихов жизни моей пели тебе пусть единственный раз голосом света слепящего в темном ущелье лофта
И струились по желобам кровотоков, по разрывам дыханий в сложную ночь рассыпаясь светясь изгибаясь в воздухе каменного февраля
наши молекулы, истолченные в дымку и пелену, через створки сердец проникая, превращенные в электричество рассеянный свет огонь

[Корчагин 2017: 107].

Примечательно, что еще в 2013 году Дениса Ларионова, Кирилла Корчагина и других могли причислять к авторам, «тяготеющим к медитативной, тягучей, герметичной лирике, вобравшей в себя опыт алеаторики и автоматического письма, но в сегодняшнем контексте притязающей и на родство с метареалистической традицией» [Поэтроника 2013].

Учрежденная в 2014 году премия Аркадия Драгомощенко в стилистическом плане была подготовлена дебютом и легитимацией целого круга молодых поэтов и поэток, активно развивавших такой тип непрозрачного письма. Кроме вышеупомянутых Дениса Ларионова, Евгении Сусловой и Кирилла Корчагина, стоит назвать **Алексея Кручковского** (р. 1987), **Сергея Огурцова** (р. 1982), **Владимира Лукичева** (р. 1984), **Никиту Сафонова** (р. 1989) и **Галину Рымбу** (р. 1990), которая к такому типу письма обращается в цикле «Жизнь в пространстве» и в поэме «Фрагменты из “Книги упадка”».

Так, Алексей Кручковский, ученик Драгомощенко в Смольном колледже свободных искусств и наук, еще в 2007 году проблематизирует центрированность и замкнутость субъекта в многомерной оптике восприятия, собирающейся во фрагментированном, разорванном синтаксисе:

* * *
вычеркнуть центр правила замкнутости
продление закрытого памяти слоя
хрип тронуть звук шерсти
действий миф смерти приближенная
открытка тени стекла мозаика
крайнего начала. Деление зависимости

Зоркости плавится вниз
мёдом утреннее стремление

копия треска происходящего
появляется тепло не ограниченное
игла заката кофе строфа

после привычки если остановка
автобусная пыль редкий отпечаток
глаза намеченный радио мерой
каталог рта воздух минут

сечение краем зрачка земли

[Кручковский 2007].

В 2014 году первая премия Аркадия Драгомощенко вручается Никите Сафонову, после чего способы непрозрачного письма еще сильнее разветвляются.

Расширение проблемных зон коснулось и prose poetry, например в «Королях ацетона», ориентируясь также на экспериментальную прозу Андрея Левкина и Александра Ильянена, **Станислав Снытко** (р. 1989) через «фасеточное зрение» (по выражению Н. Азаровой) изображает метаморфозы мира в его мельчайших деталях, причем не во фрагментированном, а скорее, наоборот, в суггестивном синтаксисе:

Терпеливые короли ацетона, распространение ночных звуков, их жутковатая сумма, проносящая свои неподвижные сцены вдоль берега зимнего моря, над безустыми листьями кленов, непредставимых ни среди этих ущелий, ни между подводными пальцами льда, флюгеров, нитей песка, островных сумерек, безостановочно открывающих теплую летнюю книгу, в которой не встретятся электронная магма,

> арифметический луч и обескровленный танец теперь уже зимних недвижных корней, не выходящих на свет, разрывая безбедный слой почв, встречая нью-йоркский асфальт, гудронный рассвет, шелест медицинских столовых, кладбищенских теплых узилищ молниеносную неподвижность, фортификации тающих юных тел, не узнающих света свободы, не увидевших встречу наших растерянных взглядов в петербургском апреле под неприметными зимними звездами Сан-Франциско [Снытко 2014: 17].

С другой стороны, бóльшая фрагментация реальности возникает в текстах **Екатерины Захаркив** (р. 1990), лауреатки 2016 года, как, например, в поэме «хироо онода» [Захаркив 2019], где через фигуру японского офицера в течение многих лет после окончания Второй мировой отказывавшегося верить, что война закончилась, через межъязыковое взаимодействие высвечивается, как считает Массимо Маурицио, «хаотичное сосуществование разных культурных моментов (как уже отмечалось, фрагментированных, оторванных от цельной культурной референции)» [Там же].

Иной способ разрозненности субъективной и политической проявляется в принципиальной незавершаемости пространственных композиций **Ивана Соколова** (р. 1991) «Из фрагментов к ненаписанной поэме “Охота”» [Соколов 2017].

Также стоит отметить и внимание к неотрефлексированным русской поэзией вариантам европейского модернизма, как в стихах лауреатки премии 2015 года **Александры Цибули** (р. 1990) из книги «Путешествие на край крови» [Цибуля 2014] или **Нины Ставрогиной** (р. 1988), которая через диалог с норвежским модерном Тура Ульвена создает архетипическую феноменологию тела [Ставрогина 2015].

С другой стороны, в рамках «нижегородской волны» возникает способ высказывания, связанный с когнитивным восприятием чувственности, напряжением между речью и медиумом. **Карина Лукьянова** (р. 1992), к примеру, в цикле «[23—20], [24]» через фотографическую статику, отсылки к кинематографу, фрагментированные осколки речи, как мне кажется, изображает накал «замещения речи» и архивацию взгляда в следах чувственности:

> [24]
> Перенастроив: в соитии свёрнутых тел —
> политическая обстановка, «как тебе этот фильм?»
> Их скольжение стало незримей распада.
>
> Скальпель назавтра завязнет в воздушном пунктире
> и прекратит замещение речи.
>
> Зеркало перелицует.
>
> С отсветом тени сверив,
> взгляд переходит в архив, к зрению подшивая
> внутренней стороной листа
>
> [Лукьянова 2019].

В получившей премию Драгомощенко в 2020 году «Паузе» **Анна Родионова** (р. 1996) через ритм и сложную метафорику отображает переключение скоростей восприятия от телесного «горения» до сигналов ожидания:

•

Гореть в голове, в компрессе комнаты.
Связным ссыханием выходя в общую точку.

По сердцевине символа, внесенного
в уцененный арест

Гореть функцией, расположенной в центре тремора,
в центре центра.

•

(Гоном голода, раскрытым бельмом.)

Обесцвеченный, город устроен как климат,
Когда его вес смотрит, возделывая растение,
проходящее нас на скорости.

Его темп — пауза

[Родионова 2020].

К концу 2010-х годов непрозрачная поэзия расширила свой горизонт так, что между разными авторами порой невозможно не то что установить связь, но и вообще говорить о какой-либо близости, однако развитие непрозрачной поэзии продолжается и дебютировавшие за последние пару лет авторы и авторки пересобирают этот способ высказывания уже на иных основаниях, но это проблема уже последующих исследований.

К сожалению, рамки статьи не позволяют рассказать еще о многих сторонах непрозрачной оптики и отдельных творческих эволюциях как внутри метареалистической школы, так и внутри разных генетически с ней связанных индивидуальных стратегий на протяжении почти сорока лет существования актуальной непрозрачной поэзии.

Я надеюсь, что мне удалось в этой статье хотя бы частично рассказать о многообразии герметичных стратегий, во многом связанных с сопротивлением буквализму идеологических смыслов как государственного капитализма Советского Союза, как и текущего товарного фетишизма путинской автократии.

Библиография / References

[Абдуллаев 2003] — *Абуллаев Ш.* Неподвижная поверхность. М.: Новое литературное обозрение, 2003 (http://www.vavilon.ru/texts/abdullaev2-2.html (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Abullaev Sh.* Nepodvizhnaya poverhnost'. Moscow, 2003 (http://www.vavilon.ru/texts/abdullaev2-2.html (accessed: 04.10.2021)).)

[Адрова 2014] — *Адрова О.* Метаметафора: как это было // Независимая газета.

2014. 30 января (https://www.ng.ru/ng_exlibris/2014-01-30/6_meta.html (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Adrova O.* Metametafora: kak eto bylo // Nezavisimaya gazeta. 2014. January 30 (https://www.ng.ru/ng_exlibris/2014-01-30/6_meta.html (accessed: 04.10.2021)).)

[Аристов 1997] — *Аристов В.* Заметки о «мета» // Арион. 1997. № 4. С. 48—60 (http:// www.vavilon.ru/texts/aristov2.html (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Aristov V.* Zametki o "meta" // Arion. 1997. № 4. P. 48—60 (http://www.vavilon.ru/texts/aristov2.html (accessed: 04.10.2021)).)

[Аристов 2016] – *Аристов В.* Открытые дворы: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

(*Aristov V.* Otkrytye dvory: Stihotvoreniya, esse. Moscow, 2016.)

[Афонин 2010] — *Афонин А.* Очень страшное кино. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2010.

(*Afonin A.* Ochen' strashnoe kino. Moscow, 2010.)

[Беленькая 2017] — *Беленькая М.* Три современных московских поэта рассказали, где любят гулять, сочинять и выпивать // Metro. 2017. 21 марта (https://www.metronews.ru/novosti/moscow/reviews/tri-sovremennyh-moskovskih-poeta-rasskazali-gde-lyubyat-gulyat-sochinyat-i-vypivat-1232809/ (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Belen'kaya M.* Tri sovremennyh moskovskih poeta rasskazali, gde lyubyat gulyat', sochinyat' i vypivat' // Metro. 2017. March 21 (https://www.metronews.ru/novosti/moscow/reviews/tri-sovremennyh-moskovskih-poeta-rasskazali-gde-lyubyat-gulyat-sochinyat-i-vypivat-1232809/ (accessed: 04.10.2021)).)

[Вежлян 2012] — *Вежлян Е.* Новая Сложность. О динамике литературы // Новый мир. 2012. № 1 (http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2012_1/Content/Publication6_506/Default.aspx (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Vezhlyan E.* Novaya Slozhnost'. O dinamike literatury // Novyy mir. 2012. №1 (http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2012_1/Content/Publication6_506/Default.aspx (accessed: 04.10.2021)).)

[Гейде 2006] — *Гейде М.* Слизни Гарроты: Стихи и комментарии. М.: АРГО-РИСК; Тверь: KOLONNA Publications, 2006.

(*Gejde M.* Slizni Garroty: Stikhi i kommentarii. Moscow; Tver, 2006.)

[Глазова 2003] — *Глазова А.* Пусть и вода: книга стихов. М.: ОГИ, 2003 (http://www.vavilon.ru/texts/glazova1.html (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Glazova A.* Pust' i voda: kniga stihov. Moscow, 2003 (http://www.vavilon.ru/texts/glazova1.html (accessed: 04.10.2021)).)

[Драгомощенко 2011] — *Драгомощенко А.* Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

(*Dragomoshchenko A.* Tavtologiya: Stikhotvoreniya, esse. Moscow, 2011.)

[Еременко 2013] — *Еременко А.* Матрос котенка не обидит: Собрание сочинений. М.: Фаланстер, 2013.

(*Eremenko A.* Matros kotenka ne obidit: Sobranie sochineniy. Moscow, 2013.)

[Ермошина 2005] — *Ермошина Г.* Круги речи: Книга стихов. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2006.

(*Ermoshina G.* Krugi rechi: Kniga stikhov. Moscow; Tver, 2006.)

[Заломкина 2014] — *Заломкина Г.* Семантика вина в поэзии Аркадия Драгомощенко // Homo Legens. 2014. № 4 (https://magazines.gorky.media/homo_legens/2014/4/semantika-vina-v-poezii-arkadiya-dragomoshhenko.html (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Zalomkina G.* Semantika vina v poezii Arkadiya Dragomoshchenko // Homo Legens. 2014. № 4 (https://magazines.gorky.media/homo_legens/2014/4/semantika-vina-v-poezii-arkadiya-dragomoshhenko.html (accessed: 04.10.2021)).)

[Заломкина 2018] — *Заломкина Г.* Сопричастная субъективность в современной русской «непрозрачной» поэзии // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Warszawa; Wien: PeterLang, 2018. P. 289—298.

(*Zalomkina G.* Soprichastnaya sub"ektivnost' v sovremennoy russkoy "neprozrachnoy" poezii // Sub"ekt v noveyshey russkoyazychnoy poezii — teoriya i praktika. Berlin; Bern; Bruxelles; NewYork; Oxford; Warszawa; Wien, 2018. P. 289—298.)

[Захаркив 2019] — *Захаркив Е.* хироо онода // Грёза. 2019. 15 декабря (https://greza.space/hiroo-onoda/ (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Zaharkiv E.* khiroo onoda // Gryoza. 2019. January 15 (https://greza.space/hiroo-onoda/ (accessed: 04.10.2021)).)

[Звягинцев 1993] — *Звягинцев Н.* Спинка пьющего из лужи: Стихи. М.: АРГО-РИСК, 1993 (http://www.vavilon.ru/texts/zvyagintsev1.html (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Zvyagincev N.* Spinka p'yushchego iz luzhi: Stikhi. Moscow, 1993 (http://www.vavilon.ru/texts/zvyagintsev1.html (accessed: 04.10.2021)).)

[Зейферт 2016] — *Зейферт Е.И.* Метафора как индикатор проявления дословесного // Кормановские чтения. Статьи и материалы Межвузовской научной конференции (апрель, 2016). Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2016. С. 358—370.

(*Zejfert E.I.* Metafora kak indikator proyavleniya doslovesnogo // Kormanovskie chteniya. Stat'i i materialy Mezhvuzovskoy nauchnoy konferentsii (aprel', 2016). Izhevsk, 2016. P. 358—370.)

[Жданов 2016] — *Жданов И.* Воздух и ветер. Сочинения и фотографии. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2016.

(*Zhdanov I.* Vozdukh i veter. Sochineniya i fotografii. Moscow, 2016.)

[Житенев 2020] — *Житенев А.* Поэтология Алексея Парщикова: [Видеозапись] // Видеоконференция «Фигуры интуиции: поэтика Алексея Парщикова» (http://parshchikov.ru/video/aleksandr-zhitenyov-poetologiya-alekseya-parshchikova (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Zhitenev A.* Poetologiya Alekseya Parshchikova: [Video] // Videokonferentsiya "Figury intuitsii: poetika Alekseya Parshchikova" (http://parshchikov.ru/video/aleksandr-zhitenyov-poetologiya-alekseya-parshchikova (accessed: 04.10.2021)).)

[Исрапова 2013] — *Исрапова Ф.Х.* О границах понятия металирики в работах немецкоязычных литературоведов // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2013. № 1. С. 188—196.

(*Israpova F.H.* O granitsakh ponyatiya metaliriki v rabotakh nemetskoyazychnykh literaturovedov // Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts. 2013. № 1. P. 188—196.)

[Князева 2014] — *Князева Е.* О метаметафоре Константина Кедрова (https://www.litmir.me/br/?b=194537 (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Knyazeva E.* O metametafore Konstantina Kedrova (https://www.litmir.me/br/?b=194537 (accessed: 04.10.2021)).)

[Кокошко 2012] — *Кокошко Ю.* Благородность шума и пирамид // Новый метафизис. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 185—216.

(*Kokoshko Yu.* Blagorodnost' shuma i piramid // Novyy metafizis. Moscow, 2012. P. 185—216.)

[Кондратьев 2016] — *Кондратьев В.* Ценитель пустыни: Собрание стихотворений. СПб.: Порядок слов, 2016.

(*Kondrat'ev V.* Tsenitel' pustyni: Sobranie stikhotvoreniy. Saint Petersburg, 2016.)

[Корчагин 2017] — *Корчагин К.* Все вещи мира. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

(*Korchagin K.* Vse veshchi mira. Moscow, 2017.)

[Корчагин 2018] — *Корчагин К.* Возвращение мерцающего субъекта: московский концептуализм и поэзия 2000—2010-х годов // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Warszawa; Wien: PeterLang, 2018. P. 383—396.

(*Korchagin K.* Vozvrashchenie mertsayushchego sub"ekta: moskovskiy kontseptualizm i poeziya 2000—2010-kh godov // Sub"ekt v noveyshey russkoyazychnoy poezii — teoriya i praktika. Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Warszawa; Wien, 2018. P. 383—396.)

[Кручковский 2007] — *Кручковский А.* Пески // Воздух. 2007. № 1 (http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-1/kruchkovsky/ (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Kruchkovskij A.* Peski // Vozdukh. 2007. № 1 (http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-1/kruchkovsky/ (accessed: 04.10.2021)).)

[Кузьмин 2001] — *Кузьмин Д.* Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. 2001. № 50 (http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/dossier_987/ (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Kuz'min D.* Postkontseptualizm. Kak by nabroski k monografii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2001. № 50 (http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/dossier_987/ (accessed: 04.10.2021)).)

[Кузьмин 2008] — *Кузьмин Д.* Поколение Вавилона // Современная русская литература с Вячеславом Курицыным. 2008. 5 февраля (http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-pokolenie-vavilona/ (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Kuz'min D.* Pokolenie Vavilona // Sovremennaya russkaya literatura s Vyacheslavom Kuricynym. 2008. February 5 (http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-pokolenie-vavilona/ (accessed: 04.10.2021)).)

[Кукулин 1999] — *Кукулин И.* Голоса, отпущенные на волю. Интервью с Александром Скиданом о его романе «Путеводитель по N» // TextOnly. 1999. № 0 (http://www.vavilon.ru/textonly/issue0/skidan.htm (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Kukulin I.* Golosa, otpushchennye na volyu. Interv'yu s Aleksandrom Skidanom o ego romane "Putevoditel' po N" // TextOnly. 1999. № 0 (http://www.vavilon.ru/textonly/issue0/skidan.htm (accessed: 04.10.2021)).)

[Курицын 1991] — *Курицын В.* «Центровой» Еременко // Дружба народов. 1991. № 9. С. 264—268.

(*Kuricyn V.* "Tsentrovoy" Eremenko // Druzhba narodov. 1991. № 9. P. 264—268.)

[Ларионов 2018] — *Ларионов Д.* Тебя никогда не зацепит это движение. Харьков: kntxt, 2018.

(*Larionov D.* Tebya nikogda ne zacepit eto dvizhenie. Kharkiv, 2018.)

[Лейдерман, Липовецкий 2003] — *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950—1990-е годы: В 2 т. Т. 2: 1968—1990. М.: Академия, 2003.

(*Lejderman N.L., Lipoveckij M.N.* Sovremennaya russkaya literatura: 1950—1990-e gody: In 2 vols. Vol. 2: 1968—1990. Moscow, 2003.)

[Лукьянова 2019] — *Лукьянова К.* [23—20], [24] // Могилёва С. Жить по следу: поэтические детективы Карины Лукьяновой // Ф-письмо. 2019. 15 апреля (https://syg.ma/@stanislava-moghilieva/zhit-po-sliedu-poetichieskiie-dietiektivy-kariny-lukianovoi (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Luk'yanova K.* [23—20], [24] // Mogilyova S. Zhit' po sledu: poeticheskie detektivy Kariny Luk'yanovoy // F-pis'mo. 2019. April 15 (https://syg.ma/@stanislava-moghilieva/zhit-po-sliedu-poetichieskiie-dietiektivy-kariny-lukianovoi (accessed: 04.10.2021)).)

[Парщиков 2014] — *Парщиков А.* Дирижабли. М.: Время, 2014.

(*Parshchikov A.* Dirizhabli. Moscow, 2014.)

[Парщиков 2019] — *Парщиков А.* Кёльнское время. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

(*Parshchikov A.* Kyol'nskoe vremya. Moscow, 2019.)

[Подлубнова 2017] — *Подлубнова Ю.С.* Поэтика трансформаций в современной поэзии Урала // Подлубнова Ю.С. Неузнаваемый воздух. Книга о современной уральской поэзии. Челябинск: Издательство Марины Волковой, 2017. С. 27—35.

(*Podlubnova Yu.S.* Poetika transformatsiy v sovremennoy poezii Urala // Podlubnova Yu.S. Neuznavaemyy vozdukh. Kniga o sovremennoy ural'skoy poezii. Chelyabinsk, 2017. P. 27—35.)

[Поэтроника 2013] — Шестой фестиваль поэзии, саунд-арта и видеоарта «Поэтроника». 2013. 21 декабря (http://www.litkarta.ru/russia/moscow/news/poetronika2013/ (дата обращения: 04.10.2021)).

(Shestoy festival' poezii, saund-arta i videoarta "Poetronika". 2013. December 21 (http://www.litkarta.ru/russia/moscow/news/poetronika 2013/ (accessed: 04.10.2021)).)

[Родионова 2020] — *Родионова А.* Пауза // Цирк «Олимп»+TV. 2020. № 33 (66) (https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/919/pauza (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Rodionova A.* Pauza // Tsirk "Olimp"+TV. 2020. № 33 (66) (https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/919/pauza (accessed: 04.10.2021)).)

[Родионова 2021] — *Родионова А.* Современная поэзия как информационная практика: к текстам Ники Скандиаки // Новое литературное обозрение. 2021. № 167 (https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23150/ (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Rodionova A.* Sovremennaya poeziya kak informatsionnaya praktika: k tekstam Niki Skandiaki // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 167 (https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23150/ (accessed: 04.10.2021)).)

[Северская 2007] — *Северская О.И.* Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: Словари.ру, 2007.

(*Severskaya O.I.* Yazyk poeticheskoy shkoly: idiolekt, idiostil', sotsiolekt. Moscow, 2007.)

[Сен-Сеньков 2004] — *Сен-Сеньков А.* Пиромания // Девять измерений. Антология новейшей русской поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 184.

(*Sen-Sen'kov A.* Piromaniya // Devyat' izmereniy. Antologiya noveyshey russkoy poezii. Moscow, 2004. P. 184.)

[Скандиака 2006] — *Скандиака Н.* Руины моря // TextOnly. 2006. № 15 (http://textonly.ru/self/?article=5708&issue=15 (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Skandiaka N.* Ruiny morya // TextOnly. 2006. № 15 (http://textonly.ru/self/?article=5708&issue=15 (accessed: 04.10.2021)).)

[Скидан 2005] — *Скидан А.* Красное смещение: Стихи и тексты. М.: АРГО-РИСК; Тверь: KOLONNA Publications, 2005.

(*Skidan A.* Krasnoe smeshchenie: Stikhi i teksty. Moscow; Tver', 2005.)

[Скидан 2006] — *Скидан А.* Протокол о негативной поэтике. Речь при получении премии Андрея Белого (2006) (http://belyprize.ru/index.php?id=349 (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Skidan A.* Protokol o negativnoy poetike. Rech' pri poluchenii premii Andreya Belogo (2006) (http://belyprize.ru/index.php?id=349 (accessed: 04.10.2021)).)

[Снытко 2014] — *Снытко С.* Короли ацетона. М.: Коровакниги, 2014.

(*Snytko S.* Koroli atsetona. Moscow, 2014.)

[Соколов 2017] — *Соколов И.* «Sehensschwert». Из фрагментов к ненаписанной поэме «Охота» // Воздух. 2017. № 2—3 (http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/

2017-2-3/sokolov/ (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Sokolov I.* "Sehensschwert". Iz fragmentov k nenapisannoy poeme «Okhota» // Vozdukh. 2017. № 2—3 (http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2017-2-3/sokolov/ (accessed: 04.10.2021)).)

[Соловьев 2009] — *Соловьев С.* Парщиков // Дикое поле. 2009. № 13 (http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=566 (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Solov'ev S.* Parshchikov // Dikoe pole. 2009. № 13 (http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=566 (accessed: 04.10.2021)).)

[Ставрогина 2015] — *Ставрогина Н.* Стихи // Полутона. 2015. 8 октября (https://polutona.ru/?show=1008214913 (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Stavrogina N.* Stikhi // Polutona. 2015. October 8 (https://polutona.ru/?show=1008214913 (accessed: 04.10.2021)).)

[Суслова 2013] — *Суслова Е.* Свод масштаба. СПб.: Альманах «Транслит»; Свободное марксистское издательство, 2013.

(*Suslova E.* Svod masshtaba. Saint Petersburg, 2013.)

[Тавров 2014] — *Тавров А.* Проект Данте. М.: Водолей, 2014.

(*Tavrov A.* Proekt Dante. Moscow, 2014.)

[Уланов 1997] — *Уланов А.* Волны и лестницы: Стихи и проза. М.: АРГО-РИСК, 1997.

(*Ulanov A.* Volny i lestnitsy. Moscow, 1997.)

[Уланов 1998] — *Уланов А.* Медленное письмо // Знамя. 1998. № 8 (https://znamlit.ru/publication.php?id=553 (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Ulanov A.* Medlennoe pis'mo // Znamya. 1998. № 8 (https://znamlit.ru/publication.php?id=553 (accessed: 04.10.2021)).)

[Уланов 2015] — *Уланов А.* Промелькнув? // Транслит. Литературно-критический альманах. 2013. № 13 (https://syg.ma/@paviel-arsieniev/alieksandr-ulanov-promielknuv (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Ulanov A.* Promel'knuv? // Translit. Literaturno-kriticheskiy al'manakh. 2013. № 13 (https://syg.ma/@paviel-arsieniev/alieksandr-ulanov-promielknuv (accessed: 04.10.2021)).)

[Фанайлова 2020] — *Фанайлова Е.* Кельнское время. Папки из архива поэта Алексея Парщикова // Радио Свобода. 2020. 13 февраля (https://www.svoboda.org/a/30422842.html (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Fanajlova E.* Kel'nskoe vremya. Papki iz arhiva poeta Alekseya Parshchikova // Radio Svoboda. 2020. February 13 (https://www.svoboda.org/a/30422842.html (accessed: 04.10.2021)).)

[Цибуля 2014] — *Цибуля А.* Путешествие на край крови. Стихотворения. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2014.

(*Cibulya A.* Puteshestvie na kray krovi. Stikhotvoreniya. Moscow, 2014)

[Эпштейн 2005] — *Эпштейн М.Н.* Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005.

(*Epshtejn M.N.* Postmodern v russkoy literature. Moscow, 2005.)

[Эпштейн 2009] — *Эпштейн М.* Поэт древа жизни // Новое литературное обозрение. 2009. № 98 (https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poet-dreva-zhizni.html (дата обращения: 04.10.2021)).

(*Epshtejn M.* Poet dreva zhizni // Novoe literaturnoe obozrenie. 2009. № 98 (https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poet-dreva-zhizni.html (accessed: 04.10.2021)).)

[Эпштейн 2017] — *Эпштейн М.* 1980-е. К истории новой поэтической волны и ее критического осмысления // Комментарии. 2017. № 31. С. 107—119.

(*Epshtejn M.* 1980-e. K istorii novoy poeticheskoy volny i ee kriticheskogo osmysleniya // Kommentarii. 2017. № 31. P. 107—119.)

[Finkelstein 1988] — *Finkelstein N.* The Case of Michael Palmer // Contemporary Literature. 1988. Vol. 29. № 4. P. 518—537.

[Simms 2015] — *Simms K.* Hermetic poetry and the second person // Appraisal. 2015. Vol. 10. № 3. P. 4—9.

Галина Заломкина

Вне опала:

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ОПЫТ СПОКОЙСТВИЯ В РУССКОЙ И ИТАЛЬЯНСКОЙ ПОЭЗИИ XXI ВЕКА

Galina Zalomkina

Outside the Opal: The Existential Experience of Calmness in Russian and Italian Poetry of the 21st Century

Галина Вениаминовна Заломкина (Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, доктор филологических наук) zalomkina.gv@ssau.ru.

Ключевые слова: экзистенциализм, бытие к смерти, тошнота, зазор, рационализация, Кьеркегор, Хайдеггер, ирония, Драгомощенко

УДК 82.02+821.161.1+821.131.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_232

Экзистенциальный опыт предполагает крайние состояния, вызывающие интенсивное негативное или позитивное переживание, обеспечивающее осознание человеком собственного существования. Подобные состояния в идейных рамках экзистенциализма предполагают стойкость, умение не терять себя. В творчестве Ш. Абдуллаева, А. Глазовой, А. Сен-Сенькова, С. Снытко, Е. Сусловой, А. Фролова, А. Уланова, А. Анедды, А. Франческо, М. Джовенале опыт спокойствия взаимодействует с тревогой, порождаемой осознанием бытия как бытия к смерти и усмиряемой через сложные иронические конструкции либо рационализацию. Ситуации травмы и катастрофы осмысливаются не как трагические, но как обогащающие интеллектуально и эмоционально.

Galina Zalomkina (Dr. Habil.; Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University) zalomkina.gv@ssau.ru.

Key words: existentialism, existence to death, nausea, vacuity, rationalization, Kierkegaard, Heidegger, irony, Dragomoshchenko

UDC 82.02+821.161.1+821.131.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_232

Existential experiences involve extreme states that cause an intense negative or positive experience, which provides a person with awareness of their existence. Within the conceptual framework of existentialism, such states imply resilience, the ability not to lose oneself. In the work of Sh. Abdullaev, A. Glazova, A. Sen-Senkov, S. Snytko, E. Suslova, A. Frolov, A. Ulanov, A. Anedda, A. Francesco, and M. Giovenale, the experience of calmness interacts with anxiety generated by the awareness of being as being towards death and is pacified through complicated ironical constructions or rationalization. Situations of trauma and catastrophe are interpreted not as tragic, but as enriching intellectually and emotionally.

Карл Ясперс в работе «Духовная ситуация времени» говорит о беспокойстве и обеспокоенности как ключевом свойстве человеческого бытия в XX веке, от которого не уберегают прежние привычные механизмы церкви, государства, философии, искусства. Философ ведет речь об утраченном «покое созерцания» — он в прошлом веке присутствовал, например, в импрессионизме [Ясперс 1991: 367]. Ясперс в большой степени предопределил ключевые направления экзистенциальной философии именно в аспекте беспокойства, восприятия этого понятия. Для него созерцательный покой отрицается имманентностью беспокойства как неизбывного (а для Кьеркегора, скажем, и необходимого) свойства бытия. Однако, как представляется, именно в выросшем после размышлений Ясперса учении на новом уровне была обоснована возможность спокойствия.

В данной статье я намереваюсь показать, что в определенном типе современной русской и итальянской поэзии эта возможность разворачивается именно как одно из основных проявлений экзистенциального опыта. В качестве материала для исследования берутся тексты А. Драгомощенко, Ш. Абдуллаева, А. Уланова, на рубеже XX и XXI веков заложивших основы специфической поэтики, и тех, кто воспринял и подхватил ее: А. Глазовой, А. Сен-Сенькова, С. Снытко, Е. Сусловой, А. Фролова. Обнаруживаются заметные переклички русских текстов с художественными мирами итальянских поэтов А. Анедды, А. Франческо, М. Джовенале. Им всем свойственна нелинейность, разнонаправленность, ассоциативный принцип развертывания лирического сюжета, интенсивность абстрагирования, непрозрачность разрастающихся смыслов, семантическая перенасыщенность, вольная игра перспектив текста, умножение измерений поэтического высказывания.

Именно такие тексты, как мне представляется, могут стать источником обоснованных и многоплановых размышлений и выводов, ценных для понимания как поэтического, так и философского дискурсов нашего времени. И русское, и итальянское сложное поэтическое высказывание нуждаются в пристальном изучении, каковое будет, я уверена, более продуктивным в условиях их сопоставления.

Прежде всего, необходимо разобраться с тем, как философы-экзистенциалисты воспринимают и толкуют понятия, важные для моих рассуждений: понятие спокойствия, прямые упоминания которого у них не часты, и противоположное ему, ключевое в экзистенциализме понятие беспокойства.

Ясперс допускает возможность дурного, вредного беспокойства, источником его он видит «искажения свободы». «В качестве возможности свободы» человек «либо ее истинное осуществление, либо ее искажение, которое не дает ему покоя». Свобода сама по себе связана с неуспокоенностью, обострением, однако, «исказившись», приводит человека в состояние, когда

> истинное сознание относительности структуры существования и ничтожности свободы перед лицом ее трансценденции превращается в отрицание всего. Тайный яд, неспособный нейтрализоваться посредством структуры существования, наполняет жизнь отрицанием и упреками, а не деятельностью и трудом [Там же: 391].

По Ясперсу, невозможность спокойствия становится свойством экзистенциального мироощущения при определенной позиции по отношению к миру. Позиция «против мира» — позиция самобытия, «которое в своем негативном решении, в своем отказе от себя не устремляется к бытию мира, изнуряет себя в возможности. Оно говорит лишь для того, чтобы ставить под вопрос. Его атмосфера — создание беспокойства» [Там же: 400]. Ясперс называет это путем Кьеркегора. Последний в «Болезни к смерти» утверждает: «Беспокойство — это истинное отношение к жизни, к нашей личной реальности» [Кьеркегор 2014: 26]. Камю также говорит о том, что Кьеркегор отвергает «самые принципы душевного покоя» [Камю 1997: 26]. Экзистенциализм, укорененный в учении Кьеркегора, часто воспринимают исключительно как философию беспокойства. Специфическое осознание человеком собственного существования — экзистенциальный опыт — обеспечивается острым эмоциональным ответом, интенсивным негативным или позитивным переживанием, каковые возникают в крайних и пограничных ситуациях и состояниях. Такие состояния

и обусловливают основополагающее беспокойство, тревожность. Основа размышлений об этом заложена у О. Больнова:

> В пограничных ситуациях человек поставлен перед лицом глубокой тревожности своего бытия. <…> Именно в силу того, что пограничные ситуации противопоставлены любой успокоенности в гармоничном и замкнутом образе мира, они поддерживают в человеке в бодрствующем состоянии то беспокойство, которое гонит его вперед [Больнов 1999: 36—37].

Однако уже у Кьеркегора появляется мысль о достоинстве и радости спокойствия — естественно, в рамках христианского мироощущения, однако она вполне, как представляется, может быть воспринята и более универсально. Философ говорит о гипотетическом «рыцаре веры»: тот сохраняет уверенную мирскую устойчивость обывателя, хотя он

> осуществил движение бесконечности и продолжает осуществлять его в каждое следующее мгновение. Он опустошает глубокую печаль наличного существования… ему ведомо блаженство бесконечного, он испытал боль отказа от всего… и все же конечное для него так же хорошо на вкус, как и для того, кто не знает ничего более высокого, ибо его продолжающееся пребывание в конечном не являет никакого следа вымученной, полной страха дрессуры… [Кьеркегор 2010: 36].

Можно сказать, что этот идеальный рыцарь веры вполне успешно осуществляет второй названный Ясперсом тип самопостановки человека — путь «в мир», достижимый «лишь через возможность первого пути. Ибо философствующее самобытие не может находиться в своем мире с не ведающей сомнения удовлетворенностью» [Ясперс 1991: 400]. Вырисовываются две стадии экзистенциального опыта: стадия беспокойства/тревоги/страха вплоть до отчаяния, выталкивающая человека в переживание и осознание экзистенции и вторая — некоего успокоения в результате усвоения этого опыта, достижение умиротворения на новом уровне осознания себя и мира. В «Болезни к смерти» Кьеркегор говорит об этом вполне ясно:

> Не быть отчаявшимся на деле вполне может означать быть им, или же, напротив, что после того, как вы были в отчаянии, вам удалось от него спастись. Умение быть спокойным и уверенным может означать, что вы в отчаянии: само это спокойствие, эта надежность могут иметь отношение к отчаянию; равным образом они могут означать, что отчаяние преодолено, и потому только достигнут мир [Кьеркегор 2014: 41—42].

Замечу, что у поэтов, о чьих текстах я говорю, при явном наличии второй стадии, не всегда можно обнаружить первую. Вероятно, напряжение страха и отчаяния предельных состояниях было многообразно отработано предшествующими художественными методами романтизма, декаданса и модернизма. И — для некоторых, по крайней мере, поэтов — изжито, преодолено для выхода на иной виток само- и мироощущения.

Однако и разворачивание обеих стадий достаточно характерно. Так, в текстах А. Глазовой происходит движение от потери спокойствия перед лицом головокружительного вихревого осознания бытия к смерти к дальнейшему обретению нового умиротворения за пределами привычного восприятия, в видоизмененном видении:

и куда-то всё время теряется чувство опоры.
это я вспоминаю как тяжело иногда перед ветром идти

[Glazova 2013: 100];

в этом спокойном омуте,
посмотри, и ты не заметишь,
открывается водоворот
(это рот пьющий спокойствие);
то
что
стояло на месте,
чувствуешь, вокруг тебя закружилось:
это ось искавшая место
проникла в твою середину
и то
что
и раньше тянуло
за её поворотами
в ней
находит
текучий вес

[Глазова 2014: 81];

есть кому тёплая кровь
не помешала сойти в холодную воду;
значит,
есть хладнокровные
кто взошёл в облака.
так же
входишь в свой ум
как в опасную влагу,
чтобы продолжить
не род
а необжитые
способы жить

[Там же: 22].

Вероятно, новый уровень осознания себя и мира вырастает из стойкости, умения не терять себя — того, что предполагают пограничные состояния в идейных рамках экзистенциализма. Больнов говорит о хайдеггеровском «страхе отважившегося», несущем в себе «особенный покой» [Больнов 1999: 96]. Он обнаруживает состояние «выдерживания страха» у Рильке в стихотворении «Великая ночь», где страх оборачивается совершенно новым чувством защищенности. Философ, основываясь на понимании Ясперса, называет его «опора в бесконечном» [Там же]. Подобное понимание восходит, опять же, к Кьеркегору: он говорил, что лишь в отчаянии личность обретает покой. Больнов, приводя данное высказывание, утверждает: «…если человек безоглядно предается отчаянию, то в нем одновременно совершается скачок, в котором он достигает

подлинного существования» [Там же: 100]. Из двух посылок — покой через отчаяние и подлинное существование через отчаяние — можно даже высказать предположение, что в рамках экзистенциального миропонимания достижение подлинного существования и покой равноценны.

Достигаемое в страхе и отчаянии экзистенциальное спокойствие можно сравнить со способностью удерживать равновесие в момент сильного головокружения, если вспомнить, что именно с состоянием головокружения Кьеркегор связывает два ключевых для себя понятия: «…страх — это головокружение свободы» [Кьеркегор 2010: 178].

Больнов, разбирая головокружение у Кьеркегора, говорит о зияющем пустом пространстве, которое видит перед собой испытывающий головокружение. Философ сравнивает эту пустоту с пустотой, переживаемой экзистенциально страшащимися, — между собой и миром повседневных жизненных отношений [Больнов 1999: 94]. В поэтических текстах, исследуемых в данной статье, мотив зияния важен и продуктивен, но разрабатывается он без отрицательных коннотаций, ощущение отделенности пустотой от повседневного мира представляется как раз основой экзистенциальной безмятежности.

Спокойствие и невозмутимость перед лицом головокружительного экзистенциального опыта — преобладающее состояние здесь. Шамшад Абдуллаев описывает его как «безошибочное попадание в нулевую восприимчивость интервала, где, вероятно, и произрастает жизнь и куда допускаются грезёры с колоссальным самообладанием» [Абдуллаев 2013: 241]. В течении реальности открываются разрывы — исчезающе малые пространственно-временные точки, «капли бытия, ткущего себя» [Драгомощенко 1994], нейтральные позиции, обеспечивающие свободу от прямого контакта с миром, мгновенное парадоксальное сочетание присутствия и отстраненности: оно хорошо выражено в английском слове *nowhere*, которое можно читать не только как *nowhere*, но и как *now-here*. Интервал, разрыв, пауза, неподвижность в точке созерцания — отличительная смысловая составляющая рассматриваемой поэтики. Этот мотив, «открытый» А. Драгомощенко, активно работает в поэтических системах нового поколения авторов. Показательные и многообразные примеры этого можно обнаружить в текстах А. Фролова, например:

> Бег развёрнут коконом спокойствия
>
> Лес слева, когтями воздух справа —
> компрессия. Где я?
> Залипание клавиши.
> .....
> Вынести зрение за скобки.
> Ломаный ритм. Вообще полностью отказаться от ритма. Пауза.
> Глаза медлят…
>
> [Фролов 2017: 11—12]

Для А. Драгомощенко такого рода паузы — одно из оснований мироздания: «Реальность состоит из дыр. <…> Нескончаемых начал» [Драгомощенко 2011: 162]. Для Ш. Абдуллаева созерцательная неподвижность в «чистом зиянии» [Абдуллаев 1997] едва ли не единственно возможная позиция художника:

Замедляем шаг, зараженные тишиной. И всюду
дышит Оно. Что-то.
Легкая длительность

[Там же].

Александр Уланов говорит о пребывании «между снесенным и построенным… изнутри пустоты» [Уланов 2012: 131], где он обнаруживает явления, концентрирующие напряжение экзистенциального разрыва: «Время отдыхает, свернувшись в улитке» [Уланов 2006: 23]. Форма улитки как материализация остановленного вихря — по сути, остановленного времени — воплощает парадокс интервала между моментами и для А. Драгомощенко:

и слитком преткновений (будто дно)
иль тесной паузой улитки
ночь изопьет себя с избытком

[Драгомощенко 2011: 372].

Речь идет о своего рода антихронотопе, взаиморазвоплощении времени и пространства, в котором полнота восприятия стремится к своему пределу в промежуточной точке не-присутствия:

место минус время, время без указания места,
отсутствие времени и места

[Фролов 2017: 25];

где чуть колыхалось в безветрии облако,
сверху срезанное ровно, будто лезвием, оконной планкой.
Я знаю это чувство длящейся неподвижности

[Абдуллаев 2003].

В антихронотопе «зияния точки» [Драгомощенко 2011: 366] становятся возможны сложные трансформации субъектно-объектных соотношений, порождающие самозначимую (им)персональность. Это имеет в виду Драгомощенко, когда говорит: «…“я” — брешь, зазор, с очевидной легкостью принимающий различные имена», — и сравнивает «“я” с очертаниями дыры — с очертаниями отсутствия» [Там же: 156].

Субъективность как таковая воспринимается как зияние: «Человек — не призрак, а отпечаток дыма» [Уланов 2012: 138]; «Человек неуследим, как пробел между словами…» [Драгомощенко 2011: 378].

Для Драгомощенко внешние объекты обогащаются субъектностью лирического героя, они независимы от наблюдателя и способны его репрезентировать: «Так смотрят вещи на мир из своего потаенного хора…» [Там же: 173].

Такая субъектность возможна потому, что лирическое «я» объективизируется, становится одним из автономных и равноправных компонентов мира:

Всегда видеть эти холмы, всегда — реки.
Я также видел муравьев и самого себя,
Который видит это, когда пишу о зрении и холмах

[Там же: 142].

Такое «я» находится на границе субъектности и объектности, подобное положение может вызвать экзистенциальное головокружение. Именно на этой границе сартровский Рокантен чувствует тошноту из-за специфического ощущения субъектно-объектных отношений. Он осознает одновременную чрезмерную самость, независимость, субъектность, навязчивость существования и шаткость, картонность каждой вещи в мире вокруг него. Он чувствует, как через него обретают существование окружающие его вещи, грозя заменить его, подменить его экзистенцию. Свою субъективность он воспринимает как распадающуюся на отдельные объекты-субъекты и одновременно болезненно ощущает свое собственное существование слишком нарочитым. Вещи могут наказать за посягательство на свою независимую субъективность, за попытку объективации. «Вещи созданы не для того, чтобы их трогали. Надо стараться проскальзывать между ними, по возможности их не задевая» [Сартр 2000: 150—151]. Объекты вокруг него настолько независимы, что свободны от понятийности языка. Рокантен остро ощущает запутывание субъектно-объектных соотношений:

> ...я думал без слов *о* вещах, *вместе* с вещами. <...> Я *был* корнем каштана. Или, вернее, я весь целиком был сознанием его существования. <...> Вещи были похожи на мысли, которые замерли на полдороге, которые забыли сами себя, забыли, что они думали, да так и повисли между небом и землей, вместе со странным крохотным смыслом, который не могут в себя вместить [Там же: 158, 161, 166].

Герой Сартра мучается от понимания того, что «середины между небытием и разомлевшей избыточностью нет» [Там же: 157]. Сходное состояние отражено в стихотворении Антонио Сантори:

Как вещь.	Come una cosa.
Как вещи	Come le cose
мира, что остаются	del mondo che rimangono
вещами. Неведомы	cose. Cose ignote
и одиноки. Молчат.	e sole. Silenziose.
Ты всегда знал,	Tu lo sapevi da sempre
что меня там не было,	che io non ero là
я был в боли	ma nel dolore
вещей, вещей	delle cose, delle cose
мира, что остаются	del mondo che rimangono
вещами[1].	cose
	[Santori 1996].

Вероятно, зияние, о котором была речь выше, и есть эта «середина», достижимая в рассматриваемой поэзии и обеспечивающая душевное равновесие в состоянии мерцания границы между субъектом и объектом. В поэтических текстах А. Сен-Сенькова наблюдение за таким мерцанием — одно из основополагающих событий, однако рокантеновская тошнота оборачивается насмешливым, сочувственным, осознающим свою невластность взглядом на многообразие «неодушевленных» предметов — ведущим в конечном итоге к спокойствию. Рокантен говорит:

1 Здесь и далее перевод с итальянского мой. — *Г. З.*

> Предметы не должны нас беспокоить: ведь они не живые существа. Ими пользуются, их кладут на место, среди них живут, они полезны — вот и все. А меня они беспокоят, и это невыносимо. Я боюсь вступать с ними в контакт, как если бы они были живыми существами! [Сартр 2000: 18].

Соприкосновение с «неодушевленными» феноменами, состояние возбуждения ими не страшны для Сен-Сенькова, но продуктивны как источник спокойного созерцания:

ЛЮБЛИНО: ТРИ КОЛЕЧКА СИГАРЕТНОГО ДЫМА
<…>
третье колечко (на балконе двадцать второго этажа)
так боится высоты,
что сворачивается в серый шарик
в умную планетку земля без космонавтов

[Sen-Senkov 2013: 66];

падение крупинки сахара
выделяет в воздухе
ту тайную тропинку,
которая чуть слаще
остальных
(достигая поверхности чая, скорость крупинки
замедляется. Кажется, ей хочется оглянуться)

[Ibid.: 62].

Если страх и возникает в ситуации близости «неодушевленных» объектов, то это страх не *перед* ними, а *вместе* с ними — понимающее со-чувствие:

когда с минарета запел муэдзин
слишком громко включили звук
сработала сигнализация в одном из автомобилей
именно так страшно
кричат все маленькие вещи не имеющие души
когда они пугаются бога

[Ibid.: 2].

В текстах А. Глазовой настойчивое присутствие вещей и явлений внешнего мира при их отстраненности, неосваиваемости делает их — как и в мире Рокантена — почти инопланетянами, но реакцией на них становится не головокружительный страх и тошнота и не созерцательная ирония, как у Сен-Сенькова. Хотя так же, как и у него, природные объекты не осваиваются — то есть не присваиваются — взглядом субъекта, но открываются ему своей чуждостью, интонация рассказа об этом скорее минорная, прохладно-грустная. Это невозмутимый взгляд на «инопланетный» мир без человека:

стол развёрнут и кистью выметен чисто
перед каждым прибором стоит роза и плод завёрнутый
во всё влажное
умирает вино, последний шип
и свет притупляется.

как фруктовые мушки зарождаются над открыто
лежащим огрызком
в этом доме скоро зашевелятся хозяева

[Glazova 2013: 82].

Герметичность, непроницаемость, независимость экзистенции внешнего мира констатируется и принимается как повод для особого взгляда, М. Ямпольский называл его лаской касания: для такого взгляда «проникновение» в объект остается под вопросом.

> Прикосновение по своей сути противоположно захвату, хватанию. Левинас использует понятие ласки — caresse — как философскую категорию. Хватание — это жест присвоения, который одновременно означает присвоение вещи и места. Касание, ласка не овладевает предметом, но скользит по нему. Левинас пишет о том, что ласкание даже не означает дотрагивания, предмет ласки остается недостижимым. Ласка, по мнению Левинаса, не когнитивна, она не дает знания, но является чистым опытом встречи [Ямпольский 2000: 218].

Подобная процедура «ласкового» восприятия без проникновения в объект, восприятия, не претендующего на присвоение пониманием, характерна для А. Глазовой:

вхож ли мой ум скажи в сердце крота
во флакон под стекло

[Glazova 2013: 75];

из одного корня
растут сосна и берёза.
в берёсту укутан смолистый комок
из густого подземного лета
и накрыт как от взгляда рукой.
тихий медленно жидкий в себе переливный янтарь

[Глазова 2008: 32].

В художественной интерпретации Марко Джовенале наблюдатель может сделать объект «своим», интериоризовать, то есть когнитивно преодолеть, его независимую экзистенцию только через работу, усилие по «склеиванию» себя с миром, но результат оказывается, во-первых, поверхностным («присвоенные» объекты — оболочки в перечне, видимость в витрине), а во-вторых, бесплодным, поскольку все кончается мгновенным отсечением:

предмет — это работа, обработанное, внутренность, заглубление.	oggetto è il lavoro, lavorato, interno, interramento.
как ощутить, и что за усилие, и что делает тот, кто делает цемент, клей каталог, витрину, и парк, и клинический исход, надрез скальпелем	come è sentire, e che stenta, e come fa quello che fa malta, la colla, catalogo, vetrina e parco e fine clinica, taglio da strumento

[Giovenale 2007].

Наиболее показательно и причудливо, как мне представляется, *иная* — по сравнению с человеческой — *экзистенция* вещи, феномена разворачивается в поэзии Александра Фролова и становится предметом внимательного, аналитического разбора в сложной работе крайне концентрированных метафор и метабол, плетения дискурсов, кодов и символических конструкций. Фролов предпринимает попытку передать состояние наблюдателя, улавливающего «шелест предмета, остроту теряя углов сращения» [Фролов 2017: 29]. Осознается многообразная несхватываемость вещей и явлений, взятых вне человеческих клише, вне ситуации, «когда грани памяти стираются до монотонного тусклого свечения» [Там же: 25]:

> Застеклён взгляд дословного ветра,
> неудержим, верёвками связан,
> фрагментирован зрелостью
>
> [Там же: 49];

> Лоскутами асфальт вспенился,
> когда из каждого предмета
> отсыпали ровно два стакана песка,
> чтобы между, чёрным и белым снегом
> блуждала бесконечно лёгкая дуга сияния,
> когда зрачок теряет контуры предмета,
> проваливаясь в глубины,
> в которых птица — колесо, бегония — аквалангист,
> где узлы ослабевают в тождествах
>
> [Там же: 13—14].

В цикле под показательным заглавием «Расширение зрачка» (второе стихотворение из него цитировано выше) передана вся последовательность:

> Схема кукольного гнезда заключена в беге пепельных спиц.
> Локомотив ежевику пишет с изнанки,
> как слово исторгает из себя последнее дерево
> во время вращения эмульсии птичьего глаза с гирляндами
> океана.
> Восстановление симметрии дологических лестниц
> обусловлено выпадением алгоритма «называть» из грохочущего
> делирия
> <…>
> Раскрывая нимб холода, ловить кипение фразы в непрерывном
> рокоте запятых.
> Эманация кашля переписывает возможные иллюстрации
> пустоты,
> одновременно с этим глитч отматывает глухоту
> в поперечнике гильзы глазницы.
> В срезе воздуха стекленеет тление в синкопе морозной щеки
>
> [Там же].

Сартровский герой в состоянии только на мгновение почувствовать освобождение от экзистенциального страха, спокойную способность быть — услышав

джазовую мелодию в бистро, оказавшуюся для него зазором, зиянием: в нем столкнувшийся со своей экзистенцией человек может стойко и спокойно выдерживать головокружение:

> Нет, ее никак не назовешь сострадательной, эту крупицу алмазной нежности, которая кружит над пластинкой и слепит меня… она бодро кружит, занятая только собой; как коса, вонзилась она в пошлое панибратство мира и кружит теперь… <…> …вздумай я сейчас вскочить, сорвать пластинку с патефона, разбить ее, до *нее* мне не добраться. Она всегда за пределами — за пределами чего-то: голоса ли, скрипичной ли ноты. Сквозь толщи и толщи существования выявляется она, тонкая и твердая, но когда хочешь ее ухватить, наталкиваешься на сплошные существования, спотыкаешься о существования, лишенные смысла. Она где-то по ту сторону. Я даже не слышу ее — я слышу звуки, вибрацию воздуха, которая дает ей выявиться. Она не существует — в ней нет ничего лишнего, лишнее — все остальное по отношению к ней. Она *есть*. Я тоже хотел *быть*. Собственно, ничего другого я не хотел — вот она, разгадка моей жизни [Сартр 2000: 212—213].

Показательно, что именно джаз отмечает одно из состояний «в зазоре» и у Ш. Абдуллаева:

> Погасить лампу и яркие слова.
> Ваза глядит в упор на собственное дно.
> У изножья взблёскивает джаз,
> прокладывая щель
> между твоим сознанием и музыкой
>
> [Абдуллаев 2003].

Спокойное созерцание в «пробеле» освобожденного от субъективности «я» в рассматриваемой поэзии вполне согласуется с тем, что Хайдеггер называет «праздностью созерцательного пребывания», проводя параллель с греческим понятием θαυμάζειν, — «удивленным созерцанием сущего». Примечательно, что Хайдеггер противопоставляет ему «непокой» любопытства как продукт «бытия-в-мире», которое «растворяется ближайшим образом в озаботившем мире»: «Любопытство характеризуется специфическим непребыванием при ближайшем», — тогда как «бытие есть то, что кажет себя в чистом созерцающем внимании, и лишь это видение открывает бытие» [Хайдеггер 1997: 171—172]. Получается, что нелинейная поэзия разрастающихся смыслов, преодолевая экзистенциальное беспокойство, успокаиваясь в удивленном созерцании, в принципе приближается к идеальной философской процедуре, поскольку «исходная и аутентичная истина лежит в чистом созерцании» [Там же: 171].

Понятие θαυμάζειν ощутимо присутствует в текстах Александра Уланова, где отстраненность взгляда обеспечивает высокую степень автономности объекта наблюдения. Тексты Уланова почти безличны из-за смещения фокуса с самоощущений лирического субъекта, но в то же время эмоциональны благодаря глубокой заинтересованности в объекте, открывающей невидимое, незамечаемое в нем. Пристальное наблюдение того, что находится за пределами лирического «я», в конечном итоге раскрывает его и приводит восприятие к полному осознанию существования:

Сколько видишь, тем и существуешь,
медленно со дна зрачков всплывая

[Уланов 1997].

В стихах Уланова субъект вовлекает себя в круг постигаемых явлений и становится объектом. «Я» в его текстах — спокойный вдумчивый созерцатель, улавливающий скрытую, захватывающую, почти фантастическую суть окружающего мира.

Близкая позиция обнаруживается у Алессандро де Франческо, в текстах которого отстраненность и вовлеченность, субъектность и объектность сосуществуют в переплетении, сообщая интонации спокойную созерцательность, несмотря на явную пограничность и даже трансцендентность рецептивного опыта:

sono stato in basso e cosa ci fa tutta questa gente per
strada e io allora che ho tenuto in mano le spine forse
ma dalla superficie di plastica grigia le mani a
conchiglia era impossibile bucarsi vivo in apnea fuori
dall'opale sono stato in basso o nella stanza accecante
vorrei descrivere dove mi trovo cerco nella
trasparenza

[De Francesco 2011].

я был внизу и что там делают все эти люди на
улице и тогда я кто держал в руке колючки возможно
но с поверхности серого пластика руки как
ракушка было невозможно уколоться живу в апное вне
опала я был внизу или в слепящей комнате
я бы хотел описать где я оказался слепой в
прозрачности.

Положения «в апное» и «вне опала» (примечательно, что в переводе на русский язык эта пара почти анаграмма) вполне согласуются с экзистенциальным зазором; «поверхность серого пластика» — как некая трансцендентальная преграда — обозначает границы специфического субъективного опыта, при котором острое ощущение своей экзистенции (колючки в руке) сочетается с неуловимостью этого ощущения (невозможность уколоться). Обнаружение себя «в прозрачности» — то есть в той же растворенности, незаметности — вполне можно понять как «мирное», неагрессивное восприятие своей экзистенции в отсутствие рокантеновского страха. Заметим также, что и графическое оформление стихотворения визуально воспроизводит ощущение промежутка, зияния, возникающего в непредсказуемые моменты.

Трансформация экзистенциального беспокойства в спокойствие — процесс нетривиальный, подразумевающий поиск специфических методов, возможно в подходящих философских и духовных учениях. С этой точки зрения обозначенный мной экзистенциальный зазор можно рассматривать и как некий художественный вариант буддистского понятия пустоты, конечно с поправками относительно степени освобожденности от «я» и от контакта с миром.

А. Драгомощенко обозначил как интересную и ценную буддистскую практику «"репрезентации" реальности и себя через не себя» [Драгомощенко 2013: 281] (это близко подходу Уланова, разобранному выше) и буддистский термин

«сияние в затмении», «присутствие как пустота» [Драгомощенко 2011: 215], относящееся к «*без-различию*, то есть к смещению/совмещению "точек зрения", планов, перспектив» [Драгомощенко 2013: 281]. Д. Иоффе полагает, что «концепт пустотного присутствия, безразличного и повторяемого, распределяемого в различных частицах пыли, может быть рассмотрен как некая квинтэссенция буддистского взгляда на мир и литературу у Драгомощенко в самых разных его текстах» [Иоффе 2020: 267].

В разработке спокойствия поэты, о которых я веду речь, сплавляют философские подходы в новые художественные системы. А. Уланов отмечал признаки греко-буддизма в творчестве Ш. Абдуллаева: «Сочетание ясности взгляда, рефлексии, отстраненности» [Уланов 2013: 8]. Теперь нам видна также и большая доля экзистенциалистского отношения в его и близких ему поэтиках.

Постулированное Хайдеггером «бытие к смерти» в определенных онтологических модусах не дает никакой возможности избежать беспокойства и ужаса перед лицом смерти как «возможности прямой невозможности присутствия» [Хайдеггер 1997: 285], хотя мы прилагаем все усилия для этого. По мысли Хайдеггера, в обыденности человек постоянно уклоняется от осознания бытия к смерти, поскольку такое осознание «обнажает присутствию затерянность в человеко-самости и ставит его перед возможностью, без первичной опоры на озаботившуюся заботливость, быть самим собой, но собой в страстной, отрешившейся от иллюзий людей, фактичной, в себе самой уверенной и ужасающейся свободе к смерти» [Там же: 302].

Однако поэты, настроенные на экзистенциальное спокойствие, и здесь оказываются стойкими и удерживают душевное равновесие там, где, по мнению Хайдеггера, экзистенциальный опыт настолько болезнен, что человек не отваживается на беспокойство — как единоличное осознание своей конечности, заменяя его «трусливым страхом», который можно разделить с другими. «Люди не дают хода мужеству перед ужасом смерти. <…> Люди озабочиваются превращением этого ужаса в страх перед наступающим событием» [Там же: 289].

У Антонеллы Анедды в стихотворении с показательным заглавием-вопросом «Страх делает нас сильнее?» («La paura ci rende più forti?») наблюдения за повседневными действиями построены таким образом, что экзистенциальное вопрошание о настоящести мира и ежемоментное осознание конечности бытия констатируются вполне спокойно. Текст Анедды вступает в диалог с утверждением Хайдеггера: «Если, однако, бытие к смерти исходно и по сути принадлежит бытию присутствия, то оно должно — пусть сперва несобственно — быть выявимо и в повседневности» [Там же: 286]. Подобное состояние сопровождается рокантеновской интенцией «проскользнуть» мимо вещей, выпадающих из обыденности: значение «проскальзывать» входит, хотя и не на первом плане, в семантику глагола *sbandare*.

Мы смертны, смертельно напуганы
дрожим, как лисы и собаки
становимся сворой самим себе.
Довольно одного неверного сна
и свет разъедает, где не прикрыто.
Виляем меж предметов, надеясь:
они настоящие.

Siamo mortali mortalmente spaventati
tremiamo come volpi e cani
diventando la muta di noi stessi.
Basta un sogno sbagliato
e la luce rode dove non c'e' riparo.
Sbandiamo tra gli oggetti sperando siano
veri

[Anedda 2012].

Сборник А. Сен-Сенькова с красноречивым названием «Анатомический театр» в целом можно охарактеризовать как экзистенциалистскую феноменологию смертности. Здесь многократно причудливо осмысляются ситуации массовых смертей XX века:

> ПАМЯТНИК ДУБРОВНИКУ, ЕДИНСТВЕННОМУ ГОРОДУ,
> БОЛЬШЕ ПОХОЖЕМУ НЕ НА ПЕЙЗАЖ, А НА НАТЮРМОРТ…
>
> [Sen-Senkov 2013: 22];

> зима в аргунском ущелье:
> белый бензин сопротивления тем
> кто убил
> чеченскую лору палмер
>
> [Ibid.: 36];

> лондон, теракт ira:
> ставшие внезапно подробными
> неинтересные секреты
> двухэтажного автобуса
>
> [Ibid.: 38];

> бомбардировка ирака:
> нетронутое багдадской библиотеки
> сгорая
> не спеша продолжает искать
> того единственного
> которому оно не стало бы
> сопротивляться
>
> [Ibid.: 40].

Некоторые стихотворения ставят читателя лицом к лицу с хайдеггеровской очень личной, интимной «возможностью прямой невозможности присутствия»:

> на севере в шкодре есть молочная стена
> в ней замурована живая девушка
> попросившая оставить снаружи одну грудь чтобы кормить ребенка
> из отверстия в стене до сих пор льется белая вода
> птицы пьющие ее больше не кричат на птенцов если они неживые
>
> [Ibid.: 4].

Цикл, давший название сборнику, состоит из текстов, озаглавленных по органам, которые патологоанатом извлекает при вскрытии трупа и сохраняет наиболее интересные образцы в научных целях: «ПРЕПАРАТ 20-30 S ПОЧКИ (RENES, NEPHROS)», «ПРЕПАРАТ 71-50 АОРТА (AORTA)» [Ibid.: 138, 144]. Эти тексты развертывают телесность безжизненности как навязчивое напоминание о смертности в сложные иронические конструкции, состоящие из фактографических отсылок, ненаучно-фантастических допущений, многослойных метафорических перетеканий, основанных на анатомических мотивах, и художественных аллюзий:

Препарат 11-18 L представляет собой нижнюю полую вену новорожденного, обладавшую одной особенностью: кровь, проходившая через нее, исчезала. Этот случай, обсуждавшийся на Амстердамской Анатомической Конференции 1979 г., был расценен как явление «черной дыры» (скопление сверхплотного вещества, втягивающего в себя окружающее время и пространство и трансформирующее их) в организме ребенка [Ibid.: 150];

Препарат 89-39 Z представляет печень с метастазами в виде буддийского алмазного креста [Ibid.: 170].

Лабиринтность текста прослаивает однозначность неизбежности небытия, мучительный экзистенциальный ужас перед лицом постоянно присутствующей в бытии смерти усмиряется. Это не утопление в повседневном опыте «разговоров о смерти», о чем говорит Хайдеггер. Это специфическая эстетизация, она не замазывает, но — напротив — освежает, актуализирует ужас; но, поскольку этот ужас становится художественно ценным, он дает возможность избыть себя в спокойном созерцании смертности.

Человека похищает смерть, как наводнение — спящую деревню.
ПАМЯТНИК КРАСНЫМ СЛЕЗАМ, КОТОРЫМИ,
КАК СЧИТАЮТ ЯПОНЦЫ,
ПЛАЧЕТ КУКУШКА:
бог
трогает голой рукой
новорождённую, ещё покрытую горячей кровью
землянику
и,
посчитав рождение преждевременным,
брезгливо раздавливает ягоду,
отчего эта маленькая женщина
становится только красивей

[Ibid.: 24].

В свете темы моего исследования особенно примечателен у Сен-Сенькова цикл текстов, посвященный калейдоскопически выхваченным проявлениям существования и не-существования — диковинным либо становящимся таковыми во взгляде поэта. Он озаглавлен «Чтение буддийских текстов, равносильное созданию неподвижных памятников» [Ibid.: 20]: цитаты из восточных поучений становятся отправной точкой для создания метафорических «памятников», два из которых были упомянуты выше. Сентенции равным образом могут быть прочитаны и как экзистенциалистские, что вновь выводит нас к перекличкам двух мировоззрений, каковые у Сен-Сенькова иронично гибридизируются:

Ведь некоторые не знают, что нам суждено здесь погибнуть [Ibid.: 22];

И ты стоишь у порога смерти, и у тебя нет даже запаса на дорогу [Ibid.: 28].

«Памятник», открывающий цикл, наиболее примечателен:

Вырубите лес, а не одно дерево. Из леса рождается страх.
ПАМЯТНИК СОБАКЕ КАМЮ, КОТОРАЯ НАХОДИЛАСЬ
В АВТОМОБИЛЕ, НО НА МЕСТЕ АВАРИИ
НЕ БЫЛА ОБНАРУЖЕНА:
участок человеческого тела,
к которому всегда хочет,
но не смеет прикоснуться
ни одно животное

[Ibid.: 20].

Здесь трагизм неожиданной и нелепой смерти одной из ключевых фигур экзистенциализма (Камю, как мы помним, собирался поехать поездом, но в последний момент принял предложение своего издателя и поехал с ним на машине) переплавляется в ироничное размышление о загадочности и человечности смерти: она и может существовать единственно для человека, поскольку осмысляется и имеет материальные следы, которые есть кому наблюдать, но они же в какой-то степени парадоксально отменяют смерть, поскольку человек, пусть и в виде трупа, не перестает быть после смерти (что Сен-Сеньков как раз и обыгрывает в своем анатомическом театре). По Хайдеггеру: «Даже наличный труп, рассматривая теоретически, есть еще возможный предмет патологической анатомии, понимательная тенденция которой остается ориентирована на идею жизни. Уже-лишь-наличное “больше”, чем *безжизненная* материальная вещь» [Хайдеггер 1997: 272]. Собака, погибнув, как бы исчезает полностью, именно что перестает быть окончательно, потому что для нее не существует экзистенциального понятия смерти, следовательно и никаких форм страха смерти.

Свобода от осознания бытия к смерти для человека, в отличие от собаки, невозможна. В новейшей экспериментальной поэзии одним из методов обретения экзистенциального спокойствия по отношению к этому осознанию становится рационализация, обнаружение в предсмертном пограничье познавательных возможностей, использование аналитического потенциала экзистенциального напряжения. Для А. Глазовой смерть обладает когнитивным преимуществом и большей, по сравнению с жизнью, способностью обнаруживать неясность — ставить вопросы, а без этой способности познание невозможно:

смерть не забвение
а познание,
то неустанное
которое в нас разъедает силы
делает слабость яснее,
ясность
даётся где
— в силах —
забвением
становится жизнь

[Глазова 2014: 34].

Евгения Суслова говорит о внимательном разбирающемся взгляде постигающего непосредственно в пограничной ситуации:

У руки измеряй сложность за секунду до смерти

[Суслова 2016: 137].

Способность за секунду до смерти исследовать неясности феномена — признак спокойного состояния ума и души, готовность к такому действию может это спокойное состояние обеспечить.

Ситуации травмы и катастрофы осмысливаются не как трагические, но как обогащающие интеллектуально и эмоционально и в качестве таковых принимаются — «стоя лицом к катастрофе» [Там же: 37]. Катастрофа как мучение и смерть воспринимается у Сусловой отстраненно. Предсмертное страдание живого организма развертывается в словах, работающих как код двойного назначения — общелитературный и технический, что обеспечивает нейтрализацию неизбежно возникающей эмпатии:

Сгусток следов, являющийся отражением боли и скорби,
передан на диск вращения: ангел различия, пригибающий тело к земле,
искривляя его, передавая каналы крика

(как будто мысль покрыта медленным электричеством),
выявляет животное.

Оно стягивает к себе края экранов —
те, искажая озера, наполняются огненной солью,

втягивая в отверстия животного,
через его усталую кожу, через тяжесть его и хрип мычания
всю симметрию катастрофы, едва издающего крик — последний крик
негативного усложнения — сияния нашего солнца

[Там же: 109].

Вариантом аналитического освоения смерти, как мне представляется, можно считать причудливое ее осмысление в поэтике А. Глазовой как пережитого мучительного состояния, но и при этом незавершенного, неокончательного, подлежащего отстраненному наблюдению:

через пароход
через дом
по ступеням
умирать — легко? не искала такого дохода.
обнимала
свою руку из ладони пила —
напивалась. снега не трогала, хоть и пальцы чернели сквозь дым.
через прорези близко смотрела окно, на луну.
в ней лежало усталое облако, кто заметит, что пространство не то.
выть хотелось, но зарастала руками
то неместо где трава не расти.
не успеть умереть,
для себя отвести под пустыней воронку, а потом не взорваться

[Глазова 2008: 24].

Экзистенциальный зазор, обеспечивающий спокойствие, воспринят здесь как пространство смерти — «пространство не то», «неместо, где трава не расти», из которого она и наблюдается. Отсылка к идиоме «хоть трава не расти», подразумевающей безразличие, придает восприятию смерти отстраненный характер. Отстраненность, дистанция по отношению к своей смерти вытекает из отстраненности по отношению к себе, что примечательно подчеркнуто в переводе стихотворения на английский:

through a steamship
through the house
up the steps
an easy death? a she-I
never looked for such profits.
took I-her arm in her arms, drank her fill
from her palm. didn't touch the snow
though hands grew black in the smoke.
she-I watched the near moon on the window,
a weary cloud lay in it-her, who'd notice the wrong space.
nottheplace where the grass wouldn't grow
felt like howling but only grew over with arms.
to have no time to die to
grate yourself a crater below the desert and never explode

[Glazova 2008: 68].

Необходимость передать форму женского рода глаголов *не искала*, *обнимала*, *смотрела* породила форму личных местоимений *a she-I*, *I-her*, что высветило многозначность категории лица в названных глаголах, которые могут относиться и к первому, и ко второму, и к третьему лицу единственного числа. Лирический голос здесь говорит о себе сразу в трех вариантах: как о субъекте (я), как об адресате (ты) и как об объекте (она). Вариант *it-her* в случае с луной подчеркивает не только женскую сущность луны, но ее одновременную одушевленность и неодушевленность, отождествление героини с луной. Создается значимый для экзистенциалистского мировосприятия эффект мерцания границы между субъектом и объектом.

Полярное страху смерти, но равно обеспечивающее выход к экзистенции, состояние крайнего счастья в поэтическом дискурсе, исследуемом в данной статье, осмысливаются иронически. Слова с семой *счастье* малочастотны, и если они все-таки употребляются, то практически всегда с неким смысловым сдвигом, снимающим положительные коннотации и метафизические составляющие, присутствующие в традиционном восприятии этой семы. Таким образом, острота позитивных экзистенциальных пиков также смягчается, обеспечивая спокойствие, уберегая от «перегретости» и блаженного головокружения — признаков «солнечного удара» счастья. «Это похоже на развеселую французскую песенку, где в каждой букве спрятан невидимый чикатило. "А теперь потрудитесь вспомнить самый счастливый момент Вашей жизни"» [Снытко 2014: 19]. В своих прозопоэтических текстах С. Снытко через постановку понятия «самый счастливый момент Вашей жизни» в контекст некоего опроса либо психоаналитической беседы подчеркивает его банальный компонент. Упоминание одного из самых жестоких и мифологизированных серий-

ных убийц обнаруживает в самих семах счастья, веселья и беззаботности имманентную червоточину, невозможность чистого существования их денотата. В другом случае «счастье» оказывается в контекстуальном соседстве с животными, которые архетипически воспринимаются как малоприятные, и в художественном мире Снытко не меняют полярности и остаются заряженным отрицательными смыслами: «крысой счастливо скачущей вдоль воды запомнится берег ветру лоскутного парка…» [Там же: 38]; «тайными рассекают коньками копыт счастливые свиньи поверхность воды и красиво поют о так прекрасно поют при луне» [Там же: 45].

В тексте Снытко «Авиатор» пиковое счастье парадоксально несет смерть и — еще парадоксальнее — покой, но не посмертный, а именно экзистенциальный — при котором существование остро переживается, но без потери равновесия:

> Он вдруг увидел торжественное зеркало, разбитое вдребезги, рухнувшее с тридцать восьмого этажа, — и в эту секунду счастье буквально сбило с ног. Повалило навзничь. Уничтожило, оставив в покое: все та же дорога, все тот же бесконечный ветер и ослепительный вечерний свет [Там же: 61].

Упоминание ветра и ослепительного света предполагает некую «проверку» душевного равновесия, устойчивости, слово *покой* обозначает достижимость такого равновесия.

Спокойствие в пиковых ситуациях обеспечивается у поэтов рассматриваемой стилистики и специфической саморефлексией текста, усвоенной у «школы языка». Манифестация экзистенции языка как независимого, самодостаточного начала, а поэзии — одной из основных форм проявления этого начала сообщает лирическому взгляду отстраненность и способность принимать относительность экзистенции собственной. Подобная позиция была транслирована в современную русскую поэзию А. Драгомощенко:

> Сны языка огромны.
> И пыль, по ним скитаясь вне имен,
> восходит медленно простым развоплощеньем,
> неуловима и бессонна, как «другой»,
> в словесном теле чьем «я» западней застыло
>
> [Драгомощенко 2011: 405];

> Поэзия открывает письму бесконечное чтение,
> и время, будто магнит, искривляет прямую речи,
> от нескончаемых отражений освобождая объект…
>
> [Там же: 367].

Поэты следующих поколений, разделяющие подходы Драгомощенко, развивают их в ироническую сторону, усиливая эффект «охлаждения» лирического высказывания. В эссе А. Сен-Сенькова «Английский в моей жизни» разрушение стереотипов, заложенных в заголовке, через остранение заглавного феномена, через «освобождение объекта», оборачивается деконструкцией самого понятия «язык» и обещанием возможности нового взгляда:

> Еще с помощью английского языка некоторые умеют говорить. Я бы многое отдал, чтобы узнать, как на нем звучит слово «любовь». В стране Англия женщинам говорить на нем легче, чем мужчинам. Зато мужчинам легче на английском языке молчать. Дети и старики на нем могут только думать. А насекомые только понимать. Подозреваю, что это самый красивый язык на Земле. Надеюсь, когда-нибудь я его увижу [Sen-Senkov 2013: 131].

Остранение языка, взгляд на язык «со стороны», обнаружение и описание собственной, отдельной жизни языка как путь к спокойному созерцательному удивлению миром — основа поэтики А. Фролова. Он пытается преодолеть «ослабление слова, его телесности в нескончаемом повторении» [Фролов 2017: 25], «пока в клише застёгнут свет / между воронкой невнимания / и тектоническими словосочетаниями» [Там же: 7—8].

В стихотворении А. Анедды «C'è una finestra nella notte» процесс обретения спокойствия в экзистенциалистской системе координат представлен как процесс письма, именно обдумываемое поэтическое слово делает этот процесс возможным:

В ночи есть окно	C'è una finestra nella notte
с двумя тёмными спящими контурами	con due sagome scure addormentate
бурыми как птицы	brune come gli uccelli
их плотность пытается с небом не слиться.	il cui corpo indietreggia contro il cielo.
Я пишу терпеливо	Scrivo con pazienza
не верю вечности	all'eternità non credo
ко мне из молчания идет неторопливость	la lentezza mi viene dal silenzio
из свободы — невидимой	e da una libertà — invisibile —
какую Материк не знает	che il Continente non conosce
остров мысли, она меня подталкивает	l'isola di un pensiero che mi spinge
сжать время	a restringere il tempo
чтобы дать ему место	a dargli spazio
выдумывая для того языка пустыню.	inventando per quella lingua il suo deserto.
Слово раскалывается как древесина	La parola si spacca come legno
как древесина потрескивает сбоку	come un legno crepita di lato
наполовину в огне	per metà fuoco
наполовину в заброшенности.	per metà abbandono

[Anedda 1999].

Первая строфа задает основополагающую для всего текста ситуацию выделенности и остановки в течении пространства-времени мира, зазора с характерными свойствами медленности и молчания, связанными с «торможением» пространства и времени. Терпение как единственный обозначенный признак творческого процесса отсылает к Сизифу, но не к окончательно приговоренному и несчастному греческому, но к стойкому и свободному Сизифу Камю. Характерный для атеистического экзистенциализма скептицизм «неверия в вечность» как раз и дает возможность эту свободу обрести — через рацио, на «острове мысли», отдельно от «материка» общеразделямых представлений. Важно, что выстраивание ситуации экзистенциального спокойствия становится возможным через письмо. И именно слово — как главный инструмент поэта, как его главный представитель — оказывается в пограничной ситуации,

причем граница здесь взята специфическая: не просто пиковое состояние горения, обожженности, но и осознания безразличия мироздания, заброшенности.

Библиография / References

[Абдуллаев 1997] — *Абдуллаев Ш.* Медленное лето. СПб.: Митин журнал; Ривьера, 1997 (http://www.vavilon.ru/texts/abdullaev1.html (дата обращения: 11.05.2021)).

(*Abdullaev Sh.* Medlennoe leto. Saint Petersburg, 1997 (http://www.vavilon.ru/texts/abdullaev1.html (accessed: 11.05.2021)).)

[Абдуллаев 2003] — *Абдуллаев Ш.* Неподвижная поверхность. М.: Новое литературное обозрение, 2003 (http://www.vavilon.ru/texts/abdullaev2-1.html (дата обращения: 11.05.2021)).

(*Abdullaev Sh.* Nepodvizhnaya poverkhnost'. Moscow, 2003 (http://www.vavilon.ru/texts/abdullaev2-1.html (accessed: 11.05.2021)).)

[Абдуллаев 2013] — *Абдуллаев Ш.* О Драгомощенко // Новое литературное обозрение. 2013. № 121. С. 240—241.

(*Abdullaev Sh.* O Dragomoshchenko // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 121. P. 240—241.)

[Больнов 1999] — *Больнов О.Ф.* Философия экзистенциализма / Пер. С.Э. Никулина. СПб.: Лань, 1999.

(*Bollnow O.F.* Existenzphilosophie. Saint Petersburg, 1999. — In Russ.)

[Глазова 2008] — *Глазова А.* Петля. Невполовину. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

(*Glazova A.* Petlya. Nevpolovinu. Moscow, 2008.)

[Глазова 2014] — *Глазова А.* Опыт сна. New York: Ailuros Publishing, 2014.

(*Glazova A.* Opyt sna. New York, 2014.)

[Драгомощенко 1994] — *Драгомощенко А.* Фосфор. СПб.: Северо-Запад, 1994 (http://www.vavilon.ru/texts/drago1-2.html (дата обращения: 11.05.2021)).

(*Dragomoshchenko A.* Fosfor. Saint Petersburg, 1994 (http://www.vavilon.ru/texts/drago1-2.html (accessed: 11.05.2021)).)

[Драгомощенко 2011] — *Драгомощенко А.* Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

(*Dragomoshchenko A.* Tavtologia: Stikhotvoreniya, esse. Moscow, 2011.)

[Драгомощенко 2013] — *Драгомощенко А.* Ответы // Новое литературное обозрение. 2013. № 121. С. 277—287.

(*Dragomoshchenko A.* Otvety // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 121. P. 277—287.

[Иоффе 2020] — *Иоффе Д.* К вопросу о буддистских настроениях у Аркадия Т. Драгомощенко // Homo scriptor: Сборник статей и материалов в честь 70-летия М. Эпштейна / Под ред. М. Липовецкого. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 255—270.

(*Ioffe D.* K voprosu o buddistskikh nastroeniyakh u Arkadiya T. Dragomoshchenko // Homo scriptor: Sbornik statey i materialov v chest' 70-letiya M. Epshteyna / Ed. by M. Lipovetskii. Moscow, 2020. P. 255—270.)

[Камю 1997] — Камю А. Миф о Сизифе / Пер. В. Великовского // Камю А. Сочинения: В 5 т. Т. 2 / Пер. с фр. Харьков: Фолио, 1997. С. 5—112.

(*Camus A.* Le Mythe de Sisyphe // Camus A. Sochineniya: In 5 vols. Vol. 5. Khar'kov, 1997. P. 5—112. — In Russ.)

[Кьеркегор 2010] — *Кьеркегор С.* Страх и трепет / Пер. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. М.: Культурная революция, 2010.

(*Kierkegaard S.* Frygt og Bæven. Moscow, 2010. — In Russ.)

[Кьеркегор 2014] — *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти / Пер. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. М.: Академический проект, 2014.

(*Kierkegaard S.* Sygdommen til Døden. Moscow, 2014. — In Russ.)

[Сартр 2000] — *Сартр Ж.-П.* Тошнота / Пер. Ю.Я. Яхниной // Сартр Ж.-П. Тошнота: Роман; Стена: Новеллы. Харьков; М.: Фолио; АСТ, 2000. С. 5—216.

(*Sartre J.-P.* La Nausée // Sartre J.-P. Toshnota: Roman; Stena: Novelly. Khar'kov; Moscow, 2000. P. 5—216. — In Russ.)

[Снытко 2014] — *Снытко С.* Уничтожение имени. М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2014.

(*Snytko S.* Unichtozhenie imeni. Moscow, 2014.)

[Суслова 2016] — *Суслова Е.* Животное. Н. Новгород: Красная ласточка, 2016.

(*Suslova E.* Zhivotnoe. Nizhniy Novgorod, 2016.)

[Уланов 1997] — *Уланов А.* Волны и лестницы. М.: АРГО-РИСК, 1997 (http://www.

vavilon.ru/texts/prim/ulanov1.html (дата обращения: 11.05.2021)).
(*Ulanov A.* Volny i lestnitsy. Moscow, 1997 (http://www.vavilon.ru/texts/prim/ulanov1.html (accessed: 11.05.2021)).)
[Уланов 2006] — *Уланов А.* Между мы. М.: Наука, 2006.
(*Ulanov A.* Mezhdu my. Moscow, 2006.)
[Уланов 2012] — *Уланов А.* Способы видеть. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
(*Ulanov A.* Sposoby videt'. Moscow, 2012.)
[Уланов 2013] — *Уланов А.* Неуместное в месте // Абдуллаев А. Приближение окраин: Стихи. Эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 5—10.
(*Ulanov A.* Neumestnoe v meste // Abdullaev A. Priblizhenie okrain: Stikhi. Esse. Moscow, 2013. P. 5—10.)
[Фролов 2017] — *Фролов А.* Гранулы. Самара: Контур, 2017.
(*Frolov A.* Granuly. Samara, 2017.)
[Хайдеггер 1997] — *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997.
(*Heidegger M.* Sein und Zeit. Moscow, 1997. — In Russ.)
[Ямпольский 2000] — *Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2000.
(*Yampol'skiy M.* O blizkom (Ocherki nemimeticheskogo zreniya). Moscow, 2000.)
[Ясперс 1991] — *Ясперс К.* Духовная ситуация времени / Пер. М.И. Левиной // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. С. 288—418.
(*Jaspers K.* Die gestige Situation der Zeit // Jaspers K. Smysl i naznachenie istorii. Moscow, 1991. P. 288—418. — In Russ.)
[Anedda 1999] — *Anedda A.* Non esiste innocenza in questa lingua // LYRIKLINE — LISTEN TO THE POET! (https://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/non-esiste-innocenza-questa-lingua-2271 (accessed: 23.05.2021)).
[Anedda 2012] — *Anedda A.* La paura ci rende più forti? // LYRIKLINE — LISTEN TO THE POET! (https://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/la-paura-ci-rende-piu-forti-7257 (accessed: 23.05.2021)).
[De Francesco 2011] — *De Francesco A.* Ridefinizione. Roma: La Camera Verde, 2011 // LYRIKLINE — LISTEN TO THE POET! (https://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/ridefinizione-6-sono-stato-basso-10068 (accessed: 11.05.2021)).
[Giovenale 2007] — *Giovenale M.* criterio die vetri. Salerno/Milano: Edizioni Oedipus, 2007// LYRIKLINE — LISTEN TO THE POET! (https://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/oggetto-e-il-lavoro-lavorato-interno-6859 (accessed: 23.02.2019)).
[Glazova 2008] — *Glazova A.* Twice Under the Sun // Transl. by A. Khasin. Exeter, 2008.
[Glazova 2013] — *Glazova A.* Poems // Relocations: Three Contemporary Russian Women Poets. Brookline, Mass., 2013.
[Santori 1996] — *Santori A.* Come una cosa // LYRIKLINE — LISTEN TO THE POET! (https://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/come-una-cosa-2253 (accessed: 23.05.2021)).
[Sen-Senkov 2013] — *Sen-Senkov A.* Anatomical Theater. Selected Poems. Brookline, Mass., 2013.

Анна Родионова

«У нас не автоматическая станция»:

ФИЛЬТРЫ ТЕХНИЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ В ПОЭЗИИ ГЕНРИХА САПГИРА И ИГОРЯ ХОЛИНА

Anna Rodionova

"We do not have an Automatic Station": Filters of Technological Imagination in the Poetry of Genrikh Sapgir and Igor Kholin

Анна Родионова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; аспирант) arodionova@hse.ru.

Ключевые слова: неподцензурная поэзия, Генрих Сапгир, Игорь Холин, Лианозовская школа, техника, научно-технический прогресс, абстракция, конкретика, конкретизм, Пролеткульт, Литературный центр конструктивистов, русская литература XX века

УДК: 821.161.1+82-1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_254

В статье рассматриваются поэтические тексты двух авторов Лианозовской школы (Игоря Холина и Генриха Сапгира), написанные в 1950-х — начале 1960-х годов, в связи с идеологией научно-технического прогресса и ее влиянием на эстетическую систему русской литературы XX века. В представленной работе анализируется, как именно в стихотворениях Сапгира и Холина особенности литературы первых десятилетий XX века, повлиявшие затем на формирование советской официальной эстетики, оказываются деконструированы наряду с типичными для второй половины XX века советскими речевыми штампами и идеологическими клише. Рассматривая, как именно социальный и культурный контекст отражался в текстах двух поэтов, автор статьи стремится выявить особенности начального этапа формирования эстетической системы неподцензурной литературы в ее связи с языковой абстракцией, конкретикой бытовой среды и опосредующей ролью «технического воображения».

Anna Rodionova (Graduate Student; HSE University) arodionova@hse.ru.

Key words: unofficial poetry, Genrikh Sapgir, Igor Kholin, Lianozovo School, technology, scientific and technological progress, abstraction, concreteness, concretism, Proletkult, Literary Center of Constructivists, Russian literature of the 20th century

UDC: 821.161.1+82-1
DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_254

The article analyzes poetry written in the 1950s and 1960s by two Lianozovo School poets, Igor Kholin and Genrikh Sapgir, in connection with the ideology of scientific and technological progress and its influence on the aesthetic system of 20th century Russian literature. This work analyzes how, in the poetry of Sapgir and Kholin, the features of literature of the early 20th century, which later influenced the formation of Soviet official aesthetics, was deconstructed along with the Soviet rhetorical and ideological clichés that were typical for the second half of the 20th century. By examining how exactly the sociocultural context was reflected in the poems of Sapgir and Kholin, the author of the article aims to unravel the features of the early stage of the formation of the aesthetic system of unofficial literature in its connection with linguistic abstraction, the concrete daily environment, and the mediating role of "technical imagination."

1. Вместо предисловия: абстракция и конкретика

Современная поэзия сейчас, в начале 2020-х годов, переживает процесс, похожий на смещение полюсов концептуального напряжения: определения, с помощью которых характеризовалась поэзия предыдущего десятилетия, либо расширяются и популяризируются, обрастая уточнениями, либо опознаются

как неактуальные и смешиваются друг с другом в новых пропорциях. Так, редуцирующие противоположности вроде «социального» и «метафизического» письма, «прямого» и «темного» высказывания, которые и раньше были очень узкими, в применении к поэзии многих современных авторов оказываются бесполезными, недостаточными даже для использования вскользь, указательно.

Однако можно сказать точно, что поэзия, еще несколько лет назад балансировавшая между иллюзией бессубъектности и доминантой опыта, сейчас регулируется очень разными установками, которые, даже не будучи родственными, сшиваются информационным субъектом более непредсказуемо. Это дает возможность перемещаться в поэтическом высказывании между разными дискурсивными и стилистическими возможностями, мигрировать от разноуровневых абстракций до конкретики с произвольной референцией. В то же время дискурсивная реальность, в которой существует поэзия, оказалась поляризована до предела, накаляясь в нестабильной политической обстановке.

В этой точке развития для новейшей поэзии особенно важными становятся фигуры, которые так или иначе работают с указанной выше сочетаемостью конкретного и абстрактного. Симптоматичен интерес к текстам «метареалистов», чья пограничная[1] поэзия подпитывалась из очень разных культурных источников и создавала такие отношения с языком, которые были невозможны до этого ни в официальной, ни в неподцензурной поэзии. Однако среди других авторов неподцензурной литературы есть еще поэты, которые могут быть раскрыты совершенно особенным образом именно сейчас, несмотря на их включение в канон и почти «классический» статус.

2. «Техническое воображение»

В первую очередь это Лианозовская школа, чья деятельность на фоне другой неподцензурной поэзии выглядит особенной не только из-за того, что это одно из первых неподцензурных объединений поэтов в России второй половины XX века. Дело в том, что лианозовцы оказались крайне внимательны одновременно к абстракции и конкретике языка, «натурализму» окружающего мира и дискурсивному фону. Эти качества особенно важны сейчас, когда открытость к внешнему, средовому наряду с разноплановой языковой работой кажется основой для интеграции более имманентного взгляда на поэзию (как на текст, устроенный по своим внутренним законам) и взгляда более контекстуализирующего (здесь имеются в виду прежде всего социологические и антропологические ракурсы). Внутреннее устройство авторских поэтик и эстетических направлений на более глубоком информационном уровне оказывается прямо связанным с закономерностями локального контекста, а вслед за ним — и культуры в целом.

Соединять все это отдельным авторам Лианозовской школы помогало смелое обращение к таким, казалось бы, дискредитированным официальной советской культурой темам, как техника и человек, автоматизация и повседневность. Основой для этой интеграции у некоторых представителей (особенно у Генриха Сапгира и Игоря Холина) было особенное «техническое воображе-

1 Здесь имеется в виду пограничное положение поэзии «метареалистов» как по отношению к стратам неподцензурной и официальной литературы, так и к паре неподцензурной и современной поэзии XXI века.

ние». Под «техническим воображением» здесь понимается исторический и культурно-конкретный способ формулировать мысли о технике в литературе, а также конструировать своего рода «информационную метамодель» текста, то есть принципы распределения потоков информации (с помощью работы с дискурсом и языком), которые и создают в итоге поэтическое высказывание.

Вопрос о технике в неподцензурном контексте возникает закономерно, он вызван как исторической ситуацией, так и внутрилитературными причинами: темы, связанные с «научно-техническим прогрессом» (НТП), находятся на пересечении советской официальной культуры, эстетического мейнстрима первых двух десятилетий XX века (проявившихся в поэтике таких объединений, как Пролеткульт, ЛЕФ, Литературный центр конструктивистов) и проблем глобальной культуры XX века как таковой, значение техники для которой обсуждали философы и теоретики в диапазоне от Союза немецких инженеров до Жильбера Симондона и Донны Харауэй. Анализируя, как этот фон отражался на неподцензурной литературе, можно проследить, как именно формировалась ее эстетическая система и методология в переплетении контекстов. Кроме того, в понятии «технического воображения» соединяются сразу несколько аспектов: языковой, дискурсивный и средовой, связанный с интерпретацией внешних данных реальности.

Важно, что в неофициальной литературе техника могла быть осмыслена более независимо и разнообразно, чем в официальной [Кукулин 2019: 41], так как неподцензурные авторы, отказавшись от самоцензуры, могли позволить себе писать не только о благотворных сторонах технической модернизации, но и о том отчуждении человека, которое она несла с собой[2], и о том, что советская стратегия мобилизационного, насильственного строительства современной индустрии оборачивалась «консервативной модернизацией», как ее назвал демограф А.Г. Вишневский [Вишневский 2010], а также — в отдельных случаях — об агентности техники, почти исключенной из официальной советской интерпретации НТП, и даже о том, как контактирует техника и человеческое неосознаваемое [Hayles 2017: 9]. Кроме того, неподцензурная литература специфически работала с языком, на котором все вышеуказанное могло быть написано: лингвистическая и стилистическая «нормализация», свойственная соцреализму, здесь была необязательной.

Конечно, отдельные технические устройства и их репрезентация в русской литературе уже становились объектами исследования [Тименчик 1987], но в этой работе будут рассмотрены не образы отдельных объектов на тематическом и/или мотивно-образном уровне, но особенности трактовки НТП в неподцензурной поэзии и отношения между абстрактным и конкретным в ней. Предметно же речь пойдет, как уже было отмечено, о текстах Игоря Холина и Генриха Сапгира. Дело не только в том, что «именно Сапгир и именно Холин вихрем ворвались в московские литературные кружки конца 50-х и произвели ревизию современного литературного языка, показав, что “низменное просторечие” сулит немало находок чудных в области литературных художеств» [Тучков 2005: 263], но в том, как эта ревизия языка переплеталась с реализацией «технического воображения» у этих авторов.

2 Впрочем, об этом могли — пусть и осторожно — писать и вполне официально признанные авторы «тихой лирики» вроде Н. Рубцова, однако широта проблематизации в этом случае была сильно ограничена стилистическим и идеологическим пассеизмом.

Другие участники Лианозовской школы — Евгений Кропивницкий, Ян Сатуновский и Всеволод Некрасов — тоже касались в своей поэзии проблемы техники, но их трактовка была несколько иной. Кропивницкий, будучи тесно связан и биографически, и эстетически с модернизмом, брал в фокус не столько НТП, сколько урбанизм. Что касается представлений о технике у Некрасова, то они имеют другой генезис: он наблюдает отдельные проявления технического в мире в большей степени как феноменолог. Для Сатуновского же, напротив, техника оказывалась только элементом идеологии, и все его поэтическое взаимодействие с ней помещается в рамки более общей проблемы идеологических оснований повседневного опыта[3].

В этом исследовании нас будет интересовать прежде всего то, как проявлено «техническое воображение» в поэзии Сапгира и Холина. Их работа отличается специфичностью: языковая абстракция в поэтических текстах связывается с конкретикой — конкретикой языка, как в западной конкретной поэзии (с которой лианозовцев объединяют определенные поэтические и исторические параллели [Кукуй 2016; Павловец 2021: 44]), но также иной, «внеязыковой», конкретикой («“конкретный реализм” в смысле сугубого натурализма» [Кулаков 1999: 12], «указание на “предмет”: как взгляд на реалии жизни, не искаженный никакими литературными условностями» [Hirt, Wonders 1992]). Абстракция же проявляется двойственно: с одной стороны, ею характеризуется «слово “абстрактное” — отвлеченное, “опоэтизированное” или идеологизированное» [Павловец 2021: 56], чуждое деконструированному пониманию поэтического выражения, характерного для лианозовцев, но с другой стороны — в сочетании с конкретикой языка или бытовой реальностью абстракция освобождается. Будучи помещена в текст на правах реди-мейда [Смола 2021: 162], она стягивает внимание читателя к аналитике контекста ее использования [Там же: 168], тем самым создавая продуктивное остранение не только для самого текста, но и для реальности, в которой он возник.

Связь между абстракцией и конкретикой «технического воображения» у Сапгира и Холина реализуется главным образом через взаимодействие телесного, перцептивного и дискурсивного, социального. Именно эта работа затем станет важной для таких пограничных фигур на стыке неподцензурной и новейшей поэзии, как «метареалисты», а позже — для новейшей поэзии XXI века.

2. Экотехния

Одна из отмеченных выше особенностей поэзии Сапгира и Холина — это связь тела и дискурса. Как известно, тело может возникать в художественном тексте тематически, как часть его образного мира, но на более глубоком уровне оно присутствует всегда — как сенсор, воспринимающий окружающее и обосновывающий возможность сказать именно так, а не иначе. Тело как поверхность перцепции [Делёз, Гваттари 2009: 76], которой касаются внешние техносоциальные, экономические условия, пространственные изменения, фильтрует и производит данные. В мире, где есть техника, первоначальная телесная органика оказывается неизбежно трансформированной, неоднородной, ли-

3 Эти наблюдения о разной роли техники в поэтиках авторов Лианозовской школы были сформулированы в процессе обсуждения настоящей статьи с И.В. Кукулиным.

шенной наивности целого — как в концепте киборга Донны Харауэй [Харауэй 2017: 11], подводящем локальный итог давнему соединению этих двух сфер. В литературе, которая касается вопроса о технике, от Гофмана до новейшей научной фантастики, трансформация тела с помощью новых технологий — распространенный мотив.

В поэзии Холина и Сапгира на теле и технике — и по отдельности, и вместе — поставлен акцент. Так произошло по ряду причин. Вероятно, здесь повлияло переопределение культурной роли тела в СССР: советский культ маскулинного, атлетического тела [Боренстайн 2001: 295], готового к любым подвигам — трудовым, спортивным, но в сущности военным [О'Махоуни 2006: 176], — стал своего рода противоположным эстетическим полюсом для этих авторов. Частое появление таких образов тела в официальной культуре СССР и одновременная невозможность изъять тело из реальной повседневности, в которой были болезни и травмы, вызванные в том числе сложными условиями жизни и труда[4], создали благоприятные условия для формирования образов фрагментированной, дисгармоничной, но в то же время очень конкретной телесности.

В результате поэзии Сапгира и Холина создается своего рода экотехния тел [Нанси 1999: 121], состоящих из других (не всегда органических) тел, а также их фрагментов и частей. Экотехническое понимание противоречит эссенциалистским представлениям о теле как целостности с неотчуждаемыми свойствами [Там же: 122]: напротив, тело отделено от себя, его можно понять только в среде, притом среда всегда носит технический характер. В поэзии Холина и Сапгира тело тоже не изолировано от внешнего: оно впаяно в быт, производство, дискурс, оно не может и не умеет быть неповрежденным.

У Холина эта особенность проявляется в том, что технические устройства зачастую подменяют собой части тела. Герои и героини его текстов часто представляют собой своего рода гибриды, в которых сочетаются вполне привычная физиологичность и механическая искусственность (см., например, образы персонажей из цикла стихотворений «Космические»: это и ожившие землечерпалки, маховик и молочный жбан, самосвал и стиральная машина, роботы-людоеды, и более абстрактно описанные существа: «Луч — глаз / Реле — мозг / Рычаги — руки» [Холин 1999: 70], и посмертные гибриды: «Вынули труп / Лицо — губка / Вместо уха / Телефонная трубка» [Там же: 66]). С другой стороны, технические устройства часто становятся причиной увечий и смертей: у Холина есть особый микрожанр эпитафии, посвященный внезапной гибели, в том числе на производстве: «Работал машинистом портального крана / Свалился на дно котлована / Комиссия заключила: "Виновата плохая погода". / Жена довольна: / Похороны за счет завода» [Там же: 26].

В случае этой тематической группы текстов и еще ряда других стихотворений, в которых упоминаются заводские реалии в связи с телесными трансформациями или травмами, важно отметить мотивные переклички с пролетарской литературой 1920-х. Эта литература по своей проблематике — прямая предшественница и такой поэзии, как у Игоря Холина (переосмысляющей индустриальный пафос официальной советской культуры), и вполне интегрированного в советскую литературу жанра производственного романа. В пролетарской поэзии, как и в текстах Холина, тоже возникает мотив слияния человека

4 См. тексты: «Мы хромые с костылями» Е. Кропивницкого, «Шляпа и кролики» Г. Сапгира и др.

и техники, но, воспринимая текст как субститут реальности, Пролеткульт предлагал взаимодействовать с ним так же, как он хотел бы работать с миром вокруг, трактуя поэтическое письмо как еще одну форму труда коллективного «мы» [Левченко 2007: 96], где рабочий — это поэт и наоборот.

Что касается текстов Холина, то в них можно говорить не о нерасчленимом «мы», а о расчлененном «он», «она», «оно» и не об «онтологической хореографии» [Томпсон 2018] рабочего-поэта, сливающегося с машинерией завода для большей эффективности его производственно-поэтический действий [Родионова 2020: 47], а скорее об «онтологической и дискурсивной антиутопии». В этом цикле Холин пристально описывает только механические либо гибридные тела — соединяющее в себе антропоморфное и механизированное: «Дитя / Своего / Века / Помесь / Пилорамы / И человека» [Холин 1999: 99]; «Пара марсиан / Она / Молочный жбан / Он / Маховик / Неплохой мужик» [Там же: 62] и т.д. При этом такой аналитический взгляд не разъединяет авторскую регистрирующую инстанцию с наблюдаемым, — напротив, здесь есть парадоксальное отождествление [Рымбу 2014], почти эмпатическое, позволяющее воспринять эти бесконечные деформированные (не)человеческие тела как общий фильтр для данных реальности.

При этом в некоторых текстах есть напряжение между таким фрагментированным телом-объектом и телом раблезианским, всемирно-космическим [Черкасов 2012: 80], реализованное с помощью поэтики перечня, неиерархизированного списка. Например:

Автомат-полубог
Проглотил
Старый сапог
Началась отрыжка
Выскочила
Сберегательная книжка
Алюминиевый таз
Автопокрышка
Стопа
Кровельной жести
Удостоверение
Корреспондента Известий
Детские носки
Детская соска
Мешок известки
Дамская шляпа
Панама
Магнитофон
И куча
Другого хлама
Весом 800 тонн

[Холин 1999: 84].

В этом напряжении между размером механизированного тела и его частичностью, составленностью из деталей, есть след конфликта между модернистским пониманием техники как части большого нарратива и фрагментарным

овнутрением образов техники советской идеологией. Быть может, поэтому пропадают кавычки в названии газеты «Известия»: название конкретного средства массовой информации абстрагируется и овнутряется в перечне наряду с другими образами-знаками, постепенно теряющими свое бытовое значение.

Сапгир в своих стихотворениях, составивших цикл «Голоса» (1958—1962), как и Холин, деконструирует образ идеального советского индустриального работника, человека-машины. Постоянный прием Сапгира — сопоставление образов механического и живого: «На площади поставлен бюст — / Автопортрет, / Автофургон, / Телефон- / Автомат» [Сапгир 1993]. Если такой гибрид в текстах пролетарских поэтов 1920-х годов в основном демонстрировал продуктивность и расширенные возможности нового социального тела пролетария, немыслимого вне альянса с машиной, то в текстах Сапгира этот «сплав» подчеркнуто дисфункционален.

Технические объекты и механизмы появляются в текстах в моменты утраты субъектности человеком и соединяются с мотивами насилия («На шпалах»), смерти («Смерть дезертира»), страха («Сон»), искаженного сексуального желания («Земля»), болезни («Радиобред»). Там, где человек теряет возможность мыслить себя целостно, техническое устройство становится своего рода компенсатором и автоматизирует его действия и аффекты. Это представление о технике противоречило рациональной и позитивистской концепции НТП, распространенной в официальной советской культуре.

При этом Сапгир менее буквален в создании своих гибридов. Его монтаж организован не внутри самого поэтического образа, но через метонимический и метафорический перенос — не только между разными тематическими сферами, но и между разными стилями и языковыми уровнями. Тело в этом случае оказывается в специфических отношениях со средой: между ними находится своего рода мембрана — мембрана воображения, которое реализуется в поэтической речи:

Больной глядит остекленело.
Рука
Судорожно сжала одеяло.
Из дверей — издалека
Показался некто.
— Доктор!
— Надо
— У меня проверить гайки

[Там же].

Тяжелое ранение
В лесу — в далекой области.
«Начинается гниение
В области
Брюшной полости».
Приближенье парохода,
Самолета,
Парашюта»

[Там же].

На равнине
Одни
Пни,
Озеро
Посередине.
Скрежет бульдозера,
Чавк экскаватора.
Станки без звука
Рвут кого-то.
Завод погружается в болото...

[Там же].

Сочетание знаков НТП с «конкретистской регистрацией» [Некрасов 1996] раскрывается особенным образом, когда к ним подмешивается смещение реальности, сомнение в ее достоверности, которое может быть связано как с чисто телесным нарушением, болезнью, включенной в поэтический микросюжет, так и с «головокружительным» эффектом дискурсивного контраста.

4. «Голоса» и не только: речь о технике

Мотивы, связанные с НТП, в текстах Сапгира и Холина выражены вовсе не нейтральным, а очень специфическим языком. Характерная для представителей Лианозовской школы попытка избежать подчеркнутых поэтизмов указывала на поиск для слова незанятой ниши, поскольку возвышенное было оккупировано официальной эстетикой [Гулин 2017]. Довольно много было уже сказано про то, как именно лианозовцы отталкивались от этой эстетики. Однако кроме этой далеко не исчерпанной темы значительный интерес также представляет то, как методы Сапгира и Холина учитывали поэтические установки предыдущего этапа развития литературы, имплицитно содержащиеся в советской литературе и опирающиеся на НТП.

Например, «реализация олицетворения» [Черкасов 2012: 80] в ряде текстов Холина («Камнедробилка / Пережевывая гравий / Пробурчала / Жажду крови»), нагнетание деталей, связанных с развитием гротескного образа, находится в насыщенных и сложных отношениях с принципом «грузификации» и «локальной семантики», то есть «развертывания всей фактуры стиха из основного смыслового содержания темы» [Зелинский 2015: 94—95] литературного центра конструктивистов [Култышева 2007: 425] (типичный пример — строка из текста Б. Агапова «Машинистка Топчук»: «брови, как подпись директора треста»).

Конструктивисты проецировали устройство машины на структуру текста, режим образности которого должен был быть автореферентным, постоянно отсылая к теме самого произведения. Однако если они предлагали сделать текст максимально насыщенным и работающим на создание целой, связной картины, то Холин, напротив, разгружает поэтическое высказывание. Он не стремится создавать тексты, превращенные в нечто аналогичное индустриальным механизмам, но показывает абсурдную дискурсивную базу этих механизмов и дает намек на экзистенциальное переживание, которое может стоять за той структурной «сделанностью» и сложностью, которая ранее умалчивала об этом.

С методами некоторых авторов Пролеткульта Холина тоже связывают сложные отношения. Уже шла речь об отдельных элементах поэтики, связанных с мотивами тела. Еще один важный момент — это формальная близость отдельных стихотворений Холина и текстов Алексея Гастева, одного из идеологов Пролеткульта. Гастев подходил к своей литературной деятельности как к части большого проекта, связанного с переопределением понятия труда, помещая во главу символических процессов в современной культуре производство и урбанизацию [Павлова 2005]. Его поэтические сборники («Поэзия рабочего удара», 1918; «Пачка ордеров», 1921) встраиваются в этот проект, задействуя представление о материальности слова, которое в отдельных его текстах приобретает почти психотехнический характер (поэтому так органично его стихи смотрятся рядом с теоретической книгой «Как надо работать» его же авторства и мотивационными плакатами-лозунгами, созданными им же в Центральном институте труда).

Гастев в своей смешанной практике гиперболизирует агитационность, осознанную неразличимость между высказыванием/действием и озабоченность индустриальной проблематикой, которые были свойственны всему Пролеткульту. Эта новая функция поэзии, наиболее ярко выраженная в проектах Гастева, стала практическим продолжением постсимволистского движения поэзии к проблематизации зазора между знаком и означаемым, когда «слово тоже есть дело» [Левченко 2007: 167]. Характерен здесь стиль Гастева-поэта, сводящий слово к команде, звену в алгоритме трудовой эффективности: «Ордер 02 / Хронометр, на дежурство. / к станкам. / Встать. / Пауза. / Заряд внимания. / Подача. / Включить. / Самоход. / Стоп. / Полминуты выдержки. / Переключить. / Операция Б. / Прием два, прием четыре. / Семь. / Серия двадцать, в работу» [Гастев 1921].

Между сборником Гастева «Пачка ордеров» и отдельными текстами Холина, посвященными заводским реалиям, есть определенное сходство. Короткие строки, парцелляция, наделение квазисубъектностью процессов и вещей, включенных в производство. Однако Холин организует ритмическую регулярность, которая позволяет вывести автоматизированность на поверхность текста, делая ее иронической: из-за регулярной рифмо-ритмической структуры (двухстопный анапест, возвратный глагол в третьем лице единственного числа + односложное существительное) к тексту добавляются коннотации детской считалки или других «несерьезных» поэтических форм:

Химический цех
Слышится смех
Сима
Доносится голос
Из дыма
Вадим
Здесь
Отзывается дым
Открывается кран
Наполняется чан
Заливается смесь
Выполняется план

[Холин 1999: 219].

Ритм считалки, предназначенной для случайного избрания одного участника из множества, связывается в этом тексте со случайностью результатов протекающей работы: план выполняется кем-то, никто не знает, кем и как. Это не похоже на строгость Гастева: его тексты, посвященные труду, демонстрируют предельный контроль, выраженный в слове, понятом как орудие непосредственного воздействия на реальность. Языковая скупость Гастева растет именно из этого представления о действенности слов: для необходимого эффекта достаточно кратких последовательных фраз.

У Холина минимализм приемов только создает видимость схематично соединенных друг с другом действий — на деле его поэтика вскрывает невозможность автоматизации. Субъект в текстах Холина не хочет и не может быть уподоблен машине, а ритмические сбои только подчеркивают эту невозможность. Если в поэзии 1920-х указание на бесконечно продленное в будущее действие выглядело бы утопически, то у Холина это отмена любого утопизма:

Мастерская «Металлорем»
Работы хватает всем
Иван
Чинит
Керосиновый жбан
Гаврила
Крутит точило
Николай
Разливает водку
Михаил
Делит селедку
Петров
Принимает заказ
Выписывает квитанцию
Зайдите
Через 100 лет
У нас
Не автоматическая станция

[Там же: 217].

Как это связано с теми гибридными телами, о которых было сказано в предыдущей части статьи? Некоторые из холинских героев заставляют вспомнить фольклор и народные сказки, в которых акт превращения — размывание границ между субъектом и средой — маркировал переход между мирами; здесь же происходит своего рода переход между дискурсивными сферами: многие персонажи зависли между ними — и это причина их деформированности, как телесной, так и речевой.

Отчасти из-за этого тела часто оформляются специфическими дискурсивными маркерами, как, например, происходит в этом тексте, где штампы отчета наложены на возможную имитацию искусственной, «машинной» речи[5] и фантастический сюжет:

5 Ср., например, с тем, как передавалась речь роботов в современных Холину и Сапгиру научно-фантастических произведениях.

Произошла катастрофа
В лаборатории
Им. академика Веревки
Взорвались
Два шкафа
Хранилища частиц радия
Ожидающих сортировки
Прилегающий квартал
В мгновение ока
Превратился в подобие томатного сока
Причина
Просчет
Неправильный расчет
Виноват
Свой брат автомат

[Там же: 61].

Кроме опосредованного, непрямого диалога с поэзией 1920-х годов, Сапгир и Холин в своей поэзии наследуют формальным открытиям авангардистов начала века (В. Хлебникова, В. Маяковского и других). Сапгир занимается словотворчеством, причем в ранних текстах новые слова зачастую появляются в связи с концептуализацией новых явлений действительности (в том числе и технических). В тексте «Оголенность» ряд слов, обозначающих внешнюю техногенную реальность, трансформируются в новые, неизвестные термины:

Двор
Не двор
Из земли торчит
трубор
Сборный железобетон
На крыше крутится
котон
Дальше — пусто
Полтора
Квадратных километра
Электрольного листа
(Не подходите близко
Ослепнете от блеска)

[Сапгир 1993].

Этот тип словотворчества позволяет балансировать между узнаванием объекта и его эпистемологической недоступностью. Референциальная связь не нарушается полностью и не обращается на саму себя, от предмета остается только его смутно семантизированная перцепция, доступная в звуках и морфемах. Здесь одновременно проблематизируются и репрезентационные возможности языка, и статус внеязыковой реальности. Этот эффект схож с эффектом «жуткого», о котором писал З. Фрейд [Фрейд 1995], или с эффектом «зловещей долины» [Masahiro 2012: 98].

Незначительно изменяя в художественном тексте имена вещей индустриальной повседневности, Сапгир демонстрирует вышеуказанное различие и еще ряд значимых вещей. Во-первых, это статус технического объекта как иного. Во-вторых, его «странную», энигматическую включенность в повседневность. Что такое «электрольный лист»? Кроме очевидного этимологического слияния слов «электронный» и «электролит» в этом окказионализме остается своего рода «дислексический» эффект не до конца распознаваемого языка. Похожее впечатление, вероятно, оставляли аббревиатуры или некоторые термины — частые маркеры советского языка, характеризовавшегося экспансией политического словаря в общественный быт после Октября [Чудакова 2007: 248]. Реальность оказывается не до конца доступной, и ее закрытость связана не с загадками природы, как у некоторых других авторов модерности, но с непрозрачностью культурного — у́же технического — объекта и его имени. Эта критическая позиция, конечно, не напрямую антипрогрессистская, но — вопрошающая о соотнесении модернизации и повседневности.

Эта же осторожность в обращении с прогрессом как метаконцептом этих текстов заметна также в организации стиха у Сапгира: диссонансная рифма, используемая им, проблематизирует связность и согласованность слов, а также возможность любой предсказуемой последовательности [Орлицкий, Павловец 2018: 95]. Работа с монтажными приемами сближает письмо с разработанной Дзигой Вертовым теорией «съемки жизни врасплох», с которой соотносится поэтическая стратегия «регистрации факта», реализованная не только в «Голосах» Сапгира, но и в текстах других поэтов Лианозовской школы, того же Холина или Кропивницкого. Именно эту особенность поэтики лианозовцев В. Кулаков называет регистрационным или протокольно-стенографическим стилем [Кулаков 1999: 23]; в нем в полном соответствии с информационными особенностями эпохи сам медиум становится формой дискурса. «Вербальная структура» медиума — советского радио, кино, плакатов и газет — формирует содержание повседневности и некоторые из стилистических решений Сапгира и Холина.

Действительно, то, что Холин и Сапгир обращаются к проблеме техники в том числе и как к дискурсивной проблеме, вполне соответствует периоду, в который создавались эти тексты. Второй этап «лингвистического поворота» и переход к информационному обществу существенно изменили расстановку акцентов в культуре (по сравнению с началом XX века), поэтому и ключевая проблема техники решалась в этот период иначе. Характерные примеры здесь рассмотрение (электронной) техники как главным образом устройства коммуникации (не производства) [Маклюэн 2018], а также концепция техники как идеологии Юргена Хабермаса, для которого технической рациональности противопоставлена рациональность диалога и общественного консенсуса [Хабермас 2007: 92]. Это связано с тем, что после краха метанарративов модерна, во многом вдохновленных стремительным развитием техники и индустриального производства, стала очевидна связь техники с формами организации общества. «Техника — это исторически-общественный проект. В ней спроектировано то, что общество и господствующие в нем интересы замышляют сделать с людьми и вещами» [Там же: 52]. Это высказывание можно сравнить с иронической оценкой роли техники в некоторых текстах Холина:

Камера
Инженера Крамера
В ней
Идет обработка людей
В смысле
Единства идей
Тук
Тук
Тук
Работает ультразвук
У Нилина
Лишняя извилина
Жилину
Добавить извилину

[Холин 1999: 100].

5. Вместо итога

Будучи включены в обстоятельства своего времени, Холин и Сапгир обращаются к полемике с официальной эстетической трактовкой НТП. В их текстах фрагментация, дизгармоничность или травмированность киборгизированного тела соединяются с деконструкцией следов отдельных формальных приемов, свойственных поэзии 1920-х годов, через которую официальная советская эстетика отчасти наследует внимание к технике. Поэтики Холина и Сапгира в сопоставлении с этим пластом русской литературы XX века показывают движение от овеществления слова и веры в его модернизирующую силу до представления о слове как о проблеме, скрывающей за трансформационным потенциалом выхолащивание значения. Позже на новом уровне в русской неофициальной поэзии эту проблему будут разрабатывать концептуалисты и метареалисты.

Соединение тела и дискурса в качестве проводящих, опосредующих инстанций «технического воображения» и попытки выявить «возможности поэтической речи» [Айзенберг 2005: 19] в условиях разочарования как в лирике, так и в прогрессе позволили Сапгиру и Холину создать интересную модель фильтрации, настроенных заново отношений между языковой абстракцией и конкретикой (как языка, так и того, что может быть найдено вне его).

Конечно, в рамках этой статьи многое остается незатронутым: например, диалог Сапгира и Холина с абстракцией и конкретикой современной им официальной литературы (от популярной научной фантастики до производственного романа); также важно было бы подробнее написать про связь антропологии барака, той самой конкретной реальности, оформлявший тексты лианозовцев, с их текстами.

Однако задача статьи состоит в том, чтобы организовать возможные подходы к перечитыванию рассматриваемых авторов, поставив акцент на их тонкой пограничной работе между средой и языком, внешней реальностью и лингвистической конкретикой. Этот ракурс может быть полезным именно сейчас, когда стратегии современной поэзии в очередной раз перекодируются, а действительность предлагает новые дискурсивные условия, безусловно пре-

восходящие по степени внутренней напряженности и абсурда времена формирования Лианозовской школы.

Библиография / References

[Айзенберг 2005] — *Айзенберг М.* Оправданное присутствие: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

(*Ajzenberg M.* Opravdannoe prisutstvie: Coll. of articles. Moscow, 2005.)

[Боренстайн 2001] — *Боренстайн Э.* Женоубийцы. Жертвоприношение женщины и мужское товарищество в ранней советской прозе / Пер. М. Липовецкого // Континент. 2001. № 108. С. 290—321.

(*Borenstein E.* The Ladykillers: Female Sacrifice and Male Comradeship in Early Soviet Fiction / Kontinent. 2001. № 108. P. 290—321. — In Russ.)

[Вишневский 2010] — *Вишневский А.Г.* Серп и рубль: Консервативная модернизация в СССР. 2-е изд. М.: ГУ ВШЭ, 2010.

(*Vishnevskij A.G.* Serp i rubl': Konservativnaya modernizatsiya v SSSR. 2nd ed. Moscow, 2010.)

[Гастев 1921] — *Гастев А.К.* Пачка ордеров // Lib.ru/Классика (http://az.lib.ru/editors/g/gastew_a_k/text_0005.shtml (дата обращения: 04.02.2022)).

(*Gastev A.K.* Pachka orderov // Lib.ru/Klassika (http://az.lib.ru/editors/g/gastew_a_k/text_0005.shtml (accessed: 04.02.2022)).)

[Гулин 2017] — *Гулин И.* Место обретения речи / «Это был такой форпост поколения»: Лианозовская группа в стихах, картинах и воспоминаниях // Коммерсантъ-Weekend. 2017. 20 июля (https://www.kommersant.ru/doc/3360663 (дата обращения: 10.05.2021)).

(*Gulin I.* Mesto obreteniya rechi / "Eto byl takoy forpost pokoleniya": Lianozovskaya gruppa v stikhakh, kartinakh i vospominaniyakh // Kommersant. 2017. July 20 (https://www.kommersant.ru/doc/3360663 (accessed: 10.05.2021)).)

[Делёз, Гваттари 2009] — *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2009.

(*Deleuze G., Guattari F.* Qu'est-ce que la philosophie? Moscow, 2009. — In Russ.)

[Зелинский 2015] — *Зелинский К.* Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме / Сост. и публ. А. Зелинского; предисл. Д. Давыдова. М.: ОГИ, 2015.

(*Zelinsky K.* Poeziya kak smysl: Kniga o konstruktivizme / Comp. and publ. by A. Zelinsky; forew. by D. Davydov. Moscow, 2015.)

[Кукуй 2016] — *Кукуй И.* Там- и сямиздат: Лианозово на немецких рельсах // От авангарда до соц-арта: Культура советского времени: Сб. статей в честь 75-летия проф. Ханса Гюнтера. Белград: Изд-во филол. ф-та в Белграде, 2016. С. 209—218.

(*Kukuj I.* Tam- i syamizdat: Lianozovo na nemetskikh rel'sah // Ot avangarda do sots-arta: Kul'tura sovetskogo vremeni: Sbornik statej v chest' 75-letiya professora Hansa Gyuntera. Belgrade, 2016. P. 209—218.)

[Кукулин 2019] — *Кукулин И.* Два рождения неподцензурной поэзии в СССР // Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2019.

(*Kukulin I.* Dva rozhdeniya nepodtsenzurnoy poezii v SSSR // Kukulin I. Proryv k nevozmozhnoy svyazi: stat'i o russkoy poezii. Ekaterinburg; Moscow, 2019.)

[Кулаков 1999] — *Кулаков В.* Лианозово: история одной поэтической группы // Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 11—34.

(*Kulakov V.* Lianozovo: istoriya odnoy poeticheskoy gruppy // Kulakov V. Poeziya kak fakt: Stat'i o stikhakh. Moscow, 1999. P. 11—34.)

[Култышева 2007] — *Култышева О.* Творчество Маяковского во взаимодействии с литературным процессом 1910—1920-х годов: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007.

(*Kultysheva O.* Tvorchestvo Mayakovskogo vo vzaimodeystvii s literaturnym protsessom 1910—1920-kh godov: PhD thesis. Moscow, 2007.)

[Левченко 2007] — *Левченко М.А.* Индустриальная свирель: Поэзия Пролеткульта 1917—1921 гг. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2007.

(*Levchenko M.A.* Industrial'naya svirel': Poeziya Proletkul'ta 1917—1921 gg. Saint Petersburg, 2007.)

[Маклюэн 2018] — *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Становление человека пе-

чатающего / Пер. с англ. И.О. Тюриной. М.: Академический проект, 2018.
(*McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Moscow, 2018. — In Russ.)
[Нанси 1999] — *Нанси Ж.-Л.* Corpus / Пер. с фр. Е. Петровской, Е. Гальцовой. М.: Ad Marginem, 1999.
(*Nancy J.-L.* Corpus. Moscow, 1999. — In Russ.)
[Некрасов 1996] — *Некрасов Вс.* Объяснительная записка // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М.: Меридиан, 1996. С. 303—304.
(*Nekrasov Vs.* Ob"yasnitel'naya zapiska // Zhuravleva A., Nekrasov Vs. Paket. Moscow, 1996. P. 303—304.)
[О'Махоуни 2006] — *О'Махоуни М.* Спорт в СССР: физическая культура — визуальная культура / Пер. с англ. Е. Ляминой, А. Фишмана. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
(*O'Mahony M.* Sport in the USSR: physical culture — visual culture. Moscow, 2006. — In Russ.)
[Орлицкий, Павловец 2018] — *Орлицкий Ю.Б., Павловец М.Г.* Наследники Хлебникова: Генрих Сапгир, Геннадий Айги, Александр Кондратов, Сергей Бирюков // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 1. С. 94—110 (https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.108).
(*Orlitskii Iu.B., Pavlovets M.G.* Nasledniki Khlebnikova: Genrikh Sapgir, Gennadiy Aygi, Aleksandr Kondratov, Sergey Biryukov // Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature. 2018. Vol. 15. Iss. 1. P. 94—110 (https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.108).)
[Павлова 2005] — *Павлова О.А.* Мифологизм технократической утопии А. Гастева: от «нормализации» человека к интегральному космосу // Известия вузов. Северокавказский регион. Общественные науки. Приложение. 2005. № 1. С. 83—92.
(*Pavlova O.A.* Mifologizm tekhnokraticheskoy utopii A. Gasteva: ot "normalizatsii" cheloveka k integral'nomu kosmosu // Izvestiya vuzov. Severokavkazskiy region. Obshchestvennye nauki. Prilozhenie. 2005. № 1. P. 83—92.)
[Павловец 2021] — *Павловец М.* «Лианозовская школа» и «конкретная поэзия» // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
(*Pavlovets M.* "Lianozovskaya shkola" i "konkretnaya poeziya" // "Lianozovskaya shkola": mezhdu barachnoy poeziey i russkim konkretizmom / Ed. by G. Zykova, V. Kulakov, M. Pavlovets. Moscow, 2021.)
[Родионова 2020] — *Родионова А.А.* Репрезентация техники в русской поэзии XX века (на материале текстов 1920—1980-х годов): ВКР магистра филол. наук. Н. Новгород, 2020.
(*Rodionova A.A.* Reprezentatsiya tekhniki v russkoy poezii XX veka (na materiale tekstov 1920—1980-kh godov): MA thesis. Nizhny Novgorod, 2020.)
[Рымбу 2014] — *Рымбу Г.* Вспомнить Холина // Colta.ru. 2014. 3 июля (https://www.colta.ru/articles/literature/3753-vspomnit-holina (дата обращения: 04.02.2022)).
(*Rymbu G.* Vspomnit' Kholina // Colta.ru. 2014. July 3 (https://www.colta.ru/articles/literature/3753-vspomnit-holina (accessed: 04.02.2022)).)
[Сапгир 1993] — *Сапгир Г.В.* Избранное. М.; Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1993 (http://www.vavilon.ru/texts/sapgir1.html#1 (дата обращения: 02.02.2022)).
(*Sapgir G.V.* Izbrannoe. Moscow; Paris; New York, 1993 (http://www.vavilon.ru/texts/sapgir1.html#1 (accessed: 02.02.2022)).)
[Смола 2021] — *Смола К.* «Лианозово» как мультимедиальный артефакт // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
(*Smola K.* "Lianozovo" kak mul'timedial'nyy artefakt // "Lianozovskaya shkola": mezhdu barachnoy poeziey i russkim konkretizmom / Ed. by G. Zykova, V. Kulakov, M. Pavlovets. Moscow, 2021.)
[Тименчик 1987] — *Тименчик Р.Д.* К символике трамвая в русской поэзии // Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1987. Вып. 754. С. 135—143.
(*Timenchik R.D.* K simvolike tramvaya v russkoy poezii // Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Tartu, 1987. Vol. 754. P. 135—143.)
[Томпсон 2018] — *Томпсон Х.* Агентность, опосредованная объективацией: субъектность и технологии / Пер. с англ. Н. Руденко, Ю. Шубина // Логос. 2018. Т. 28. № 5. С. 203—248.
(*Tompson H.* Agency through Objectification: Subjectivity and Technology // Logos. 2018. Vol. 28. № 5. — In Russ.)
[Тучков 2005] — *Тучков В.Я.* О стихах Сапгира // Журнал наблюдений / Сост. А. Килимник. М.: Минувшее, 2005. С. 262—265.
(*Tuchkov V.Ya.* O stihakh Sapgira // Zhurnal nablyudeniy. Moscow, 2005. P. 262—265.)
[Фрейд 1995] — *Фрейд З.* Жуткое / Пер. с нем. Р.Ф. Додельцева // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265—281.

(*Freud Z.* Das Unheimliche // Freud Z. Khudozhnik i fantazirovanie. Moscow, 1995. P. 265—281. — In Russ.)

[Хабермас 2007] — *Хабермас Ю.* Техника и наука как «идеология» / Пер. с нем. М.Л. Хорькова. М.: Праксис, 2007.

(*Habermas J.* Technik und Wissenschaft als "Ideologie". Moscow, 2007. — In Russ.)

[Харауэй 2017] — *Харауэй Д.* Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х / Пер. с англ. А. Гараджи. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.

(*Haraway D.* A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Moscow, 2017. — In Russ.)

[Холин 1999] — *Холин И.С.* Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

(*Holin I.S.* Izbrannoe. Stikhi i poemy. Moscow, 1999.)

[Черкасов 2012] — *Черкасов Р.В.* Репрезентация тела в «космических стихах» Игоря Холина // Культура и история в компаративном измерении. Материалы I Всероссийского научно-методологического семинара. Самара: Самарская государственная академия культуры и искусств, 2012.

(*Cherkasov R.V.* Reprezentatsiya tela v "kosmicheskikh stikhakh" Igorya Kholina // Kul'tura i istoriya v komparativnom izmerenii. Materialy I Vserossiyskogo nauchno-metodologicheskogo seminara. Samara, 2012.)

[Чудакова 2007] — *Чудакова М.О.* Язык распавшейся цивилизации: Материалы к теме // Чудакова М. Новые работы: 2003—2006. М.: Время, 2007. С. 254—350.

(*Chudakova M.O.* Yazyk raspavsheysya tsivilizatsii: Materialy k teme // Chudakova M. Novye raboty: 2003—2006. Moscow, 2007. P. 254—350.)

[Hayles 2017] — *Hayles N.K.* Unthought: The Power of the Cognitive Nonconscious. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

[Hirt, Wonders 1992] — Vorwort // Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau. Mit Tonkassette und Fotosammlung / Hrsg. von G. Hirt, S. Wonders. München: Edition S-Press, 1992. P. 16—23.

[Masahiro 2012] — *Masahiro M.* The Uncanny Valley // IEEE Robotics & Automation Magazine / Transl. by K.F. MacDorman, N. Kageki. 2012. Vol. 19. № 2. P. 98—100.

Вольный стиль

Роман Осминкин

Переделкино, или Передел к иному

12 августа 2021 г.

Переделкино. Пишущее тело должно пить, есть, спать, немножечко страдать… и, конечно же, писать, зря, что ли, его сюда позвали. Впрочем, конечно, зря, ибо пишущее тело хоть и пишет, но, как мы знаем из истории литературы, от которой поначалу воздух тут кажется спертым, несмотря на сосновый биоценоз, пишет оно почти всегда не то, чего от него ждут условные заказчики, и не так, как хотелось бы условным читателям. Но именно это «не то» и «не так» (в случае попадания пишущего тела в историю литературы) оказывается самым интересным для потомков, уже приноровившихся изучать литературу как «всё, что человек говорит или пишет, всё, что он изготовляет, всё, к чему он прикасается» (Марк Блок). Вот мы с моей соавторкой по жизни и письму — Анастасией Вепревой — с задержкой в три дня — все-таки добрались до дома отдыха «Переделкино», хотя могли бы вообще не добраться в связи с попаданием Насти в больничку, но Боженька миловал. Приехали ночью. После Питера — с непривычки кажется, что тут темень жуткая, насилу нашли дом отдыха, калитка открыта, чуть заспанный, с гладковыбритым лицом и черепом консьерж, представившийся Артуром, выдал нам ключ. Заселились и грохнулись спать без задних ног — расплата за прямохождение.

13 августа

Утро пятницы первого дня в Переделкине. Да-да, оно — Переделкино — в отличие от Купчино или Обухово, склоняется. И это первый языковой челлендж, который, впрочем, позволяет всегда держать этот обросший мифами топоним на доступной для реактуализации в нужный момент периферии внимания. Новый корпус дома отдыха — краснокирпичный советский модернизм 1970-х. Внутри все номера стилизованы под 1930-е, чтобы жизнь медом не казалась

(зачеркнуто), чтобы «золотая клетка»[1] напоминала о себе особо чувствительным к свободе, а вернее, к телесно-эмоциональному моменту смыслообразования, поэтам. Современная поэзия, да и письмо вообще сегодня начинают восприниматься как эмоциональный труд, эмпатия, соучастие, совместная проработка нежелательных аффектов, вытесненных желаний и травм, то самое пресловутое, но сложнореализуемое травмоговорение. Поэтому, когда на ресепшене девушка-консьержка и охранник буднично доброжелательны, я понимаю, что они снабжены тем типом эмоций, который постопераисты обозвали аффективным трудом, а Джуди Вайсман во «Времени в обрез» связала с индустриализацией эмоционального труда и коммодификацией чувств при ускорившемся до предела цифровом капитализме.

Потом мы поймем, что так здесь устроено все. Нейтральная доброжелательность персонала и официантов кафе, неброская дороговизна, хочется добавить «скромное обаяние буржуазии», но здесь это так не работает. Сегодня мы априори пребываем внутри капиталистического отчуждения, поэтому оно уже давно не лакмусовая бумажка наших ощущений, отпечатывающая реальность, оно предформатировано так, чтобы ты сразу с ним смирился и более его не замечал. В том числе чтобы ты не замечал чужого труда, как когда-то Горький и иже с ним должны были не замечать ГУЛАГи, Комблаги и страну как трудовой пыточный лагерь. Ты начинаешь прохаживаться с руками за спиной, да-да, именно руки за спиной хочется держать буквально на второй час пребывания в санатории (вот где социальная хореография интеллигентского тела — балет писательского изнеженного тела?). Прохаживаясь, ты начинаешь соотноситься с другим — до той поры незнакомым тебе биоритмом, постепенно входя с ним в унисон, разглядываешь висящие на деревьях парка Дома писателей полые корпусы старых часов, развешанные по стенкам в качестве кормушек (выставка, посвященная поэту А. Парщикову). Какая милая рефункционализация, птички внутри часов, поющие про наше времечко. Именно тело и время — вот с чем вам предстоит соотнестись и перестроить прежде всего при въезде в Дом писателей Переделкино.

14 августа

Меня будит шум индустриальных звуков, сверл, молотков, пил и прочих инструментов физического труда, напоминая о себе невидимым трудом, вернее, стремящимся быть невидимым. Как те самые рабочие в светло-зеленых с оранжевым отливом робах, разбросанные по всей территории дома отдыха и в полускрюченных позах налаживающие, починяющие, ремонтирующие, подстраивающие окружающую повседневность, приводя ее в одомашненный, современный, комфортный санаторный вид. А тут стоишь ты со своим так называемым нематериальным дискурсивным трудом, хочется добавить: никому не нужным и никем не заказанным. Но ты давно смирился с тем, что современное пишущее тело разорвано неразрешимым противоречием: будучи

1 См.: Золотая клетка: Переделкино в 1930—50-е годы. Курс лекций: https://arzamas.academy/courses/89.

антрепренером самого себя, оно ищет, куда приткнуть свои навыки и умения, а с другой — эксплуатирует другие тела, поставщиков сырого контента, носителей опыта, которых оно может наделить речью, дать зримость, так сказать олитературить. В этом отличие современного писателя от среднего сталинского писателя-сикофанта — лояльного писателя 30-х годов, получавшего сюда путевку и должного отплатить советской власти соцреализмом по способностям, желательно выше средних, но тут уж как получится.

После стресса, связанного с вырыванием вашей тушки из привычного мира в санаторное бытие выставленности, вы можете наконец оглядеться. Вот старый — начатый еще до постановления о борьбе с архитектурными излишествами — корпус Дома писателей. Про него потом будет наслушано много историй, а эпитет Арсения Тарковского «мои пеналы» — станет местным мемом. Пеналы — это комнаты в форме спичечных коробков, которые выдавались членам Союза писателей и их семьям для проживания и отдыха. Внутри раковина, две кровати, письменный стол и стул, остальные удобства — туалет и душ — на этаже. Но, как принято говорить, в те суровые для нашей страны годы писатели были несказанно рады и этим условиям. Хочется добавить: не то что их нынешние, зажравшиеся, неблагодарные, да еще и куда более эстетически мелкотравчатые потомки. Рядом со старым корпусом пристроен стеклянный павильон клуба в стиле модернистских построек 60-х: легкий, воздушный, внутри зал для публичных мероприятий, библиотека, кафетерий и бильярдный стол, за которым заядлый бильярдист Высоцкий обыгрывал «теплую» тусовку шестидесятников. В парке стоит деревянная литературная беседка в стиле бельведер, ее ремонтируют рабочие, распевно общаясь на незнакомом языке. Вот Лилин пруд, последние годы жизни Лиля Брик провела в Переделкине и покончила тут с собой в 1978 году, отравившись после перелома шейки бедра. Вокруг пруда расставлены раскладные шезлонги, на которых сидят приятные молодые люди андрогинной внешности. Брик, окружавшей себя многочисленными гомоэротичными поклонниками, они бы понравились.

15 августа

Мы с Настей завтракаем более уверенно, чем в первые дни: каша, сырники, хлеб с маслом, сыр, сок, кофе, десерт, трудно остановиться. С нами никто не коммуницирует, я грешу на то, что мы выглядим конвенциональной гетеросексуальной парой, замкнутой в своей двоице, слипшейся в единицу, тогда как по философу Алену Бадью единица должна расколоться надвое и любовь должна впустить в себя политику. Ничего не остается, как смотреть в окно. Играет музыка в стиле лаунж, за окном опрятные рабочие роют канавы. Сплошное остекление создает эффект реалити-шоу. Мы смотрим на них, они не смотрят на нас. Говорю Насте про свое ощущение полной дереализации, так как нет ничего более нереального, чем реалити-шоу. Как вдохнуть во все это ощущение жизни? Или дом отдыха для одних — это всегда дом труда для других? Социальная ролевая игра.

Возникает вялая дискуссия с Настей, легальные ли эти рабочие или наняты скопом по аутсорсингу. Я рассказываю про норвежских и финских рабочих, полностью защищенных профсоюзами и с большими зарплатами. Настя

рассказывает, как европейские леваки решили защищать права работников одного из российских музеев, а работники мало того, что оказались официально трудоустроенными, так еще и с российским гражданством. Я говорю о том, как моя совесть еще вчера по-интеллигентски немножко поотравляла мне день, невротизируя меня. Но сегодня мне вполне о'кей — я ведь сам не русский интеллигент, так называемый предатель своего класса буржуазии и дворянства, разночинец, вынужденный всю жизнь терзаться муками совести за темный народ, пытаться освобождать этот народ, обучать его, ходить в народ. Когда же этот народ его недопонимал, а то и пуще — сдавал как заговорщика, то интеллигенту ничего не оставалось, как обращаться к террору и строить партию из таких же, как он, сознательных новых людей. Моя мама (украинская крестьянка) и отец (ярославский пролетарий) произошли из низов советского общества. Благодаря работающим со скрипом социальным лифтам они стали врачом и прорабом. Советская и постсоветская власть дала маме комнату в коммуналке и работу в Военно-морском госпитале, а отца отправила в стройбат, стройтрест, стройкооператив и несколько раз сажала в тюрьму. Поэтому все мои пресловутые привилегии — это белое мужское (что уже немало — ведь мальчику в СССР полагалась отдельная комната!) и с какой-то поры цисгендерное (меланхолично тревожное) тело, говорящее тело, самостоятельно вбросившее себя в режим мягкой, а иногда не очень прекарности. Имя моему сегодняшнему режиму не угрызение мук совести, а тревога. Но тревога эта глубже и неразрешимей, чем тревога от нарастающего классового разделения и социального неравенства. Это тревога от полной неизвестности, не беспокойство, что же будет с родиной и с нами, а беспримесная, беспросветная, депрессивная, экзистенциальная тревога от безбудущности, грозящая сама, в свою очередь, трансформироваться и перейти в наслаждение собственной депрессией — в депрессивный гедонизм.

Вчера ночью я даже написал про это стихотворение, но то ли оно оказалось слишком герметичным, то ли алгоритмы фейсбука спрятали его в пучине конвейерной ленты социальной сети, но оно не вызвало отклика. Я даже порывался удалить его, но осекся, так как сказал себе: Ромочка, не заради быстрых дофаминов ты написал сие стихотворение, а для самотерапии. На том и успокоился и даже больше не следил за лайками. Но стихотворение зажило своей отдельной жизнью, больше не жалящей, не ранящей меня. Не для этого ли и создано письмо, чтобы отделить от себя частичку себя и предоставить ей автономию внетелесного материального существования? Тогда ваша боль больше не ваша, она не принадлежит вам, она даже не укладывается в дискурс травмы и страдания, требующий пусть и негативной, но все еще артикуляции, в этимологическом первоначале означающая членение, то есть отделение членораздельной речи от животного гула шума рева. Если ваша боль больше не принадлежит вам, а отстоит от вас как вещь среди вещей, тогда собственно весь нарциссизм пишущего тела состоит в том, чтобы прежде всего самому получше разобраться, объектом каких аффектов и желаний оно является — самообъективироваться до вещи, доступ к которой никогда не исчерпывается вашими перцептивными возможностями восприятия.

16 августа

Приоткрытие выставки «Условия материальной независимости»[2] под кураторством литературного критика Анны Наринской в старом Доме писателей. В описании выставки глаз цепляется, конечно же, снова за быт и эрос: «Писательский поселок оказался (вернее, казался) как бы независимым от советской материи и — в то же время — катализирующим ее. Тайная свобода и даже фрондерство жителей дач и Дома творчества сосуществовали с жизнью "под колпаком", которую предполагало такое совместное, удобное для соглядатая проживание. Любовная и даже сексуальная свобода, всегда возникающая в месте скученной жизни творческих людей, соседствовала с вуайеризмом и сплетнями». В разговорах окружающих раз за разом всплывает тема переделкинской фронды, дескать писатели, получив от власти наделы для жизни, не просто были интерпеллированы как советские писатели — воспеватели достижений по построению коммунизма, но и как обособившиеся фрондеры, носители мелкобуржуазных, развращающих девственного советского человека ценностей. Вспоминаются теории субъекта Фуко и субъекции Дж. Батлер про схватывание власти в ее двойной валентности — субординирования и производства. Советский писатель возникал как субъект, подчиняясь регламентирующим предписаниям и встраиваясь во все субординирующие институты — союзы и литфонды. Но это подчинение и встраивание тут же производили своим побочным эффектом писателя как привилегированного носителя авторского языка, определенного идиостиля, не укладывающегося в прокрустово ложе идеологии.

Гляжу на фотопортреты в коридоре старого Дома писателей: в основном мужчины, в основном немолодые, с пыльными нездоровыми лицами, в пыльных безразмерных костюмах или военных кителях. Жизнь была тяжелая, а ведь они все тут ютились, курили под лестницей, играли в шахматы и бильярд и писали, писали, писали… Пишущие, рыхлые мужские тела. Советский универсальный пол, никак не осмыслявший себя, принимавший себя как данность и не вопрошавший о своем теле, но в лучших традициях русской классики описывающий природу (про Пастернака говорили, что он выпил переделкинский пейзаж до дна). Думаю, о том, как это место перепредставлено в литературе и культуре, переунавожено костьми мертвых белых мужчин разной степени таланту, ушедших на перегной, удобривших или отравивших собой почву. Не будет ли любое письмо о Переделкине мертворожденным, так как оно заранее произрастает не из социального шума, многоголосицы и гула живой речи своего времени, а вынуждено нести на себе весь этот символический груз чужих, уже давно потухших, угасших зарядов и импульсов. Такое письмо, казалось бы, может быть только литературоведческим, текстологиче-

2 «В ходе исследования в подвалах Дома творчества был найден фотоархив писателя и журналиста Павла Лукницкого — несколько тысяч негативов, сделанных им с 1966 по 1971 год, в том числе в Переделкине. Эта случайная находка натолкнула команду проекта на мысль показать исследовательский процесс и сделать превью основного проекта. Название выставки почти точная цитата из письма Максима Горького. В нем он описывает Константину Федину проект совместного проживания писателей в "условиях полнейшей материальной независимости". Именно это должно подтолкнуть их к написанию книг, которые отвечали бы "солидности запросов времени"» (https://pro-peredelkino.org/exhibition-umn).

ским, однако, и оно — в свою очередь — может стать основанием живого опыта, ибо даже погружаясь в мертвые знаки ушедших эпох мы оживляем их своим дыханием, воображением, движением глаз по строчкам и моторными усилиями пишущей руки.

Да и про руки, кстати: на фуршете в честь приоткрытия выставки ухватили с Настей канапе и бутербродики с креветками и еще какой-то вкуснотенью. Вспомнили, что такое фуршетный диспозитив, это когда все неуклюже тыкаются, извиняются, толкаются, кучкуются, жмутся по стенкам, уплетая одной рукой канапе, другой запивая шампанским, жуя и одновременно болтая, обнимаясь и разыгрывая богему, кто как умеет.

17 августа

Проснулся, солнышко светит, вышел на лоджию, подставил личико, греет, такое утреннее, такое полезное. Вдалеке лают собаки, над головой пролетают где-то на высоте пять тысяч метров самолеты, будто рев дикого животного, доносится гул электрички… А вот два сгорбленных тела несут носилки с камнями. Тела пыльные, как и камни. Тела вываливают камни в углу газона и бредут обратно не разгибаясь. Ах, а вот солнышко светит, так приятно щекочет мое сонное еще личико сорокалетнего мужичка с неопределенной шкалой маскулинности. А раньше я думал: и как это русские дворяне или римские патриции могли не замечать рабский труд за их спиной и воспринимали его как само собой разумеющийся. А вот как-то так. Фить — и все. Три дня в доме отдыха «Переделкино» — и любой чужой труд натурализуется, а тела рабочих, официантов, уборщиц становятся такими естественными, что ты даже умиляешься. Звуки молотков, лобзиков и дрелей сливаются со звуками природы, и разбросанные по территории парка рабочие становятся элементами ландшафта, почти смугленькими пейзанами, поливающими газончики, починяющими литературную беседку или подключающими фазы у проводов согнувшись в три погибели под фонарем.

А тут еще утренняя лекция номер два про Переделкино времен 30—50-х, где Корней Чуковский подрезает малину и клубнику, Пастернак выращивает картошку и жарит ее в собственном доме-музее! А Афанасьев так вообще строит теплицу собственными руками и с удовольствием описывает, как собирает урожай. Это же своего рода преодоление не только ручного и умственного труда, но и природокультурного разделения! Местные рабочие вовсе не рабы из Гольяново. (Помните, такой кейс из такого теперь далекого 2012 года, когда активисты освободили двенадцать человек, которых держали в рабстве в продуктовом магазине в Гольяново, мужчин и женщин из Узбекистана и Таджикистана заставляли бесплатно работать, били и принуждали к сексу? Не помните? Ну и ладно.) Люди по собственной воле приехали в Россию, по своей воле устроились работать разнорабочими, по своей воле носят носилки со щебенкой, по своей воле они сейчас развалились на изумрудных газонах и показывают друг другу на смартфонах музыкальные клипы со среднеазиатским попом. И никакая это не социальная меланхолия от молчаливого непризнания, о которой писала мать Тереза всех квиров Джудит Батлер. Видеть в каждом пикселе нищету, безнадегу, ложь и принуждение — это медленное, разъедающее психику и тело, заранее обреченное на поражение дело. Конец.

18 августа

Ваня Соколов нашел цитату из писем М. Горького И. Гронскому от 23 февраля 1933 года: «Если две, три сотни работников литературы поселить на одной улице, то при наличии хорошо воспитанной прошлым способности обращать внимание прежде всего на пороки, недостатки, ошибки, глупость и пошлость ближних, — литераторы, может быть, отлично будут знать друг друга, но весьма сомневаюсь, чтоб <их> литература выиграла от этого».

Я подумал, что под прошлым Горький здесь имеет в виду дореволюционный критический реализм, изобличавший пороки «загнивающего капитализма», но ставший бесполезным для литературы социалистического реализма, в которой в основу художественно-конструктивного принципа, наоборот, должны были лечь жизненные идеалы и борьба за них.

Елена Костылева написала, что ей кажется наоборот — это «имплицитная критика модернизма с общеморализаторских интеллигентских позиций (в сущности религиозных)».

Ваня Соколов уточняет, что эта цитата была интересна ему за проскочившую в ней «обаятельную ниточку человеконенавистничества: если две-три сотни людей поселить вместе, то при наличии тренированного любопытства и внимания к гадству ближнего сомневаюсь, что искусство, которое мы получим на выходе, будет сколь-нибудь найсóвым (что, впрочем, не значит, что оно не предложит специфического наслаждения некоторым типам читателей».

Я снова встреваю, приводя фрагмент из того же письма Горького, где тот критикует религиозный подход к литературе как обособленному роду деятельности, возражая против создания городка писателей, который сразу превратится в деревню склочников-индивидуалистов, но ратует за создание писательских санаториев для отдыха, интерпретируя их, впрочем, довольно своеобразно:

> Нет, я против отсеивания литераторов в сторону от жизни, против возможности искусственного создания «касты». Это преждевременная затея. Для того чтобы она хорошо удалась и принесла социально полезные плоды — нужно подождать до поры, когда явится иной «живой материал». Кстати, о материале: материал литератора передвигается в пространстве, во времени, за ним нужно ходить, следить, и в этом отношении работа литератора беспокойней работы ученого.
>
> Я с восторгом бы приветствовал построение города химиков и физиков, биологов и геологов. Деятели науки — вот кто нуждается в тесном единении... Кроме этих и других трудностей единения, есть еще одна, может быть — главная: недостаточно ясное представление о единстве цели всех научных дисциплин. Эта трудность исчезла бы при наличии тесного сплочения ученых в одном городе.
>
> Для литераторов оседлость, врастание в место, едва ли нужно и — я уверен — вредно, потому что ограничивает поле наблюдений. Необходимы для них дома отдыха, разбросанные по всей стране, в которых они могли бы два месяца в году отдыхать от суеты и впечатлений городской жизни, от «обязанностей» семейной жизни, да и семьям своим дать отдых. Гениальный человек в кругу своей семьи — это очень тяжело для нее...[3]

3 Встречи писателей с членами Политбюро в доме Горького // https://perpetrator2004.ucoz.ru/Stalin_Meets_Writers.htm.

Забавный момент: выступая против создания писательских трудовых гетто, Горький с восторгом приветствует городки для ученых, что, конечно, звучит идеалистично, но это просто еще социологии науки и Дэвида Блура не появилось.

Ваня Соколов добавляет: «Естественно, всё так и есть — я не про то, как “на самом деле” было (замечу, впрочем, в скобках, что М.Г., кажется, сам не замечает занятного натяжения между не нравящейся ему деревней индивидуалистов и провозглашаемой необходимостью выкорчевать и разбросать литераторов по стране во избежание единения. Понятно, что он бы объяснил это через издержки профессии, но что-то есть в самом этом беспокойстве насчет правильного и неправильного типа распада, что мне нравится)».

19 августа

В нашем номере есть книжная полка. На ней всего несколько книг, из которых нам сразу приглянулся сборник «Звезда Соломона» из серии «Русская мистика» с рассказами Н. Гоголя, И. Куприна, Л. Андреева, В. Одоевского, готической повестью «Упырь» А.К. Толстого и др. Настя запоем прочитала почти весь сразу. Я читал урывками, классическая русская мистика XIX века, хотя и является подчас перелицовкой немецкого романтизма и Гофмана, хорошо ложится в сегодняшний тренд темной экологии и увлечения лавкрафтианством через голову Ника Лэнда. Если романтики восставали против просвещенческого утилитаризма и сведения природы к субстанции, которую можно одомашнить и превратить в простой ресурс капиталистического прогресса, то современная постметафизика тоже восстает против секулярности и доминирования естественных и нейронаук, снова заколдовывая, делая непознаваемой, и лишая полного доступа к ней человека. Человек внутри темной экологии лишь краткий период антропоцена внутри большой геологической истории Земли и должен знать свое место. Например, главный герой повести Куприна «Звезда Соломона» мелкий чиновник Иван Степанович Цвет случайно обретает сверхчеловеческие способности «вживаться» в других людей и разгадывать их мысли. Однако это не дарует ему ни покоя, ни любви, ни счастья. В итоге Цвет отказывается от них, чтобы снова стать обычным человеком.

Ближе к полудню наваливается тревога: о чем писать в таком вычищенном пространстве, где все расписано и прилажено под тебя, где все проблемы житейского быта из другой — *запределкинской* (эту опечатку я решил оставить) — жизни должны быть вынесены на маргиналии сознания и на периферию чувств? Эту тревогу я называю страхом каракулевого овцеводства имени Виктора Шкловского, который предостерегал молодых писателей от делания писательской карьеры без обретения других профессий и жизненного опыта. Сразу заселиться в Дом писателей и стать профессиональным писателем на полном пансионе — это утопия, грозящая провалом в дистопию. Что может быть выходом? Быть может, разработанное тем же Шкловским понятие остранения? Тогда, заселившись в Переделкино, нужно принять всю странность этого опыта искусственного погружения в «условия материальной независимости», всю его *запределкинскость*.

Обед.

На обед был греческий салат, красный борщ в огромной белоснежной тарелке — три ложки борща с наваристым мясным бульоном и пиалочка со сметаной. На второе — отварная рыба под каким-то зеленовато-болотным, но вкусным соусом и запеченный картофель, который я переел в своем украинском детстве и теперь ем через силу, ем, всем видом демонстрируя, через какую силу мне это дается.

Вечерняя встреча с модным театральным критиком Алексеем Киселевым. Все расселись в кружок, чтобы деконструировать лекционный фрейм, организуя равенство тел и голосов и взаимное пересечение взглядов в пространстве. Алексей сразу задал демократичный тон, спросив, кто о чем хочет побеседовать: об актерском мастерстве, о современном театре или о театре будущего? В итоге получился захватывающий монолог с неожиданными поворотами и экскурсами, примерами и шутками. Я сидел нога на ногу без носок, Настя сфотографировала мои ноги, это было похоже на образ Остапа Бендера в штиблетах на голую ногу. Оставалось учудить что-то остапобендеровское, но я не сторонник провокативных прерываний чужих лекций. Я демонстративно читал в смартфоне статьи Кэти Чухров, чтобы задать критику Киселеву каверзный вопрос, хотя на самом деле таков мой сенсомоторный режим слушания любой лекции: аудиальный канал восприятия затребует от меня по чему-то водить глазами или что-то делать руками. В конце лекции я все-таки «сумничал» про то, что различать перформансы и театр сегодня очень просто: так как и перформансы, и театральные постановки во многом утратили субстанциональность, то различение проходит по принципу, какая институция что заказывает. Если музей, то перформанс. Если театр, то спектакль. Потом все побежали на ужин.

На ужин была почти холодная греча и сочная, но тоже уже холодная мясная котлета. Три раза в день мясное мой живот с непривычки переваривать отказывался. Но, поупрямившись, все-таки справился. Еще бы, куда ему было деваться. Жуя мясное, я вспомнил, что в нашем номере лежит пакет, в котором гниют наши огурцы и помидоры, привезенные зачем-то из дому, так как там они за три недели точно бы сгнили. Потом принесли большой холодный круассан и чай в чайнике. Мы так толком и не социализировались с Настей среди других резидентов, из-за чего я невротически ерзал, а от нашего столика резиденты подходили и забирали стулья, пересаживаясь за другой столик, где все ели и ворковали.

Вечером, гуляя по поселку, слушал лекцию Ильи Кукулина, рассказывавшего о том, как Александр Фадеев застрелился в одной из номенклатурных дач в 1956 году после разоблачения культа личности. Впрочем, немалая доля дачников умерла здесь не своей смертью. Хотя что считать своей? Поражает и то, что на место репрессированных, застрелившихся или повесившихся ничтоже сумняшеся заселялись другие писатели и их семьи. Раньше бы меня это морально обездвижило, а теперь просто передернуло. Большинство человеческих построек возведено на костях — бывших кладбищах, вырубленных лесах, осушенных болотах и просто органических останках вымерших животных и растений.

20 августа

Прочитал в дневниках острого на язык Арсения Тарковского: «Швейцария невероятно чистая, ухоженная страна, в которой хорошо тем, кто очень устал от суеты. Очень похожа на сумасшедший дом — тишина, вежливые сестры, улыбки...» Как это созвучно моим переделкинским ощущениям. Удивительно, но только полное безумие или смерть может хоть как-то снять этот эффект дереализации. Читаю «Инсайдер»: «Третьи сутки подряд в России фиксируют рекордную смертность от коронавируса. По данным оперативного штаба, за последние сутки умерли 819 человек — это новый максимум с начала пандемии. 12 августа было зафиксировано 808 смертей, 13 августа — 815». Ничего не чувствую. Спасает жовиальный консьерж Артур, который предлагает нам яблоки из вазы. Переделкинские яблоки на вид неказисты, с наростами и шероховатостями, нет в них той глянцевидной гладкости и восковой мумифицированности яблок из гипермаркета. Но переделкинские яблоки пахнут яблоками. Значит, жизнь все-таки не покинула эти места, запах проникает к самой древней коре мозга в обход неокортекса и кормит меня «мадленками Пруста» — спусковыми крючками, запускающими пучки детских воспоминаний. У каждого они свои: меня запах яблок всегда выносит в сельские украинские сады колхоза «Нове Життя», бескрайние сады с рядами ломящихся от яблок яблонь. В жаркий солнечный полдень так приятно отдыхать под сенью одной из них и жевать упавшее рядом яблочко, обтерев его собственной майкой. Прислониться к стволу дерева, закрыть глаза и... Главное тут — не довспоминаться до ужаса солнечного полудня обэриута Леонида Липавского, когда можно исчезнуть как тень, и мир этого не заметит.

На обед был витаминный салат, который принесли первым и, пока его не съешь, не приносили ничего, поэтому пришлось съесть салат, чтобы принесли первое — суп куриный с лапшой. На второе была грудка с рисом, и тут сразу подумалось, как хорошо было бы ее есть вприкуску с салатом, но салата уже не было. Вы скажете, что можно было бы оставить салат и попросить принести первое, а потом второе и есть второе вприкуску с салатом, но задним числом мы все умные. Посмотрим, что будет завтра.

После обеда выступал один из резидентов Денис Сивков — философ, переквалифицировавшийся в антропологи и приехавший в Переделкино писать книжку про космос. Денис рассказал про разные формы освоения космоса: есть глобальный нарратив и троп гонки за победу, например обложка журнала «Плейбой» со стыковкой «Союза» и «Аполлона» в образе сексуализированной гетеросексуальной пары, хотя «Союз — Аполлон» создавался как первый андрогинно-периферийный агрегат стыковки в противовес системам типа «штырь — конус» (на жаргонах также: «муж — жена», «папа — мама», «актив — пассив»). Существует также коммерческое освоение космоса, сегодня активно популяризируемое такими персонажами, как Илон Маск. А есть одомашнивание космоса, когда разные умельцы из говна и палок, порой купленных на «Авито» и собираемых дома, запускают в космос разные объекты либо выходят на связь с орбитальными спутниками. Они-то и интересуют Дениса больше всего.

21 августа

После завтрака работал над монографией про коллективный перформанс. Движется медленно. Хотя мы с Настей приехали для доработки нашей книжки про коммунальную жизнь в одной из питерских коммуналок, но прокрастинация подстерегает в самых неожиданных местах. Стоял в трусах на лоджии с ноутбуком. Напугал соседку. Охнула, убежала и больше не показывалась. Но и я сам стыдливо ретировался, хотя совсем по другим причинам.

Сегодня самый жаркий день. После обеда ходил купаться на Мещерский пруд. Мещерский парк прекрасен — этакий евролес без русской хтони. Перепады высот с живописными видами на заболоченные запруды и луга, деревянные пешеходные мостики, детские и спортплощадки, газоны, дорожки, пляжный волейбол, прокаты, туалеты, воздух! Пляж полон народу всех возрастов. Обстановка курортная, +30 градусов, влажность 57 процентов. Первый — и, как выяснится позже, последний — раз за лето искупался. Обратно дошел до станции Мещерская и доехал на электричке до Переделкина. Две станции, электричка почти пустая, билет купил на платформе в билетном автомате, стоил 40 рублей. Пока шел по Мещёрскому поселку, не покидало ощущение дачной идиллии. Поселок весь благоухал цветочными ароматами и утопал в поспевающих яблоках. Август как-никак. Хотя слава яблочного места закреплена за другим поселком — Мичуринец, бывшим яблоневым садом Тимирязевской сельхозакадемии, примыкающим сегодня к Переделкину.

В пять часов приехал Петр Резвых — философ, знаток немецкого идеализма. Два с половиной часа работал философской речевой машиной про кантовское понятие гения, классическую эстетику, прекрасное и суждение вкуса. Казалось, все сидящие вокруг превратились в одно большое ухо, попавшее под обаяние речи Резвых. Девушки при этом еще иногда и охали. Хотя, конечно, тот факт, что я заметил, как девушки охали, я списываю на мой непреодолимый мэйл гэйз и гетеронормативную социализацию. Присутствующие особи мужского полу, может быть, тоже не прочь были бы и охнуть, но уже интериозировали в себя инстанцию по сдерживанию охов и подавлению эмоционального интеллекта. Во время лекции Резвых я как всегда параллельно читал со смартфона, на этот раз другую статью Резвых — про философию природы у Шеллинга. Перемена внимания с аудиального на зрительный канал и обратно помогает мне воспринимать любое знание. В идеале, конечно, еще бы подключить мелкую моторику и конспектировать, конспектировать, конспектировать... в прошлой жизни я был стенографисткой с длинными проворными пальцами.

На ужин принесли голубцы с подливой и мою любимую долгожданную (наконец-то!) творожную запеканку с пиалочкой со сметаной. После ужина гуляли с Настей, она рассказала, что одна из резиденток — настоящая матушка. Это матушка Варвара Чупракова, старообрядчица, приехавшая в Переделкино по гранту от Союза композиторов сочинять тут музыку.

22 августа

Диалог в кафе на обеде. Вечно взъерошенный, похожий на медведя драматург Юрий Клавдиев, услышав о том, что сегодня будет встреча с Евгенией Некрасовой — модной современной писательницей и вроде бы феминисткой — возмущается: как можно писать о такой чернухе, буллинг в школе, издевательства, травля, в нашей школе девочки ни разу не дрались, ну или я не видел. Ему вторит актриса из Петербурга Анна Некрасова: я рано созрела, и мальчики заинтересовались мной, а я им подыгрывала, и одноклассницы за моей спиной шептались и завидовали мне. Они все, конечно, были те еще стервы, но драться никто не думал. Литературовед Сергей Беляков написал в общем чате резидентов: «Она (Евгения Некрасова) великолепный писатель, из пятерки лучших сейчас в России. Хотя ее взгляды мне совсем не близки. Но ее проза выше всяких похвал!»

До встречи с Евгенией Некрасовой драматурги и актрисы в итоге не дошли. Евгения с самого начала была невыспавшаяся, все время опускала голову на руки, казалось сейчас уронит ее окончательно. Впрочем, это не мешало ей работать речевой машиной почти два часа. Евгения взяла ипотеку, ее нужно отрабатывать. Я не стал шутить, что ипотека и есть главный источник вдохновения — муза Евгении. Евгения много работает, так много, что, по ее словам, почти не спит уже несколько лет. Модное нынче слово «выгорание» — это не про Евгению. Но тут амбивалентность: если Евгения хочет стать большой писательницей и потеснить в каноне мертвых и еще живых белых мужчин в пыльных или стильных пиджаках, то не будет ли это выглядеть так, что еще одно уставшее писательское тело сядет на место мертвого мужского, но сама система не претерпит структурных изменений? То есть писатель-женщина будет все также пытаться вписаться в канон, войти в поп-культуру, стать ее частью, зарабатывать больше денег, обрести больше символического и медийного капитала и т.д. Но чтобы что? Задача построения более демократичных инклюзивных, менее патриархальных и иерархичных институций снова откладывается на неопределенный срок? Вспоминаются слова Брехта (снова мертвого белого мужчины) о том, что средства писательского производства в буржуазном обществе капитализированы, «но в то же время отчасти и революционны, поскольку основаны на методах производства хотя и капиталистических, но представляющих собой ступеньку к другим, более высоким методам производства»[4]. В принципе, бум литературных — в том числе феминистских — школ, открывшихся в России за последние несколько лет, вселяет надежду и на структурный перелом. Хотя и в большинстве подобных школ, пусть более инклюзивно, демократично и горизонтально, кроме литературного мастерства обучают неизбывным методам обретения связей и успеха внутри рыночной конкурентной среды литературного производства: маркетингу, менеджменту и самопродвижению. Посткапиталистическим желанием сегодня заражена разве что современная поэзия, но она и от рынка свободна, вернее, рынок от нее. Хотя есть еще быстрорастущий сегмент theory fiction.

Евгения рассказала про «Калечину-Малечину» (роман про девочку десяти лет и школьный буллинг), про «Счастливую Москву», про новые сборники рас-

4 *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. / Коммент. Е.Г. Эткинда. С. 29.

сказов и новый роман-сериал «Кожа», в котором афроамериканская рабыня и крепостная крестьянка обмениваются кожей. Евгения творит в магическом реализме, где магия призывается на помощь, когда все плохо и ждать помощи уже не откуда. Потом Евгения рассказала про свою родину, Капустный Яр — Екатеринбург. Пишет Евгения везде, где бывает на резиденциях: Иваново, Коломна, где написала поэму про московский мусор. Но не берет ли она некритично все эти реалии из резиденций в качестве ресурса, и есть ли тут этика говорения за других? Осмысляет ли Евгения свое писательское тело? Эти вопросы застыли у меня во рту, так и не осмелившись выпорхнуть, ибо такого изможденного своей профессией человека я давно не видел.

23 августа

На ужине случился тихий казус — мы с Настей снова поймали себя на желании, но невозможности социализации. Матушка Варвара попросила о встрече с руководителем общественной организации «Городок писателей Переделкино» писателем Мариной Кудимовой. Встреча выпала на время ужина, поэтому в чате решено было всем встретиться в кафе за большим столом и пообщаться с Мариной Владимировной. Но мы с Настей опоздали, так как ходили смотреть Переделкинское кладбище и, придя, не нашли свободных мест за большим столом, за которым и происходило это самое общение. Настя предложила забить и по привычке автономизироваться за столиком у окна, но я уговорил ее сесть за не очень удобный круглый столик рядом, чтобы хотя бы краем уха слушать, о чем же будет рассказывать писательница и культуртрегер. На нас снова никто из резидентов не обратил никакого внимания — будто на гетеросексуальную пару смотрят сквозь нее как на капсулу — вещь в себе. Столик шатался и было очень неудобно, к тому же было шумно, и мое единственное слышащее ухо еле улавливало обрывки разговора. Марина Владимировна вещала что-то про Сталина, травила разные писательские байки, связанные с Переделкином и потом выразила мнение, что Цветаева не особо страдала, так как имела кучу свободного времени, чтобы только писать. Она не работала по дому, то есть не занималась трудом по воспроизводству: стирка, глажка, уборка, готовка, — это все было не для нее. Так что и жалеть Цветаеву в этом смысле не надо. Я, правда, недопонял, в каком смысле не надо жалеть Цветаеву, но догадывался, что Марина Владимировна, скорее всего, имеет в виду тот ареол жалости, сложившийся вокруг судьбы Цветаевой, не позволяющий трезво прочесть ее стихи как стихи. Ах, если б мы могли отделить судьбу поэта от стихов, экзистенцию от означающих. Впрочем, структуралистам это почти удалось. Но потом пришли постструктуралисты и снова все запутали. Пока я пытался что-то расслышать, Настя не слышала ничего. Она сказала, что ей не очень комфортно, так как она сидит ровно за спиной Марины Владимировны и все на нее смотрят. Я перестал вслушиваться. Мы просто съели тефтели с макаронами типа рожки и два блина со сгущенкой. На ужин такое доминирование углеводов я не смог осилить, а Настя свою порцию все же доела. В итоге, быстро поев, мы ушли и потом не разговаривали весь вечер, так как Настя была недовольна мной.

24 августа

Ваня Соколов представлял свой перевод «Нежных пуговок» Гертруды Стайн, над которым работал урывками несколько лет. В этой своей книжке 1914 года Стайн, по сути, перевела живописный кубизм в литературу, в одиночку проделав работу, которую параллельно вели итальянские футуристы и русские будетляне. По сути, «Нежные пуговки» — это синтаксическая заумь, написанная, как бы сейчас сказали, сломанной нейросетью. Для начала XX века абсолютно революционная вещь, вдобавок заземляющая модернистский универсализм на феминистскую почву повседневных вещей и быта. До этого меня больше интересовало перформативное измерение авангардных открытий Стайн, большинство, наверное, знает ее строчку «Rose is a rose is a rose is a rose», которую в оптике перформативности можно рассматривать не только как самообращенность языка на себя и рекурсию, но и буквально телесный опыт, недискурсивный опыт порождения звуков, еще не ставших речью, наслаждение «произносительной стороной речи» (В. Шкловский).

После лекции Вани нашли с Настей ошибку в местной карте писательского поселка. Вместо «Переделкино» на ней было написано «Пеоределкино». Мы начали шутить, придумывая «Поределкино», «Перепелкино», «Беспределкино» и т.д. Вот что значит стайновский сдвиг!

Моя хворь и одновременно пилюля от классового расизма такова: я, даже когда зная, что еда никуда не убежит, не могу медленно и буржуазно (тут это «буржуазно» без негативных коннотаций) сидеть и наслаждаться приемом пищи. Тяжкое наследие позднеперестроечного детства? Голодные студенческие годы? Выдуманная левым поэтом пролетарская аскеза, в которую вжился, но забыл разотождествиться? Так или иначе, прием пищи для меня — это всегда предельно функциональное мероприятие. Я проглатываю еду, не то чтобы не замечая ее вкуса, нет, я люблю вкусное и еще больше полезное. Но не умею это растягивать и распробовать. Будто бы я эссенциализировал пролетарский вкус к еде как вкус к необходимому. Но, как писал Бурдье, вменение такого вкуса есть признак классового расизма, тогда как вкус к необходимому — грубой еде, грубым вещам, речам, грубому здравомыслию, грязной работе — это вынужденный вкус, а не выбор выпавших в зону лишения по своему желанию левых поэтов-нарциссов. Творческий прекарий отличается от того же пролетариата тем, что пролетарий был именем выпавшего в зону лишенности по року судьбы и факту рождения, тогда как прекарность, как и проклятость того же романтического художника, была весьма саморефлексивной, чаще являясь осознанным этическим проектом (или бессознательным, что почти тоже самое). Это был определенный способ быть, модус присутствия, который не просто являлся фактом биографии того или иного творца, но конституировал сам его творческий акт, жест, высказывание.

25 августа

Господи, неужели я здесь, чтобы подключиться к мертвым белым мужчинам, трястись над их прахом и пропитываться культурным перегноем, что потом самому изойти на перегной и удобрить почву для неблагодарных (а какие они

еще могут быть) потомков? Все эти дачи, ставшие домами-музеями, домами-призраками, домами-мифами, похожи на выпотрошенные мумии животных в зоологическом музее. Таксидермисты от литературоведения в меру своей искусности выпотрошили из них все живое, все органы и клетки, иначе они будут разлагаться и вонять и, чего доброго, в них заведутся трупные мухи и прочая — в чем-то полезная — живность. И вот эти полые мумии стоят и смотрят на вас немигающими стеклянными искусственными глазами. Эти хищники, не могущие вас съесть, эти млекопитающие, не убегающие от вас при первом шорохе. Все сшито в гладкий нарратив повествования: родился, жил, творил, страдал и умер. Был увековечен. Мой поток сознания прерывает полученная от Насти ссылка на интервью с Ириной Ерисановой — директором пастернаковского дома-музея в Переделкине: «Что бы сказал Борис Пастернак, если бы сегодня заглянул вдруг в Дом-музей Пастернака? Вообще представьте себе: вот сидим мы тут, разговариваем, как вдруг открывается дверь и входит Пастернак. Он спрашивает: а вы чего здесь делаете? — Ну, у нас тут музей. — Музей? Какой еще музей?»[5]

При входе в корпус писательской гостиницы замечаю рабочего, на корточках склонившегося над маленьким котенком и фотографирующим того на свой смартфон и так и сяк. И улыбаешься в сердце своем. Рабочий — будучи наиболее погружен в переделкинскую материальность — он тут пилит, сверлит, строгает, починяя литературную беседку (см. мой стих про это), но при этом наиболее удален от литературного мифа Переделкина, от всей этой идеалистической метафизики писателей, поэтов и философов, которая оформилась на некоем претендующем на универсальность, но отчужденном от рабочего языке. Социальное и физическое пространство вокруг колонизировано этой модерновой эстетикой, а рабочий буквально на коленках будто бы деколонизирует сейчас его посредством собственного эстезиса, возвращая себе способность к чувственному восприятию внутри трудовой рутины. Он заслужил эти несколько минут наслаждения, а котенок, будто бы подыгрывая ему, вертится на спинке посреди свежепостриженного этим же рабочим газона, поломанные травяные клетки которого выделяют альдегиды и сложные эфиры, вызывающие у человека чувство благополучия и расслабленности.

Вечером читали с Анастасией доклад «Драматургия коммуналки: письмо как опыт совместного проживания». Обсуждали, как мы стали писать про нашу жизнь в коммуналке посредством подслушиваний за диалогами соседей и собственных автоэтнографических интроекций. Рассказали, как мы начали вести блог, чтобы посредством письма избавляться от травматического опыта совместного проживания с людьми, которых мы не выбирали себе в соседи (как, впрочем, и они нас). Порой обсессивное протоколирование повседневной рутины быта позволило в какой-то момент остраниться от него и начать писать из позиции включенного наблюдателя.

---

5 *Мартов И.* Тень Пастернака, ляпы Булгакова и более полутысячи аудиокниг. Интервью с Ириной Ерисаевой // Горький. 2021. 13 августа (https://gorky.media/context/ten-pasternaka-lyapy-bulgakova-i-bolee-polutysyachi-audioknig/?utm_source=facebook.com&utm_medium=social&utm_campaign=stoit-li-zhenschine-chitat-nitsshe-vsluh—gde&utm_content=53614634).

26 августа

Господи, почему я не высказываюсь на хайповые темы? Ведь мне всегда есть, что сказать! Что? Ах да, языку предоставляют слишком много власти. Слова переоценены. Вот и сегодня не произошло ничего такого, что можно было бы передать словами. В Переделкине шел дождь. (Сначала я написал «в Переделкино», но потом вспомнил, что филологи на «Радио Арзамас» в курсе лекций «Золотая клетка» склоняют Переделкино в зависимости от падежей употребления. Хотя дождю было, в общем-то, все равно, шел он в Переделкино или в Переделкине.) Дождь просто шел. Мы стояли на балконе старого Дома писателей и дышали озоном. Ваня Соколов сидел в кресле-качалке. Игорь Гулин стоял рядом с Ваней. Настя Вепрева стояла справа от Игоря Гулина. Слева от Вани Соколова, который сидел в кресле качалке, стояли еще несколько человек: переводчики, драматурги, режиссер. Я сделал фотографию на память и отправил ее в общий чат. Потом я подошел к краю балкона и сделал глубокий вдох, будто бы желая объять легкими весь-весь воздух, которым когда-то давно дышали здесь Горький и Пастернак, Чуковский и Пильняк, Бабель Исаак, Каверин и Катаев, Ильф и Петров, Евтушенко, Окуджава и Ахмадулина Белла, а сейчас внизу им дышат рабочие, починяющие литературную беседку в стиле сталинский бельведер. Рабочим не было дела до великой русской литературы. Это были живые смуглые мужчины, слушающие среднеазиатский поп вперемешку с группой «Сектор газа». Они были настолько естественны в здешнем ландшафте, что я в какой-то момент подумал, что они изначально созданы, чтобы починять литературную беседку. Ведь это так успокоительно думать, что кто-то для чего-то создан изначально. Вот ты, например, изначально создан, чтобы стоять на балконе и дышать тем же воздухом, которым дышали тут когда-то великие мертвые белые мужчины. Хотя женщины, дети, животные и растения тоже им дышали, а растения так и вообще этот воздух выделяли, но в данный момент я предпочел бы этого не замечать. Господи, почему я не высказываюсь на хайповые темы? Ведь мне всегда есть, что сказать! Что? Ах да, языку предоставляют слишком много власти. Смуглые тела, сверла, гвозди, молотки, пилы, стружка, запах пота и свежей древесины, не из этого ли сделана наша литературная беседка в стиле сталинский бельведер? Я возвращаюсь в свою комнату и понимаю, что сейчас напишу очередную проходную вещь, через которую можно пройти и ничего не почувствовать.

27 августа

В гостинице воет сирена — это тренировочная пожарная тревога. Взъерошенный драматург Юрий Клавдиев нехотя вываливается из номера и говорит: пойдите посмотрите, что там горит или не горит, я пишу пьесу и мне некогда спасать жизнь!

Пьесу (а вернее, ее эскиз), которую пишет Клавдиев, покажут в последний день резиденции. Она будет про туберкулез. Ранее одна из членов команды по подготовке пьесы художница и активистка Полина Синяткина рассказывала резидентам про свою историю борьбы с туберкулезом и про создание ей арт-активистского проекта, посвященного дестигматизации этой болезни. Полина

большая молодец, посредством искусства она дает этой теме публичность, ведь многие до сих пор считают туберкулез болезнью деклассированных людей, хотя это далеко не так. А еще в соавторстве с врачами-фтизиатрами и психологами Полина создала брошюру, где на человеческом языке рассказано и показано, что делать и как быть, если вы или ваши близкие люди заболели туберкулезом. Брошюра была переведена на тринадцать языков, и Полина выступала по этой проблеме даже в ООН.

28 августа

Утром состоялась экскурсия с Борисом Куприяновым — известным московским издателем и основателем книжного магазина «Фаланстер», а в Переделкине советником Дома творчества. Собирается тьма народу: резиденты, исследователи, переводчики и приглашенные извне гости. Борис сразу просит снисхождения, так как он не литературовед и не историк. Его первый вопрос: как сегодня говорить о Переделкине? Как о писательском концлагере, гетто, или как об интеллектуальном инкубаторе и рассаднике вольнодумия? У Бориса большая харизма, но тихий низкий голос, так что мне, чтобы что-то расслышать своим единственным рабочим ухом, приходиться толкаться и оббегать других людей. С трудом вырывая осколки переделкинского мифа, понимаю всю загрязненность нашей звуковой среды: каждые три минуты взлетают и садятся самолеты соседнего Внуково, по улице Тренева и Погодина проносятся машины. Тихо только в глубине участка Чуковских, где практически в тайге расположена площадка, построенная для знаменитых чуковских костров, собиравших в советское время тысячи человек. Но, с другой стороны, Переделкино по сути и есть этот миф, изобретаемый новыми поколениями писателей-дачников для собственных оснований письма. Так и происходит онтологизация любой реальности. Вот дом в парке Дома писателей, который похож на задник картины «Американская готика». В нем жили Ильенков и даже Бахтин, когда переехал из Сызрани. Вот в этом доме снимались сцены «Зеркала» Андрея Тарковского. А из этого дома Пильняка увезли на расстрел. Вот дачи Веры Ибнер, Всеволода Иванова и его сына — Вячеслава Всеволодовича. Из первых дачников почти половину рапрессировали и расстреляли. Сквозным именем постоянно звучит имя Пастернака. Пастернак и как дух места, и как тот, кто выпил весь переделкинский пейзаж. А с другой стороны, Пастернак — опальный enfant terrible и любимец народа за то, что сам вскапывал грядки и сажал картошку, тогда как до 70-х годов у крупных писателей в Переделкине на службе состоял целый штат садовников, лесников и вообще они даже сами лампочки не вкручивали. Вот старый Дом писателей. В подвале этого дома, по легенде, был бар, а может просто подпольная торговля алкоголем, ибо другие изменители сознания в ту пору советским писателям были практически недоступны, разве что грибы в окрестных лесах. В 90-е в клубе при Доме писателей открывались и закрывались рестораны. Последний из них — ресторан «Солнце» — по слухам был местом встреч и переговоров солнцевской братвы. А вообще, обитатели дома отдыха и писатели, наделенные дачами почти не пересекались друг с другом и друг друга недолюбливали (классовая сегрегация?). Первые завидовали вторым, а вторые смотрели свысока. Общались только у единственного телефона, стоявшего в фойе Дома писателей. У Пас-

тернака было свое время, с 17:15 до 17:45, когда никто не занимал телефон. Вот библиотека, которую Корней Чуковский возводил на свои средства, отрезав под нее место от своего двухгектарного участка. Зачем вообще писателям давали такие гигантские участки, фактически тайгу и болото? Чтобы те обхаживали их по-барски и ощущали некую творческую автаркию внутри общей несвободы?

Вот сквер, где раньше были знаменитые так называемые пастернаковские луга, а сейчас на месте лугов за трехметровым глухим забором вырос новый элитный поселок «Стольный». Кусочек от этих лугов под сквер выкупил Чубайс и подарил обществу. Пастернак — любимый писатель Авдотьи Смирновой. Авдотья Смирнова сама писательница и режиссер, а еще любимая жена Чубайса. Но народ все равно не любит Чубайса, неужели даже имя Пастернака не может обелить Чубайса в народных глазах? Борис Куприянов предлагает поверить ему на слово, так как из-за забора не видно, что дома в элитном поселке «Стольный» представляют собой чудовищную архитектурную кашу — от выкрашенного в желтый сталинского ампира до викторианских и палладианских вилл и хайтека. В одной из таких вилл живет небезызвестный патриот родины на зарплате и хейтер всех оппозиционеров Владимир Рудольфович Соловьев, который по горькой усмешке судьбы лишен сегодня поездок в свою виллу на озере Комо в Италии и вынужден соседствовать с ужасными московскими богатеями среди безвкусных построек. Куприянов говорит, что этот «Стольный» наряду с Переделкином уже сам, в свою очередь, заслуживает антропологического исследования. Антрополог Денис Сивков откликается, что готов заняться им за деньги резиденции. Куприянов парирует, что идея хорошая, но у него денег нет.

Вот и сама дача Пастернака, она соседствует с дачей Фадеева, печально известного председателя Союза писателей, пьяницы и развратника, распоряжавшегося писательскими судьбами (и дачами), застрелившегося после разоблачения культа личности. По словам Куприянова, двумя главными движущими принципами писательских дачников были разврат и зависть. Мне на ум приходят строки: «Что вами движет? Зависть и разврат!» Хорошее название для романа о Переделкине, да и отличные принципы, считаю я, вспоминая нашу недавнюю дискуссию с Ваней Соколовым и Леной Костылевой о Горьком и его позиции против создания отдельного поселка писателей, так как тот превратится в рассадник пороков и отсеет литераторов в сторону от жизни.

Вообще же надо сказать, что собирание мифа о Переделкине из осколков весьма захватывает, так как, втягиваясь в эту игру, ты сам начинаешь домысливать, довоображать выпавшие из зоны слуха фрагменты, дополненные самой обрывочностью мифа. Получается такое фасеточное зрение — пучок фасеток, осколочков, которые должны соединиться в мозге воспринимающего в какой-то общий образ ПЕРЕДЕЛКИНО, но как таковой этот образ не субстанционален — он пустотен, ибо конституирующий нарратив о Переделкине обречен кружить вокруг него, не в силах его поименовать. Поименовать — это раз и навсегда поместить означающие в свои семантические гнезда, как власть помещает пишущее тело внутрь выданной дачи, чтобы то служило ей верной надстройкой до своей биологической смерти. Но полный контроль за производством смыслов — задача, непосильная даже для Главлита.

Заходя в тот или иной дом-музей, где в качестве мертвого артефакта выставлены некогда живой быт и утварь, мы должны обрести с великим хозяи-

ном-покойником связь через пережившие его вещей, совершить флэшбек во времени, чтобы погрузиться в называемый творческий этос владельца дачи. И тут нужно прислушаться к себе и обрести баланс. Ибо вскоре миф захватит вас настолько, что вы в онемении сможете лишь тихо внимать величию предков и сокрушаться в сердце своем, что вы лишь неблагодарный потомок, к тому же бездарный и не способный на малую толику того титанизма, который был в первом поколении сталинских дачников-литераторов, витализма и жизнерадостности второго — оттепельного — поколения и даже элегичности и скептического реализма третьего — застойного — поколения. Поэтому в какой-то момент, устав вслушиваться в обрывки доносящейся речи Бориса Куприянова, я погружаюсь в свои собственные размышления. Самолеты все так же проносятся над головой, но этот шум уже позволяет мне сделать окружающее пространство из проводника посредником, который сам берет агентность в свои руки и ведет меня совершенно другими маршрутами. И вот уже я отсоединяюсь от группы и бегу сквозь тайгу в свою келью, чтобы записать пойманный аффект. По пути встречаю четырех запуганных девочек, похожих на отличниц. Одна из них, поправляя очки, прочувствованным голосом рассказывает: «И вот когда одного из них репрессировали, то потом репрессировали всю семью...» Я останавливаюсь и замечаю в сердце своем, как все-таки историческая травма, страдание и репрессии способны порождать вживание и эмпатию куда больше, чем истории успеха и славы.

29 августа

Последний день в резиденции. Все резиденты делились впечатлениями от резиденции, рассказывали про то, что успели сделать во время резиденции и читали отрывки своих работ. Пришел Юрий Сапрыкин с детьми. Высидел три презентации и неловко откланялся, пообещав вернуться на показ пьесы, но не вернулся. Вечером был показ эскиза документальной пьесы об опыте переживания и лечения туберкулеза, над которой все три недели резиденции работал большой коллектив: режиссер Елена Смородинова, драматург Юрий Клавдиев, сценограф Василина Харламова, композитор Кирилл Широков и главные героини — художница Полина Синяткина и актриса из Петербурга Анна Некрасова. Полина и Анна переболели туберкулезом и написали о своем лечении от первого лица документальные (пост)исповедальные автобиографические нарративы, основанные на собственных историях и интервью, взятых у других носителей опыта этой болезни. Эскиз был сделан концептуально четко и сдержанно. Это была не ставшая сегодня мейнстримом читка документального материала, а полноценная театральная вещь, где дискурсивные эпизоды на равных взаимодействовали с музыкальной частью (звук метронома, атональный минимализм) и сценографией (трубки и капельницы, подсветка).

Потом был праздничный ужин с тортиками. Потом была изжога. Пытаясь избавиться от нее, я придумал название для своих заметок о своем пребывании в Переделкине: ПЕРЕДЕЛ К ИНОМУ. Нам всем так иногда хочется открыться иному, впустить в себя иное, но это иное чревато изжогой и несварением, ибо, вторгаясь в одомашненный, знакомый мир вашего желудка, может вызвать непредсказуемую реакцию всего организма.

30 августа

Перед отъездом всех резидентов фотографировали в клубе и его экстерьерах. Профессиональная фотографка (фотографиня?) поснимала нас с Настей на замечательной спиралевидной лесенке. Потом было коллективное фото на память в библиотеке. Борис Куприянов выпытывал у всех, что им понравилось, а что требует улучшения. Я рассказал вкратце про свои травмы и тревоги классового разделения, про ощущения себя античным академиком, прогуливающимся в эпикурейском саду, где немые рабочие, согнувшись в три погибели, рыли ямы. Куприянову, по всему его виду, такое сравнение не понравилось. Я живо представил, что он подумал: «Ну, вот он, левый нарциссизм въяве — рабочие ему наши не угодили, так бери лопату и помоги копать, если ты такой совестливый. Или тебе просто хочется наслаждаться собственным моральным превосходством?» Еще я поведал о противоречивости ситуации, в которую угодил не я один: в описании резиденции всем советовали работать индивидуально, а по факту — тебя настигала постоянная публичность, от которой сложно было отказаться не только ввиду ее включенности в расписание, но и какого-то необъяснимого синдрома упущенных возможностей. Хотя, может быть, это проблема не резиденции, а нашей собственной прокрастинации? Ну и напоследок наконец-то разрешился волновавших многих вопрос о висящем под потолком каждого номера большом крюке. Оказалось, этот крюк — часть проекта Даши Жуковой, придумавшей интерьерные решения писательской гостиницы. На этот крюк в скором будущем закрепят книжный шкаф, который будет отделять спальню от кабинета, поэтому вешаться на него не нужно.

Конец.

Хроника современной литературы

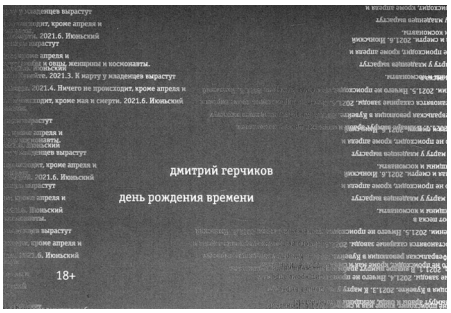
Денис Ларионов

Опыт о времени и любви[1]

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_290

Герчиков Д. День рождения времени

СПб.: Порядок слов, 2021. — 48 с.



Лет тридцать назад Дмитрий Герчиков мог бы считаться одним из центральных авторов поколения, как и близкие ему по возрасту и мировоззрению Галина Рымбу, Никита Сунгатов, Дарья Серенко, Оксана Васякина. Начавшие публиковаться в середине и второй половине 2010-х, названные поэты и поэтессы всегда стремились к эстетически маркированному сокращению зазора между литературным (поэтическим) текстом и публичным жестом: в диапазоне от открытия образовательных и кураторских программ до проведения публичных перформансов и акций. Подобная «многостаночность», известная в культуре и ранее, в случае названных авторов связана с двумя разнонаправленными политическим и социальным процессами: с одной стороны, постепенным и последовательным сужением «публичной сферы» в 2010-е годы, с другой — ситуативно формирующимися образовательными, коммуникативными и в конечном итоге политическими потребностями и запросами разнообразных (микро)-групп поэтов, художников, активистов, образующих сообщества, напоминающие беньяминовскую (бодлерианскую) парижскую богему, увиденную сквозь призму культурной идеологии московского концептуализма 1970—1980-х.

1 Работа выполнена за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00205 «Поэт в постисторическую эпоху»).

В эпоху распространения новых медиа подобная ситуация, на мой взгляд, делает условными и саму категорию литературного поколения, и тем более необходимость какого-то центрального места в нем. Возраст, гендер, место проживания и общность эстетических платформ не имеют особого значения; представители разных социальных и культурных страт могут становиться членами различных мобильно образованных множеств (например, таких как «Метажурнал» — посвященный рецепции современной поэзии канал в социальной сети «Telegram»). Все это стоит учитывать, чтобы ошибочно не прочитать тексты Герчикова как более или менее удачные образцы сатирической литературы, рассчитанной на пассивное участие зрителя или читателя. Одна из самых сильных сторон текстов Герчикова состоит в том, чтобы вовлечь читателя или слушателя в попытку ухватить почти неуловимые следы вирусной социальности, которая вытесняется культурой на обочину непрестижного потребления (так называемые guilty pleasures).

Кратко описанная выше, лишенная центра общность является не умозрительным конструктом, но неотъемлемой частью среды, реализации жизненных практик и биографической траектории современного поэта, для которого — в случае Дмитрия Герчикова — работа иронии уже не может быть нейтральной или амбивалентной и, не переставая выполнять свою основную (освобождающую) функцию, носит откровенно политический характер. Сразу выделившая его из круга поэтов-ровесников, работающих в более интеллектуализированной манере, ирония, а порой и сарказм текстов Герчикова совсем не схожи с иронией, присущей, например, поэзии соц-арта (ранний Михаил Сухотин и тем более Тимур Кибиров) или некоторым авторам из круга легендарного «Клуба “Поэзия”» (Владимир Друк, в какой-то мере Нина Искренко). Если старшие авторы еще использовали «атавизмы» романтической иронии, подчеркивающей расхождение идеальной и реальной картин мира (Игорь Иртеньев) или показывали глубинную травестийность бытия вообще (Нина Искренко, Владимир Друк), то у Герчикова ирония носит совершенно иной, близкий к брехтианскому характер, вплетаясь в жанровую конструкцию пастиша, которую я понимаю не (с)только в широком философско-эстетическом разрезе, более тридцати лет назад описанном Фредериком Джеймисоном («Пастиш… является имитацией конкретного, или уникального, стиля, ношением стилистической маски, разговором на мертвом языке»[2]), сколько в более узком культурологическом смысле, предложенном в недавно переведенной на русский язык книге американского культуролога Ричарда Дайера. Согласно Дайеру, пастиш не исчерпывается ограничениями, которые предлагает Джеймисон, но представляет собой гораздо более протеичное явление[3], основными характеристиками которых он считает *комбинацию* и *имитацию*[4]. Комбинаторный прин-

2 *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и общество потребления / Пер. с англ. А. Пензина // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 292.

3 Ричард Дайер предлагает впечатляющий список контекстов употребления термина «пастиш» и посвящает целую главу историческим и культурным предпосылкам возникновения данного культурного явления. См.: *Дайер Р.* Пастиш / Пер. с англ. И. Кушнаревой под науч. ред. Е. Бондал. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2021. С. 17—94.

4 Важно отметить, что построения Дайера не противоречат концепции пастиша Джеймисона, но лишь развивают его в одном из возможных теоретических направлений.

цип, оговаривает Дайер, был распространен в литературе и искусстве задолго до постмодернистской эпохи, но именно для пастиша характерен парадоксальный эффект, при котором его отдельные элементы претерпевают изменения, оставаясь при этом нетронутыми[5]. Принцип же имитации, также известный чуть ли не со времен первых наскальных рисунков, в постмодернистском искусстве указывает на ограниченность или исчерпанность способов выражения, которые компенсируются — преодолеваются — возможностью их паралогического комбинирования, «сборки» (ассамбляжа) и т.д.

Ричард Дайер рассматривает композиционные тактики имитации и комбинирования на максимально широком материале текстов, визуальных и даже музыкальных произведений. Мне же хотелось бы сузить контекст и упомянуть несколько примеров из прошлого века: отталкиваясь от различных идеологических, экзистенциальных и эстетических мотиваций, Ханна Хех, Чарльз Бернстин и Павел Улитин по-своему «имитировали» и «комбинировали» дискурсивные и/или визуальные фрагменты мира для создания произведений, в которых граница между литературой (и шире — искусством) и жизнью постоянно проблематизировалась. Я назвал именно этих авторов не случайно: во-первых, все они принадлежат к более широким явлениям, составляющим круг чтения Герчикова и близких ему авторов (немецкий дадаизм, американская language poetry и советская неподцензурная литература соответственно), а во-вторых, всем им (пусть и в разной степени) свойственен интерес к имперсональной инстанции высказывания, которое не торжественно спускается с небес или гулом поднимается из глубокого внутреннего мира автора, но выделяется — или выхватывается посредством монтажа — из уже существующего информационного потока медиа или коммуникативных практик различных сообществ и после процедуры остранения уже в новом (эстетическом) качестве предстает перед читателем[6]. В своих поэтических текстах «Утрата взрывает Россию» и «Священная болезнь» Герчиков прививает языку актуальной поэзии смертоносную бациллу медийного языка, наблюдая, насколько они способны к синтезу или взаимному отторжению/уничтожению:

> Сергей Владимирович Михалков:
> дело в том что я против русской оппозиции
> е..л я оппозицию но любил
>
> Никита Сергеевич Михалков:
> дело в том что я не против русской революции
> е..л я революцию но любил
>
> Сергей Владимирович Михалков:
> дело не в том что я против таяния ледников
> е..л я ледники но любил
>
> (с. 18)

5 *Дайер Р.* Пастиш. С. 22.

6 В качестве доказательства можно привести слова уже упомянутого Чарльза Бернстина, для которого «стихотворение — это энергия, украденная поэтом оттуда, где она копится (у нее несколько загашников), переданная через самих нечитателей — напрямик — стихотворению». Несмотря на пародийный пафос слов Бернстина (издевательски полемизирующего с классическим эссе Чарльза Олсона «Проективный

Конечно, подобные литературные опыты было бы невозможно осуществить в рамках конвенционального стихотворения или поэмы (хотя Герчиков называет некоторые свои тексты именно так); скорее, развивая на новом культурно-историческом витке радикальные подходы названных выше авторов (Хех, Бернстин, Улитин), Герчиков обращается к своеобразной открытой поэтической форме, распространенной в американской и французской поэзии, а на русском языке представленной именами Александра Скидана и особенно Сергея Завьялова, своеобразной пародической полемикой с величественными произведениями которого кажется эпический диалог отца и сына Михалковых в искрометном тексте «Утрата взрывает Россию».

Но что же все-таки отличает поэзию Герчикова от коллажных, алеаторических, симфонических опытов старших авторов? Возможно, для тех, кто стремился реагировать на культурные и политические вызовы 1970—2000-х годов, обращение к неконвенциональным техникам письма было точкой разрыва с позднемодернистской культурной формацией в целом, своеобразным преодолением эдипова комплекса, который позволил бы говорить о современности на сложном и адекватном ему языке. Для родившегося же в конце прошлого века Дмитрия Герчикова имитационный и комбинаторный принципы работы являются вполне органичными и даже рутинными способами соединения окружающих текстуальных или визуальных блоков информации. Ярким примером подобного подхода является пространный текст «Резюме», на первый взгляд действительно представляющий собой соответствующий документ, который может быть отправлен соискателем по месту требования, но, как в знаменитой главе из сорокинской «Нормы», лексический конфликт по ходу текста порождает конфликт социальный и в конечном итоге политический: здесь можно встретить и распространенный в мессенджерах стиль общения («*хах опыт работы уже смешно*»), своеобразные стилевые снижения («*На самом деле эта должность называется* пердеть на стуле») или балансирование между стертыми поэтизмами («*Подобный труд подходит тем, кто не боится заглянуть в себя, обнаружив безъязыкую пустоту на месте сердца*») и не подобающими формату резюме описаниями («*Час продавца стоил 150 рублей, поэтому в конце смены я забирал 1500 рэ из картонной коробки с котиком и уходил пить пиво в тенистых аллеях у дамбы*»). Но какова задача подобных стилистических жестов? На первый взгляд, они призваны высмеять дискурсивную рамку, очерчивающую (или ограничивающую) тот тип производственных отношений, на которые претендует соискатель, лирический субъект текста Герчикова «Резюме». Однако, в отличие от откровенно ангажированной поэзии, в данном тексте не происходит немедленного освобождающего эффекта, который позволил бы твердо развести культурные институции, отбирающие у молодых людей лучшее время жизни и мало что дающие взамен, и некоего независимого субъекта, который (хотя бы дискурсивно) мог бы противопоставить себя подобной социальной несправедливости. По сути, строка из резюме и сообщение о распитии пива в тенистых аллеях

стих»), стоит обратить внимание на употребление слов «загашник» (указывающего на поэзию как сугубо материальную, почти хозяйственную деятельность) и «нечитатели» (предполагающего, что взаимодействие с поэтическим текстом — это скорее опыт, чем интерпретация). См.: *Бернстин Ч.* Интроективный стих / Пер. с англ. Я. Пробштейна // Новое литературное обозрение. 2011. № 110. С. 245.

у дамбы прагматически мало чем отличаются друг от друга, и это для Герчикова принципиально. Дело в том, что ни одна из этих фраз не способна выразить неповторимый опыт субъекта, локализованный в некогда описанных Дмитрием Кузьминым «зонах непрозрачного смысла», с которыми работали Данила Давыдов, Елена Костылева, Алексей Денисов и многие другие поэты, дебютировавшие в конце 1990-х — начале 2000-х годов[7]. Скорее наоборот. В отличие от них, сформировавшийся в период расцвета социальных сетей и новых медиа, требующих специальным образом моделировать информационное поведение, Герчиков не особенно верит, что возможен некий неповторимый, недоступный другим опыт субъекта или что поэтическая речь принципиально отличается от стертого и клишированного языка, который мы слышим или используем в повседневной жизни. Причем эта возможность воспринимается Герчиковым не как слабость поэзии перед надвигающимся медийным хаосом, а, напротив, как ее безусловное преимущество: инфицированная информационным ядом в гомеопатических дозах, поэзия оказывается способна не только на аналитику социальных и экзистенциальных обстоятельств вынужденного бездействия и бессилия, в которых мы продолжаем пребывать, но и на сопротивление им. Не принадлежащий никому язык, растворяющий индивидуальный опыт, позволяет говорить об опыте общности, том самом «дне рождении времени», давшем название сборнику Герчикова. Одним из способов постижения подобного опыта является близость, разговор о которой на разные лады заходит во многих текстах книги и которой посвящено «Стихотворение», должное, по-видимому, вызвать в памяти школьное определение «любовная лирика». Между тем, вопреки образцам, аффективный материал создается здесь не только из встреч, разлук и т.д., но из разномасштабных событий последних тридцати пяти лет: от Беловежских соглашений через медийную/телевизионную сетку передач 2000-х к вечеру в поддержку поэта Ашрафа Файяда, прошедшему в 2016 году. Не случайно в «Стихотворении» рефреном звучат вопросы «кем ты была в нулевых?» и «чьей войны мы солдаты?», которые волнуют и автора этих строк: каждое прикосновение и разделенное вместе мгновение исторично, а значит, у нас остается шанс на любовь и солидарность.

7 Подробнее об этом см.: *Кузьмин Д.* Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. 2001. № 50 (http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/).

Анна Голубкова

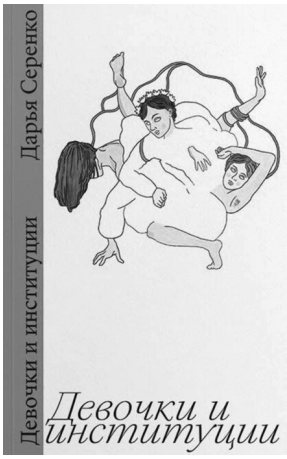
«Рабство» и «работа» — слова однокоренные

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_295

Серенко Д. Девочки и институции

М.: No Kidding Press, 2021. — 92 с.; ил. К. Чарыевой

Эта книга, как верно замечает в предисловии Мария Кувшинова, родилась из заметок в фейсбуке, тем не менее ее нельзя полностью свести к популярному ныне автофикшену. В послесловии Дарья Серенко рассказывает, что на самом деле книга обобщает не только ее собственный опыт работы в государственных учреждениях культуры, но и опыт ее коллег, а также тех, кто поделился с ней своими историями. Но и причислить эту книгу к модному во времена натурализма жанру физиологического очерка тоже вряд ли получится. Потому что этот опыт представлен в поэтически преображенном виде. И удивительным образом получившаяся художественная реальность дает наиболее точное представление об эпохе, которая только что ушла в прошлое.



«Существующая система, сделавшая своей идеологией отрицание реальности и на каждом новом витке расхождения с ней увеличивающая градус бреда, может быть документально описана только как кошмарный сон, который видит девочка накануне пробуждения», — отмечает Мария Кувшинова. В этой оценке бюрократическая бессмысленность становится основополагающим принципом организации бытия, которое может быть изменено только самым кардинальным образом.

Несколько иначе подходит к рассмотрению этой книги в своей рецензии Анна Глазова. Она делает акцент на субъектности рассказчицы и других женских персонажей книги: «Субъектность, выстроенная в книге Серенко, поэтична по своей сути: она не ограничивается прозаичностью повседневных рабочих коммуникаций, а превращает сами коммуникации в поэтический или даже магический процесс»[1]. В этой статье речь также идет о присвоении и пересборке бюрократического языка. Таким образом, по Анне Глазовой, «девочкам» удается найти возможность если не жить внутри институции, то хотя бы справиться с ней путем перестройки языка и всего способа восприятия.

О попытке соединить языки поэтический и бюрократический пишет также и Елена Васильева в журнале «Прочтение», называя «Девочки и институции» «книгой-перформансом». Тем не менее в оценке содержания она фактически

1 *Глазова А.* Важная книга: «Девочки и институции Дарьи Серенко» // Полка. 2021. 10 ноября (https://polka.academy/materials/818).

сходится с Марией Кувшиновой. По мнению Елены Васильевой, Дарья Серенко пишет в своей книге «о бессмысленности такой работы и ее ритуалов, об угнетенности институциями, о безжалостности коллег и прочей кадавровой подноготной»[2]. Интересный комплекс мнений представлен на сайте премии «Национальный бестселлер»[3]. Причем отзывы, написанные женщинами, в основном сочувственные, а мужчинами — в основном критические. Общий их смысл можно выразить двумя фразами: «Да она просто работать не хочет» и «Некоторые о такой работе могут только мечтать».

Действительно, возможность заниматься тем, что хоть в какой-то степени интересно, для многих является недостижимым идеалом. Но ведь и героине этой книги ее работа вовсе не нравится. Причем переход на другое место ни к чему не приводит, потому что все институции по своей сути оказываются абсолютно одинаковыми. И причину этого автор книги видит в общем устройстве государственной системы: «Как бы девочки ни пытались покинуть свои институции, институции всякий раз догоняли их и накрывали с головой. Любая работа превращается в работу на действующий порядок, потому что порядок уже и так разлит в воздухе, интернализирован дыханием и биением сердца, выделяется вместе с нашими слезами и пóтом» (с. 76). Бюрократия обращается в онтологию, государственное насилие стремится проникнуть буквально в каждую клеточку частной жизни. И даже смерть оказывается вписанной в строго регламентированный бюрократический порядок, а в крематории работают точно такие же «девочки». Но тем не менее кое-что от этого порядка все-таки может ускользнуть.

В первую очередь это женское тело, которое не подвластно никакой бюрократической регламентации, разрывает все дедлайны и в один прекрасный момент отказывается подчиняться спущенным сверху распоряжениям. Во вторую — женская солидарность, которая иногда проявляется даже на уровне физиологии. Кроме того, поддавшись определению и встав в общий строй, можно на самом деле из этого строя ускользнуть именно благодаря солидарности и поддержке: «Я девочка. Я называю себя так с самого первого дня, но не считаю это своим неотъемлемым свойством. Другие девочки показали мне, что можно быть динамичной константой и что погрешность — это самое главное в наших замерах друг друга» (с. 46). Вроде бы навсегда выстроенная и отлаженная система дает сбой, и репрессированная женственность оказывается той самой погрешностью, которая позволяет начать заново выстраивать собственную идентичность.

В «Девочках и институциях» есть даже пример такой успешной стратегии, и связана она, конечно же, с письмом, помогающим пересоздать себя и покинуть раз и навсегда заданную бюрократическую колею: «Из всех нас Оксана уволилась первая. Формально мы подали заявления одновременно, но Оксана ушла на самом деле еще полгода назад: мы помним этот день, когда потух ее взгляд. Ей давно было не до нас, и она сидела за своим столом как тихая и деятельная тень… Уволившаяся Оксана быстро пошла в гору: получила премию, написала роман, вырастила сад на окне, съехалась с женой. Мы все пророчили ей большое будущее: Оксанина биография сама складывалась в литературное

2 *Васильева Е.* Хождение по мукам // Прочтение. 2022. 1 марта (https://prochtenie.org/reviews/30842).

3 См.: http://www.natsbest.ru/award/2022/book/devochki-i-institucii/.

повествование» (с. 73—74). Интересно, что повествовательница, которая биографически отнюдь не равна самой Дарье Серенко, фактически своей книгой повторяет этот же путь. Она проговаривает травму столкновения с бездушной машиной институций и тем самым от нее освобождается. Причем эта книга, в отличие от многих автофикциональных произведений, с самого начала выходит на уровень обобщения и до конца на нем удерживается.

Это подчеркнуто двумя завершающими текстами — «Предысторией» Дарьи Серенко и «Послесловием» Ксении Чарыевой. «Предыстория» призвана разделить рассказчицу и автора текста, показать условность ее позиции. То, что казалось частным обстоятельством в самой книге, особенно если читатель не знаком с биографией Дарьи Серенко, благодаря этому тексту становится всеобщим. А Ксения Чарыева снова возвращает это общее к личному опыту. И таким образом мы видим, что личное не только сразу же становится политическим, но и продолжает при этом оставаться личным, не теряя признака уникальности отдельного опыта.

Ну и, в-третьих, очевидным способом ускользнуть от бюрократического порядка является юмор. Ведь любой абсурд, как мы это знаем по опыту ОБЭРИУ и еще раньше — Гоголя и Салтыкова-Щедрина, всегда очень смешон. Кроме того, именно юмор оказывается оружием безоружных. Когда невозможно что-то радикально поменять, вернее, каждое изменение еще глубже затягивает в бюрократическое болото, именно смех становится лазейкой к свободе и способом хотя бы внутри себя остранить замкнутую и давящую ситуацию. Поэтому книгу «Девочки и институции» Дарьи Серенко можно еще и буквально с самого начала читать как книгу очень смешную. Все эти мелочи, разросшиеся до размера Эвереста, абсурдные директивы и установления, правила, которые кажутся непреложными и которые на самом деле можно просто-напросто не соблюдать, конечно же, очень смешны — и не только постороннему наблюдателю, но и прежде всего изнутри самой этой системы. Она кажется незыблемой, но, и мы знаем это по опыту недавней истории, может обрушиться в любой момент.

С самого начала в этой книге было что-то неуловимо знакомое, но я никак не могла понять, что́, пока не прочла эпизод с концертом: «У выхода из концертного зала два охранника остановили меня: им сказали никого не выпускать ни под каким предлогом, так как артисты отрабатывают государственные деньги. Работники должны не уходить, а наслаждаться» (с. 14). Внезапно случилось практически полное совпадение опыта. В 1988 году меня отправили на районное комсомольское собрание, с которого я точно так же попыталась сбежать, потому что собрание затянулось, а в этот день по телевизору показывали фильм «Асса». Гардеробщица отказалась выдавать мне одежду, так что пришлось симулировать припадок сильной желудочной боли.

И вот в этой точке все внезапно встало на свое место. «Девочки и институции» описывают постсоветскую, но одновременно и позднесоветскую реальность. И наилучший контекст для прочтения книги — это, конечно же, тот самый фон, на котором происходит действие фильма «Служебный роман» (1977). «Статистическое учреждение» из этого фильма очень похоже на институции из книги Дарьи Серенко, а сотрудницы учреждения напоминают ее героинь до степени неразличения. Из этого следует очень печальный вывод: либо эта атмосфера бюрократического ада смогла пережить упадок 1990-х, либо она удивительным образом возродилась в конце 2000-х. И если смотреть

на книгу с этой точки зрения, тогда ключевым, на мой взгляд, станет эпизод с красным флагом:

> Мы ничего уже не успевали придумать, поэтому достали из кладовки флаг СССР и развернули его. Флаг сразу же начал положительно влиять на нашу посещаемость. Людей к нему тянуло. Местный участковый, увидев наш флаг, отдал ему честь. Бабушка из соседнего подъезда, поравнявшись с флагом, перекрестилась.
>
> Пенсионер и его внук-подросток замерли у нашего крыльца в бесконечном громком диалоге:
>
> — Да у меня прадеда репрессировали!
>
> — Твой прадед — это мой отец, мне лучше знать, что с ним произошло! (с. 48)

Вот она, советская бюрократия, которая продолжает жить и процветать через тридцать лет после распада СССР. А вот общество, которое приветствует и постоянно порождает эту самую бюрократию. И в то же время постоянно над ней смеется. С другой стороны, конечно, это явление вневременное и наднациональное. Кафка, Замятин, в отдельных моментах — Салтыков-Щедрин, а из современников — Дмитрий Данилов с романом «Саша, привет!» — тот контекст, в котором мы прочитываем книгу Дарьи Серенко.

Дополнительный смысловой ряд и одновременно отдельное самостоятельное высказывание предлагают замечательные иллюстрации Ксении Чарыевой, соединяющие современность сразу с несколькими архаическими пластами. Это и древнегреческие мотивы, к которым отсылают одежда некоторых женских фигур и их пустые глаза, и древние практики восточных единоборств. Амазонки, запутавшиеся в тенетах дедлайна, пытаются вырваться на свободу. И никому не рекомендуется смотреть в их пустые глаза, повернутые внутрь самих себя.

Библиография

О МУЗЫКЕ И/В ЛИТЕРАТУРЕ

Андрей Логутов

Хроники интермедийной миграции

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_299

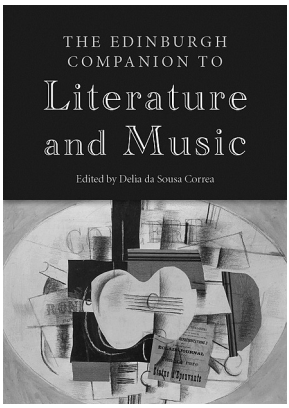
The Edinburgh Companion to Literature and Music /
Ed. by D. da Sousa Correa.
Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. — XVIII, 726 p. —
(Edinburgh Companions to Literature and the Humanities).

**Strong M.J. American Lit Remixed:
Music in Twenty-First-Century American Literature.**
Lanham: Lexington Books, 2021. — X, 165 p.

У художественной словесности и музыки долгая общая история. Представление о силе искусства, о художественном творчестве как действии и воздействии воплощено в мифической фигуре Орфея — музыканта и поэта. Родство двух искусств, кажется, старше их самих, и, разошедшись, они продолжают питаться энергией друг друга. Идея подобного симбиоза становится центральной в эстетике романтизма: литература (прежде всего лирическая поэзия) видит в музыке недостижимый идеал «чистого искусства», избавленного от бремени репрезентативного значения; музыка, напротив, черпает из литературы повествовательные и изобразительные приемы, использует художественное слово как способ рефлексии о самой себе. Очевидно, однако, и то, что теоретизирование вокруг литературы и музыки носит принципиально разный характер — не только в силу того, что профессии литературоведа и музыковеда успели разойтись по разным институциональным и дисциплинарным «делянкам», но и потому, что музыку и литературу, кажется, невозможно охватить силами одной описательной модели.

Не удивительно, что рефлексия о связях между музыкой и литературой долгое время оставалась делом философской эстетики и художественного эссеизма за исключением тех редких случаев, когда литературовед или музыковед отваживался

предпринять вылазку на чужую территорию. Работы, проблематизирующие взаимное влияние двух искусств, появляются относительно поздно, вместе с модой на междисциплинарные исследования. Первопроходцем можно считать Лоуренса Крамера, опубликовавшего в 1984 г. книгу «Музыка и поэзия с XIX в. до наших дней»[1]. В основе подхода Крамера как представителя нового музыковедения (new musicology) лежит идея, что посредством расширения понятия смысла (meaning) за пределы чисто референциального значения, включения в него интерпретативные события, разворачивающиеся в интерсубъективных, историко-культурных, идеологических и социальных контекстах, мы обретаем возможность, с одной стороны, приписать музыкальным фразам и целым произведениям те или иные значения, а с другой — отвергнуть ложное представление, будто языковое значение всегда обладает большей определенностью, чем музыкальное. В работе 2002 г. исследователь признается, что удержание равновесия между трактовкой музыки как трансцендентной вещи-в-себе и как явления, вписанного в широкий круг практик, требует известного «трюкачества» (tricky balancing act)[2].



Текущее состояние музыкально-литературных исследований призван зафиксировать «Эдинбургский путеводитель по литературе и музыке». Редактор-составитель этого сборника статей, британско-новозеландский литературовед, специалист по связям музыки и литературы в викторианскую эпоху Делия да Сауза Корреа, интересно решила проблему монтирования теоретического материала и конкретно-исторических кейсов. Основная часть сборника поделена на пять блоков по хронологическому принципу. В первом идет речь о литературе и музыке позднего Средневековья и Возрождения (1200—1500 гг.), второй посвящен XVI—XVII вв., третий — XVIII в., четвертый — XIX в., пятый — XX в. и современности. Хотя основное содержание каждого блока составляют небольшие исследования конкретных кейсов, им предшествует введение редактора блока и две-три теоретические статьи, намечающие рамки для интерпретации соответствующего исторического материала. Таким образом, теория как бы вырастает из соответствующего исторического периода, однако не ограничивается им, вступая в перекличку с концепциями XX—XXI вв.

Открывающие сборник три теоретические статьи призваны очертить общую аналитическую рамку исследований. Автор первой из них, американский теоретик музыки *Майкл Кляйн*, пробует навести мосты между «литературной» теорией интертекстуальности (в варианте Ю. Кристевой) и теорией топиков (topic theory) Леонарда Ратнера[3]. Под топиком последний понимает «часто используемые стилистические, жанровые, фактурные и экспрессивные типы музыкального высказывания»[4], с каждым из которых может быть ассоциирован определенный смысл

1 *Kramer L.* Music and Poetry: The Nineteenth Century and After. Berkeley: University of California Press, 1984.

2 *Kramer L.* Musical Meaning: Toward a Critical History. Berkeley: University of California Press, 2002. P. 5.

3 В отечественной литературе концепцию Ратнера называют по-разному: «теория тем», «теория топосов», «теория топиков». Мы предпочли последний вариант, ориентируясь на цитируемую ниже работу И.Д. Ханнанова и Д.Ф. Хайрутдиновой.

4 *Ханнанов И.Д., Хайрутдинова Д.Ф.* Современные проблемы музыкального искусства и науки: Конспект лекций. Казань: Казанский фед. ун-т, 2014. С. 47.

или образ и которые воспроизводятся в сочинениях различных стилей и жанров, обеспечивая, таким образом, ощущение единства «музыкального языка». Аналогия между топиками в музыке и интертекстуальностью в литературе очевидна, но Кляйн идет дальше, предлагая объединить оба феномена в понятии «интермедийная интертекстуальность», подразумевающем присутствие в сфере одного медиума цитат или аллюзий из сферы другого (с. 18). В качестве примеров автор упоминает цитирование песенных текстов в «Моби Дике» и поэтический эпиграф к «Проклятому месту» Роберта Шумана (цикл «Лесные сцены», соч. 82). Впрочем, в статье все же преобладают примеры работы интертекстуальности в пределах одного медиума, призванные показать родство между музыкой и литературой в области художественных стратегий и обращения к культурным кодам и коллективной памяти сообщества как к творческому ресурсу.

Статья *Лоуренса Крамера* посвящена музыкальному и литературному нарративам (и перекликается с его статьей «Музыка и расцвет нарратива» в блоке о XIX в.). Основная идея автора в том, что «большие» музыкальные жанры XIX в. (симфония, опера) испытали существенное влияние ключевого для того периода литературного жанра — романа. Впрочем, как отмечает Крамер, XIX в. — это еще и время зарождения метанарративов (Гегель, Маркс, Дарвин, Ницше). Повествовательность, таким образом, оказывается стратегически важным инструментом выстраивания не только художественных, но и научных и идеологических порядков. Включаясь в производство нарративов, музыка демонстрирует способность последних мигрировать между дискурсами, просачиваться сквозь барьеры, разделяющие искусства. Крамер на настаивает на том, что музыка XIX в. имеет повествовательный характер. Его идея в том, что она осваивает сам принцип повествовательности как процесса конструирования и последующей деконструкции разного рода порядков (ладов, тональностей, голосоведения, композиции и т.д.), который, в свою очередь, запускает новые механизмы взаимодействия со слушателем как сотворческим субъектом. «Нарратив, — пишет автор, — это не структура и не логика, а деятельностное поле» (с. 398), в котором читателю или слушателю предлагается установить связи между значениями, событиями и аффектами, чтобы обнаружить в них «рассказ», «историю». Повествовательность может быть понята как желание что-то рассказать, но рассказывать можно лишь на каком-то языке, а значит, чтобы претендовать на нарративность, музыка должна притвориться языком, занять его место, что хотя и непросто, но вполне возможно (с. 399). Сам факт, что музыка, не прибегая к репрезентационному означиванию, способна разыгрывать нарративные стратегии и имитировать повествовательные формы, говорит не столько о ее пластичности, сколько о неустранимой неопределенности понятия «нарратив». Если бы содержание последнего сводилось к сюжетности, его можно было бы применять лишь к программным музыкальным произведениям вроде «Мазепы» Листа или «Фантастической симфонии» Берлиоза; но если видеть в нем принцип упорядочивания независимых процессов, выстраивания между ними отношений подчинения и следования, то, возможно, повествовательность в музыке окажется даже более выраженной, чем в литературе.

Рассуждение Крамера быстро выходит за рамки искусства и теории XIX в.: наряду с Вагнером он обсуждает Дебюсси, Веберна и Куртага; наряду с Гюго и Кэрроллом — Шекспира и Кафку; наряду с Гегелем — Хиллиса-Миллера и Беньямина. Таким образом, аналитическая рамка, сложившаяся при рассмотрении одного исторического периода, «обобщается» и «мигрирует» в другие периоды, и это наблюдается в большинстве статей с теоретической компонентой. Теория наращивается постепенно, что позволяет читателю не только «стать свидетелем» исторического развития представлений о связи музыки и литературы, но и оценить все их

разнообразие, возрастающее по мере продвижения от эпохи к эпохе. Одновременно растут и разнообразие исследуемого материала, и объем блоков. Если в первом (о XIII—XV вв.) отсутствует какое-либо деление на секции, то уже во втором (о XVI—XVII вв.) мы обнаруживаем три концептуальные секции: о метрике и ритмике в песенных жанрах, о перформативных аспектах публичного исполнения музыкальных и драматических произведений и о зарождении оперного жанра. Последний (пятый) блок содержит в себе уже пять таких секций.

Третья вступительная статья — «Деррида, де Ман, Барт и музыка как душа письма» *Питера Даяна*. В отличие от большинства других авторов сборника Даян официально занимает (в Эдинбургском университете) позицию профессора словесно-музыкальных исследований (word and music studies). Правда, статья его посвящена всего лишь историческому анекдоту — речи Жака Деррида об ушедшем из жизни Поле де Мане. Деррида обращается к англоязычной аудитории в Йельском университете на французском языке, чтобы почтить память друга и коллеги «голосом и музыкой». Главный тезис Даяна в том, что язык музыкален и что звучание родного языка тесно связано с нашей национальной идентичностью и личной историей. На более серьезном и имеющем более прямое отношение к литературе материале эти связи будут обсуждаться в блоках о XIX и XX вв.

Можно выделить пять основных способов концептуализации связей между литературой и музыкой, используемых в сборнике. Первый — через *родство на уровне приема* — уже знаком нам по статьям Крамера и Кляйна: нарративность и интертекстуальность — два примера общих для музыкального и литературного творчества стратегий. По большей части эти общие приемы имеют теоретико-литературное происхождение. Как отмечается в вводной статье к пятому блоку, XX в. стал временем активного переноса понятий критической теории в область музыковедения (с. 496).

Второй тип связи — *взаимная идеализация*, когда одно из двух искусств видит в другом недостижимый, но важный в качестве ориентира идеал. Примечательна в этом отношении история, упоминаемая *Мэри Бреатнах* в статье о музыке у Пруста. В период своего увлечения Вагнером Стефан Малларме ходил на концерты с блокнотом, фиксируя (по предположению Поля Валери) те музыкальные приемы и свойства, в которых проглядывал образ идеальной Поэзии. Музыка для Малларме — это не только идеал, но и узурпатор, незаконно присвоивший себе дух поэтического. «Настало время, — пишет он, — вернуть нам [поэтам] то, что принадлежит нам по праву» (с. 537). Но не только литература смотрится в зеркало музыки, чтобы переоткрыть для себя свой истинный облик, — музыка тоже ищет себя в литературе. Как отмечает в своей статье *Делия да Сауза Корреа*, в том же XIX в. музыка охотно обращается к литературным жанрам в поисках новых композиционных и выразительных средств. По мнению исследовательницы, идея тотального произведения искусства Вагнера во многом обязана своим появлением роману — самой влиятельной литературной форме того времени.

Третий тип отношений можно назвать *кооперацией*. Он наиболее актуален для вокальных жанров: песни, оперы, оратории и др. Эти жанры являются тем полем, в котором больше всего проявляются размежевание и схождение профессий композитора и литератора (поэта, либреттиста и др.). Так, в первом, «средневековом», блоке мы читаем о закате эпохи поэта-композитора: «…часто отмечают, что после смерти Гийома де Машо в 1377 г. поэты теряют контроль над музыкальной стороной дела, а разделение функций композитора и поэта-песенника (lyricist) начинает походить на позднее различие между композитором и либреттистом» (с. 43). Со смертью «последнего трувера» спор о том, что важнее — музыка или слова (вспомним название известной оперы Сальери «Сначала музыка, а потом слова»), — вы-

ходит из чисто эстетического измерения в измерение социальное, пока наконец эти два ремесла не сходятся вновь в популярной музыке второй половины XX в.

Четвертый вид музыкально-литературных связей имеет *социальный* характер и касается прежде всего перформативных практик. Как справедливо отмечает Бенсон, до изобретения фонографа в 1877 г. прослушивание музыки было почти неизбежно коллективной практикой, а привычное нам сегодня индивидуальное прослушивание распространилось уже в самом конце XX в. Таким образом, музыка лишь совсем недавно «догнала» чтение, уже давно ставшее преимущественно приватным занятием. Не удивительно поэтому, что примеры плодотворного сотрудничества музыки и литературы стоит искать в местах публичных представлений — на подмостках драматических и оперных театров. Сравнив соответствующие статьи из первого и второго блоков, читатель может составить себе понятие о том, как формировалась эта публичная словесно-музыкальная сфера, как придворные представления постепенно трансформировались в новые театральные форматы и жанры.

Наконец, пятый и самый сложный способ осмысления отношений между двумя искусствами касается *эстетического опыта*. Подобная тематика уже давно стала предметом (в первую очередь философской) рефлексии. В ее пределах следует выделить, во-первых, вопросы прагматического характера, связанные с эффектами, производимыми музыкой и литературой на реципиента — как индивидуального, так и коллективного. Вторым по важности является феноменологический аспект, то есть вопрос о том, как устроены акты слушательского и читательского восприятия, как они связаны с категориями пространства и времени. В-третьих, художественная словесность и музыка могут быть рассмотрены с точки зрения экспрессивности, как выразительные техники, позволяющие передавать смыслы и аффективные состояния. Наконец, красной нитью через весь сборник проходит проблемная линия общеэстетического характера; хорошим примером здесь может послужить статья *Эрика Прайэто*, посвященная аналитической философии искусства Нельсона Гудмена (Nelson Goodman) и, в частности, продуктивности понятия экземплификации как для музыки, так и для литературы.

Намеченные нами пять типов отношений между музыкой и литературой раскрываются в разных блоках сборника по-разному. Стоит, однако, заметить, что все авторы исходят из установки на сближение, пусть иногда проблематичное и парадоксальное, двух искусств. Очевидное фундаментальное различие между естественным языком и музыкальной выразительностью проходит по линии присутствия или отсутствия репрезентативных механизмов. Музыка встречает в литературе «семиотического другого», которому несравненно легче дать быстрый ответ на вопрос о своей осмысленности. Литература же, напротив, тяготится этой своей способностью, с завистью угадывая в музыке «чистую форму», свободную от диктатуры значения и заключившую тайный пакт с опытом переживания времени.

Последняя тема возникает уже в первом блоке, посвященном Средневековью. Вокальные жанры, появившиеся в этот период, исследуют новые и порой весьма радикальные способы работы со временем. Один из них связан с повтором: для музыкального произведения это один из базовых структурных элементов, создающий эффект возвращения к одному и тому же содержанию («смыслу») в разных контекстах. Именно в Средневековье, по мнению *Хелен Димминг*, запускаются процессы «текстуализации музыки» и «музыкализации текста» (с. 48). Под первой исследовательница имеет в виду возникновение нотной записи, открывшей возможность повторного воспроизведения композиции и ее сохранения во времени. Литература же воспринимает у музыки идею рефрена как внутреннего повтора, который, кроме того, может мигрировать из произведения в произведение,

создавая многомерное пространство интертекстуальных перекличек. И в случае музыки, и в случае литературы повтор тесно связан с работой памяти и с управлением вниманием реципиента. Запись, разумеется, тоже может рассматриваться как технология припоминания (что было отмечено еще Платоном) и технология внимания, позволяющая подменить взгляд на произведение как на событие, разворачивающееся во времени, пространственным рассмотрением его как объекта, сложенного из знаков на листе бумаги. Музыка в полной мере раскрывается как «чистая форма» только в визуальном представлении.

Интересна возникающая здесь перекличка со статьей *Энтони Гриттена* из блока о XX в., посвященной лиотаровской феноменологии эстетического восприятия. Отправным пунктом здесь служит понятие вздоха как минимальной единицы аффекта, безмолвной остановки, мгновения сосредоточенности, нарушающего привычный ход событий. Эстетический опыт для Лиотара тесно связан с переживанием замедления времени — с ощущением обездвиженности, остановки «внутренних часов», открывающим возможность для интриги и рефлексии (с. 527). Музыка в силу ее тесной связи со временем, способности вернуть нас «в тот же самый» момент посредством повтора служит, по мнению автора, «ролевой моделью для искусств и Искусства» (с. 530).

Возвращаясь к «средневековому» блоку, отметим, что «текстуализация музыки» в смысле появления возможности окинуть взглядом музыкальные структуры обеспечивает необходимые условия для развития другого феномена — усложнения этих структур в «вертикальном» измерении, экспериментов с полифонией и политекстуальностью. Самым показательным в этом отношении жанром, как указывают в своей статье *Сюзанна Кларк* и *Элизабет Ева Лич*, оказывается мотет — вокальное полифоническое произведение, в котором разные голоса (обычно два или три) исполняют разные тексты. Опираясь на работы Кристофера Пейджа, исследовательницы опровергают расхожее мнение, будто мотет был исключительно элитарным жанром, рассчитанным на слушателя, знакомого с исполняемыми текстами настолько, чтобы разобрать слова каждого из них. Вслед за Пейджем Кларк и Лич видят в мотете кардинальную попытку преодолеть *семантичность языка*, заменить значение «потоком гласных и согласных», превратить текст в «звуковой объект» (с. 97). Закат мотета в эпоху Возрождения связан, вероятно, с радикальностью его поэтики: если полифония получает дальнейшее развитие в европейской музыке, то политекстуальность как техника используется лишь спорадически для достижения определенного выразительного эффекта (один из примеров — финальная сцена из оперы Белы Бартока «Замок герцога Синяя Борода»). Тем не менее сама идея полифонии применительно к языковой коммуникации плодотворна: вспомним хотя бы, какое место занимает она в концепции романа у Бахтина.

Политекстуальность мотета возвращает нас к вопросам об отношениях между музыкой и языком, об экспрессивной силе и о том, насколько успешно могут они мимикрировать друг под друга. Продуктивно ли для языковой коммуникации нарушение привычного диалогического протокола, в котором собеседники говорят по очереди, не перебивая друг друга? Насколько буквально стоит понимать затасканную (по выражению Уоллеса Стивенса) метафору «музыка поэзии»? И наоборот: в каком смысле можно говорить о музыке как об особом языке? Последний вопрос является центральным для второго и третьего блоков статей, посвященных XVI—XVIII вв.

Как замечает *Рос Кинг*, в Европе раннего Нового времени «консенсусное мнение сводилось к тому, что цель музыки и поэзии (включая драму) в том, чтобы разбудить чувства в слушателе» (с. 147). В качестве иллюстрации он приводит рассказ

из бортового журнала английского мореплавателя и капера Мартина Фробишера о жителях острова Баффинова Земля: «Эти люди охотно учат нас именам вещей на их языке, которые мы хотим узнать, и способны выучиться всему у нас. Они получают чрезвычайное удовольствие от музыки и потому охотно отбивают ритм и движутся в такт любой песне, которую им поют» (с. 149). Музыка и язык представлены здесь как разные формы достижения взаимопонимания, как способы вовлечения собеседника в сопереживание.

Продуктивным в этом отношении оказывается взаимодействие музыки и риторики как обязательных компонентов светского образования. Апеллируя к античным руководствам, риторы Возрождения видели цель своего искусства не столько в том, чтобы что-то сообщить слушателям, сколько в том, чтобы ввести их в определенный настрой, погрузить в желаемое аффективное состояние. Как пишет Рос, «по всей Европе литераторы и композиторы искали способы передать эмоциональную истину несемантическими средствами» (там же). Язык, вопреки наивному представлению, нельзя считать абсолютно надежным механизмом передачи информации: из-за многозначности слов слушающий может не понять сказанного или понять его неправильно. Риторику привлекает в музыке ее эмоциональная убедительность, способность предъявить слушателю аффект как внутреннее, зарождающееся внутри него самого переживание. Отсюда попытка теоретического переосмысления риторических фигур в музыкальных терминах, перенос приемов из музыки в изящную словесность. Главной «добычей» риторов вновь оказывается повтор, позволяющий привлечь внимание слушающего к центральным тезисам выступления. Любопытно рассуждение Роса о «нотированном молчании» в первых изданиях Шекспира, — о паузах, графически обозначенных при помощи отступов в стихотворном тексте.

В XVIII в., когда музыка, по выражению *Сьюзен Эпсден*, «освободилась от роли служанки слов» (с. 259), ее связь с риторикой только усиливается. Парадоксальным образом, обретя на практике независимость от языка за счет роста престижа инструментальных произведений, музыка сама начинает описываться как особый язык, организованный по законам риторики. Одна из центральных проблем, беспокоивших мыслителей эпохи Просвещения, заключалась в следующем: если считать музыку миметическим искусством, стоящим в одном ряду с поэзией и драмой, то что служит объектом музыкального мимесиса? Подражает ли она звукам живых существ? (Эта идея была подвергнута критике еще Винченцо Галилеем в «Диалоге о древней и новой музыке», изданном в 1582 г.) Или природным звукам вообще? Или человеческому голосу? К середине XVIII в., по мере того как попытки осмыслить музыку в логике подражания явлениям внешнего мира обнаруживают свою бесплодность, среди теоретиков утверждается идея, что она имитирует внутренние движения души, позволяя слушателю по своей прихоти переходить от одной идеи к другой. Как писал Томас Твайнинг в предисловии к изданию артистотелевской «Поэтики» 1789 г., музыка дает слушателю право на «свободный выбор таких идей, которые ему самому кажутся наиболее подходящими для того, чтобы вызвать реакцию, способную усилить породившую их эмоцию» (с. 273). Не случайно сквозная тема статей третьего блока — индивидуализация слушательского опыта и усиливающаяся связь между музыкой и литературой, с одной стороны, и между идентичностью и субъектностью — с другой. «Книжное помешательство» (Lesewust), поразившее Западную Европу во второй половине XVII в., делает чтение художественной словесности престижным занятием, подготавливая почву для той роли, которую ей будет суждено сыграть в становлении национальных культур через несколько десятков лет. Автономный картезианский субъект заявляет свое право на индивидуальный эстетический опыт — как литературный, так и музыкальный. Му-

зыка играет роль «старшей сестры» языка. Как указывает Апсден, представление Руссо о музыке как о языке человеческих страстей приводит его к идее, что речь зародилась из пения (с. 269). Таким образом, через музыку человек получает доступ к древним, подлинным, имеющим коллективный характер переживаниям.

Среди практических кейсов, входящих в блок, можно выделить три группы: первые три статьи посвящены опере и ее связям с национальными идентичностью и мифологией. Еще две — духовной музыке на примерах жанра оратории и опытов музыкального переложения священных текстов. Наконец, еще три работы посвящены связи между музыкой и романом на примерах французского философского романа и творчества Сэмюэла Ричардсона, Фанни Берни и Джейн Остен.

В начале XIX в. происходит важный сдвиг в отношениях между словами и музыкой. Романтическая идея музыки как трансцендентного «другого» поэзии приводит к возвышению этого искусства, которое в основных чертах продолжается по сей день. XIX в. — это время массовизации культурного (прежде всего книжного) производства, когда складывается опознаваемое нами как «свое» представление о литературных жанрах и типах. Магистральными темами соответствующего блока статей становятся связь музыки с нарративностью и ее связь с поэтическим воображением — темы, которых мы уже коснулись выше. По сути, именно концепции XIX в., пусть и в «упаковке» критической теории XX в., оформляют проблемное ядро сборника в целом. Повествовательность обсуждается в упомянутой статье Крамера и — на материале творчества Бетховена — в статье *Скотта Бернама*; другие статьи блока посвящены роли музыки в романе и поэзии, а также опере и песенному искусству.

Последний блок заслуживает наиболее пристального внимания как в силу своего объема, так и в силу разнообразия тем, распределенным по пяти секциям: «Музыка и критическая теория», «Музыка и художественная литература после 1900 г.», «Музыка, поэзия и песня», «Опера» и «Литература, поп-музыка и звук». Принципиально новыми по сравнению с предыдущими блоками оказываются первая и пятая секции. О статьях первой (об аналитической философии искусства Гудмена и феноменологии Лиотара) мы уже упоминали. Нельзя сказать, чтобы выбор Гудмена и Лиотара на роль главных теоретиков музыкально-литературных связей был убедителен, тем более что авторы «кейсовых» статей практически не апеллируют к их идеям. Вероятно, при составлении сборника было решено взять по одному представителю аналитической и континентальной философии, новизна и радикальность идей которых соответствовала бы очевидным тектоническим сдвигам в музыкальной и литературной жизни XX в.

В вводной статье к блоку *Стивен Бенсон* называет три таких изменения. Во-первых, для большей части публики слово «музыка» стало синонимом «популярной музыки», то есть коротких, преимущественно вокальных, композиций, которые продаются, копируются и распространяются по законам капитализма. Во-вторых, существенно изменились практики производства и потребления музыкальной продукции; технологические инновации привели к стремительной «дематериализации» звукозаписи, превращению ее в цифровой артефакт. В-третьих, идея музыкального эволюционировала в сторону концепций, связанных со звуковым и слушательским опытом: музыка становится «одним из способов ориентации в акустическом пространстве» (с. 497), одним из многих «звуковых искусств».

Большая часть кейсов из секции о музыке и художественной словесности посвящена литературе модерна и раннего постмодерна — Прусту, Беккету и др. Этот выбор закономерен: именно для этих авторов музыка стала «модельным объектом», позволяющим раскрыть всю сложность человеческого восприятия и коммуникативного поведения, идет ли речь о музыке как о воплощении идеи у Пруста

или как об ориентире и ресурсе при построении гендерного нарратива у Вирджинии Вулф, о телесности музыкального опыта у Д.Г. Лоуренса, об обсуждении слушательских привычек в эссеистике Э.М. Форстера или, наконец, о музыке как о способе высказать невыразимое в театре Беккета. Во всех этих статьях важна смычка между литературным и музыкальным экспериментом, когда оба искусства «подслушивают» и «подглядывают» друг у друга новые способы работы с человеческим сознанием, новые наборы эффектов и приемов. Проблематизация субъективности, ставшая одним из главных мотивов как в искусстве, так и в гуманитарных науках XX в., требовала активного и порой весьма радикального исследования границ выразительности и восприятия во многочисленных музыкальных и литературных авангардах.

Судя по «поэтической» секции пятого блока, поэзия XX в. оказалась более заинтересованной в творческом обмене с музыкой, нежели проза. Здесь идет речь о творчестве Паунда, Одена, Гурни и ряда современных американских поэтов: Пола Малдуна, Кейт Темпест, Кристофера Миддлтона и др. Важная новая черта музыкального ландшафта XX в. — возникновение жанров на стыке европейской, афроамериканской, ямайской и других региональных музыкальных традиций: джаза, городского блюза, регги, рок-н-ролла, хип-хопа и т.д. По наблюдению авторов секции, поэзия подхватывает этот синкретизм, обращаясь к популярной музыке как к источнику новых идей и техник. Здесь мы возвращаемся к идее интермедийной интертекстуальности Майкла Кляйна.

Хорошим примером интертекстуального исследования может служить монография *Мелиссы Стронг* «Ремикс американской литературы: музыка в американской литературе XXI в.». В центре внимания здесь «ностальгическое», по выражению самого автора, обращение современных американских писателей, поэтов и драматургов к популярной музыке второй половины XX в. Это обращение происходит не только в режиме цитирования песенных текстов, но и в режиме переноса околомузыкальных практик на литературное письмо. Ностальгический момент связан, во-первых, с тем, что многие современные писатели были поклонниками поп- и рок-музыки в юности (в этом признается и сама автор книги), а во-вторых — с тем, что популярная музыка если и не отошла на второй план в смысле влияния на общество, то по крайней мере вынуждена конкурировать с новыми культурными формами и форматами — сериалами, соцсетями и т.д. Литературе, в известном смысле ощущающей свою периферийность относительно современной социальной жизни Запада, важно найти себе товарища по несчастью, но при этом заведомо более технологически подкованного. В отличие от литературы поп-музыка — это «молодое» поле, развитие которого шло рука об руку с развитием медийных техник. Одной из причин, по которой она рассматривает тексты, написанные строго после 2009 г., Стронг называет то, что именно в 2000-е, с появлением первых флеш-плееров и музыкальных маркетплейсов, слушательский опыт приобретает современные черты.

Между тем главный музыкально-технологический прием, названный автором в заглавии — ремикс — имеет чуть более продолжительную историю: восходит к практикам, возникшим еще в 1970-е гг., с распространением магнитофонов. В ремиксовые техники можно записать и пересведение, и изменение аранжировки, и использование цитат из других композиций, и даже практики создания микстей-

пов — домашних музыкальных сборников-коллажей, часто предназначенных для передачи другому человеку в качестве своеобразного послания. К этому последнему феномену, пережившему расцвет в 1980-е, автор обращается особенно часто.

Впрочем, Стронг далеко не первая, кто предложил переосмыслить ремикс как литературную технику. Это слово использовал еще Уильям Берроуз в качестве синонима для «метода нарезки» — заимствованного им у дадаистов способа письма, заключавшегося в буквальном разрезании текста и перемешивании получившихся фрагментов. В своей книге «Ярче солнца» (1998) один из идеологов афрофутуризма Кодво Эшун выдвинул идею миксологии (mixology) как стратегии деконструктивистского переосмысления и пересборки наследия «белой» культуры и, в частности, литературы.

В монографии Стронг нет упоминаний об этих концепциях. Возможно, потому что, несмотря на ее подчеркнуто современное название, эта книга представляет собой достаточно традиционное исследование интертекстуальности. Теоретическую рамку исследовательница заимствует без существенных изменений из работы Эдуарда Наваса «Теория ремикса: эстетика сэмплирования» (2012). Для Наваса сэмплирование (лежащее в основе ремикса как цитации) — это «метатехнология», которая охватила все сферы современной культуры и в основе которой лежит идея «перерабатываемости (recyclability) любых материалов и смыслов»[5]. Объектом ремикса для Стронг становятся не только тексты, но и голоса, темы, ритмы и интонации, воспоминания и чувства персонажей, культурная память сообщества. Несомненное достоинство книги в том, что автору удается «заземлить» теоретические построения Наваса и убедительно показать, как разнообразные интертекстуальные переклички между двумя искусствами придают литературному тексту многомерность, плотность или даже «тактильность» (по замечанию поэтессы Сьюзан Стюарт, звук — это «осязание на расстоянии»). Музыка рассматривается и как механизм материализации воображаемого: современные стриминговые сервисы, отмечает Стронг, размывают границу между реальным и фикциональным, происходящим внутри и снаружи: «В литературе XXI в. музыка предоставляет доступ к симулякрам, проблематизирует подлинность переживаний и творческую способность» (с. 17). Музыка — важный компонент идентичности, она населяет личную и коллективную память, трансформирует — в логике ремикса — исторические и биографические нарративы.

Иллюстрацией служит анализ романа Дженнифер Иган «Время смеется последним» (2010, рус. пер. 2013). Стронг видит в нем литературный микстейп — нелинейный нарратив, целостность которого обеспечивается «рыхлой многоголосицей» (loose polyphony) персонажей и их музыкальных реминисценций из доцифровой эпохи, которые выступают инструментом личностной стабилизации в век цифровой фрагментации. Далее автор обращается к прозе Шермана Алекси, современного американского писателя индейского происхождения. Рассматривая эволюцию его творчества, Стронг обнаруживает неожиданные параллели между развитием технологий звуковоспроизведения с середины 1990-х гг. и тем, как автобиографические герои Алекси работают над осмыслением своей культурной, этнической и национальной идентичности. Следующая глава посвящена анализу нескольких небольших прозаических и драматических произведений сквозь призму ремикса как переработки материала: на примере творчества Сары Руль, Энн Уошберн, Мейли Мелой и Сары Притчард автор демонстрирует важность музыкальных цитат и реминисценций для современной американской литературы. В творчестве

5 *Navas E.* Remix Theory: The Aesthetics of Sampling. Vienna: Ambra Verlag, 2012. P. 3.

всех четырех авторов обращение к поп-музыке позволяет «осовременить» старые сюжеты (примеры — «Эвридика» и «Семидесятилетие Питеры Пэн» Сары Руль) и включить в текст общие места массовой культуры («На работу требуются: женщина» Сары Притчард). Все это приводит Стронг к выводу, что современные читатели и писатели являются участниками «музыкального поворота» в литературе.

Подробно рассмотренный нами сборник статей свидетельствует о том, что подобный поворот происходит уже очень давно. Более того, он убеждает, что музыка и литература немыслимы без бесконечного вращения вокруг друг друга, без взаимного вглядывания и вслушивания. Характерно, что в обеих книгах то и дело встречается слово «мигрировать» — иногда мимоходом, иногда почти как термин. Литература и музыка, как и вообще любое искусство, — это феномены с полупрозрачными границами, охотно впускающие в себя чужеродные, на первый взгляд, элементы. Такая «интермедийная миграция», то есть свободный обмен техниками, приемами, темами и смыслами, пожалуй, наиболее точно описывает кооперативные отношения музыки и литературы.

Евгений Савицкий

Литература и музыка, настроение и атмосфера от Пифагора до Г. Бёме

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_309

Moosmüller S. Von der „himmlischen Harmonie“ zum „musicalischen Krieg“: Semantik der Stimmung in Musik und Literatur, 1680—1740.

Göttingen: Wallstein, 2020. — 240 S. — (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa. Bd. 28).

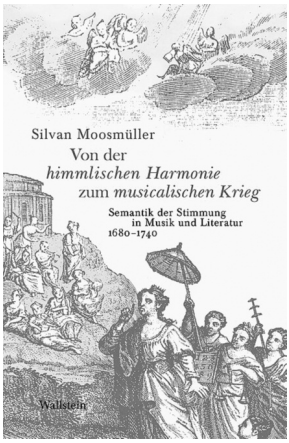
Katschthaler K. Zwischen Atmosphäre und Narration. Zum Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert.

Bielefeld: transcript, 2022. — 265 S. — (Lettre).

Издания, о которых пойдет речь ниже, посвящены влиянию музыкальной теории и практики на литературу, а также литературе как форме осмысления музыки, ее гипотексте, (анти)нарративной модели на рубеже XVII—XVIII вв. и в XX — начале XXI в.

В книге Сильвана Моосмюллера (Базельский университет) «От “небесной гармонии” к “музыкальной войне”: семантика настроения в музыке и литературе 1680—1740 гг.» рассматривается предыстория важного для романтических и постромантических литературы и эстетической теории понятия (и метафоры) «настроение». Как замечает автор, сегодня это широко употребляемое слово, значение которого не вполне ясно, хотя в последнее время ему уделяется все больше внимания

в литературоведении — в работах Анны-Катарины Гисбертц, Ханса Ульриха Гумбрехта, Фридерики Реентс и др.[1] При всех различиях в понимании этого понятия исследователи согласны друг с другом в том, что пришло оно из музыки, и с этим связана специфичность немецкого слова *Stimmung* (‘настроение’), делающая его непереводимым. Между тем содержание этого понятия в музыке исследовано гораздо хуже, чем в литературе. Сегодня связь музыкальной «настроенности» или «строя» (по-немецки тоже *Stimmung*) с более широким понятием «настроение» совсем не очевидна. Историческая связь слова, имеющего отношение к настройке инструмента и расчету акустических интервалов, с душевными переживаниями остается в современных исследованиях не вполне проясненной.



Основополагающим здесь является исследование Лео Шпитцера «Античная и христианская идеи мировой гармонии: пролегомены к интерпретации слова *Stimmung*» (1944—1945)[2]. Шпитцер установил, что слово *настроение* (*настроенность*) изначально отсылало к гармоничной слаженности небесных сфер, и как раз тогда, когда теория сфер перестает быть убедительной, начинается широкое использование слова *настроение* в близком к современному значении. Окончательный распад представлений о христианской гармонии Шпицер датирует концом XVIII в., но у него мало примеров, относящихся к этому столетию, и в основном они не немецкие. Слово выглядит, таким образом, как рудимент, как сохраняющее всего лишь метафорическую отсылку к прежнему значению. Каролина Вельш, также занимавшаяся изучением этого слова, отмечает, что метафора хорошо настроенного музыкального инструмента распространяется сначала в физиологии середины XVIII в., и только около 1800 г. переходит оттуда в эстетику и психологию[3]. Моосмюллер не согласен с нею: по его мнению, семантику «настроения» нельзя вывести из какого-то одного истока. Он признает, что около 1700 г. музыкальное значение преобладало, но оно содержало в себе связи с другими областями знания: математикой, физикой, астрономией, философией, эстетикой, политикой и этикой. В то время еще не было изолированных друг от друга научных дисциплин, а теория музыки, относившаяся со времен Античности к «семи свободным искусствам/наукам», была известна всякому, кто учился не только в начальной, но и в латинской школе. Моосмюллер сомневается также в правильности желания непременно видеть в «настроении» метафору, поскольку и в физиологии

1 См.: Stimmung: Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie / Hg. von A.-K. Gisbertz. München, 2011; *Gumbrecht H.U.* Stimmung lesen: Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur. München, 2011; *Reents F.* Stimmungsästhetik: Realisierungen in Leteratur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert. Göttingen, 2015.

2 *Spitzer L.* Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word “Stimmung”. Baltimore, 1963.

3 *Welsh C.* Nerven — Saiten — Stimmung: Zum Wandel einer Denkfigur zwischen Musik und Wissenschaft, 1750—1850 // Berichte zur Wissenschaftsgeschichte. 2008. Bd. 31. S. 113—129; *Eadem.* Resonanz — Mitleid — Stimmung: Grenzen und Transformationen der Resonanzmodells im 18. Jahrhundert // Resonanz: Potentiale einer akustischen Figur / Hg. von K. Lichau, V. Tkaczyk, R. Wolf. München, 2009. S. 103—122; *Eadem.* “Stimmung”: The Emergence of a Concept and Its Modification in Psychology and Physiology // Travelling Concepts for the Study of Culture / Ed. by B. Neumann, A. Nünning. Berlin; Boston, 2012. P. 267—289.

это слово могло буквально означать общую слаженность организма, аналогичную слаженности всего мироздания. Автор отмечает, что в целом период конца XVII — начала XVIII в. у Шпитцера и у Вельш практически не исследован. Между тем понятие настроенности (или настроения) в то время не только использовалось музыкантами и композиторами, но и было предметом горячих теоретических дискуссий. Этим дискуссиям, а также их влиянию на литературу и посвящена книга Моосмюллера. Автор стремится показать, что субъективизация настроения и трансформация спекулятивно-символической теологии в инструментарий рефлексивной эстетической теории происходит уже около 1700 г. внутри самой музыкальной теории, а не позднее вследствие переноса в другие дисциплины, как считалось до сих пор. Через темперированные строи/настроения в музыке модель гармонии перемещалась из внешних сфер внутрь каждого человека.

В качестве примера более широкого, не сводимого только к музыке понимания пропорциональной настроенности (ebenmässige Gleichstimmung) Моосмюллер рассматривает рассуждения поэта и универсального ученого Георга Филиппа Гарсдёрфера в его «Философских и математических услаждающих часах» (1653). Для Гарсдёрфера расстроенность звучания сопоставима с неразумно построенным зданием, с сильным человеком, избивающим ребенка, и вообще с отвратительностью беспорядка. Музыкальная настроенность, таким образом, — это частный случай должной всеобщей согласованности, упорядоченности. Кроме того, так же, как пропорциональное звучание радует слух, пропорциональное строение радует глаз. По замечанию Моосмюллера, Гарсдёрфер пишет о согласованности, которой проникнут весь космос, и понимает ее отнюдь не метафорически. Полвека спустя в стихах Готфрида Вильгельма Лейбница, посвященных кончине прусской королевы Софии Шарлотты, вновь идет речь о всеобщих согласованности и порядке, однако внимание смещается от внешних обстоятельств к внутреннему созерцанию. Порядок, прежде мысливший как надличностный, теперь связан с определенной перспективой. Настроение проявляется как соответствие внутренних чувств внешнему окружению. Каждый отдельный человек при этом репрезентирует собой целое мироздания. Моосмюллер отмечает, что у Лейбница, как и у Гарсдёрфера, настроение не служит метафорой: всеобщая согласованность понимается буквально. При этом она больше связана с познанием мира, чем с эстетическими вопросами, хотя позднее лейбницевское понимание связи объективного с субъективным будет важно именно для эстетики.

Автор указывает на то, что германские земли запаздывали по сравнению с Францией, Англией или Италией, где интерес к связи земного с космическими гармониями, со звучащими в своем упорядоченном движении небесными сферами ослабел гораздо раньше. Распад универсального барочного знания с его стремлением находить аналогии между всеми вещами привел к формированию отдельной музыкальной теории. В Германии же еще и в начале XVIII в. музыка — это звучащее число, что видно, например, по статье «Музыка» в «Музыкальном лексиконе» (1732) Иоганна Готфрида Вальтера, где проводится параллель между чувственно воспринимаемой музыкальной гармонией и надчувственной музыкой небесных сфер, как они сотворены Господом. Еще со времен Августина в трактатах о музыке повторялись слова из Книги премудрости Соломона, что Господь «все расположил мерою, числом и весом».

В середине XVII в. особенно влиятельной, причем как среди католиков, так и среди протестантов, была «Всеобщая музургия» (1650) иезуита и универсального ученого Афанасия Кирхера. В этом трактате, как и в средневековой традиции, говорилось о мировой музыке, пронизывающей не только духовный, но и материальный мир, однако происходило стирание границ между микро- и макрокосмом,

между разделявшимися до сих пор четырьмя видами музыки: небесной, мировой, человеческой (человек как движущееся гармоничное целое) и инструментальной (чувственно воспринимаемая музыка, извлекаемая из музыкальных инструментов). Еще в конце XVII в. Кирхеру вторил Вольфганг Каспар Принц[4], писавший в «Историческом описании вокальной и инструментальной музыки» (1690), что всемогущий Творец неба и земли по праву может быть назван изобретателем музыки, поскольку он не только «сочинил» взаимную настроенность неба и земли, но и сделал воздух способным передавать удары, а уши — воспринимать их; он же сделал человека предрасположенным к пению. Таким образом, отмечает Моосмюллер, здесь скорее не музыка, а астрономия служит ключом ко всеобщей гармонии и пропорциональности. Земная музыка понимается как зависимая от небесной.

Другой теоретик того времени, Андреас Веркмейстер, писал в «Подробном путеводителе по музыкальной математике» (1686) о взаимосвязи между способностью правильно настроить инструмент и моральными качествами человека, ведь тот, кто склонен к разгульным танцам и песням, не знает меры. Неумение настроить инструмент приравнивается к невежеству в целом. При этом, по замечанию Моосмюллера, наилучшие числовые соотношения в теориях того времени выводились независимо от эмпирии и зачастую оказывались несовместимы с музыкальной практикой. Так, в соответствии с позднеантичной неоплатонической традицией[5] считалось, что число или соотношение чисел тем совершенней, чем оно ближе к единице, — об этом писали и Веркмейстер в «Подробном путеводителе…», и Иоганн Генрих Буттштетт в трактате «Вся музыка и вечная гармония» (1717). Это означало, однако, что все интервалы в музыкальном произведении должны были в идеале равняться единице, что, по выражению Веркмейстера, подобно подаче на нескольких блюдах одних и тех же яств. В итоге он формулирует практические правила, которые противоречат теории идеальных консонанций.

Это несоответствие, впрочем, толковалось как естественное отличие несовершенного человеческого настроя от совершенного Божественного. В одном из стихотворений 1698 г. Кристиана Грифиуса (сына знаменитого Андреаса Грифиуса) лютня, на которой играет поэт, ломается, и он понимает всю тщетность попытки достичь Божественного настроения. Грифиуса можно понимать так, что дело в недостаточном мастерстве музыканта. В написанном по случаю погребения знатной дамы из силезского рода Редигер стихотворении Бальтазара Нейкирха «Земная музыка, принятая за небесную» (1689) подчеркивается, что дело в несовершенстве человека как такового. Человеческая жизнь подобна хрупкой лютне — она так же внезапно «ломается» среди счастья и благополучия, как прерывается из-за поломки инструмента хорошая музыка. В отличие от Грифиуса, писавшего о метафизической настроенности, Нейкирх пишет о посюсторонней настроенности человека (на смех, на любовь), хотя и он делает вывод, что нужно быть созвучным Господу, а не мирским делам.

Особый случай представляет собой стихотворение «Похвала благородной музыке» (1696) веймарского юриста Иоганна Кристофа Лорбера, которое начинается с описания общего истока поэзии и музыки в небесных сферах, а продолжается аналогией с обществом, согласие в котором зависит от настроенности сердца

---

4 Несколько раз (на с. 56, 59, 90) Моосмюллер ошибочно называет его Иоганном Каспаром, но в остальных случаях именует его правильно.

5 *Клавдий Птолемей*. Гармоника в трех книгах. *Порфирий*. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / Изд. подгот. В.Г. Цыпин. М., 2013; *Аврелий Августин*. Шесть книг о музыке / Пер. и коммент. Е.М. Двоскиной. М., 2017; *Боэций А.М.С.* Основы музыки / Пер. и коммент. С.Н. Лебедева. М., 2012.

каждого человека. Ведь если квинта возмутится и возжелает того места, которое ей не принадлежит, то вся настроенность окажется нарушенной. Дополнением к семидесяти страницам поэтического текста служат пятьдесят страниц «поэтико-исторических пояснений», в которых автор обращается к давнему спору пифагорейцев и аристоксеников о значении разума и чувств для восприятия музыки. Таким образом, в его тексте находит прямой отклик развернувшаяся на рубеже XVII—XVIII вв. «музыкальная война» между сторонниками неслышимой и слышимой музыки. При этом сам Лорбер ничью сторону не занимает.

Иначе обстоит дело в романе «Арминий» (1689—1690) Даниэля Каспера фон Лоэнштейна. Наряду с изложением исторического сюжета автор стремился представить свод знаний своего времени — отсюда появление в романе десятистраничного экскурса на тему гармонии небесных сфер. Вложенный в уста отшельника рассказ представляет мир как хорошо настроенную арфу. Эта концепция, однако, воспринимается слушательницами с иронией. Когда же отшельник заводит речь о том, что нет на земле более совершенно настроенной арфы, чем человек, то к этому, напротив, относятся со всей серьезностью. В другом эпизоде романа греческий философ и немецкий бард спорят и о том, способна ли музыка целительно воздействовать на тело, и бард отстаивает точку зрения, что она действует только на душу, имея в виду при этом лишь слышимую музыку. Таким образом, пишет Моосмюллер, здесь заметно скептическое отношение автора романа к теории космической гармонии/настроенности.

Схожих взглядов придерживался и придворный библиотекарь и концертмейстер герцога Саксен-Вейсенфельдского Иоганн Беер. В своих сатирических произведениях он также откликался на современные музыкально-теоретические дебаты, подчеркивая диссонансы в устройстве мира и откровенно высмеивая идеи всеобщей гармонии. Так, в изданной посмертно «Музыкальной войне» (1719) он писал о сражении между Гармонией и (ориентированной на чувства) Композицией, в котором Гармония терпит поражение и укрывается в крепости Системы. Моосмюллер видит в этом тексте нападки на Кирхера, Принца и их сторонников.

В целом, как отмечает исследователь, настроенность/настроение в литературе того времени еще не имеет того центрального значения, какое оно приобрело в музыкальной теории. Тем не менее, как показывают рассмотренные тексты, изменения в трактовке настроения происходят и в литературе. Если у Грифиуса это скорее понятие о целом мира, при помощи которого описывается различие между человеческим несовершенством и полнотой Божественного, то Нейкирх хотя и упоминает мировую музыку, но переносит внимание на настроение в микрокосме. У Лоэнштейна настроенность и гармония служат метафорами для описания положения человека в мире, но подчиненность звездам утрачивает прежнее значение — важнее голос как выражение разума и воли человека. Наконец, Беер выстраивает сатирическую дистанцию по отношению к космической гармонии, настроенность как мировая гармония здесь уже совсем неубедительна.

Большое значение для этих изменений имели теоретические дискуссии о темперированном музыкальном строе (тоже *Stimmung*) и их смещение от богословско-математических вопросов к физиологическим. Эти дискуссии и рассматривает далее Моосмюллер. Если в связи с литературой речь шла о метафорических использованиях понятия настроенности, то здесь автор возвращается к буквальным его употреблениям. На рубеже XVII—XVIII вв. оно становится привлекательным для физиологии по нескольким причинам: во-первых, в силу освобождения чисел от их трансцендентальных значений; во-вторых, из-за изменения трактовки категории интервала — от абстрактного соотношения чисел к конкретным абсолютным величинам; в-третьих, на субъективном уровне растет значение слуха как инстан-

ции суждения. В результате все более важным становится суждение о музыке отдельного человека.

Проблемой в унаследованной от поздней Античности и Средневековья математической теории музыки было то, что интервалы не укладывались в ровные числа. Несовместимости обнаруживаются уже в соотношении чисел основных интервалов мажорных и минорных трехзвучий: двенадцать квинт, построенных вверх, не дают семи октав, а превышают их на так называемую пифагорейскую комму; одна большая терция, построенная из четырех чистых квинт, при изъятии двух октав на синтоническую комму больше, чем чистая терция, и т.д. По этой причине с XV в. разрабатывались так называемые температуры, или темперации, при которых величина отдельных интервалов специально изменялась, чтобы улучшить качество звучания других интервалов. Как отмечает Моосмюллер, на рубеж XVII—XVIII вв. приходится настоящий бум трактатов о настройке и темперации. Популярности этих дискуссий способствовало то, что музыканты до конца XVIII в. сами настраивали свои инструменты (за исключением органов), и навыки настройки входили в стандартное обучение музыкантов-практиков. Бурный характер дискуссий о темперации объясняется, однако, не только этим, но и их важностью для понимания того, чем вообще является музыка, каково ее онтологическое значение. Поскольку музыкальная настроенность связывалась с понятием космической гармонии, возможность или невозможность свести интервалы к непротиворечивым цифровым соотношениям имела значение, выходящее за рамки музыки. При этом, пишет Моосмюллер, переход около 1700 г. от среднетонового строя к неравномерной темперации ставил под вопрос основания музыкальной гармонии в выраженной числами соотнесенности небесных сфер. Ни Принц, отстаивавший среднетоновый строй, ни Веркмейстер, выступавший за новую «хорошую темперацию», не ставили под сомнение сами математические основы, но для нового поколения теоретиков настроенности цифры перестанут репрезентировать идеальный порядок и будут иметь лишь вспомогательное значение. Так, придворный капельмейстер в Кёнигсберге Иоганн Георг Нейдхардт в трактате «Лучшая и самая легкая темперация» (1706) писал о том, что мы сами непроизвольно все исправляем, подобно детям, подставляющим руки при падении, хотя их этому никто не учил. В нас все заложено природой, и, хотя интуитивный опыт надо подкреплять математически, наш слух не нуждается в учении о гармониях. Нейдхардт допускал существование множества систем, и Моосмюллер видит в его рассуждениях влияние галантной культуры, в которой была важна уместность поведения в разных обстоятельствах.

Пока теория четырех видов музыки сохраняла убедительность и человеческая музыка (гармоничная настроенность человеческого организма) оказывалась аналогичной инструментальной (звучащей, извлекаемой из инструментов), не возникало вопроса о том, как музыка воздействует на человека. Теперь же этот вопрос появляется — а вместе с ним и старый спор об иерархии разума и чувств. В частности, об этом писал придворный капельмейстер в Дрездене и Кётене Иоганн Давид Хейнихен в трактате «Основной бас в композиции» (1728). В духе «спора о древних и новых» он утверждал: если «древние» держались разума, то для «новых» важнее слух. По замечанию Моосмюллера, ценность чувственного на рубеже веков возрастает еще и благодаря появлению понятия вкуса. Полемика о разуме и чувстве придавала новую актуальность спору пифагорейцев и аристоксеников, к которому, в частности, обращается Принц в «Историческом описании…». Во «Фриниде Митиленском, или Сатирическом композиторе» (1696) Принц выстраивал иерархию слушателей начиная от «сибирских», которые рады вообще всякому звуку, и «крестьянских», которые не переносят сильных диссонансов, но в остальном готовы слушать что угодно, и заканчивая «благородными», способными к рацио-

нальному постижению гармоний. Схожим образом рассуждал и Иоганн Георг Мекенхойзер, еще один сторонник музыкального рационализма и автор трактата «Так называемая новейшая музыкальная темперация» (1727).

Сенсуалисты были не менее воинственны. Хейнихен выступал против узурпации власти разумом и зрением (которое в большей степени, чем слух, способно к определению точных интервалов): они должны быть лишь советчиками, оберегающими от ошибок, но в остальном смиренно повинующимися. Боролся с «сектой» пифагорейцев и Иоганн Маттезон, капельмейстер в оперном театре Гамбурга, публиковавшийся под псевдонимом Аристоксен-младший. Он считал, что диапазон звучаний, воспринимаемых ухом, весьма высок, что ухо тонко чувствует и не ошибается. Схожих взглядов придерживался и Мартин Генрих Фурман, с 1704 г. — кантор во Фридрихсвердерской гимназии в Берлине. По его убеждению, существование людей с дефектом слуха не означает, что слух как таковой дефектен по отношению к зрению и разуму. Восприятие музыки Фурман связывал с темпераментом человека; тем самым его сочинения открывали путь для уравнивания темперации, настройки/настроения и темперамента, их идентификации друг с другом, что и происходит несколькими годами позднее у лютеранского генералсуперинтенданта в Клаустале Каспара Кальфёра, написавшего обширное введение к трактату «Практическая темперация» (1717) местного землемера Кристофа Альберта Зинна. Кальфёр задается эпистемологическим вопросом: звучит ли звук в орга́не, в наших ушах или внутри, в душе? Большинство современных философов, по его словам, считали, что слух лишь доставляет сигналы, а душа подобна рейтару или гренадеру, которые при звуке трубы знают, что им делать. Якобы благодаря врожденному знанию душа способна правильно воспринимать эти знаки. Для Кальфёра, однако, важна внутренняя переработка звуковых впечатлений. Внутреннее у него отделено от внешнего как особое пространство, человек становится носителем музыкального настроения.

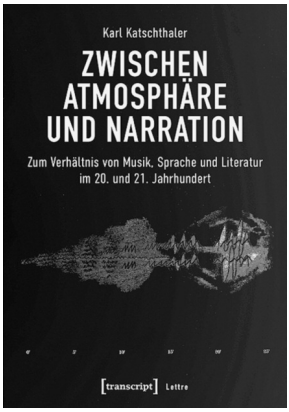
В конце книги Моосмюллер делает еще подробные экскурсы, посвященные теориям Веркмейстера и Маттезона, а также поэтическим сборникам гамбургского сенатора и писателя Бартольда Генриха Брокеса, который работал с по-новому понимаемыми музыкальными настроениями. Описанное Моосмюллером расставание с Пифагором оказалось, однако, небыстрым…

Книга Карла Качталера (Дебреценский университет) «Между атмосферой и наррацией: о соотношении музыки, языка и литературы в XX—XXI вв.» начинается с цитаты из Адорно, советовавшего читать партитуру, а не слушать исполнение музыки, которое так или иначе искажает замысел композитора. Адорно настаивал, что обучать чтению музыкальных произведений нужно еще в детском возрасте. Полвека спустя Гернот Бёме в статье «Великий мировой концерт» констатирует, что со времен Адорно мы наконец-то освободились от Платона и его определений гармоничных интервалов[6]. В случае с современной (академической) музыкой, считает Бёме, вообще сомнительно, что она может быть адекватно записана с помощью нот или что для нее важно быть только слышимой. К тому же современные технические способы воспроизведения зачастую делают нотную запись излишней. Во всяком случае, по мнению Бёме, нотация перестает быть единственной гарантией подлинности произведения.

Качталер отмечает, что описанные Бёме изменения вовсе не приводят к выходу нотной записи из употребления. С одной стороны, возникают новые формы записи, которые подразумевают иные формы чтения. С другой — меняется характер использования партитуры, она перестает служить сохранению произведения в его

6 *Böhme G.* Das große Konzert der Welt // Sam Auinger & friends: a hearing perspective: In 5 Bd. / Hg. von C. Seiffarth, M. Sturm. Bd. 2. Theorie. Wien, 2007. S. 3—15.

подлинности. Чтобы защититься от некачественных исполнений произведения, композитору теперь достаточно самому проконтролировать его аудиозапись, которую он затем может сам же распространять. Цифровые технологии обеспечивают высокую точность воспроизведения.



Продолжая реконструировать заочный спор Бёме с Адорно, Качталер отмечает, что у последнего были и другие аргументы в пользу чтения. Для него музыка, как и литература, — искусство, существующее во времени, связанное с особым темпоральным опытом. С ним у Адорно была связана нарративность музыки, представляющей собой последовательное движение: предшествующее подготавливает нас к последующему, после чего мы подходим к завершению. Поэтому важна способность к индивидуальному членению музыкального произведения. Бёме видит в этом восходящее к пифагорейцам интервальное понимание музыки и отмечает, что к современным произведениям оно не применимо: в них часто вообще нет каденции[7]. Схожей точки зрения придерживается Сьюзан Макклэри, которая относит доминирование нарративной музыки к периоду с 1700 по 1900 г., когда для европейской культуры была важна идея гармоничного воспитания человека (Bildung), — этим нарративно построенные произведения и занимались[8]. В них одно эмоциональное переживание подводило к другому, а затем переходило в какое-то третье, в которое должно было перейти согласно морально-этическим ожиданиям публики. С эпохи авангарда, однако, преобладает антинарративность, музыка в большей степени трактуется как выражение субъективности композитора, которая может быть весьма сложной, незавершенной, разомкнутой и т.п.

В связи с этим Качталер отмечает, что для постклассической нарратологии повествование — это не то, что содержится в тексте, а то, что возникает по ходу чтения в восприятии читателя. Схожим образом и в современной теории музыки, например у Винсента Милберга, внимание переносится с композитора и его замысла на слушателя — лишь в его опыте выстраивается линейность произведения[9]. Это значит, однако, что сущностные определения музыки, которыми оперируют Бёме и Макклэри, не столь важны: любое произведение может быть выстроено в нашем восприятии в линейную временную последовательность, даже если это авангардная атональная или посттональная музыка. Таким образом, музыка больше адресуется духу, организующему ее восприятие, а не чувствам, что возвращает нас к Адорно и пифагорейцам. То, что Бёме объявил завершенным, продолжает жить в слушателецентричной повествовательности произведений. Даже если человек не читает партитуру, он все равно ментально конструирует слышимое как связный последовательный опыт. По сути, сама музыка оказывается читаемой и наделяемой смыслом.

Но и здесь Бёме есть что возразить. Он считает, что во второй половине XX в. произошел сдвиг от слушания как темпорального и нарративного опыта к слуша-

---

7 См.: *Böhme G.* Auf dem Weg zum „Konzert der Welt“: Neue Musik als Schule des Hörens // Neue Zeitschrift für Musik. 2011. № 4. S. 48—51.

8 См.: *McClary S.* The Impromptu That Trod on a Loaf: Or How Music Tells Stories // Narrative. 1997. Vol. 5. № 1. P. 20—35.

9 *Meelberg V.* New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music. Amsterdam, 2006.

нию как к пространственному опыту. Для современных композиторов все важнее становится работа с обрамлением произведений: материальными условиями их исполнения, телесностью музыканта, внешним шумом и т.п. Соответственно, современный слушатель вынужден усваивать иные навыки слушания, чем те, что предполагались классической нарративной музыкой. Это подразумевает опять же не столько аналитическое, «интервальное», сколько эмоциональное, «слитное» слушание. Музыка для Бёме — это, в сущности, «атмосферное» искусство, создающее расширенное телесное пространство[10].

По мнению Качталера, невозможно сделать выбор между концепциями Адорно и Бёме, так же как неразрешенным остался древний спор пифагорейцев и аристоксеников. Автор считает, что музыка располагается между этими двумя полюсами. Стоит говорить не столько о смене эпох, сколько об амбивалентности, свойственной музыке как медиуму. Музыка должна рассматриваться и как нарративная, и как пространственная, что означает не простое соединение свойств, а скорее их противоречивое взаимодействие.

Общими для литературы и музыки, по мнению Качталера, являются их читаемость и оживание в воображении человека. При этом музыка изначально была предназначена для исполнения кем-то другим, что привело к разъединению фигур композитора и музыканта, к расхождению музыки как литературы и музыки как исполнения. Однако в XX и XXI вв. происходит сближение этих сфер — достаточно вспомнить о роли инструменталистов в джазе или современных композиторов-перформеров, которые порой только сами и способны исполнить свои произведения. Литературные же тексты, за исключением драмы, для исполнения не предназначались. Распространение грамотности постепенно вытесняло чтение вслух, восприятие произведений становилось все больше молчаливым. В XX в. возникают радиопьесы, которые наиболее близки по своему характеру к партитурам. В XXI в. с распространением аудиокниг произошла реабилитация слушания. Иногда чтение соединяется с музыкой, дополнительно создающей атмосферу произведения. Как правило, роль музыки при этом вспомогательная. В то же время все более важной при чтении становится тональность голоса, и на эту реабилитацию голоса в современной культуре обращал внимание уже Бёме. Если произведение читает сам автор, то его фигура сближается с композитором-перформером.

В качестве примера такого взаимодействия музыки и голоса Качталер рассматривает вышедший в 2007 г. роман австрийского писателя Кристофа Рансмайра «Дамы и господа под водой» и выпущенную двумя годами позднее аудиокнигу, где голос Рансмайра сопровождает музыка Франца Хаутцингера. В романе речь идет о людях, превращенных в рыб: у них были разные связанные с водой психологические проблемы, от которых они благодаря этому превращению избавляются. Уже чтение Рансмайром текста, как отмечает Качталер, не является простым воспроизведением печатной версии, ведь всякий голос, как отмечал еще Ролан Барт, является объектом вожделения или отвращения, он не может быть просто нейтральным. В этом смысле чтение усиливает эмоциональное восприятие романа. В то же время читаемый вслух текст не способен передать расстройство речи у людей, ставших рыбами, испытываемую ими нехватку воздуха, и именно эту функцию выполняет музыка Хаутцингера, которая поначалу кажется просто игрой неспособного к этому человека. Хаутцингер, действительно, еще в студенческие годы утратил способность играть на трубе из-за дефекта губ и поневоле стал композитором, но его странная музыка как раз и становится необходимым восполнением читаемого текста. Как у Рансмайра речь идет об «обратной эволюции» людей, так

10 *Böhme G.* Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main, 1995.

и у Хаутцингера звуки постепенно превращаются в шумы, из которых когда-то выделились. В музыке происходит то, к чему не способен текст, — постепенное уничтожение языка. Она оказывается адекватной невысказываемому, и в этом плане она важнее речи.

Другой пример, когда литература зовет музыку на помощь, — роман Имре Кертеса «Без судьбы» (1975). Для Кертеса язык после Аушвица подобен музыке Новой (или Второй) венской школы, он атонален. Когда-то в литературе существовал основной тон, базисом которого были принятая мораль и соответствующий ей порядок жизни, диктовавший соединения слов и мыслей. Теперь этот основной тон утрачен. Качталер отмечает в связи с этим, что вообще-то сама Новая венская школа вовсе не осмысляла себя как разрыв с традицией. Арнольд Шёнберг определял себя как немецкого композитора и написал даже в 1931 г. эссе «Национальная музыка», в котором провел параллели между поворотом в музыке, произведенным И.С. Бахом, и собственным изобретением додекафонии. Шёнберг считал, что обеспечил превосходство немецкой музыки если не на тысячу лет вперед, то уж точно на сто.

Представление Кертеса о Новой венской школе как о разрыве с традицией вызвано чтением Адорно. Именно Адорно истолковал сочинения Шёнберга, Альбана Берга, Антона Веберна и других как «музыку после Аушвица», возникшую до Аушвица. А сильно повлиявший на Новую венскую школу Густав Малер, по мнению Адорно, предвидел фашизм, так же как Франц Кафка. Качталер, однако, считает, что говорить о разрыве с традицией здесь не совсем верно, и не только из-за взглядов Шёнберга в 1930-е гг. Разрыв с традицией непременно подразумевает соотношение с этой самой традицией, и здесь, как полагает Качталер, для лучшего понимания романа Кертеса будет полезна аналогия с «Тремя пьесами для оркестра, соч. 6» (1914—1915) Берга. В обоих произведениях можно найти интертекстуальность. В случае с романом Кертеса исследователи указывали на связи с «Вильгельмом Мейстером» Гёте и целым рядом других текстов; Качталер останавливается на связи с «Божественной комедией» Данте. В романе журналист заинтересованно спрашивает у главного героя, можно ли сравнить лагерь с адом. Тот отвечает, что видел только лагерь, а про ад ничего не знает. Но именно потому, что лагерные ужасы невозможно себе представить, люди предпочитают называть это адом. Аналогия с адом отвергается, а значит, видеть здесь отсылку к «Божественной комедии» нельзя. Но как раз в отрицании эта ссылка и присутствует. Подразумевается, что читатель романа Кертеса знаком с книгой Примо Леви «Человек ли это?» (1947), в которой сопоставление с адом, напротив, допускается. У книг Леви и Кертеса во многом общая структура, но Кертес при помощи гротескной иронии и сужения перспективы стремится дистанцироваться от произведения предшественника.

Схожим образом, считает Качталер, можно описать отношения «Трех пьес...» Берга и «Шестой симфонии» (1903—1904) Малера. В обоих случаях гипотекстом, который «переписывается» в том и другом произведениях, служит военный марш. У Малера это марш, который ведет к гибели, он лишен всего триумфального, но разрушение традиционного военного марша происходит через соотнесение с ним. Адорно писал, что симфония Малера указывает на грядущую катастрофу. Берг сочиняет атональный марш, который соотносится как со старым маршем, так и с симфонией Малера, и у него дело не идет к катастрофе — она с самого начала уже тут.

Таким образом, отмечает Качталер, у Берга и Кертеса происходит дистанцирование от традиционного языка музыки и от литературы до Аушвица, при этом обновление музыкального языка оказывается образцом для обновления языка литературного. Перефразируя Адорно, Качталер пишет, что после Аушвица написание скрипичного концерта стало варварством. Как пример обратного влияния литературы на музыку он рассматривает квартет «Фрагменты — тишина, к Диотиме»

(1980) Луиджи Ноно, который использовал в качестве гипотекста стихотворение Гёльдерлина. Как и Хаутцингер, Ноно пытается передать в музыке расстроенность речи, ее фрагментированность, умолкание. При этом для Ноно важна напряженность молчания, паузы — в отличие от «4′33″» (1952) Джона Кейджа, где преобладает расслабленность в ориенталистском духе, характерном для увлечений композитора того времени.

Кейдж подробно рассматривается в книге Качталера в связи с тем, что «4′33″» подразумевает особое внимание к телесности исполнителя, который садится, открывает крышку рояля, нажимает на педаль и т.д. Исследователь сравнивает этот этап в истории музыки с превращением феноменального тела актера в семиотическое в XVIII в., как оно было описано Эрикой Фишер-Лихте[11]. В рамках картезианского дуализма тела и души подразумевалось, что актер может забыть свое физическое реальное тело ради того, что должен воплотить. Однако полностью разделить два тела оказалось невозможным, что обернулось дестабилизацией восприятия, которое постоянно движется между феноменальным и семиотическим. Нечто подобное происходило и в музыке: исполнителю нужно было отказаться от себя ради произведения композитора, его музыкального текста. Однако во второй половине XX в. некоторые композиторы сами стали обращать внимание на телесность исполнителя, как это делали Маурисио Кагель или Дитер Шнебель. По мнению Качталера, акцентирование телесности исполнителя имеет место и в «4′33″» Кейджа, а наряду с этим важна была и рамка исполнения пьесы на ее премьере в Вудстоке. Перед «4′33″» исполнялось произведение Пьера Булеза, которое требовало особенно сильной жестикуляции пианиста, а после «4′33″» (и последним в программе) исполнялось произведение Генри Кауэлла, которое пианист должен был играть без использования клавиш, на струнах внутри рояля, что также акцентировало телесность музыканта, который садился сбоку от инструмента и склонялся над ним. Эта рамка, отмечает Качталер, делала значимыми и жесты пианиста Дэвида Тюдора, исполнявшего «4′33″». Также во время гарвардской и кёльнской премьер имели значение материальные объекты, такие как рояль, само появление которого создавало представление о концерте и месте публики в нем, или стеклянный стакан на столе, переворачивание которого маркировало начало и конец неслышимого произведения. Это можно толковать как опространствливание музыки, о котором писал Бёме, но в то же время постановка тишины делает особенно важным прочитывание жестов исполнителя (Тюдор в 1952 г. даже делал вид, что читает и перелистывает партитуру). Подобный подход к реконтекстуализации умолкания используется в начале XXI в. работах композитора Дженнифер Уолш.

Исследования Моосмюллера и Качталера ценны тем, что показывают большие возможности взаимодействия музыковедения и филологии, чему и в венгерском университете, где преподает Качталер, и в швейцарском, где преподает Моосмюллер, а также и в немецких университетах способствует интегрированность музыковедческих кафедр в работу гуманитарных факультетов. В России, как правило, исследования истории и теории музыки осуществляются в специальных учебных заведениях. В последние годы предпринимались попытки это изменить путем создания смешанных учебных программ на факультетах liberal arts, но их будущее не выглядит надежным. Представляется, что включение в российский научный обиход современных междисциплинарных музыковедческих исследований имеет большое значение для развития таких программ.

11 *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. Н. Кандинской. М., 2015.

Сергей Ташкенов

Хронотопы звука:

РАДИОСПЕКТАКЛЬ В МУЛЬТИПЕРСПЕКТИВЕ

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_320

Schenker I. Auditives Erzählen. Dem Leben lauschen: Hörspielserien aus transnationaler und transmedialer Perspektive.

Bielefeld: transcript, 2022. — 250 S.

В гуманитарных науках немецкоязычного региона радиоспектакли стали предметом изучения еще в начале 1960-х гг. Одни исследователи (как, например, Хайнц Швицке) рассматривали их преимущественно в качестве литературного жанра на стыке эпоса, лирики и драмы с преобладанием устного слова, игнорируя чувственную сторону звука, другие (как Фридрих Книлли) смещали фокус на акустическую атмосферу, создаваемую шумами и звуками, и не обращали внимания на их семантику. К концу 1980-х гг. эти исследования, казалось, исчерпали себя, однако в начале 2000-х возобновились в связи с растущей популярностью аудиокниг, сравнение которых с жанром радиопьесы напрашивается само собой.

Книга Ины Шенкер «Аудитивное повествование. Прислушиваясь к жизни: драматические радиосериалы с транснациональной и трансмедиальной точки зрения», с одной стороны, вписывается в актуальную волну исследований в рамках sound studies и voice studies, а с другой — остается литературоведческой работой. В то же время эта работа принадлежит к новому — самокритическому постколониальному — течению транснационального литературоведения: автор ставит вопросы о жанровой и формальной специфике радиопьес за пределами Европы. Использование транснационального подхода является для Шенкер принципиальным, поскольку он «концептуализирует пересечение границ в глобализированном мире» и позволяет уйти от популярных аналитических моделей глобальной истории (на манер моделей Нила Фергюсона), возвращающих старые колониалистские структуры власти, и открыть «мультиперспективный, мультилогический способ изучения культурных, политических и социальных медиатекстов» (с. 17). Таким образом, исследовательница, понимая транснационализм как «движение против конструктов», а нацию (и следовательно, государственные границы) — как «сконструированную работу/поделку власти, создающей собственные законы» (с. 18), политкорректно помещает свой труд в пространство между глобально- и национально-историческим подходами.

Неоднократно подчеркивая критический по отношению к немецкому «постколониальному» литературоведению характер своего исследования, Шенкер конкретизирует две магистральные линии анализа: она стремится «рассмотреть местные уровни производства, рецепции и изображения в их глобальных и, следовательно, пост- и неоколониалистских переплетениях» и при этом избежать «очередной стигматизации культуры радиоспектаклей как “большого Другого”, так как в про-

тивном случае не избежать очередной виктимизации Глобального Юга» (с. 20). Приставка *транс-* здесь как нельзя кстати, поскольку позволяет при выборе текстов не только поколебать «заточенность» немецкого литературоведения под западное медиапроизводство и таким образом «усомниться в европоцентричной сфокусированности “на самих себе”» (с. 21), но и вскрыть «(вос)производство расистских и экзотизирующих механизмов репрезентации» (с. 20). Транснациональные процессы, участниками которых и выступают радиопостановки, рассматриваются на четырех уровнях: экономическом (финансирование со стороны мультинациональных производителей), созидательном (межнациональное сотрудничество при производстве), рецептивном (учитывающем специфику культурного горизонта потребителя) и эстетическом (преодолевающем национальные границы на содержательном и формальном уровнях радиопостановок).

Само немецкое слово *Hörspiel* (радиоспектакль) в сравнении с его аналогами на других языках провоцирует вопросы о медиаспецифических коннотациях и жанровых границах (ведь транснациональный подход требует найти общий для всех вариантов знаменатель). Шенкер отмечает, что в большинстве германских (кроме английского и исландского) и славянских (за исключением русского) языков это понятие обходится без упоминания радио — в отличие от соответствующих обозначений в романских языках. Она делает вывод, что во влиятельных колониальных языках аналоги слова *Hörspiel* используются в контексте радиовещания, а больше всего вариаций обнаруживают более развитые «слуховые культуры», например английская, где встречаются такие понятия, как радиодрама и радиопьеса, аудиодрама и аудиопьеса. При этом немецкое *Hörspiel*, хотя и используется с самого начала и до сих пор преимущественно в области радиовещания, оказывается более универсальным и буквально означает: ‘слуховая пьеса’, ‘спектакль для прослушивания’, ‘игра для слуха’, ‘игра на слух’[1].

Рождение радиоспектаклей датируется в немецкоязычном регионе 24 октября 1924 г. (дата трансляции «Магии на станции» Ганса Флеша). Вместе с увеличением дальности радиовещания стремительно росло и национальное «акустическое сообщество» Германии (с. 49), и уже к 1960-м гг. сложилась национальная аудитивная медиакультура. Именно в Германии жанр радиопостановок оказался особенно успешным и остается частью немецкой культуры до сих пор. В этом смысле показателен существующий с 1980-х гг. поджанр детских и молодежных радиопьес. Так, самый известный немецкий радиоспектакль, «Три вопросительных знака» («Die Drei ???»), будучи изначально «трансмедиально переработанным импортом из других языковых регионов» (с. 52), лишь в Германии до сих пор остается важной частью аудитивной медиакультуры и продается миллионными тиражами.

В постколониальном контексте аудиокультура нацелена на то, чтобы «передавать знания, информировать о конкретных фактах и улучшать жизненную ситуацию» (с. 67), притом что знание здесь является «не самоцелью, а коммуникацией и социальной практикой» (с. 42) и не только зависит от текущего момента, но и направлено на формирование будущего. «Мыльные радиооперы» (radio soap operas) тесно связываются в книге с колониальной историей, так как они играли большую роль в контексте так называемой помощи развивающимся странам. В таком разрезе постколониального проекта главным принципом радипостановок Шенкер называет эдьютейнмент: сочетая в себе развлечение и обучение, он нацелен на пере-

1 Попутно Шенкер делает любопытное замечание, что сами радиопостановки обычно не переводятся на другие языки, а в редких исключениях из этого правила переводится лишь сценарий, тогда как акустическое наполнение оформляется и записывается по-новому (с. 56).

дачу определенных знаний и ценностей через фикциональные тексты, которые реципиент воспринимал бы «фрикционально» (Отмар Этте), то есть проецируя на собственную жизнь. Одной из первых организаций, занявшихся культурным радиовещательным наследием в бывших колониальных странах, была «Дойче Велле», с 1964 г. организовывавшая в развивающихся странах курсы по работе на радио, частью которых было и производство радиоспектаклей. Какой бы благородной ни казалась миссия «Дойче Велле», Шенкер рассматривает первые годы ее деятельности как «второй, действующий на культурном уровне процесс колонизации, который переносил ценности специфической слуховой культуры в другое географическое пространство» (с. 68—69). Основную причину такого явления исследовательница видит в «недостаточных чувствительности к дисбалансу сил и рефлексии по поводу собственной перспективы и позиции» (с. 68), поскольку изначально представители местной культуры почти не участвовали в принятии решений. Другими словами, получалось так, что попытка ввести западный аудитивный жанр в местные доколониальные традиции устной культуры в изменившееся с точки зрения медиатехнологий время вело к «колониальному и постколониальному парадоксу» и «очередному модусу колонизации» (с. 71). В самих же постколониальных странах поначалу наблюдается недоверие к западным инициативам, направленным на их территорию и культуру, поскольку эти инициативы, по замечанию кенийского лингвиста и культуролога Кимани Нджогу, могут рассматриваться как отрицание местного творческого проекта (с. 78). Тем не менее идущие с Запада импульсы подхватываются, усваиваются и трансформируются во внутренней перспективе местных производителей, которые «связывают жанр радиосериала с местными жизненными мирами, методами повествования и конкретными знаниями из собственного опыта» (там же).

Транснационализм можно рассматривать и с положительной точки зрения, как профессиональную поддержку, «если финансовое обеспечение с Запада не будет вновь идеологически захватывать творческое и эстетическое пространство» (с. 79). Одной из таких успешных реализаций можно считать основание Африканской ассоциации радиодрамы, девиз которой: «Мы меняем Африку своими голосами». Ее прогрессивность заключается не только в создании местной «слуховой» медиакультуры, но и в том, что через жанр мыльной радиооперы удавалось транслировать темы и дискурсы, как правило подвергавшиеся цензуре в СМИ (например, критику репрессий или мнимой демократии в Нигерии). Подробно анализируя радиосериалы «Вивра Верра» («Vivra Verra») и «Эхо перемен» («Echoes of Change»)[2], Шенкер показывает, как через медиаспецифическое повествование в вымышленных локациях раскрываются релевантные для постколониальных культур темы: права женщин, домашнее и гендерное насилие, здоровье, злоупотребление алкоголем и потребление наркотиков, проблемы ВИЧ и СПИД, образование, работа, экология, колониальная история и ее последствия.

В этом смысле эдьютейнмент оказывается «принципом и стратегией выживания для знаний, которые можно сформировать и распространить только через фикциональное повествование» (с. 80). Образовательный элемент радиопостановок в постколониальных странах работает и на бытовом уровне: например, внедрение в художественный мир радиоспектакля мыла «Протекс» или зубной пасты «Колгейт» наряду с их прямой рекламой пропагандирует личную гигиену, а экстра-

2 Первый сериал транслировался в Демократической республике Конго дважды в неделю с сентября 2014-го по март 2016 г. и имел рейтинги, «о которых немецкие вещатели могут только мечтать» (с. 84). Второй транслировался на английском в Папуа — Новой Гвинее с февраля 2011-го по май 2013 г.

диегетические вставки после сцен домашнего насилия дают информацию о центрах оказания помощи жертвам такого насилия и тем самым предлагают на фрикциональном уровне различные образы мысли и действия, делая «эмансипацию и свободу общественной задачей» (с. 110). Выходящие за рамки диегезиса метакомментарии дают слушателям примеры для подражания и являются типичными для радиосериалов стратегиями моделирования жизни, реализующих принцип обучения через копирование. Путем постоянного колебания между реальным и фиктивным мирами (в результате внедрения реальной общественной статистики и рекламы центров помощи или, скажем, комментариев вышедших за рамки внутреннего мира сериала персонажей) выполняются главные задачи эдьютейнмента: трансфер знаний, ценностей и представлений о жизни и побуждение слушателя к саморефлексии. Таким образом, эдьютейнмент выступает «формой постмодерного просвещения» (с. 154).

Актуально для устранения пробелов в исследовании постколониальных культур и само обращение филологии к сфере акустического. Опираясь на предложенное Даниэлем Моратом противопоставление премодерной ориентации на «слышимое» и модерной — на «видимое», Шенкер отмечает маргинализацию акустического в гуманитарных науках: такая иерархизация чувств помещает слух в колониальные конструкты примитивных устных культур в противовес «развитой», визуальной культуре Запада, способной с помощью зрения фиксировать и описывать «объективную» действительность. Более того, даже возникший было в начале XX в. интерес филологии к феномену акустического был направлен не на звук как таковой, а на скрывающиеся за ним структуры, так как слышимое всегда переводилось в письменную знаковую систему. И лишь sound studies, сложившиеся в конце 1960-х на базе понятия звукового ландшафта, начинают признавать за акустическими явлениями эпистемологический потенциал и специфический архив знаний по аналогии с естественными языками или визуальными образами; в связи с этим некоторые исследователи даже провозглашают «звуковой поворот» (или «акустический поворот») в гуманитарных науках, в который Шенкер и предлагает вписаться немецкому литературоведению.

Будучи литературным жанром, радиопьеса все же является в первую очередь акустическим событием и в отличие, например, от аудиокниги воздействует на реципиента более сложной комбинацией различных знаков. Она работает с устным словом, использует перформативные качества голоса, инсценирует действие при помощи таких технических приемов, как диафрагма, монтаж, микширование, электроакустические манипуляции и расположение источников звука в пространстве. Поэтому отдельной проблемой для литературоведа, занявшегося трансмедиальным исследованием, становится аналитический инструментарий. Решая эту проблему, Шенкер обращается к предложенному Бартошем Лутостански разделению категорий на «медианейтральные» (действие, персонажи, пространство, время, повествование, речь и т.д.) и «медиаспецифические» (микрофон, голос, фокализация, хронотоп) и адаптирует центральные понятия к сфере акустического.

Так, понятие фокализации, в классической нарратологии связанное с точкой *зрения* и требующее в трансмедиальных исследованиях модификации, по предложению семиолога Франсуа Жоста превращается в «орикуляризацию» (auricularization) — точку *слуха*. Нарратологическую категорию времени Шенкер перенимает у Жана Женетта, дополняя соотношение повествуемого времени и времени повествования временны́м соотношением речи персонажей, с одной стороны, и окружающих шумов, музыкальных элементов — с другой, при помощи понятия звукового моста (soundbridge). А вот категория пространства, которая и в последних нарратологических теориях связана со взглядом, оказывается непригодной для анализа

акустических жанров и требует нового подхода, поскольку решающей здесь является уже дихотомия места действия (пространства истории) и места звучания (пространства дискурса и повествующей инстанции). Даже место действия оформляется в радиоспектакле посредством пространственного расположения источника звука, что позволяет передать передний и задний планы, движение, статику. Для анализа пространства Шенкер предлагает использовать (по аналогии со «звуковыми мостами» во временном измерении) понятие «звуковые ландшафты» (soundscapes): последние создают общее представление о месте действия и складываются из отдельных «звуковых меток» (soundmarks) — точечных звуков, таких как звонок телефона, звук шагов, голоса и т.д. В качестве типичного для радиопостановок автор отдельно выделяет «хронотоп близости» (с. 89): посредством акустических отсылок к действительности фикциональные пространство и время оказываются тесно связанными с реальными пространством и временем реципиента, что создает иллюзию параллельно существующего мира. Такими «указующими и информирующими звуками» (по выражению Рэймонда Мюррея Шейфера) могут выступать звонок мобильного телефона, шум офисной техники, вставки, отсылающие к музыкальной поп-культуре, или, например, типичный для Папуа — Новой Гвинеи звук разжевывания запрещенных бетельных орехов; все это не только формирует те или иные звуковой ландшафт и пространство действия, но и несет многоуровневую смысловую нагрузку.

Центральная для анализа аудиожанров категория голоса в трансмедиальных исследованиях отличается от таковой в нарратологии: не способный в силу своей физиологической природы оставаться безличным, голос выступает воспринимаемым на слух перформативным знаком и, несмотря на все технические ухищрения, открыто демонстрирует совокупность смыслов (пол, возраст, происхождение, сексуальная ориентация и т.д.). Категория перформативности здесь как нельзя более уместна: голосовые связки, гортань, дыхание, артикуляция и интонация превращают тело в «резонатор чувств» (с. 30). Однако описание «индивидуальной подписи» голоса — это вызов не только для филологов, но и для исследователей речи, ведь провести грань между субъективным восприятием и объективными качествами голоса действительно сложно. Речеведение, на которое опирается Шенкер, исходит из того, что говорящий не является кодирующим отправителем информации, а слушатель не является декодирующим получателем: будучи активной практикой, слушание означает «производство смысловых единиц» (с. 31). Конструированию смыслов служит не только, скажем, «рэйсвойсинг» (racevoicing — электроакустическое искажение голоса для изображения человека другой расы, по аналогии с блэкфейсингом — гримированием белого актера под темнокожего), но и другие перформативные возможности речи, прибегающей (например, в сценах домашнего насилия) к повышению голоса до крика и оскорбительной лексике, к пара- и невербальным средствам, таким как раздраженное фырканье, чавканье, стоны, мычание, всхлипы или плач. Управление голосом используется и для синтаксической организации нарратива: например, смена тональности и модуляции голоса может сигнализировать о выходе персонажа за рамки внутреннего мира сериала, когда он комментирует происходящее или читает рекламное сообщение. Само существование персонажа или отношение к нему нередко определяется полнотой его голоса. Так, герои радиосериала «Эхо перемен» Даффен и Логи, умирающие от СПИДа, постепенно лишаются своих голосов, теряющих силу, уступающих место кашлю и стонам и в конце концов замолкающих. Шенкер приводит и обратный пример из той же радиопостановки, — пример деконструкции «белой» культуры посредством вокальной экспроприации. В эпизоде с обсуждением влияния денег белых колонизаторов, которого из местного хронотопа уже не стереть, голоса

белых «эспроприируются» путем цитирования местными: «...белые деньги лишаются своего голоса, <...> белый цвет становится немым фоном слухового режима, <...> белому цвету не отведена роль говорящего, <...> местные голоса звучат на переднем плане и занимают все доступное пространство» (с. 128). Аналогичную способность изображать происходящее обнаруживают и отдельные звуки — бьющаяся посуда, ломающаяся мебель, физические побои, — и музыкальное сопровождение, тональностью соответствующее смысловой нагрузке сцены, что делает музыку «комментирующим модусом повествования» (с. 157).

Сериальность радиопостановок — весомый трансмедиальный модус повествования, во многом опирающийся на опыт телевизионных «мыльных опер», но при этом раздвигающий их рамки. В английском языке различаются series и serials: в первом случае содержательная завершенность каждой серии гарантирует возвращение структурного шаблона в следующей и подразумевает ожидаемое будущее, а во втором открытый финал каждой серии настраивает на продолжение, развитие, то есть на еще не написанное будущее. Шенкер дополняет это типологическое разделение понятиями синтагматической (горизонтальной), парадигматической (вертикальной) и ризоматической сериальности. Последнее понятие особенно полезно для анализа современных радиосериалов, так как позволяет описать всю сеть нарратологических ответвлений в трансмедиальном и рецептивном измерениях, таких, например, как побуждение слушателей к активности в соцсетях или перевод аудитивного модуса сериала в другие аудиовизуальные контексты (стриминговые платформы или «Ютьюб»). На примере сериалов «Ты меня... Сейчас!» («You Me... Now!») и «Шуга: любовь, секс, деньги» («Shuga: Love, Sex, Money»)[3] Шенкер показывает, как радиосериалы переживают в XXI в. существенное обновление, которое выражается в обретении новых трансмедиальных качеств, обусловленных возможностями интернета. Это не только более разветвленная дистрибуция через стриминговые сервисы и подкасты и добавление визуального элемента в «Ютьюбе» (где отдельные персонажи ведут собственные влоги, перемещаясь, таким образом, в реальный мир слушателя); сюда же относятся ответвления фиктивного мира радиосериала в социальные каналы «Твиттера», «Фейсбука», и «Инстаграма»[4], а также различные форумы, фан-клубы и смс-опросы. Достигаемые с их помощью интерактивность и партиципация превращают реципиента в пользователя, активно участвующего в развитии сюжета. «Новое облачение» (с. 162) получает и нарратив, главными признаками которого Шенкер называет конденсацию (сгущение, сжатие времени повествования без утраты насыщенной событийности, перенос пространства в реальную географию, конкретизация политических, социальных и поп-культурных отсылок), экспандирование (расширение каналов дистрибуции, обращение к популярным голливудским жанрам) и интерактивность (ориентация нарратива, порой мнимая, на фидбек и участие публики).

Работая в междисциплинарном пространстве, Шенкер исследует не звуки как таковые, а «звуковые явления и слуховые ощущения как культурные объекты» (с. 229), что дает ей возможность раскрыть механизмы работы радиоспектакля не

---

3 Первый сериал транслировался в Новой Зеландии с сентября 2010 г. по декабрь 2012 г., всего вышло 170 серий на радио и 49 серий на «Ютьюбе», охватывающих около двух лет жизни героев. Второй сериал транслировался в июне 2012 г. на территории Черной Африки; 12 серий охватывают лишь несколько недель жизни героев.

4 Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности. — *Прим. ред.*

только внутри самого жанра, но и в культурном пространстве. Помимо подробного и увлекательного анализа четырех радиоспектаклей — фактов постколониальной культуры, книга также дает надежный описательный аппарат трансмедиального подхода к тексту в широком смысле слова. Закладывая основу для «филологического картирования радиоспектаклей» (с. 13), эта работа наглядно показывает, как «влияние медиа- и культурных исследований не дает литературоведению уйти на пенсию, заставляет его расширять свои теории и методы, чтобы иметь возможность и дальше решать вопросы и задачи с максимально возможным периодом своего полураспада в глобализированном и медиатизированном мире» (с. 231).

Татьяна Венедиктова

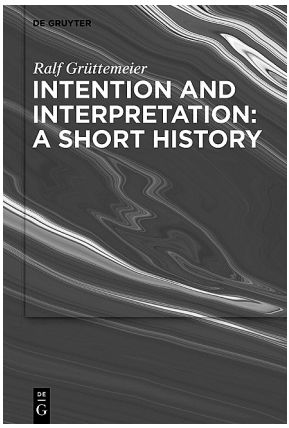
«Что хотел сказать автор» в исторической перспективе

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_327

Grüttemeier R. Intention and Interpretation: A Short History.

Berlin; Boston: De Gruyter, 2022. — VI, 207 p.

Ральф Грютмейер, профессор-нидерландист в Ольденбургском университете им. Карла фон Осецкого, попытался в своей новой книге сделать то, на что замахивается рано или поздно почти каждый историк литературы, — выдвинуть собственную концепцию литературного процесса, рассмотрев его под определенным углом. В данном случае «целая история» (во всех смыслах этого слова) связана не столько с наличием авторской интенции, то есть субъективной направленности на текст сознания, чувств, творческой воли, сколько с ее интерпретацией.



Экскурсия в прошлое начинается со злободневного анекдота. В 1953 г. Ойген Гомрингер, один из мэтров конкретной поэзии, написал стихотворение «Аллеи», прочесть которое можно даже не зная испанского:

avenidas
avenidas y flores

flores
flores y mujeres

avenidas
avenidas y mujeres

avenidas y flores y mujeres y
un admirador

Перед нами, как и положено у конкретистов, констелляция слов. Их повторение и порядок (a / a + b // b / b + c // a / a + c // a + b + c + / d) порождают эффект одновременно предсказуемый и богатый: три объекта (улицы, цветы, женщины) вступают в отношение с восприятием единственного, восхищенного субъекта. В 2011 г. поэт получил награду от берлинского Университета прикладных наук им. Алисы Саломон и в благодарность дал администрации разрешение на публичное использование своего произведения. Процитированные выше строки украсили фасад университетского здания, однако этот рукотворный памятник европейскому неоавангарду оказался недолговечен. В 2016 г. студенческий совет потребовал устранить стихи из публичного пространства: слишком очевидно в них сквозит патриархальное отношение к женщине-музе, слишком явно напоминают они «о сексуальных домогательствах, которым женщины подвергаются повседневно» (с. 2). Гомрингер не согласился с приписанной ему интенцией, но решение было принято не в его пользу и не в пользу «свободы искусства»: ради поддержания гражданского мира университетский сенат постановил скандальные строки убрать, а надпись на фасаде менять (на всякий случай) каждые пять лет.

Эта история удивительна и выразительна потому, что интенция поэта, не только проявленная в тексте, но им самим эксплицированная и как будто не противоречащая общественным ценностям, вошла в конфликт с правом публики читать по-своему, и последнее оказалось сильнее. Как такое стало возможным? Чтобы ответить на этот вопрос, автор рецензируемой книги и решил провести ревизию исторических представлений об авторской интенции и интерпретации. Категории эти не только сопряжены друг с другом, но и зависимы, по гипотезе Грютмейера, от исторически изменчивой конфигурации «литературного поля» (в трактовке Пьера Бурдьё).

Первые три главы посвящены двум самым длинным и наименее проблематичным актам этой исторической драмы. Ни в античной, ни в средневековой, ни в возрожденческой культуре проблема авторской интенции не вставала и не обсуждалась. Для Платона (в «Ионе») единый ток божественного вдохновения проходит сквозь поэта, рапсода и слушателя/зрителя, из которых каждый — медиум; мысль об интенции только тенью мелькает в «Федре», где Сократ рассуждает о неприкаянном сиротстве письменного слова, подразумевая, что у высказывания может и должен быть земной «отец». Со временем тень оплотняется, и в конфликте «между поэтикой божественной истины и более светской поэтикой художнического вымысла» (с. 49) вторая все увереннее берет верх. Это создает почву для экспертных суждений о поэтическом искусстве. Впрочем, сделанный Грютмейером обзор античных риторик от Аристотеля до Горация показывает, что понятие интенции (индивидуального внутреннего действия, мотивации, целевой установки) в них не актуально. Автор, текст и читатель мыслятся как континуум. Автор, конечно, несет ответственность за выбор слов, жанра, композиционного решения, но «мудрость», транслируемая литературным произведением, ни в малой мере не ассоциируется с личным творчеством.

Такова классическая модель, которая получает продолжение в нормативной[1]. В Средние века общей рамкой письма и чтения выступает истинное верование: в человеке говорит Господь. Но вместе с тем наблюдается сдвиг в сторону индивидуализации авторской позиции: однородность коллективных моральных устоев не принимается уже как безусловная хотя бы по причине нарастающей конфликтности сосуществующих мировоззренческих систем. На автора все чаще возлагается ответственность не только за выбор формы, но и за содержание произведения. И все же если бы учитель, привыкший толковать «Илиаду» в греческом полисе V в. до н.э., вдруг оказался в латинской школе в Нидерландах две тысячи лет спустя, едва ли он заметил бы что-то новое в навыках интерпретации. Его коллега так же начал бы с чтения текста, а потом объяснял бы его, добавляя нужные знания о контексте.

Канон правильного чтения в духе accessus ad auctores (учебного жанра, бывшего в ходу с XI в.) не сильно меняется и в эпоху Возрождения, разве что активнее обследуются и обсуждаются его (канона) «края». С ростом числа университетов, ученых и простых читателей углубляется дифференциация личных позиций, множатся ситуации, в которых и пишущий и читающий стремятся обнаружить собственное «я». Нарастающее социальное разноречие и все более острое противоборство религиозных взглядов вынуждают авторов уточнять свои позиции, объясняться или оправдываться в предисловиях; в качестве примера Грютмейер приводит здесь долгую распрю вокруг «Похвалы глупости» Эразма Роттердамского. И все же убеждение, что читается ровно то, что написано, а пишется ровно то, что было ранее за-

1 Так, пожалуй, следует перевести используемое Грютмейером слово *standard*, хотя уместно было бы здесь и слово «нормальная», учитывая сохраняющееся по сей день влияние данной модели.

думано, остается неколебимым. Случается, конечно, и самому Гомеру «вздремнуть», но с проблемами такого рода, включая исправление авторских «ошибок», критики успешно справлялись в рамках нормативной модели, сохранявшей господство в литературной культуре вплоть до XIX в.

Идеологом сдвига Грютмейер считает Фридриха Шлейермахера, а вектор и временные рамки инициированного им движения обозначает в названии четвертой главы: «Понять автора лучше, чем он понимает себя: от герменевтики Просвещения до русского формализма».

Можно ли понять речь другого лучше, чем он сам ее понимает? Именно этот вопрос, который даже и в наши дни звучит странно, поднял профессор теологии Шлейермахер, читая курс в Университете им. Фридриха Вильгельма (позднее переименованном в честь Вильгельма фон Гумбольдта). Лекции были преобразованы в книгу уже после смерти лектора, и дату ее публикации (1838) Грютмейер полагает важным рубежом в своей исторической схеме. Цель герменевтики Шлейермахера — понять текст: первым шагом — так же хорошо, как его понимал сам автор, вторым — еще лучше. Первый шаг — грамматическая интерпретация, или понимание на уровне норм языка и правил поэтики; второй — интерпретация дивинаторная, сродни приобщению к трансиндивидуальному «гению». Движение к «лучшему пониманию», во-первых, не сводится к правке несовершенств и допущенных ошибок, а во-вторых, исключает достижение объективного, «окончательно верного» смысла, скорее речь идет о неустанном, в идеале бесконечном его обогащении. Толкователь-исследователь использует преимущество исторической дистанции, поэтому «лучше» автора видит контекст творчества и поэтому же способен «переступать границы авторской интенции, не подрывая авторского авторитета» (с. 110). Профессиональные знания — это своего рода паспорт для путешествий в далекую культуру. Располагающий таким паспортом филолог автономен и независим от толкуемых им классиков, что не отменяет почтения к их авторитету и творческим задачам, которые они перед собой в свое время ставили.

Модель Шлейермахера существенно отличается от нормативной модели, хотя это скорее эволюционный сдвиг, чем революционный слом. Отличие в трактовке Грютмейера обусловлено дальнейшим ростом числа пишущих и читающих[2], профессионализацией литературы, а также науки о литературе, которая приобретает статус академической дисциплины. Идея Шлейермахера в дальнейшем развивается в разных руслах — марксистской[3], психоаналитической, формальной критики. Например, русских формалистов интенция как внелитературная мотивация творческого процесса занимала мало, зато внутритекстовая «мотивировка приема»[4],

2 По данным З. Шмидта (приведенным на с. 111), если в 1766 г. в Германии было две-три тысячи писателей, то в 1800 г. их было уже около десяти тысяч. Число издаваемых книг за тот же период удвоилось, столь же резким был рост числа журналов и числа критиков.

3 Примером служит прочтение Энгельсом Бальзака — не только как «реалиста» (что Бальзак признал бы за собой и сам), но и как социального мыслителя, стихийно преодолевающего легитимистские предрассудки (вот тут Энгельс понимает Бальзака «лучше»). Другой пример — прочтение Клейста Лукачем: писатель разделял предрассудки реакционной прусской элиты, но в его шедеврах «сама реальность» и, соответственно, реализм торжествуют над его же интенциями (с. 113).

4 Эта терминологическая дифференциация присутствует, хотя и не очень последовательно, в работах Якобсона и Шкловского 1920-х гг., но позже исчезает. В предметном указателе к знаменитой книге А. Ханзен-Лёве, подмечает далее Грютмейер, слово «интенция» отсутствует, а «интенциональность» отсылает к странице, где «установка» читателя обсуждается в связи с гуссерлевским концептом.

наоборот, оказалась в центре их внимания. Авторское намерение, по мысли Тынянова, не более чем импульс-катализатор, фермент творчества[5], а его подлинный мотор — конструктивная функция. Исходя из той же логики, Шкловский рассуждает о возможном несовпадении авторской интенции с самой собою: «Тип Дон-Кихота… не есть первоначальное задание автора. Этот тип явился как результат действия построения романа, так как часто механизм исполнения создавал новые формы в поэзии. <…> Сервантес к середине романа осознал уже, что, навьючивая Дон-Кихота своею мудростью, он создал двойственность в нем; тогда он использовал или начал пользоваться этой двойственностью в своих художественных целях»[6]. Характерно, что Шкловский не допускает здесь ни малейших сомнений в том, что интенция автора вполне восстановима из текста. Налицо, заключает Грютмейер, преемственность как по отношению к нормативистской традиции, так и по отношению к инсайту Шлейермахера: изначальную авторскую интенцию пересиливают законы литературности, которые критик-теоретик видит «лучше» автора и независимо от него. Одной из выразительных характеристик «литературного поля» в XX в. становится то, что читатель-профессионал отделяет себя от иных типов читателей, в число которых входят и сами авторы. Вооруженность знанием о формах и законах существования литературы обеспечивают критику заведомое превосходство над любительством любого рода.

Подлинно революционный перелом в движении мысли об интенции приходится, согласно схеме Грютмейера, на середину XX столетия: вехой служит 1946 г., когда в США публикуется один из ключевых документов «новой критики» — статья У.К. Уимзата и М. Бирдсли «Интенциональное заблуждение»[7]. В ней провозглашается, что авторская интенция не только недоступна, но даже и неинтересна как объект познания («neither available nor desireable»): произведение, будучи опубликовано, уже не принадлежит ни писателю, ни критику, ни даже отдельному читателю (чувственно-эмоциональные, неизбежно субъективные реакции такого читателя на текст еще менее достойны научного внимания[8]). Кому же оно тогда принадлежит? Публике. Важно учитывать, комментирует Грютмейер, что подразумевается под «публикой» в данном контексте. Расцвет «новой критики» в Америке приходится на время, когда число университетов, студентов и доля последних среди молодого поколения резко возрастают. Это создает запрос на эффективную и в то же время относительно общедоступную технологию аналитического чтения, каковая и получает распространение в 1940—1950-х гг. На этом, однако, процесс не замирает, и дальнейшее его развитие описывается в главе (пятой) под выразительным названием: «Intentional fallacy and its slipstream»[9].

Революционная инициатива Уимзата и Бирдсли радикализируется памятным жестом Барта, объявляющего в 1967 г. о «смерти автора», и не менее знаменитым вопрошанием Фуко/Беккета: «Какая разница, кто говорит?» Деконструктивист-

---

5 Ср.: «…авторское намерение может быть только ферментом» (*Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции [1927] // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 278).

6 *Шкловский В.* О теории прозы [1929]. Ann Arbor: Ardis, 1985. С. 100—101.

7 *Wimsatt W.K., Beardsley M.C.* The Intentional Fallacy // The Sewanee Review. 1946. Vol. 54. № 3. P. 468—488.

8 Этот тезис развит в более ранней статье-манифесте тех же авторов «Аффективное заблуждение»: *Wimsatt W.K., Beardsley M.C.* The Affective Fallacy // Sewanee Review. 1949. Vol. 57. № 1. P. 31—55.

9 Слипстрим — тактика скоростного вождения вплотную к впереди идущему автомобилю; движение в его аэродинамических потоках дает экономию топлива и облегчает обгон.

ская методология предлагает новый взгляд на субъекта. Он становится неважен как производитель значений — теперь в фокусе внимания языковые процессы, в которых производятся и незаметно закрепляются властные иерархии. По-новому понимается и контекст: он нестатичен, «ненасытим» и потому бесконечно варьируем. Для Деррида письмо не средство обмена значениями (vouloir dire), а скорее их неконтролируемое расщепление, умножение, диссеминация. Произведение живет «силой разрыва» (force de rupture) текста с контекстом. За интенцией уже не признается способность управлять актом высказывания, — она резко понижается в статусе.

В очередной раз возвращаясь к проблематике литературного поля, Грютмейер поясняет: звездный час постструктуралистской критики совпал с периодом, когда западные вузы вынуждены были конкурировать за лучших студентов, и новая литературная теория позиционировала себя поэтому как знание авангардное, адресованное критически мыслящей элите и недоступное, непривлекательное для конформных «масс». Конкуренцией за символический и академический капитал внутри литературных институций питались нарастающие претензии теоретиков на «свободу рук»; ею же обусловлены все более язвительные выпады против «заблуждений» (fallacies), которые с давних пор служили убеждениями историкам литературы. Речь не идет уже, как у Шлейермахера, о надстройке, которую критик возводит над авторской интенцией, предварительно в нее проникнув. Если текст в принципе нестабилен, а контекст в принципе неисчерпаем, то и горизонт интерпретаций также в принципе не подлежит ограничению.

Итак, получается, что если нормативная модель продержалась два с лишним тысячелетия, то вторая, предложенная Шлейермахером, — полтора столетия, а третья, внедренная в научный обиход с подачи Уимзата и Бирдсли, радикализировалась уже к концу второго десятилетия своего существования. С тех пор прошло еще полвека, в течение которых, на взгляд автора книги, ничего особенного не произошло. Исторический маятник сделал ход, уперся в крайнюю точку и как будто залип в ней[10]. При невозможности вернуться назад остается, видимо, комбинировать уже отработанные позиции по личному вкусу. Если вы склоняетесь к традиционализму — вы цените в исследовательской работе фундаментальность и глубину погружения в предмет, полноту охвата источников, систематичность их описания, преемственность по отношению к ранее произведенному знанию. Если же предпочитаете «современные» подходы — цените вариативность и плюрализм возможностей, междисциплинарность, социальную ориентированность и свободу интерпретации; в этом случае для вас не так важен принцип преемственности и авторитета, как опробование новых путей, установление новых связей. Грютмейер вспоминает мысль Бахтина о двух силах, действующих в языке и культуре, — центростремительной и центробежной. Первая поддерживает существующее положение вещей, вторая сообщает сложившемуся порядку подвижность. Отсюда — две стратегии культурного и профессионального поведения, из которых каждая имеет

10 Дискуссии вокруг проблемы авторства не утихают, но по большей части сводятся к усилиям смягчить провокативный тезис Барта или снабдить его оговорками, то есть об «опровержении» речь, как правило, не идет. См.: *Burke S.* The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida [1992, 1998]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004; Die Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs / Hg. von F. Jannidis et al. Tübingen: Niemeyer, 1999; The Death and Resurrection of the Author? / Ed. by W. Irwin. Westport, Connecticut; L.: Greenwood, 2002; Benedetti C. The Empty Cage: Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

свои преимущества, но и влечет за собой особые издержки. К общему знаменателю они несводимы, но в конкретных контекстах вполне способны сосуществовать и даже сотрудничать.

В последней, шестой главе автор позволяет себе неожиданную экскурсию в область юриспруденции, где интенция открывается трактовкам не менее интересным и острым, чем в науке о литературе. Слишком часто умысел/замысел не совпадает с действием, и в связи с самыми разными текстами (завещаниями, контрактами, статутами) приходится решать: предполагать ли континуум воли писавшего, ее реализации в тексте и восприятии текста читателем? Учитывать ли субъективные интенции и сторонние обстоятельства, вмешивающиеся в этот процесс? В юридической теории и практике наблюдался, как выясняется, тот же исторический тренд, что в литературной: в сторону расширения спектра допустимых профессиональных интерпретаций. Но там куда активнее шел и идет — применительно к конкретным случаям/кейсам — поиск интерсубъективной основы, которая только и может обеспечить относительную стабильность, определенность толкования. Вот и литературоведам, считает профессор Грютмейер, стоит озаботиться «институциональными контекстами», которые организуют коммуникативную деятельность. Отсутствие согласия среди гуманитариев — норма, сокрытый двигатель работы мысли. Мешает ей не само разногласие, а неспособность оформить его убедительным и понятным друг для друга образом. С чем, конечно, нельзя не согласиться.

Вера Баль

Пространство диалога и диалог пространства:

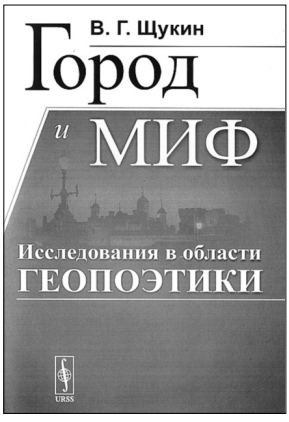
О ГЕОПОЭТИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ИЗУЧЕНИЮ ЛИТЕРАТУРЫ

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_333

Щукин В. Город и миф: исследования в области геопоэтики.

М.: Ленанд, 2021. — 424 с. — Тираж не указан.

Антропологическое измерение пространственных локусов, представленное в художественной литературе, стало ключевым предметом исследования В. Щукина в рецензируемой монографии. Он, с одной стороны, продолжил традицию В.Н. Топорова, заложившего прочный фундамент отечественной мифопоэтики, с другой стороны — привлек методологические подходы гуманитарной географии, изучающей особенности и закономерности развития географических образов и их моделей в различных сферах культуры. В. Щукину удалось наметить механизмы исследования исторического функционирования мифопоэтического мышления в аспекте пространственного миросозерцания. Исследовательское видение отношений города и воспринимающего сознания через жанровую модель связано с осмыслением форм взаимодействия мифопоэтического мышления с городом как культурно-цивилизационным пространством. Именно этот подход определил использование автором также социологической поэтики, объясняющей механизмы возникновения поэтических образов пространств социально-экономическими и психологическими свойствами воспринимающего субъекта, выполняющего смыслообразующую и мифотворческую роль.



В. Щукин предлагает классификацию элементов городской поэтосферы (В.Н. Топоров), которая показывает интенсивность эстетического переживания городского пространства в русской словесной культуре (глава «Поэтика города. Морфология городской поэтосферы»). Научное осмысление поэтики городской среды велось давно и плодотворно, но попытка целостного описания сделана впервые. Автор предлагает критерии описания поэтосферы городской среды (горизонтальный и вертикальный срезы города, внешние пространственные границы и внутренние, членящие город на микропространства, космический контекст (время суток, традиционные стихии и их производные), одорические и акустические особенности, вещный мир, социально-культурные локусы). В подобном освещении город предстает не только как универсальный архетипический символ, но и как пространство, порождающее смыслы и являющееся условием для их функционирования.

Из возможных дополнений к разговору о «морфемах» городской среды можно предложить размышления об образах руин, которые также являются неотъемле-

мой частью городского ландшафта и обладают исключительным потенциалом рефлексивности и самосознания в культуре[1].

В исследовании В. Щукина вскрытые мифопоэтические возможности «морфем» городского пространства максимально проблематизируют реальность горожанина-писателя, вневременной антропологической ценностью которого является сопричастность определенному пространству не только в физическом измерении тела, но и в ментальном. Используя терминологию М. Хайдеггера, можно сказать, что Щукину свойственно стремление к возврату от «сущего» к «бытию», как движение от «явленного» к «тайному», от «несокрытого» к «сокрытому». В. Щукин рассматривает русскую литературу, главным образом XIX в., в трех аспектах: московском, петербургском и провинциальном. Сопутствующие каждому «городскому "духу"» пространственные модели, в «слове явленные», становятся своеобразным метаязыком для описания основ национальной культуры. Примечательно, что исследователь не касается очевидных сопоставительных аспектов петербургского и московского текстов и сложного характера связи между столицами и провинцией, он намечает новые измерения рассмотрения «духа петербургского, духа московского и духа провинциального» (с. 57). Очевидно, что исследование В. Щукина становится примером размышлений не о пространстве как таковом, но о пространстве слова русской литературы, вмещающего в себя пространственные модели национальной реальности.

«Московский текст» — это достаточно сложное явление. Отдельные разрозненные наблюдения о нем существуют, но целостного представления пока нет. В.Н. Топоров, а вслед за ним и Н.Е. Меднис, сравнивая мифогенные способности двух российских столиц, не выделяли отдельно «московский текст». В этом контексте рассмотрение В. Щукиным «московского текста» направлено на выявление неочевидных мифологизирующих и демифологизирующих интенций города (глава «Московские литературные урочища»). Избираемый В. Щукиным методологический код для описания «московского текста» через понятие урочища (В.Н. Топоров) представляется вполне оправданным и продуктивным. Заложенное в этом понятии совмещение природы и культуры, порождающего и созидающего начала, позволяет найти ответы на механизмы порождения, трансляции, изменения и затухания семантических слоев того или иного места. В. Щукин, не предлагая четкую номенклатуру московских мест в жанре «закрытого списка», размышляет о причинах и предпосылках мифотворческой и поэтической потенции мест не только в синхроническом, но и в диахроническом аспекте. Обобщая наблюдения исследователя, можно выделить следующие механизмы, определяющие причины семантизации и десемантизации городских локусов на примере московского материала.

Во-первых, выявляется связь локуса и жанра, понимаемого В. Щукиным как тип социального поведения в социокультурной среде (с. 65). Например, повесть Карамзина «Бедная Лиза» ввела в моду прогулки в окрестностях Симонова монастыря, а повесть Жуковского «Марьина роща» аналогичных последствий не имела. Локус Марьиной рощи остался верен своим корням — locus mortis средневековой русской столицы. В силу этой причины его готический образ «нашел себя» в низовой беллетристике второй половины XIX в. Показателен и пример с московским памятником Пушкину работы А.М. Опекушина, который стал местом свидания влюбленных и именно в этой функции вошел в многочисленные художественные произведения. Иными словами, жанровые функции пространства памятника определили механизмы его поэтологического осмысления. Вскрывшийся мифогенный

1 См., например: *Шенле А.* Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

потенциал Арбата и находящихся рядом переулков в ностальгической мемуарной литературе показывает зависимость семантической продуктивности места от внешнего событийного исторического фона, порождающего жанры ментального присутствия. Пример с окрестностями Страстной площади (Москва героев Грибоедова, Пушкина, Толстого) обнажает вымывание мифопоэтического слоя от эпохи к эпохе в силу стихийных исторических причин, проявляемых в реконструкции городского пространства. Лубянка, «местоположение тайных карательных органов, локус невинных страданий, казней и пыток» (с. 291), попадает в «большую литературу» после Второй мировой войны, но исторически это место было связано с пытками и казнями со времен Ивана Грозного.

Во-вторых, подтверждается особая значимость природно-пейзажного начала для мифологизации отдельного городского локуса. Урочища Девичьего поля, колыбель Дружеского литературного общества, и районов Маросейки и Покровки, колыбели русского шеллингианства, противопоставлены как имеющее и не имеющее поэтического воплощения по причине именно характера связи с ландшафтно-пейзажным началом. Аналогичное противопоставление работает и в отношении урочищ Марьиной рощи и Симонова монастыря, качество поэтической репутации которых во многом было определено природным планом — красотой ландшафта.

Опора на методологический код, связанный с выявлением законов исторического функционирования мифа о городе, сохраняется в главе, посвященной «петербургскому тексту» («Дни и ночи северной Пальмиры»). Исследователь, отдавая дань уважения фундаментальной работе В.Н. Топорова, в новом ракурсе (предыстория и постскриптум поэтического петербургского мифотворчества, в которых нашли отражение поэтические образы дня и ночи) освещает динамику бытования петербургского мифа. Исследователь актуализирует проблему мифологической «прочности» изначального семантического ядра «петербургского текста», связанного с воплощением классической гармонии и красоты, которая была явлена в поэзии Г.Р. Державина и К.Н. Батюшкова. Выявляя траекторию возврата к этому изначальному смыслу в поэзии Ахматовой и Мандельштама, В. Щукин обнажает, с одной стороны, вневременный смысл семантического ядра «петербургского текста», отражающего гармоничное подчинение материи духу, с другой стороны — семантический сдвиг, в котором проявляется модальность ностальгической гордости, а не идеализации прошлого.

Второе направление исследовательской мысли связано с выявлением другого аспекта бытования петербургского мифа, его инфернального слоя, проявляющегося в типологическом схождении у разных авторов (глава «Почему заблудился Раскольников?»). Замеченное исследователем заимствование Достоевским у Лермонтова петербургского адреса (локус Столярного переулка и Кокушкиного моста) вносит уточнения в контекст историко-литературных связей между писателями. Общий локус писателей, в художественном представлении которого отразилось противостояние обреченности и непредсказуемости, индивидуалистического бунта и фаталистической обреченности, стал выразителем нового типа личности, во многом запечатлевшего противоречивый дух Петербурга середины XIX в. Продолжая наблюдения В. Щукина, можно сказать, что обнаруженное совпадение адресов — это знак сближения писателей в попытке сформировать художественные принципы психологического изображения нового типа сознания, отличительной чертой которого является склонность к самопознанию, приводящая к диалогизации.

Третье направление анализа «петербургского текста» (опять же на материале творчества Достоевского) позволяет исследователю выявить роль природной метафорики, связанной с образом земли, в контексте городского типа мышления писателя (глава «Земля на Сенной площади»). Это иллюстрирует тезис В. Щукина

о том, что природа творческого воображения находится в тесной связи со средой жизни писателя.

Проведенный автором скрупулезный анализ отдельных московских и петербургских локусов выявил не случайные мифы, сопутствующие им, а именно особые и разнообразные внутренние механизмы зарождения и функционирования локусов в городской среде как саморазвивающейся системе.

В иной проблемный контекст В. Щукин помещает размышления о провинциальных локусах. Пространственные модели литературных провинциальных городов, обладая исключительной семантической плотностью, обнаруживают постановку коренных вопросов не столько национального быта, сколько бытия.

Аспект, интересующий В. Щукина, определяет наличие в книге главы «Воздух города», посвященной феноменологическому анализу города, позволяющему выйти к его ноуменальной природе. Принципиальной особенностью этого анализа является высвечивание взаимовлияния социокультурной городской среды и сознания ее обитателя. Эмпирический материал по истории формирования образа жизни европейского города и сопутствующей ему системы ценностей исподволь подводит исследователя к наблюдениям об упущенных возможностях при национальном самоопределении русских в контексте формирования городского уклада жизни как антитезы сельскому. Подчеркиваемый исследователем разрыв русской культуры со средневековой национальной традицией предвосхитил обозначившуюся особенно остро в постпетровской России дихотомию между подлинно деревенским (иными словами, «земским» и «параазиатским») и подлинно городским (иными словами, интеллигентским и «параевропейским») укладами жизни (с. 39). В дихотомичном составе русской национальной культуры, где дворянские усадьбы являлись лишь очагами «городской упорядоченности, городского демократизма, городской веротерпимости посреди чуждой всему этому стихии полуазиатского русского села» (с. 266), не было достаточных условий для формирования человеческой личности, «постигающей «сложную науку уважения к Себе и понимания внеположенного Другого» (с. 213). В этом отношении главы, посвященные духу провинциального города («Обломовщина как социопсихологический восток» и «Город Калинов как город Зеро»), не ограничиваются исследовательскими кодами «провинциаловедения». Выбранный В. Щукиным геокультурный аспект позволяет выйти на уровень историко-психологического исследования типов национального миросозерцания и мироощущения в XIX в. Логично и вполне предсказуемо, что разговор о пространственных локусах выходит к размышлениям об истоках мутаций русского национального характера. Мутаций, связанных с невозможностью гармоничного перехода от патриархально-родовой системы ценностей к персоналистской, который возможен в ходе формирования «городской цивилизации». Оказавшиеся рядом в исследовании В. Щукина пространственные образы Обломовки и Калинова каждый по-своему, с одной стороны, обострили проблему драматичного конфликта в национальном типе мышления между хороцентризмом, генетически восходящим к восточному христианству, и западно-христианским хроноцентризмом (с. 50), с другой стороны — проблему личности, точнее мутационных форм неприятия в силу незрелости идеи независимости личности (Обломов), и подмены свободы волей в силу невозможности другой альтернативы (Катерина).

Обломовка и Калинов в исследовательской логике В. Щукина обнаруживают диктатуру особого свойства. Дух консерватизма, пронизывающий оба пространства, лишенных исторического измерения, не находит баланса между консервацией обычаев и нравов как сохранением непреходящих ценностей и консервацией как сопротивлением естественной потребности к изменениям. Продолжая наблюдения

В. Щукина о неслучившейся «городской революции» на российских просторах, можно говорить о том, что Гончаров и Островский обострили проблему качества жизни русского человека. Качества жизни, понимаемого именно в цивилизационном аспекте: выход из порочного круга выживания (зависимость от суровых климатических условий, подчинение примитивным и ханжеским формам психологического насилия, имитирующим сохранение патриархально-родовой культуры) и осознание возможности и ценности комфортной и благополучной жизни. Пространства Обломовки и Калинова, сопротивляющиеся вторжению времени, как символа цивилизационного прогресса, одной из целей которого является интеллектуально независимая личность, становятся выразителями национального исторического перелома. Перелома, в котором осознается неготовность в силу разных причин выстраивать новые принципы определения границ между жизнью частной и общественной, личным благополучием и общественным. Таким образом, выделенные В. Щукиным геокультурные истоки провинциальных локусов усложнили их ассоциативный фон, тем самым предложив их новое понимание.

Главы, посвященные советской эпохе («Эйдологическая поэтика тоталитарного подземелья» и «Ленинские горки — элитарный локус тоталитарной культуры»), примечательны двумя важными моментами. В. Щукин, признавая значимость книги В. Паперного «Культура Два», посвященной соцреалистическому искусству, намечает новый ракурс разговора о культурном наследии советской эпохи. В названных главах он сопоставляет элитарное и массовое в городском пространстве Москвы. Очевидно, что в противопоставлении массового («подземелье» московского метрополитена) и элитарного (Ленинские горы) высвечивается проблема гетерогенности советской культуры. Предложенная В. Щукиным классификация эйдосов, нашедших отражение в пластических образах метрополитена, вскрывает базовые компоненты мифопоэтической основы Культуры Два. Но категоричность исследователя в отношении «раздутой обманной красивости» пространства московского метрополитена, «заменяющей подлинную красоту» (с. 386), не исключает того, что постижение принципов поэтологического осмысления локуса метро является необычайно интересным исследовательским сюжетом.

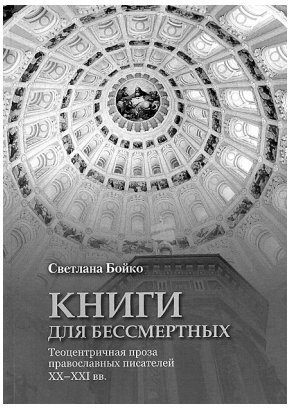
Реконструкция геокультурной истории Ленинских гор обнаруживает очевидную закономерность особой репутационной ауры места, сформированной в нескольких исторических эпохах. Исследовательский код В. Щукина, определяющий локус Ленинских гор как пример гетеротопии, вновь обостряет проблему разнородности советской культуры, с одной стороны, и очаговой формы проявления определенных моделей культуры — с другой стороны. В свете этих наблюдений В. Щукин намечает исследовательскую перспективу рассмотрения пространственных гетеротопий, существовавших открыто в контексте советской культуры, но не совсем советских по своей сути.

Завершая разговор о книге В. Щукина, хотелось бы подчеркнуть ее главное и бесспорное достоинство. Она дает общее понимание исключительной важности геопоэтического содержания не только русской литературы, но и русской культуры в целом.

Новые книги

Бойко С.С.

Книги для бессмертных: теоцентричная проза православных писателей XX—XXI вв.



М.: РГГУ, 2021. — 342 с. — 500 экз.

Предмет рецензируемой книги и представленный в ней литературный материал побуждают задуматься о принципах и методах изучения явлений, интересующих ее автора, и, надо сказать, несколько озадачивают читателя, настроенного на разностороннее и критическое освещение проблемы. Что такое теоцентрическая проза, кто входит в круг православных писателей и как осуществляется верификация «православности»? На каком основании сближаются и рассматриваются такие, казалось бы, несопоставимые явления, как рассказ С.Н. Дурылина «Сладость ангелов», книги «Отец Арсений», «Несвятые святые» и хрестоматия «Непознанный мир веры»? Если эта проза теоцентрична, то как быть, к примеру, с произведениями Ф.М. Достоевского и Ч. Диккенса, не говоря о множестве других писателей? Насколько адекватен термин «религиозное возрождение», использованный в книге по отношению к историко-культурной ситуации России 1990-х гг.?

Предмет книги С.С. Бойко — то, что в широком смысле слова называют «благочестивым чтением»: произведения, следующие образцам средневековой литературы и использующие приемы массовой культуры. Теоцентрическая литература, исследуемая в монографии, соотнесена с постгуманистическим и постсекулярным векторами современной мысли. Она предназначена для воцерковленной аудитории, хотя в монографии рассмотрены и опыты миссионерской проповеди в форме, например, квеста.

При исследовании этой литературы нужно соотносить художественные и прагматические установки произведения с фигурой его автора. Если у проповедника есть священный сан, то опыт проповеди и исповеди может реализоваться и в романе-квесте, рассчитанном на знакомую с компьютерными играми молодежную аудиторию, как у священника Александра Торика, одного из героев книги. Если же говорить о фигуре автора в первой половине XX в., то она требует реконструкции контекста массовой литературы того времени. Так, Василий Никифоров-Волгин, житель межвоенной Эстонии, начинал как автор романов-фельетонов в газете «Нарвский листок». Расстрел нелегально вернувшегося в СССР редактора этой газеты (так была невольно предвосхищена ситуация «Подвига» Набокова) явно впечатлил Никифорова-Волгина, и герой его повести «Дорожный посох», священник на нелегальном положении, странствующий и совершающий таин-

ства, — вариант лучшей судьбы миссионера в ситуации гонений. Описания зверств и издевательств большевиков над простыми верующими в «Дорожном посохе» явно следуют поэтике романа-фельетона с необходимыми рассказами о несчастных, нагнетанием страха и показа неприкрытого зла (мы не ставим под вопрос сходство многих описанных фактов с реально происходившим в СССР, а рассматриваем литературный механизм).

Никифоров-Волгин явно не был просто фельетонистом. В рассказах о религиозном детстве он передал наиболее яркие впечатления, что позволяет связать его прозу, с одной стороны, с представлениями модернистов об аффективно насыщенных периодах человеческой жизни, а с другой — с речью у камня Алеши Карамазова. Бойко точно замечает, что исповедническая проза Никифорова-Волгина описывает ситуацию «разрушения человеческих душ и предметного мира» (с. 58), и утверждает, что проза о детстве выражает «зрелое миропонимание» (с. 61), задавая необходимые координаты прочтения наследия этого писателя.

Связь с литературным процессом прослеживается и в случае анонимных сочинений, таких как апологетическая хрестоматия «Непознанный мир веры», составленная, судя по набору включенных авторов, в 1990-е гг. (с. 100). Заметим, что наиболее вероятным прототипом этой хрестоматии были вполне авторские апологетические своды, например созданные священником Григорием Дьяченко (1850—1903) и переиздававшиеся в те же 1990-е гг. репринтно. Вместе с тем Бойко отмечает, что в этой книге есть и фрагменты, близкие художественным, — новеллы репортажного типа. Таковы, к примеру, рассказы о путешествиях епископа Василия (Родзянко), сразу превращающие эту книгу из материала для проповеди в частное чтение для неофитов, знакомых с радио- и телевизионными репортажами. Исследовательница сопоставляет образ епископа Василия в этой книге и в профессионально написанном новеллистическом сборнике митрополита Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые», где «жанровые признаки жития» (с. 103) тем ощутимее, чем сильнее это последовательное выстраивание автором аффектов новеллистического повествования, таких как симпатия героям и частичное проникновение в их внутренний мир, включение моралистических суждений в непредсказуемые и неожиданные ситуации, свидетельство о собственном необычном опыте (с. 129). В другом месте, продолжая разговор о «Несвятых святых», Бойко определяет жанр книги как сборник патериковых новелл (с. 201), для которого характерны «яркость, значительность эпизодов и реплик». Новаторство митрополита Тихона, мы бы сказали, проявляется скорее в самом типаже «несвятых» святых: они наделены бытовыми слабостями и даже авантюрностью, напоминая тех интеллигентов 1960-х гг., которые ответили на хрущевские гонения церковным миротворчеством и активизмом.

По мере чтения книги Бойко становится яснее, что главный предмет ее — метаморфозы новеллистического и анекдотического повествования в избранном сегменте прозы. Некоторые сложности анализа возникают там, где произведение создавалось как анонимное по цензурным условиям. Таков роман «Отец Арсений», в котором представлен собирательный образ священника, прошедшего через ГУЛАГ. Некоторые подробности этого романа, например указание на положительных героев среди милиционеров и сотрудников «исправительных» учреждений, явно принадлежат герою, но мы не можем со всей определенностью судить о достоверности такого свидетельства, поскольку произведение анонимно. Очевидно, что Шаламов увидел бы многие ситуации иначе.

Бойко, исследуя жанровое разнообразие литературы подобного типа, указывает на ее часто полемический характер. Например, исторические романы протоиерея Николая Агафонова, которые исследовательница связывает «с романом традиции Вальтера Скотта, погружающим читателя в атмосферу эпохи, хорошо известную сочинителю» (с. 226), явно полемичны по отношению к массовой литературе, исходящей из неприятия христианства и его моделей исторического процесса, как романы Дэна Брауна. Романы Агафонова при этом использует историко-культурные комментарии для обоснования собственной позиции.

Близким к этой повествовательной стратегии психологизирующего массового романа о прошлом оказывается исторический роман «Эдесское чудо» Ю. Вознесенской, известной деятельницы христианского феминистского диссидентства в СССР, автора ряда антиутопий и романов-предупреждений. Она психологизирует житийный материал для целей исторического романа, приближая поэтику произведения к любовному роману или телевизионному сериалу и не забывая при этом о своей главной цели. Бойко показывает, что различные подробности местного колорита, напоминающие о Флобере и фильмах-пеплумах, монологи героинь и типичные для любовного сериала ситуации в конце концов обосновывают возможность исповеди героини (с. 229); иначе говоря, узнаваемые читателем элементы аффективного повествования подчиняются в конце концов конструируемой воле героя и вводят в область церковных таинств. Это действительно одно из многих точных наблюдений в книге: сборка жанровой идентичности благочестивой литературы всегда имеет точку равновесия вне повествования. Исключение внеповествовательной точки зрения привело бы к тому, что эти книги распались бы на множество примеров и сцен. Так, другой, уже фантастико-аллегорический, роман Ю. Вознесенской о посмертном существовании рассмотрен как феноменология свободы воли (с. 147), которая, в свою очередь, обосновывает институт индивидуальной молитвы. Сама молитва в этом тексте собирает ряд примеров, наставлений и образов в единое повествование.

Сборник сюжетно связанных новелл Н. Павловой «Михайлов день» проанализирован в книге, чтобы показать, как новеллистика, использующая элементы невероятного, способна ускорить трансформации в сторону теоцентрической прозы. Отдельные эпизоды книги сами по себе могли бы быть благочестивыми анекдотами или бытовыми рассказами, но, взятые вместе, они выступают как некоторая программа борьбы с заблуждениями и неосмотрительностью: «За невниманием к себе, нежеланием видеть собственные качества следует невнимание к объекту стремлений, непонимание его истинных свойств» (с. 267).

С.С. Бойко подробно рассматривает, как конструируется в такой литературе фактичность и феноменальность святыни, например святого источника, который оказывается местом интенсивной памяти, даже если он заброшен. Исследовательница показывает, что в благочестивых циклических произведениях по существу проводится феноменологическое исследование — и как возможно мыслить предмет, имеющий внешнее ему сакральное обоснование, в качестве некоторой целостности, и как проживание истории, связанной с этим предметом, меняет жизнь. Двуплановость эмоций проживания и перемены жизни могли бы быть хорошо систематизированы исходя из теории фреймов И. Гофмана, но подробнейший многостраничный литературоведческий анализ оказывается вполне приемлемым решением.

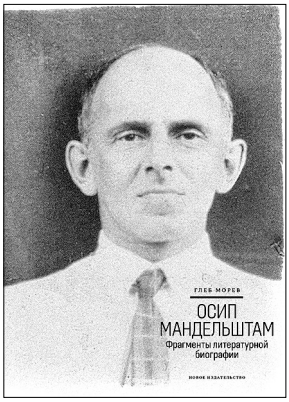
В завершение рецензии нельзя не сказать о теоретико-литературном фунда-

менте книги. Приступая к изложению материала, С. Бойко обращается к именам В. Вейдле, Л. Гинзбург, В.Е. Хализева и других теоретиков. Однако применение их суждений к новой историко-литературной и литературоведческой ситуации требует повышенного уровня критической рефлексии, подробного оговаривания самих принципов адаптации прежней теории к новой литературной и медийной ситуации. Конечно, это невозможно сделать в одной книге, посвященной специальному материалу. Но это означает только то, что размышления о принципах и методах подобных исследований должны продолжаться не только в статьях, но и в монографиях.

Александр Марков,
Светлана Мартьянова

Морев Г.

Осип Мандельштам: фрагменты литературной биографии.



М.: Новое издательство, 2022. — 220 с. — Тираж не указан. — (Новые материалы и исследования по истории русской культуры).

Биография Мандельштама, казалось бы, сегодня настолько детально изучена и описана, что трудно даже представить себе существенные коррективы и дополнения к ней. Однако новая книга Глеба Морева «Осип Мандельштам: фрагменты литературной биографии» абсолютно опровергает это представление. Детальнейшая реконструкция обстоятельств советского литературного быта, теснейшим образом сопряженного с идеологическими и политическими процессами конца 1920-х и 1930-х гг., позволила автору совершенно по-новому представить достаточно хорошо известные события биографии поэта, определить его литературную стратегию этих лет, определявшуюся его представлениями о государстве, власти, о личности Сталина и о собственном месте в современной культуре.

Каждая глава книги построена как увлекательнейшее историко-филологическое расследование, опирающееся на множество скрупулезно собранного материалов — свидетельств и публикаций. При обращении к документам и мемуарам, уже не раз оказывавшихся в поле зрения исследователей, автор предлагает смелые новые интерпретации. Естественно, что Морев внимательно учитывает трактовки и сведения из мемуаров Надежды Мандельштам, но одновременно показывает, насколько часто они нуждаются в существенной корректировке.

Чрезвычайно важной особенностью исследования оказывается реконструкция политических обстоятельств эпохи на основе не только традиционных для истории литературы источников, но и разнообразнейших документов, свидетельствующих о политическом раскладе сил: о взаимоотношениях Сталина с руководством комсомола, ОГПУ, Политбюро и т.д. Каждое из таких свидетельств позволяет убедительно встраивать действия, письма и тексты Мандельштама в текущий политический контекст.

Морев начинает с подробного рассмотрения хорошо известного конфликта Мандельштама с А.Г. Горнфельдом в связи с публикацией перевода «Тиля Уленшпигеля», используя в качестве призмы запечатленные в письмах и за-

явлениях Мандельштама представления о месте писателя в советской действительности тех лет и одновременно показывая, что язык, используемый Мандельштамом, во многом повторяет идеологические клише времени.

Стратегия Мандельштама далее рассматривается на фоне позиций значимых для него современников.

Подробно демонстрируется принципиальное несовпадение литературного и жизненного поведения в 1920-х — начале 1930-х Мандельштама и Ахматовой, с опорой прежде всего на воспоминания С. Поляковой, Э. Герштейн и ряд других источников. При этом показано, как противостоят «поэтическая немота» Ахматовой (неприемлемая для Мандельштама в тот момент позиция) и хоть и проблемное, но активное присутствие Мандельштама в «актуальной социокультурной повестке».

Тщательно описан «патронаж» Мандельштама со стороны сочувствовавших ему влиятельных государственных деятелей — А.Б. Халатова (в разные годы возглавлял ЦЕКУБУ, Госиздат и пр.), Н.И. Бухарина и крупного деятеля РАППа Л.Л. Авербаха: Мандельштам получал путевки в санатории, командировки, возможности заработка, персональную пенсию и, что еще более существенно, уникальную по тем временам возможность покупки квартиры в писательском доме в Нащокинском переулке (тогда улица Фурманова, как отмечает Морев, автора высоко оцененного Мандельштамом «Чапаева»).

Одновременно, как убедительно показано в книге, именно разговоры с Авербахом и его оценки окружения вождя стали одним из важнейших источников представлений Мандельштама о Сталине и его приспешниках, которое воплотилось в «Мы живем, под собою не чуя страны…».

Морев характеризует круг источников, стилистику и прагматику знаменитого антисталинского стихотворения. В частности, показано, что, вопреки соображениям О. Ронена, Мандельштам в этом стихотворении мог ориентироваться не на «рютинскую» оппозицию, детали которой были ему едва ли знакомы, а на явно присутствовавшую в тогдашнем раскладе политических сил оппозицию «комсомольскую», об акциях которой поэт несомненно знал. Именно они для Мандельштама, видимо, представляли воплощение представлений о неприемлемости «казнелюбивой» сталинской политики. Недаром, по свидетельству Герштейн, Мандельштам говорил ей, что его стихи будут петь комсомольцы в Большом театре.

Л. Гинзбург писала о желании Мандельштама найти «живое» в деятельности ОГПУ («бессмертная модель многих примирений и оправданий»), отмечая при этом сохранявшееся принципиальное для поэта с первых лет советской власти последовательное неприятие террора.

В книге Морева показано, как в 1932—1933 гг. накапливалось мучительное для поэта ощущение двойственности своего положения в жизни и литературе; подчеркивается, что стихотворением о Сталине Мандельштам разрубал гордиев узел своих полных мучительной раздвоенности и вечных метаний отношений с режимом.

Чтение своих заведомо неподцензурных стихотворений (отметим блистательное объяснение домашнего названия «Надсон» стихотворения «Мне на плечи кидается век волкодав…») множеству знакомых, даже не очень близких, делает схожими в эти годы, как показано в книге, позиции Мандельштама и Н. Клюева, столь же отчужденного от советской литературной жизни, как Ахматова. В то же время именно Мандельштам и Клюев после постановления 1932 г. ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» получают персональные пенсии, прикрепляются к закрытому распределите-

лю высокого класса, оказываются в числе хоть и «крайне правых», но все же писателей-«попутчиков» накануне готовящегося Съезда писателей. Недаром стихотворение Клюева «Клеветникам искусства» Мандельштам знал и читал наизусть. А публичное чтение Клюевым поэмы «Погорельщина», полной неприятия коллективизации, — оказывалось, по предположению Морева, моделью поведенческой стратегии Мандельштама в 1933—1934 гг.

Арест в мае 1934 г., ссылка в Чердынь, а затем перевод в Воронеж, действия Я.С. Агранова, письмо Н.И. Бухарина Сталину, его звонок Б.Л. Пастернаку и резолюция вождя «Кто дал право арестовать Пастернака?» (детальному анализу истории этой резолюции посвящено приложение к книге) также интерпретированы Моревым принципиально по-новому (часть наблюдений и рассуждений вошла в предшествующую книгу Г. Морева «Поэт и Царь: Из истории русской культурной мифологии: Мандельштам, Пастернак и Бродский» (М., 2020)). Существеннейший и детально доказанный тезис исследователя заключается в том, что текст «Мы живем, под собою не чуя страны…» остался Сталину неизвестным.

В то же время вся жизненная и литературная стратегия Мандельштама с 1935 г. строится именно на уверенности, что вождь простил ему стихотворение, а может быть даже и оценил его. Убежденность поэта в необходимости писать «гражданскую лирику» и участвовать в деятельности Союза писателей одинаково присутствуют как в первый период ссылки, когда московское начальство рекомендует воронежскому отделению Союза писателей использовать его как ценного специалиста, так и в последний период, когда общие установки меняются и воронежские руководители в отчетах с удовольствием отмежевываются от Мандельштама.

После Воронежа Мандельштам пробует добиться от возглавлявшего Союз советских писателей В.П. Ставского (персонажа с богатой партийной биографией: участника Гражданской войны, с 1918 г. служившего в Особом отделе ВЧК, бывшего комиссара Кавказской армии и т.д.) принятия в Союз и публикации книги стихов, открывавшейся «Стихами о Сталине» (именно так, как показывает Морев, следует в соответствии с авторским замыслом называть текст, за которым в последующих публикациях закрепилось заглавие «Ода») и «Стихами о неизвестном солдате». В конечном счете именно Ставский добивается решения Н. Ежова об аресте поэта, но до того осенью 1937 г. поручает отрецензировать книгу стихов П. Павленко, который дает о ней отрицательный отзыв. Морев, анализируя рецензию Павленко, восстанавливает еще одно важное звено литературного пути поэта. Павленко писал: «…язык сложен, темен и пахнет Пастернаком». Павленко, очевидно, точно разглядел влияние стихов о Сталине Пастернака, опубликованных в 1936 г. в «Знамени» и вызвавших восторг у Мандельштама, в стансах — «Необходимо сердцу биться…». Это стихотворение связано с последним увлечением поэта — женой чтеца В.Н. Яхонова Е.Е. Поповой, ярой сталинисткой.

В книге Морева приводится свидетельство о разговоре Мандельштама с Пастернаком в Переделкине летом 1937 г., когда Мандельштам упрекал своего собеседника в недостаточной любви к Сталину.

В эти месяцы Пастернак действительно уже очевидно избавился от своих недавних представлений о возможности установления коммуникации с властью вообще и Сталиным в частности (ему представлялось, что в 1935—1936 гг. такой контакт возник), а Мандельштам все еще хотел убедить себя и других, что она вполне реальна. Для Мандельштама, пишет Морев, «знание Сталина о нем» было приводным ремнем, запускавшим все его «гражданские» стихи

1935—1937 гг., определявшим его отношения к властителю (вспомним строки Пастернака: «Он верит в знанье друг о друге / Предельно крайних двух начал»). Это воображаемое «знание» служило «залогом изменения места поэта в социуме и в литературе».

В абсолютно убедительных реконструкциях мотивов и поступков и поэта, которое предпринимает Глеб Морев, пожалуй, стоило бы чуть отчетливее напоминать читателю об очевидном болезненном психическом состоянии Мандельштама в эти годы.

К. Поливанов

«Разговор с фининспектором о поэзии» Владимира Маяковского:

Факсимильное издание. Исследования. Комментарий / Сост., науч. ред. А.А. Россомахина.

СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2022. — 208 с. — 1500 экз. — (AVANT-GARDE; Вып. 23).

Рецензируемая книга, вышедшая под редакцией Андрея Россомахина, отражает характерное для сегодняшнего дня стремление выйти за пределы текстуальности в мир мультимедиальности. Поскольку книга все-таки только бумажная, ее создатели вынуждены были ограничиться лишь печатным словом и иллюстрациями. Зато иллюстраций в ней много (около трети объема), они крайне разнообразны и не менее информативны: факсимиле писем и бухгалтерских документов, фотографические портреты, газетные полосы, карикатуры, плакаты, обложки книг... По принципу «вербальное + визуальное» сделан не единственный выпуск серии «AVANT-GARDE», и в этом смысле она наследует характер предмета, которому посвящена.

Я сказал: «Ограничиться словом и изображением», — но это не совсем так. Рецензируемый том двухкомпонентен. Он включает в себя не только исследования определенного авангардного произведения/артефакта, но и сам артефакт, точнее, его факсимильную копию, которую можно не только прочитать и просмотреть, но и осязать и даже принюхаться к ней, пожалев, правда, что современной типографской технике не по силам воспроизвести шероховатость и аромат оригинала.

Центральная проблема, которую ставят перед собой авторы рецензируемого выпуска, выражается в дихотомии эстетического и экономического. «Поэт и деньги» — вот классическая проблема («Не продается вдохновенье...»), которая, на этот раз применительно к случаю аванградного поэта, выдвигается в сборнике на первый план.

Как явствует из названия, в книге с разных сторон, и особенно с экономической, исследуется стихотворение Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926). Помимо обширного корпуса интересных архивных и труднодоступных свидетельств, в книге шесть самостоятельных исследований. Я остановлюсь на каждом из них по порядку.

Отметив, что «вероятно, ни один другой поэт не посвятил так много стихов сфере экономики и финансов, как Маяковский» (с. 10), Россомахин в открывающей сборник статье «Последняя

радикальная декларация Маяковского и ее экономический аспект» предлагает отнестись к «Разговору...» как к одной из последних «радикальных эскапад» поэта, которая достойна «встать в ряд с яркими эпатажно-манифестарными акциями футуристической юности 1912—1918 гг.» (с. 12). В попытке понять если не что хотел сказать автор, то, по крайней мере, что его больше в тот момент занимало, исследователь отталкивается не от мотивов, поэтики или истории создания поэтического текста, а от истории его публикации и, в частности, от экономической подоплеки этого предприятия.

Предложенная герменевтическая операция выглядит несколько неожиданной, но она, вне всяких сомнений, эвристична, поскольку переключает разговор в новый по сравнению с пафосными советскими трактовками регистр. Из жанра гражданской лирики (борьба против бюрократии, место поэта в рядах строителей коммунизма...) текст Маяковского превращается в лирику, если так можно сказать, интимно-коммерческую, в своего рода экономическую исповедь богемного поэта, который умудряется конвертировать в стихи даже свое неумение платить налоги. Советскую риторику общественно полезного труда поэт пытается использовать для вполне конкретной цели — для того, чтобы добиться снижения отчислений в государственный бюджет. Думается, читателю будет интересно проследить логику исследователя, анализирующего хрестоматийное произведение по нехрестоматийным правилам, с привлечением малоизвестной фактографии бухгалтерского порядка.

Логику второй статьи сборника («Ода, демагогия, теургия: от декларации налоговой к декларации поэтической»), автором которой является Галина Антипова, мне проследить было трудно. Автор, например, утверждает, что «самоотождествление Маяковского с пролетариатом по генезису было органичным и искренним, связанным со всем его миросозерцанием» (с. 32). Мне же поверить в то, что Маяковский, будучи человеком физически крепким и душевно решительным, не пошел бы в сталелитейный цех, чтобы присоединиться к братьям по труду, если бы действительно чувствовал себя пролетарием, никак не удается. В конце концов, как справедливо напоминает сама Г. Антипова, «позиция Маяковского была уязвима и потому, что он жил жизнью, с виду совсем непохожей на пролетарскую» (с. 32).

С такими утверждениями Г. Антиповой, как, например: «...по количеству требуемой бумаги стихотворение лишь немного не дотягивает до южных поэм Пушкина, а по реальному стиховому объему приблизительно равно оде Ломоносова (10—12 десятистиший)» (с. 33), — спорить, конечно, сложно. Вот только они слишком уж напоминают недавно читанное мною выступление Ольги Берггольц на Втором Всесоюзном съезде советских писателей: «Каждый из нас в отдельности не превзошел лермонтовский шедевр, но вся советская поэзия является таким огромным шагом вперед в духовной культуре народов, что в целом она превзошла это великолепное стихотворение». Ольге Берггольц как поэту, конечно, все можно простить, но ведь обсуждаемая статья явно претендует на академичность. Вот еще тезисы, с которыми я не смею спорить: «Метафоры “Разговора с фининспектором...” строятся по-разному» (с. 35); «Говоря прозаически, неоплатный долг называется банкротством» (с. 37); «Когда Маяковского уже не было в живых, решение мучивших его проблем нашел И.В. Сталин» (с. 36). Но довольно цитат и спойлеров. Лучше почитать саму статью.

Леонид Большухин и Оксана Замятина в работе «“Разговор с фининспектором о поэзии”: комментариий» ста-

вят перед собой четкие задачи по разъяснению текста и последовательно их выполняют. Изложив историю прижизненных публикаций и рассмотрев название стихотворения в связи с его жанровой природой («разговор»), соавторы далее предлагают построчный комментарий к стихотворению, в котором находят отражение многие важные моменты. Из реального комментария читатель узнает, например, о конкретных политико-экономических обстоятельствах, благодаря которым Маяковский, как и другие литераторы, оказался под довольно тяжелым бременем налога. Л. Большухин и О. Замятина знакомят нас с соотношением заработка поэта и суммами его налогов, с размером зарплат трудящихся, с которыми поэт пытался себя идентифицировать; наконец, помимо многих других любопытных деталей, нас информируют даже о цене на московский проездной билет, который Маяковский пытался предъявлять фининспектору в числе свидетельств о необлагаемых налогами тратах.

Литературный, касающийся смысла и поэтики, комментарий тоже содержит в себе много интересных наблюдений над текстом. В принципе, он мог бы быть выделен в отдельную статью с особым исследовательским «сюжетом», который логически связывал бы между собой отдельные примечания. Композиционная целостность в изложении результатов исследования сама по себе придает предлагаемым трактовкам больше точности и убедительности. Возможно, тогда исчезли бы и некоторые шероховатости, все же встречающиеся в работе. Остановлюсь лишь на одной из них.

Как и Г. Антипову (с. 36—37), Л. Большухина и О. Замятину привлекают строки: «А что, / если я / народа водитель / и одновременно — / народный слуга?» Отмечая в них (возможно, справедливо) евангельский подтекст, авторы пишут о «новом этапе бытования» словосочетания «народный слуга» «после того, как И.В. Сталин использует его в выступлении на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа Москвы 11 декабря 1937 г. в Большом театре: “Депутат должен знать, что он слуга народа <…>” — после чего словосочетание “слуга народа” превратится в расхожий советский штамп”» (с. 61). Спрашивается, зачем в комментарии к конкретному произведению 1926 г. исследователи апеллируют к моменту истории, когда его автор уже семь лет как умер? А если об этом все же зашла речь, то уместно было бы вспомнить, что сочетание «слуга народа» представляет собой перевод термина римского права «servus publicus», обозначавшего раба, который принадлежит не частному лицу, а государству. Традиция именовать таким способом как членов представительских органов государства, так и стоящих над ними лидеров издавна и очень широко распространена, в том числе и в России. Не чурались ее и советские литераторы — современники Маяковского. Л. Большухин и О. Замятина вроде бы даже не отрицают за фразой древнюю историю (с. 61), но тогда тем более непонятно, почему они называют ее именно советским штампом, получившим одно из расхожих значений благодаря Сталину. Впрочем, как бы там ни было, в их комментариях содержится множество полезных для понимания «Разговора…» сведений.

Совсем иное впечатление с точки зрения построения и «стиля» производит следующий материал — написанная теми же авторами статья «Путешествие фининспектора по советской литературе второй половины 1920-х гг.». Как и обещано в названии, перед нами разворачивается увлекательная коллизия, связанная с появлением в 1921 г. чрезвычайно неудобной для многих граждан Советского государства фигуры фининспектора. С одной стороны, авторы показывают, как этот представитель власти очень скоро превратился

«в одного из популярных героев низовых жанров литературы, литературных и театральных жанров массовой культуры» (с. 73), а с другой — используя результаты корпусного анализа, приходят к выводу, что «до 1926 г., а именно до публикации стихотворения Маяковского, фигура фининспектора не привлекала к себе серьезного писательского интереса» (с. 91). После прочтения этого исследования не остается сомнений в том, что советские фининспекторы выпили немало крови не только у Маяковского, но и у многих других советских литераторов. А значит, автор «Разговора...» вполне реалистично отразил позицию типического героя в типических обстоятельствах.

Проблема «поэт и его публика» нетривиально раскрыта в статье А. Россомахина «Тема финансов и гонораров Маяковского в карикатурах, пародиях и записках зрителей». Все, что упомянуто в названии, в обилии представлено и тщательно проанализировано автором. Между прочим, из предъявленного в ней фактографического многообразия выясняется неожиданная вещь. Далеко не каждая публика и далеко не всегда относилась к поэту панегирически. Более того, публика не хотела воспринимать будущего советского классика за своего. Как демонстрирует А. Россомахин, ее подозрения о том, что печатное слово и эстрада отделяют мир искусства от приземленной реальности прозрачной, но непроницаемой перегородкой, были сильны и, вне всяких сомнений, вызывали у поэта серьезную озабоченность и чувство досады.

Мария Раевская в статье «“Подведите мой посмертный баланс...”: обзор налогового дела Владимира Маяковского» знакомит читателя с так называемым налоговым делом поэта, хранящимся в Государственном музее В.В. Маяковского. Этот корпус финансовых документов, накопившихся за время жизни поэта (начиная с 1923 г.), до недавнего времени почти не был тронут исследователями. Но начинает Мария Раевская с биографии фининспектора Степана Акимовича Журавлева (1892—1980), с которым Маяковский имел дело и который, скорее всего, и стал его «собеседником» в «Разговоре...». Имя было обнаружено еще в 2004 г., но тогда это открытие осталось незамеченным. Автор точно обрисовывает положение Маяковского в связи со спецификой фискального законодательства 1920-х гг., приводит цифры его доходов, скрупулезно, буквально по годам и до самого последнего дня разбирает историю его конфликта с налоговыми органами, — спора, в котором поэт решительно проиграл. Экономический сюжет, развернутый М. Раевской, читается не менее увлекательно, чем самые изысканные стиховедческие штудии.

Книга, все всяких сомнений, удалась. Единственное, к чему можно было бы придраться, говоря о ней как о целом, так это некоторая нескоординированность авторов, выразившаяся, в частности, в том, что одни и те же моменты — не проблемного, а сугубо фактографического свойства — зачастую обсуждаются в ней по нескольку раз.

Валерий Вьюгин

Корчагин К.

В поисках тотальности: статьи о новейшей русской поэзии.

М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. — 384 с. — Тираж не указан.

С точки зрения автора книги, «поэзия — сама по себе форма поиска целостности. Она обладает способностью связывать далекие сферы, с легкостью проводит ту работу мысли по сопоставлению разных объектов, которая за пределами поэтического высказывания часто невозмож-

на» (с. 8). Вслед за Г. Лукачем Корчагин называет эту связь тотальностью. По словам Л. Гольдмана, на которые ссылается Корчагин, самый корректный синоним для тотальности — бытие (с. 30). То есть поэзия в поисках того, что есть, мира. А «критике стоит прислушиваться к “смежным” языкам, заимствовать оттуда методы, которые могли бы ей пригодиться, потому что собственным методом она не обладает» (с. 7).

Свои намерения Корчагин выполняет, начиная с иного языка в прямом смысле — американской поэзии, Паунда, поэтов колледжа «Блэк-Маунтин», «языковой школы». Очень немногие, говорящие о русской поэзии, используют такую перспективу. И немногие этот разговор начинают с наиболее сложного. С поэзии А. Драгомощенко, рассматриваемой Корчагиным в отношении к дробности и протяженности, опустошенности и постоянного ухода от пустоты. С М. Еремина, работающего с фрагментами, следами вещей, вовлеченных в «бесконечный процесс именований и переименований» (с. 67), статикой настоящего, полного присутствия прошлого и будущего. С Ш. Абдуллаева, его вечных руин, всегда забытого и всегда припоминаемого. Со способов жизни в безвременье — и сопротивления ему. С Е. Сусловой, стремящейся не только чувствовать, но и мыслить стихами, которые «строятся на контрасте между максимально обобщенным языком, напоминающим язык науки или философии, и максимально конкретными переживаниями — любовными, телесными, чувствами страха и ужаса» (с. 97).

Но сопоставление с иноязычной поэзией плодотворно и для авторов иного круга. «Трудно сказать, насколько интерес Сабурова к телесности соотносится с теми процессами реабилитации тела, которые шли в зарубежной (прежде всего американской) поэзии шестидесятых — семидесятых (например, в стихах Энн Секстон). Едва ли стоит говорить о влиянии американской традиции на Сабурова, однако в таком положении вещей можно видеть следствие общих культурных процессов» (с. 171). А Вениамина Блаженного Корчагин сравнивает с Гари Снайдером, с битнической «блаженной» религиозностью (с. 175).

Наблюдения Корчагина обоснованны, редко когда с ними не хочется соглашаться. Но они ведут к вопросам, порой весьма беспокоящим. Корчагин подчеркивает статичность у М. Еремина, Ш. Абдуллаева и А. Цибули — несколько поколений русской поэзии оказались проникнуты статикой? И тогда тем важнее то, что Корчагин обнаруживает, например, в стихах Н. Азаровой: «...то, что было сокрытым, требует высвобождения, раскрытия — истина становится динамичной, она — раскрываясь — существует во времени» (с. 220). «Без поддержки со стороны предметов человек обречен на поражение — только заключив союз с ними, можно по-настоящему перестроить мир» (с. 148), — но по силам ли обычной речи уловить голоса предметов? По поводу стихов Ст. Львовского Корчагин отмечает, что «если читатель обнаружит в себе хотя бы крупицу соответствующего опыта, сводящегося в конечном счете к опыту непосредственного переживания истории, то он не сможет избежать идентификации с происходящим» (с. 208), — то есть это стихи, где читателю предла-

гается лишь узнать тот опыт, который у него и так есть? Их «персонажи представляют собой само существо социальной реальности, они настолько укоренены в ней, что могут рассчитывать только на посмертное освобождение» (с. 209), — много ли стоит такое освобождение? «Ситуации и сцены, которые можно наблюдать в стихах Кузьмина, тривиальны, расхожи — они и должны быть такими, ведь и сцены любви расхожи и тривиальны, хотя и нет ничего их важнее» (с. 264), — но тривиальны ли сцены любви? Едва ли более, чем вся остальная жизнь, это зависит от индивидуальности и ее жизни и речи.

Большие проблемы у русской поэзии с освоением телесности. Она воспринимается как совокупность «подозрительных промежуточных субстанций, подчеркивающих границу между "внешним" и "внутренним". Слизь, слюна, кровь, рвота» (с. 280). У В. Кондратьева и Л. Аронзона Корчагин обнаруживает мотивы отказа от собственного тела (с. 285). У Вениамина Блаженного движение в направлении тела ведет к упрощению: «...внимание к эротике помогает поэту говорить о том, что представляет собой человек: "зов плоти" как бы упрощает спектр человеческих мотивов, делает видимым то, что обычно скрыто патиной цивилизации» (с. 174). Корчагин отмечает, что «социальное и телесное подходят друг к другу настолько близко, что в мире стихотворений Степановой одно может быть с легкостью объяснено в терминах другого (вспомним биологическую метафору XIX века — "социальное тело")» (с. 253). Видимо, телесное попало в русскую поэзию в основном как социальное, общий, а не личный опыт.

По мнению Корчагина, поэзия в конце 2010-х утратила лидирующее положение в интеллектуальном мире, «плетется в хвосте у философии, современного искусства, политической и гендерной теории, массовой культуры» (с. 9). При этом Корчагин отмечает, что именно в конце 2010-х «возник запрос на "раскол", размежевание» направлений в поэзии (с. 9). Не поэтому ли поэзия утратила лидерство, что перед этим слилась в невнятную массу с сильным преобладанием литературы повседневности, репрезентирующей вполне очевидное? Ориентация на читателя ведет к катастрофе и в инновативной поэзии: «...аргумент от читателя почти всегда оказывается способом утвердить наиболее реакционную модель литературы, ведь такой читатель сверстан по заранее определенным маркетинговым лекалам» (с. 54). Корчагин не обходит и вопрос о стихах, написанных компьютером, неоднократно отмечая, что у читающих они оставляют ощущение безумия. Не потому ли, что компьютер, как и безумец, не способен что-то удерживать в фокусе, идти к чему-то? В принципе, так же может писать, отключив сознание, и человек — Корчагин вспоминает В. Банникова, а мог бы вспомнить и автоматическое письмо сюрреалистов.

В книге Корчагина — картина современной русской поэзии как она есть, с прорывами и очевидностями. С преобладанием антропологических, описательных, критических, игровых задач, недостатком личного взгляда и поиска, попыток построения личности. А. Колчев «словно бы замаскирован под окружающих его живых мертвецов, готов поставить знак равенства между собой и ними и, видимо, чувствует, как постепенно становится одним из них» (с. 351). Есть втягивание в мертвое бытие, но мало сопротивления и альтернативы ему. Корчагин обращает внимание на новые способы потери личностью себя — не в общей идеологии, а в общем трепе. Субъект «не может найти места для своей речи — любое произнесенное слово сливается с окружающим информационным гулом» новых информационных технологий, социальных сетей и блогов (с. 305). В стихах В. Кондратьева и

Д. Голынко-Вольфсона обнаруживаются маски, что предполагают «нуль референции, инсценированную пустоту, которая словно бы прорывает завесу открывающейся взгляду реальности, сквозит через обнаруживающиеся в ней разрывы — имена, ситуации» (с. 287). Столкновение с внутренней пустотой отмечается и как одна из центральных проблем постконцептуализма. Поиск полноты, индивидуализированной, а не идеологизированной, остается задачей поэзии.

Развитие, видимо, в выходе «за рамки, определенные для сугубо поэтического высказывания, но не путем приближения его к другим жанрам словесности (нарративной прозе, публицистике), а путем формирования некоторой новой, крайне трудной для определения области словесного искусства» (с. 142), с применением непрямого высказывания, полифонии, гетерогенности. «Почти каждое стихотворение Ларионова подчеркивает собственную разъятость, заостряет внимание на элементах, которые не должны сочетаться в пределах одного речевого фрагмента. <…> Поэт не обладает собственным языком, он вытолкнут из класса, социального контекста, и ничью речь не способен назвать своей» (с. 277), — потому ему и нужно искать свою речь, не ограничиваясь монтажом чужой. Может быть, так появится и «политическая поэзия — не пересказ газетной передовицы, но преобразование действительности посредством самого текста, который не подменяет опостылевшую реальность, но указывает на дремлющие в ней “точки роста”» (с. 203).

Александр Уланов

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.

Ирина Сахно, Татьяна Ривчун, Людмила Алябьева

Тело, костюм, культура:

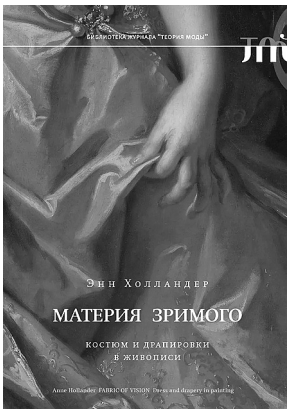
НОВЫЕ КНИГИ В «БИБЛИОТЕКЕ ЖУРНАЛА “ТЕОРИЯ МОДЫ”»

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_351

Холландер Э. Материя зримого: костюм и драпировки в живописи / Предисл. В. Стил; пер. с англ. С. Абашевой.

М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 176 с. — 1500 экз. — (Библиотека журнала «Теория моды»).

Книга искусствоведа и историка моды Энн Холландер «Материя зримого» посвящена драпировкам в фигуративной живописи с середины XV до середины XX в., которые не только решают формальные задачи, но и служат выразительным средством суггестивного воздействия, объединяя костюм и жестовую артикуляцию в единое смысловое целое. Автор исследует непростые взаимоотношения между предметами одежды и искусством, телом и модой (женское и мужское платья, украшения и прически, туалетные аксессуары и т.д.), объединяя в едином пространстве научного дискурса неочевидные вещи. Репрезентация одежных практик и инкорпорирование иконографических деталей в пространство живописного полотна помогают зрителю увидеть, как выглядела женская и мужская одежда в определенный исторический период, насколько реалистично показаны складки и драпировки на одежде, первозданная красота которых наполняла полотна особой витальностью.



Семиотика драпировки лежит на поверхности: художник стремился, подчеркнув изящество и искусность складки, придать живописному тексту изысканность и продемонстрировать свое мастерство. Однако возникающая неловкость из-за кажущейся простоты поставленной проблемы рассеивается по мере прочтения текста. Исследовать искусство с позиции микросемантики — задача совсем непростая, и Холландер, выбирая хронологический подход, апеллирует к разным историческим периодам, обнаруживая «фундаментальную достоверность репрезентации и риторическую выразительность складки» (с. 14). Драпировка, по мысли исследовательницы, не просто условное дополнение, взявшееся ниоткуда, но и аллюзивное пространство, отсылающее нас как к фактам жизни, так и к константам искусства.

Размышляя о картине Джотто из цикла «Жизнь Девы Марии» и особом статусе складок, подчиняющимся законам существования реальной ткани, автор находит иконографические параллели со скульптурной объемностью античных статуй Со-

фокла (V в. до н.э.) и фигурами святой Екатерины и святого Варфоломея во фрагменте алтаря 1350 г., приписываемого Аллегретто Нуци, а также прослеживает заимствование скульптурного метода изображения драпировки Джотто во фреске Мазаччо «Чудо с сатиром» в часовне Бранкаччи церкви Санта-Мария-дель-Кармине во Флоренции. И эти наблюдения дают автору возможность обратиться к форме «легендарного костюма» в религиозной живописи XV в. — речь идет о кертле и мантии: «Драпированные фигуры обособлены и производят впечатление статуй, каждая со своим индивидуальным рисунком цветных складок. В исполнении мантий характерные складки Мантеньи совершенно невесомы, облегая колени и бедра каждой фигуры, кажется, для того, чтобы мы смогли увидеть их размер и расположение. Художник намеренно создает впечатление, что одежда не соткана, а вырезана в камне и затем окрашена, и ни у одного предмета нет контрастной подкладки» (с. 22).

В XVI в., особенно в эпоху маньеризма, драпированная ткань связана с новой модой в парадном костюме, когда не только менялись его пропорции, но и подчеркивались иные параметры нового тела. Возобновился интерес и к эстетическому потенциалу драпировки, когда расположение ткани в составе легендарного костюма создавало «определенный эмоциональный и психологический эффект» (с. 33). Важную роль играет и визуальная составляющая — тот оптический эффект, когда «ни одна из драпировок не может быть опознана как реальный отрез тканного материала или фрагмент одежды существующего фасона, и приданное им положение абсолютно немыслимо в действительности» (с. 35). Опытным мастером иллюзорных одежд был Якопо Тинторетто, который с непревзойденным мастерством использовал вихрь драпировок в своих живописных работах, как, например, драпировка карминного цвета на картине «Святой Георгий, убивающий дракона» (1555—1556). Здесь напрашивается параллель с наблюдениями Жиля Делёза, который отмечал особую роль складки в эпоху барокко и маньеризма с ее устремленностью к бесконечности, когда «одетая» материя наводит на мысль: «...необходимо, чтобы ткань, одеяние освобождали присущие им складки от их обычной подчиненности ограниченному телу»[1]. Драпировки, по мысли Холландер, связаны с микроперцепцией, с новым способом восприятия, визуальной оптикой и практикой рассматривания, когда сгибы, складки и волны женской одежды и мужского костюма фиксируют не только модные тенденции времени, но и духовно-религиозные константы.

В главе «Чувственность, святость, фанатизм» Холландер обращается к эротической теме поясного портрета XVII в., размышляя о соотношении религии и мифологии, драпировки и наготы. Анализируя живопись Караваджо, Пуссена, Сурбарана, она показывает, как складки и драпировки обнаруживают новые смыслы религиозности и духовности, святости и чувственности: «В течение XVII столетия мастера итальянского барокко подхватили мотив одной обнаженной груди для изображения кающихся Магдалин и суицидальных Клеопатр — женских персонажей, традиционно связанных с чувственностью. Поразительное мастерство, с которым художники передали движение складок вокруг обнаженной груди, придавало дополнительную силу решимости и отчаянию таких персонажей» (с. 55). Тело всегда отправная точка в искусстве, некая матрица всякого человеческого изображения, предельная актуализация наготы. Проявленная во все периоды антропологo-этического детерминизма нагота, по справедливому замечанию Кеннета Кларка, «возникла из смешения верований, традиций и побуждений, весьма дале-

1 *Делёз Ж.* Складка: Лейбниц и барокко / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М., 1998. С. 210.

ких от нашего конкретного и подробного века. Тем не менее даже в новом автономном королевстве эстетического чувства нагота возведена на престол. Интенсивное использование великими художниками сделало ее чем-то вроде образца для всех формальных построений, и она до сих пор является средством подтверждения веры в истинное совершенство»[2].

Эту тему автор продолжает в главе «Мода и нагота», справедливо полагая, что изображение обнаженного тела, начиная с позднего Средневековья, демонстрировало влияние моды, которая формировала эстетические представления о красоте женского тела. Модно одетое тело, представленное в изображениях на протяжении всей истории живописи, репрезентировало не только увлекательное зрелище, но и формировало модные тенденции. Обнаженная женская натура как повторяющийся сюжет и факт визуального нарратива часто заполняет форму платья, как, например, на картине 1670-х гг. кисти Якоба ван Охтервелта «Женщина, играющая на клавесине, поющая женщина и мужчина, играющий на скрипке». Зритель видит даму со спины, одетую в атласное платье абрикосового цвета. Ткань с драпировками скользит по ее спине и обнажает плечи соблазнительной женщины, а вид сзади — эротический призыв к зрителю-вуайеристу, ибо «идеальный зритель всегда мыслится как мужчина и женский образ создается для того, чтобы польстить мужчине»[3].

В XX в. общественный вкус стал находить красоту в утонченной простоте, о чем свидетельствуют минималистические формы, и иной роли косметики, лишь подчеркивающей природную естественность. Мы уже не встретим роскоши украшений, атласных складок и глубокого декольте, но зачастую художники изображают женщин так, как будто «ее сотворило платье» (с. 125). В главе «Женщина как платье» Холландер размышляет об одетом теле, о моде и телесности. Одежда, по мнению исследовательницы, является частью повествования, в котором сцена с участием персонажа в траурной церемонии или траурном марше определяла архитектонику пространства и особую живописную стилистику. Например, на картине Альфреда Стивенса «Дама в розовом» (1866) мы видим элегантно одетую модель, размышляющую о предмете, который она держит в руках (опознать его мы не можем, но это и не столь важно). С помощью искусного освещения художник подчеркивает роскошную отделку платья: «Как будто она не женщина, одетая в платье со всеми поддерживающими конструкциями и обнаженная под ним; мы скорее должны воспринимать это элегантно одетое состояние как единственно возможное. На изображении безупречно одетой дамы под платьем нет отдельного тела, которое должна была учитывать она или мы. Ее тело — это платье» (с. 127).

Фиксируя драматургию отношений драпировки, костюма и тела в европейской живописи со времен Античности до наших дней, Холландер на примере большого фактического материала исследует «материю зримого» с позиции визуального и чувственного, используя методологию разных научных дисциплин: антропологии, истории искусства и культурной семантики. Эта конвергенция дискурсов позволяет читателю взглянуть на классические тексты с позиции нетрадиционных воплощений живописи и новаторской оптики, когда все сокрытое и невидимое в картине становится проявленным следом истории и культуры.

---

2 *Кеннет К.* Нагота в искусстве: исследование идеальной формы / Пер. с англ. М. Куренной и др. СПб., 2004. С. 37.

3 *Бергер Дж.* Искусство видеть / Пер. с англ. Е. Шраги. СПб., 2012. С. 75.

* * *

Граната Ф. Экспериментальная мода: искусство перформанса, карнавал и гротескное тело / Пер. с англ. Е. Демидовой.

М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 240 с. — 1500 экз. — (Библиотека журнала «Теория моды»).

Франческа Граната — известный в США исследователь моды, преподаватель факультета истории и теории изобразительного искусства и дизайна Школы дизайна Парсонс (Нью-Йорк), соучредитель и редактор журнала «Fashion Projects». Ее книга «Экспериментальная мода» стала научным бестселлером, который будет еще долго обсуждаться среди теоретиков и историков моды. Книга посвящена провокативным и смелым экспериментам известных дизайнеров: Рей Кавакубо, Джорджины Годли, Ли Бауэри, Мартина Маржелы, Бернарда Вильгельма. Их наследие анализируется с точки зрения увлекательной концепции гротескного тела, истоки которой исследовательница обнаружила в работе Михаила Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965), где гротескное тело трактовалось как вечно меняющееся и расширяющее свои границы. Граната выстраивает оригинальную методологию исследования, обращаясь к исследованию интереса моды к гротескным образцам начиная с 1980-х гг. По мысли Гранаты, исследуя «трансформативную и подрывную сущность моды и ее потенциальную способность к переосмыслению норм» (с. 16), нужно сосредоточить внимание на перформативном потенциале моды и взаимоотношениях моды и модернистских течений, аннулировавших безупречный эталон тела.

В первой главе предметом внимания становится «властная манера одежды» (с. 29), возникшая в 1980-е гг. и связанная с идеей предприимчивой личности и сарториальной инженерии. В противовес модному телу образца XX в. как совершенного тела такие дизайнеры, как Кавакубо, Годли, Бауэри и Вествуд, постепенно разрушали стереотипы, апеллируя к гротескному беременному телу: «Материнское тело было исключено из западной репрезентативной традиции, потому что его образ вписывается в гротесковый канон» (с. 33). Размышляя о женском начале в гротеске, автор анализирует дискурсы гинофобии в медицине эпохи Просвещения, связанной с тем, что на протяжении длительного времени беременность и роды ассоциировались с болезнями, патологией и грязью. Модному телу Нового времени соответствует новый канон, в котором, по справедливому замечанию Бахтина, «устраняются все признаки его (тела. — *Авт.*) неготовности, роста и размножения: убираются все его выступы и отростки, сглаживаются все выпуклости (имеющие значение новых побегов, почкования), закрываются все отверстия. Вечная неготовность тела как бы утаивается, скрывается: зачатие, беременность, роды, агония обычно не показываются»[4]. Связывая материнское тело с гротескной традицией, Бахтин отмечает, что женщина в контексте этой традиции всегда была связана с телесным низом,

4 *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 24—25.

что, по мнению Гранаты, фиксирует его включенность в дискурс о гинофобии (с. 37). Британский модельер Джорджина Годли, добавив объем ягодицам и бедрам, радикально изменила женский силуэт, что помогло ей расширить экспериментальные возможности моделирования предметов женской одежды. Цель своей работы Годли видела в том, чтобы восстановить в правах материнское тело и уйти от канонов куклы Барби, восстановив авторитет классической женственности.

Во второй главе Граната рассматривает наследие Рей Кавакубо — основательницы знаменитого бренда «Comme des Garcons», которая в 1997 г. обратилась к силуэту «беременного тела» (коллекция «Body Meets Dress»). Создавая эту коллекцию, модельер вступила в диалог с предыдущим десятилетием, пытаясь использовать большое количество объемных вставок, набитых перьями подушек и подплечников, что создавало эффект «перевернутого» силуэта и придавало женским телам «странные болезненные формы с выпирающими животами, горбатыми спинами, перекошенным тазом» (с. 52). Таким образом, по мысли Гранаты, женское тело не имело признаков маскулинности, а выглядело податливым и уязвимым. Кавабуко же посягнула на канонический идеал женской красоты, представив гротескное тело и «беременный» силуэт как новую норму, что вызвало неоднозначную реакцию среди историков моды и представителей модной индустрии: «Тяга Кавакубо к гротеску, ее стремление исследовать самые разные стандарты красоты и принципиальное нежелание подчиняться условностям моды» (с. 57) наиболее ярко проявились в коллаборации с американской художницей Синди Шерман и американским хореографом Мерсом Каннингемом. Эта способность Кавабуко к преодолению телесных границ и к артикуляции идеи гетерогенных телесных форм демонстрирует, по словам исследовательницы, новую концепцию субъективности, — то, что Юлия Кристева называла «субъект-в-процессе/становлении»[5]. Согласно Кристевой, субъективность всегда неоднозначна и постоянно находится в процессе генезиса и становления. Преодолевая гендерные и телесные условности, модельер, по справедливому замечанию Гранаты, создала авторскую гибридную транскультурную моду, в которой представлены разные аспекты гротескного канона (с. 67).

В третьей главе автор обращается к анализу перформативных практик известного модельера Ли Бауэри — представителя лондонской андеграундной сцены 1980-х гг., творчество которого, по ее мнению, насыщено «карнавальным духом», преодолевающим границы реальной жизни и искусства, и характеризуется подрывным характером: «Насмешка и непочтительная критика в адрес социальных конвенций, содержавшиеся в каждом произведении Бауэри, вписываются в определение Бахтина, описывающее карнавал как акт низведения возвышенного до уровня низов и осмеяния существующего социального порядка. Таким образом, самого Бауэри можно воспринимать как перенесшегося в наше время из Средневековья шута или “дурака”» (с. 70). Костюмы Бауэри имитируют беременное тело, демонстрируя его трансформации и перевоплощения. Эта тема достигает кульминации в совместном перформансе с группой «Minty», состоявшемся в 1993 г. на нью-йоркском рэг-фестивале «Вигсток» («Wigstock»), для которого Бауэри сконструировал сложный костюм, позволявший ему спрятать у себя на животе свою жену Николу Бауэри.

В четвертой и пятой главах автор рассуждает о «деконструктивистском» направлении моды, пытаясь рассмотреть основные ее паттерны с точки зрения гротескного тела и смеховой культуры. Предметом пристального внимания здесь становятся работы Мартина Маржелы — наиболее яркого представителя этого на-

5 *Kristeva J.* Revolution in Poetic Language / Transl. by M. Waller. N.Y., 1984. P. 137.

правления. Глубокий анализ гротесковых и карнавальных стратегий позволяет Гранате взглянуть на экспериментальную моду Маржелы под новым углом зрения. В основе ее исследовательского метода лежит скрупулезный анализ научных и теоретических дискурсов гротескного тела, что делает исследование новаторским и интересным. Устанавливая связь дизайнера с гротескной эстетикой, исследовательница замечает, что об этой связи «свидетельствует неуважение к западным идеалам красоты и классической эстетики, проявляющееся в дизайне его моделей, асимметричных и диспропорциональных» (с. 90). Игры с символическими инверсиями и размерной шкалой, увеличенные копии кукол — все эти репрезентационные стратегии выявляют интерес Маржелы к переосмыслению паттернов модных традиций. С другой стороны, он стремится облечь новые идеи в рефлексивную продуктивность анормативного тела, демонстрируя в своих коллекциях идею «альтернативной темпоральности» (с. 113) и карнавализации времени. Развенчивая представления об аутентичности и оригинальности, апеллируя к «обманкам» и оптическим искажениям (в коллекции 1996 г. «Tromp-l'oeil» — «Обман зрения»), Маржела, по мысли Гранаты, создает простые в конструктивном плане предметы одежды с принтами изображений тех же предметов, что вызывает дезориентацию во времени, и «обманутым оказывается не только зрение, но и ожидание зрителя» (с. 119).

В заключительных шестой и седьмой главах автор обращается к «пролиферации гротеска» Леди Гаги и к карнавальной иконографии дизайнера-авангардиста Бернарда Вильгельма, работы которого вызывающе радикальны, несовместимы с этическими и эстетическими стандартами и требуют определенных усилий от зрителя. Опровергая моду как некий статусный символ, дизайнер создает свои коллекции, аллюзивные по своей сути. Гротеск и средневековое шутовство, инверсивные карнавальные практики и абсурд — важнейшие составляющие идиостиля Вильгельма. Экспериментальная мода, по мысли Гранаты, расширяет границы культурного поля за счет введения перформативных практик в пространство модных показов, при этом тяга к гротеску, карнавальной иконографии и кэмпу свидетельствует о том, что мода воспринимается не только как трансгрессивное явление, но и как форма опрокидывания социальных интересов и иерархий, укрепления позиций гротескного тела со всеми его несовершенствами.

* * *

Барбьери Д. Костюм как часть сценического действа: материальность, культура, тело / При участии М. Тримингэм; пер. с англ. Т. Пирусской.

М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 208 с. — 1000 экз. — (Библиотека журнала «Теория моды»).

Книга Донателлы Барбьери — дизайнера, исследователя, преподавателя Лондонского колледжа моды — посвящена анализу сценического костюма как целостного ансамбля. Обращаясь к разным видам перформативных практик — балету, танцу, театру, кабаре и цирку начала XX в., — автор стремится осмыслить мир моды и телесных практик в разные исторические периоды сквозь призму костюма как части сценического действа. Фиксируя диалог между костюмом и модой, костюмом и телом, Барбьери устанавливает связь между костюмами прошлого и современными перформативными практиками. При этом «костюм рассматривается как важней-

ший элемент подготовки, демонстрации и восприятия живого сценического действа. Он открывает связь между одеждой, телом и человеческой жизнью, заставляя задуматься о том, насколько исполнитель через него сливается со зрелищем» (с. 11).

Важным элементом работы является установка на междисциплинарный анализ. Апеллируя к разным научным дискурсам — культурной антропологии, феминистским и постколониальным теориям, феноменологическому подходу, — автор размышляет не только о материальности костюма, но и о его нематериальном присутствии, сотканном из идей и интеллектуальных рефлексий. В первой главе она пытается ответить на простой, казалось бы, вопрос: «Что делает костюм костюмом?» Барбьери формулирует идею, что костюм как материальный объект начиная еще с первобытных времен является частью ритуального действа. Размышляя о древнегреческом театре, в котором костюм стал ключевым элементом сценического действа, она обращается к современным постановкам древнегреческих трагедий Арианы Мнушкин, подчеркивая необычную разработку костюмов в тетралогии «Артриды» («Les Atrides», 1990—1992). Барбьери делает важные замечания о роли костюма в акте ритуального диалога между классической европейской и восточной традициями театральной сцены. Межкультурные театры, по ее мнению, реанимируют традиционные костюмы, которые выступают как «мнемонические приемы» (термин Ричарда Шехнера[6]).

В второй главе анализируется феномен зрелищности как отражения социальных реалий на сцене. Рассматривая значение костюма в хоре, Барбьери размышляет (на примере жителей античных Афин и двора ренессансных правителей) о формировании новой традиции в интерпретации костюма. В противовес романтическому балету после Великой французской революции и массовому тиражированию женского тела и милитаризованной женственности к началу XX в. «Русские сезоны» в Париже изменили подход к одежде и телу. Не только «Весна священная» (1913) И. Стравинского в хореографии В. Нежинского, но и экспериментальные костюмы Н. Рериха, отсылающие к народному ткацкому мастерству, не вписывались в классические балетные каноны. Художник, по мысли Барбьери, «подчеркнул значимость костюма в ансамбле, в групповом танце, где он позволяет нарисовать картину социальной среды и ее внутренних конфликтов, — костюм отчасти помогает передать кризисное состояние сообщества» (с. 59). Сценический костюм, таким образом, маркировал связь с определенной социальной группой и размывал границы гендерных ролей.

В третьей главе рассматривается гротескный костюм с точки зрения «другого», скрытой и подавленной части личности. Личность актера и инаковость его костюма, по мнению Барбьери, «воплощают политическую установку» (с. 63). Автор ставит перед собой непростую задачу: показать, как на протяжении истории культуры начиная с Античности и Средневековья функционировало гротескное, нарушающее привычные нормы тело. Костюм как форма маркировки неоднозначности человеческой натуры уходит своими корнями в карнавальную и смеховую культуру. Опираясь на работы Михаила Бахтина, автор анализирует «механизм комического перевертывания» (с. 64) и гротескного костюма в древней аттической ко-

6 *Schechner R.* Between Theatre and Anthropology. Philadelphia, 1985. P. 36.

медии, например у Аристофана (ок. 446—386 гг. до н.э.), и в эскизах Даниэля Рабеля — официального сценографа французских придворных театров и балетов XVII в. В балете «Серьезность и гротеск» («Grotesque», 1627) костюмы народного карнавала стали формой высмеивания самодовольства и пороков французской аристократии. Первые комедии дель арте (конец XVI в.) дали миру образ Арлекина, а два столетия спустя Джозеф Гримальди сформировал образ викторианского клоуна, который впоследствии трансформировался в образ бродяги Чарли Чаплина: «Действо, разыгранное средствами костюма и смеха, позволяет зрителям отождествить себя с человеческой природой персонажа, не знающей границ, и пережить временное обновление» (с. 66).

В четвертой главе, опираясь на анализ категории возвышенного, Барбьери анализирует костюм с позиции феминизма и постколониализма, акцентируя внимание на женском теле, способном к трансформациям и преодолению границ. Интересно размышляя о костюме как о второй коже (с. 83), она обращается к театральным и танцевальным практикам рубежа XIX—XX вв., которые сформировали новые отношения между костюмом и исполнительницей, способствовали созданию возвышенного образа женственности. Автор оспаривает классическую концепцию возвышенного женского образа. По ее наблюдениям, долгое время женское тело мыслилось как чуждое всему духовному и высокому и ассоциировалось с плотью и телесным низом, исходя из «доминирования мужского разума и гения»[7]. Обращаясь к танцевальным практикам Лои Фуллер, Айседоры Дункан и Марты Грэм, Барбьери показывает, что в начале XX в. костюм «выступает как пространственный, динамичный, материальный и выразительный язык новой женственности» (с. 87).

Тема пятой главы, написанной Мелиссой Тримингэм, — эмпатия, эмоциональное воздействие сценического костюма. В центре внимания здесь авангард XX в., костюмы русского конструктивизма, которые обозначили новые границы человеческого тела посредством геометрических форм. Доказывая смыслообразующие функции сценического костюма, автор сосредоточивается на малоисследованном явлении — «кинестетической» эмпатии публики, которая «возникает на телесном, физическом уровне и часто не осознается зрителями» (с. 109). Рассматривая сценический костюм как часть перцептивного действа и соматического процесса, Тримингэм обращается к актерам и художникам прошлого и настоящего, делая акцент на семиотическом потенциале сценического костюма. Анализируя сценические костюмы К. Малевича, В. Татлина, А. Экстер, В. Степановой и Л. Поповой к театральным постановкам русского авангарда начала XX в., она приходит к выводу, что костюмы органично вписывались в декорации и новое трехмерное пространство, которое излучало «визуальное, тактильное и человеческое присутствие» (с. 118). Рассматривая фигуры забытых танцовщиц эпохи модерна — Гертруды Боденвизер, Хильды Хольгер и Лавинии Шульц, — автор отмечает активное использование в экспрессионистском танце скульптурных сценических костюмов, отражавшее поиск новых выразительных средств пластического языка, эмоционально воздействующего на зрителя.

В заключительной главе Барбьери размышляет о сложных взаимоотношениях истории, моды и костюма, сосредоточиваясь на вопросе о том, чем спектакль, исполняемый в костюмах, отличается от повседневного «представления», разыгрываемого в обычной одежде, и как художники по костюмам учитывают эту разницу

7 *Ziarek E.P.* From Parody to the Event; From Affect to Freedom: Observations on the Feminine Sublime in Modernism // Handbook of Modernism Studies / Ed. by J.-M. Rabate. Chichester, 2013. P. 408.

(с. 131). Отвечая на этот вопрос, она обращается к богатому фактическому материалу и к примерам радикального переосмысления дизайнерами реальных предметов одежды как к свидетельству их подлинности и ностальгии. На примере Оскара Уайльда она доказывает, что костюм может не только определять логику построения текста, но и воссоздавать гардероб истории. Сценический костюм как форма диалога моды, тела и перформативных практик — это тот смысловой артефакт, в котором, по мысли автора, преломляются историко-культурные, социальные и гендерные проблемы, обыгрывается сложность человеческой природы и воссоздается неканоническая телесность.

Евгения Власенко

Книжный блогер как актор:

ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЦИАЛЬНЫХ РОЛЕЙ В ЛИТЕРАТУРЕ

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_360

В последние годы книжные блогеры заняли заметное место в рамках литературы как социального института. Они формируют информационное пространство для обсуждения книг и повышают интерес широкой аудитории к чтению и современной литературе. При этом институциональная роль книжных блогеров в современном литературном поле России четко не определена и является предметом полемики. Цель нашей статьи — прояснить эту роль.

Функционирование литературы как социального института основано на постоянном взаимодействии исполнителей различных социальных ролей: писателя, читателя, издателя, редактора, критика, книготорговца, библиотекаря, литературоведа, педагога. Процесс институциализации каждой социальной роли сопровождается ее автономизацией и профессионализацией[1]. Свидетельством признания социальной роли является наделение обществом ее исполнителей (акторов) различными формами власти.

В начале XXI в. важным фактором трансформации литературного поля стала цифровая революция. Как пишет французский социолог М. Кастельс, «произошел сдвиг от массовой коммуникации к массовой самокоммуникации, понимаемой как процесс интерактивной коммуникации, потенциально доступной для массовой аудитории»[2]. Появление и развитие социальных медиа в значительной степени изменило среду бытования литературы. Литературная критика и профессиональная журналистика перестают быть единственными формами литературно-критического обсуждения новых произведений, к ним добавились высказывания обычных читателей в социальных сетях.

При описании трансформации социальных ролей в литературе под влиянием глобальной цифровизации мы опираемся на исследования М. Кастельса и его теорию постинформационного (сетевого) общества[3].

На трансформацию социальных ролей в литературе в XXI в. повлияло два глобальных фактора, берущих свое начало в России в 1990-х гг.: переход к рыночной экономике и появление интернета. Стремительное развитие интернет-технологий в первом десятилетии XXI в. в России привело к тому, что литературный процесс начал перетекать в сеть: развиваются порталы для самопубликации, формируются роли сетевого писателя и сетевого критика, в сеть приходят писатели (сайты писателей) и толстые литературные журналы («Журнальный зал»).

Интернет открывает возможности нового способа публикации — возникают сайты самопубликаций (stihi.ru, proza.ru), с помощью которых авторы получают

1 Под профессионализацией понимается достижение такого положения, когда исполнитель социальной роли получает плату за свой труд.

2 *Кастельс М.* Власть коммуникации / Пер. с англ. Н.М. Тылевич; под науч. ред. А.И. Черных. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. С. 9.

3 См.: *Кастельс М.* Указ. соч.

возможность выходить на читателя напрямую, минуя издателя, редактора и книгопродавца[4]. Эти процессы приводят к формированию новых ролей — сетевого писателя и сетевого критика. В сеть приходят и читатели, где их роль меняется: от пассивного восприятия литературы и откликов критиков они переходят к активному участию (на форумах, в гостевых книгах) и даже оказывают влияние на литераторов (взаимодействуя с сетевыми писателями).

Это связано как с глобальной цифровизацией и распространением интернета, так и с развитием самого сетевого пространства, в котором расширяются возможности коммуникации — от гостевых книг и форумов до «Живого журнала» и социальных сетей.

Изменение типа коммуникации и последовавшие за этим изменения в культуре привели к формированию нового типа активного читателя — книжного блогера.

Для дальнейшего обсуждения важно четче определить, в каком смысле будут употребляться ключевые для изложения термины.

Критик (литературный критик) осуществляет оценку и интерпретацию *литературных произведений*, тем самым определяя границы литературы, ее внутреннюю структуру и иерархию. Он публикуется в толстых литературных журналах и на специализированных литературных порталах, адресуясь преимущественно к писателям, другим критикам, редакторам, литературоведам и издателям.

Книжный обозреватель (журналист) посредством публикаций в бумажной периодике и/или на цифровых платформах средств массовой коммуникации (*медиа*) обеспечивает информирование о *книжных новинках*. Потребителями книжных обзоров выступают главным образом читатели, а также книготорговцы и библиотекари. Задача книжного журналиста — рассказать о том, какие книги вышли, и кратко обосновать, почему на них стоит обратить внимание.

Книжный блогер по своей роли близок к журналисту, прежде всего тем, что адресуется напрямую к читателю. Его публикации представляет собой отзыв, передающий эмоциональное впечатление о прочитанном. Публикации блогера выходят в пространстве *социальных медиа* (ЖЖ, «Фейсбук», «Инстаграм»[5], «ВКонтакте»), а также на платформах видео- и аудиохостинга для частных пользователей («Ютуб», «Саундклауд» и т.д.). Они не проходят редактуру и, как правило, не имеют заказчика (за исключением спонсорских публикаций).

М. Кастельс пишет, что «цифровые сетевые технологии позволяют индивидам и организациям генерировать собственные сообщения и контент и распространять их в киберпространстве, в значительной степени избегая контроля корпораций и бюрократических структур. Не без трудностей и не без цензуры, но при значительно большей степени свободы по сравнению с той, когда сообщения подвергаются контролю издателями-коммерсантами и правительственными цензорами»[6]. Он отмечает, что социальные сети, созданные «Фейсбуком», «Ютубом», «Твиттером» и множеством других компаний, «преобразовали социально-организационный ландшафт горизонтальных сетей коммуникации во всем мире»[7].

---

4 См.: *Мурашова А.* Авторские и читательские стратегии в электронном самиздате (на примере портала litnet.com) // Новое литературное обозрение. 2021. № 169. С. 393—411.

5 Деятельность компании Meta Platforms Inc. по реализации продуктов-социальных сетей Facebook и Instagram запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности.

6 *Кастельс М.* Указ. соч. С. 10.

7 Там же.

Выход в социальные сети открыл для читателей возможность не только наблюдать за событиями литературы (выходом новых книг, полемикой критиков и т.д.), но и участвовать в них, вступая в открытую коммуникацию с издателем, писателем, критиком посредством системы комментариев. Кроме того, инфраструктура платформ социальных сетей позволила читателю самому генерировать контент вокруг литературы через книжные отзывы, становясь для других читателей источником информации о книгах, и таким образом собирать вокруг себя аудиторию единомышленников. Регулярность прямых откликов, факт их публикации, а также возможность накопления в хронологическом порядке трансформируют этот тип читательской активности, превращая его из простой реакции в самоидентификацию и самопрезентацию. Чтение для подобного типа читателя становится способом самовыражения (например, один из самых популярных хештегов в социальной сети «Инстаграм» звучит так: #мирдолжензнатьчтоячитаю).

Таким образом, книжный блогер как актор является активным читателем, который идентифицирует себя через чтение как социальное действие, публично выражает это, используя новые практики массовой самокоммуникации (создает контент в персональном медиаполе) и имеет постоянную аудиторию потребителей этого контента.

Существование книжного блогера непосредственно связано с привлечением и удержанием аудитории. Она является его главным капиталом (символическим и экономическим). Именно существенный рост аудитории книжных блогеров, сопоставимый с размером аудиторий в социальных сетях издательств и книжных магазинов, а часто и превосходящий его, обратил на них внимание других акторов литературного поля, и капитал этот постепенно стал поводом для борьбы.

Превращение некоторых читателей в книжных блогеров протекало постепенно: от участия в тематических сообществах (например, одно из первых книжных сообществ в ЖЖ «Chto_chitat» появилось еще в 2002 г.) до создания первых личных блогов в социальных сетях прошло десять лет. Первое поколение книжных блогеров зародилось в недрах ЖЖ (блог «Bookriot» Ксении Лукиной, блог «Book4you» и другие), и именно книжные блогеры из ЖЖ стали первыми номинантами и победителями премий для книжных блогеров.

Второе поколение книжных блогеров — это уже поколение социальных сетей. Причем здесь можно выделить два периода: пабликов (сообществ, созданных по примеру сообществ в ЖЖ) и личных (персональных) блогов. Личные бренды[8] в книжном блогинге начали развиваться на площадках «Ютуб» и «Инстаграм».

С развитием мессенджеров и появлением «Телеграма» возникло третье поколение книжных блогеров. И если раньше они формировались из числа простых любителей чтения, то в «Телеграм» сразу пришли профессионалы: журналисты, писатели, критики.

Руководитель отдела продвижения издательства «Росмэн» Нина Пушкарева пишет: «Примерно с середины 2015 г. книжный блогинг сформировался как отдельный и устойчивый канал информирования аудитории. Разумеется, этот факт не остался незамеченным PR-службами российских издательств. В 2016 г. издательства начали осваивать это направление. Сначала довольно робко — симпатичные молодые девушки в кадре, в легком разговорном жанре вещающие о книгах, слишком сильно контрастировали с привычным форматом литературной критики (к слову, к тому моменту уже почти исчезнувшей из печатных СМИ). Однако

8 Личный бренд — это уникальный образ, который делает человека узнаваемым и запоминающимся. Важнейшие его составляющие — репутация, экспертность и популярность.

цифры просмотров роликов и постов оказались решающим аргументом. Сложно не воспринимать блогера всерьез, когда количество его подписчиков равно или превышает тираж традиционных изданий. После признания эффективности блогинга как канала продвижения встала необходимость определения причастности этого канала к одному из существующих маркетинговых инструментов, чтобы понимать, как с этим работать. Негласно решили, что блогеры — это как журналисты. И схема работы сразу стала понятной — ты им книгу, они тебе отзыв»[9].

Это высказывание отражает две важные тенденции в восприятии книжных блогеров профессиональным книжным сообществом: 1) причисление блогеров к числу журналистов; 2) противопоставление блогеров литературным критикам. Эти тенденции определили рамки, в которых в дальнейшем протекала институциализация книжных блогеров и связанный с ней процесс их легитимации.

При этом процесс трансформации читателя в книжного блогера протекал в пространстве социальных сетей, главным образом в «Ютубе» и «Инстаграме», где в начале 2010-х гг. присутствие профессиональных акторов литературного поля не было доминирующим (в отличие, например, от «Фейсбука»). Поле визуальных соцсетей, где читатели размещали свои книжные отзывы, было автономным и сохранило свою автономность и после того, как издатели, популярные писатели и критики начали активно действовать на этих платформах.

Процесс накопления книжными блогерами символического капитала напрямую связан с процессом привлечения аудитории. Для блогера размер и качество аудитории прямо пропорциональны размеру символического капитала, а также напрямую влияют на возможность трансформации его в капитал экономический (монетизацию блога)[10]. Способов привлечения аудитории, как и способов монетизации, достаточно много, и они сильно зависят от платформы, на которой ведется блог, и от периода, когда блогер развивал свой блог[11].

Логично, что первыми, кто осознал выгоду от взаимодействия с активной аудиторией книжных блогов, стали издатели. Маркетологи и пиар-специалисты, заинтересованные в продвижении книг, стали предлагать блогерам сотрудничество в формате, в котором до этого издатели сотрудничали с журналистами, — предоставлять им книги на обзор. На начальных этапах основным критерием, определяющим возможность сотрудничества с блогером, являлось число подписчиков. Однако со временем издатели стали принимать в расчет и качество аудитории, прежде всего то, насколько интересы блогера совпадают с аудиторией выпускаемых книг. Директор издательства «Фантом Пресс» Алла Штейнман сообщает: «...мы <...> выбираем уже по контенту: насколько человек интересно пишет, насколько у него оригинальное мнение, наверное еще важно, как часто он пишет. Конечно, предпочтительны хорошо пишущие с большим числом подписчиков, но если человек хорошо пишет и у него 700 подписчиков, мы все равно дадим ему книги»[12]. Взаимодействуя с издате-

---

9 Что происходит с книжным блогингом в России? // https://helloblogger.ru/journal/chto-proishodit-s-knizhnym-blogingom.

10 Тезис верен при условии, что блогер не имеет альтернативного источника символического капитала. Таким источником может быть известность в других сферах — экспертная (например, журналист) или творческая (писатель).

11 Практически любой способ активного привлечения аудитории в блог со временем теряет свою эффективность. Так, часть методов, с помощью которых можно было массово привлечь аудиторию в «Инстаграме» в 2016 г. (например, розыгрыши книг и марафоны), сейчас уже практически не работают и подходят разве что для поднятия активности уже существующей аудитории.

12 Книжный бартер: чем издательства платят блогерам за отзывы [видеоинтервью с Т. Стояновой, О. Бушуевой, А. Штейнман] // https://youtu.be/NlAsZDq1eY4.

лем, книжный блогер оказывается вовлеченным в поле литературы, где формируются новые принципы иерархизации блогеров: по факту взаимодействия с издателем и по факту взаимодействия с определенным издательством. То, что издатель начинает применять к блогеру помимо количественных требований качественные, свидетельствует об изменении характера символического капитала книжных блогеров.

Постепенно издатели начали приглашать блогеров наряду с журналистами на пресс-конференции с участием писателей, устраивать для блогеров книжные завтраки (формат, когда встреча с издателем, приуроченная к презентации книги, совмещена с завтраком в кафе), организовывать показы книжных новинок в формате вечеринок (например, ежегодная «Кактус-пати» издательства «АСТ» или большая новогодняя презентация книжных планов издательства «Азбука»). Следующим этапом стала организация круглых столов и паблик-токов с участием книжных блогеров на книжных выставках и ярмарках, а также приглашение книжных блогеров в качестве модераторов на различные онлайн- и офлайн-мероприятия с писателями. Это свидетельствует о признании за книжными блогерами статуса экспертов и, как следствие, о росте их символического капитала.

Однако несмотря на расширение форматов взаимодействия издательств и книжных блогеров и повышение доверия к блогерам как к экспертам, внутри литературного поля они для части издателей находятся ниже журналистов. Это отмечает Татьяна Стоянова: «Так сложилось, что журналисты в нашей редакции в приоритете. Не всегда блогерам хватает книг. Но мы можем отправить им верстку, предоставить возможность коммуникации с автором для комментария», — и характеризует блогеров скорее как группу поддержки книги[13]. Ольга Бушуева, директор по рекламе и пиару издательской группы «Азбука-Аттикус», определяет книжных блогеров как «эмоциональный канал коммуникации», где люди делятся своими впечатлениями[14]. Сходно и мнение уже упоминавшейся Нины Пушкаревой. В интервью 2017 г. она отмечала, что «блогер — это в первую очередь увлеченный человек, тогда как журналист, помимо эмоциональной мотивации, имеет и финансовое подспорье. Монетизирован российский книжный блогинг пока слабо, в отличие от своего западного собрата»[15].

Такая позиция издателей по отношению к блогерам подчеркивает значение экономического капитала в формировании репутации актора литературного поля. Получается, что пока книжный блогер не получает гонорар за свой труд («оплата» его деятельности книгами не в счет), процесс профессионализации нельзя считать завершенным.

Экономический капитал книжных блогеров формируется за счет различных способов монетизации контента: рекламные публикации или интеграции (когда блогер внедряет в основной контент сообщения рекламного характера), партнерские программы, продвижение услуг (консультирование), продажа информационных продуктов, продажа мерча (вещи с символикой бренда: логотипом, названием, корпоративными цветами), сбор спонсорских взносов (донатов).

С появлением и развитием в России краудфандинговых платформ (Planeta.ru, Patreon.com) книжные блогеры стали активно использовать этот канал финансирования. Так, в свое время через сервис «Патреон» свои блоги монетизировали создатель ютуб-шоу «Книжный чел» Григорий Мастридер, авторы подкаста о кино и книгах «Партнерский материал» Валентина Горшкова и Лидия Кравченко, Ва-

13 Там же.

14 Там же.

15 Что происходит с книжным блогингом в России? // https://helloblogger.ru/journal/chto-proishodit-s-knizhnym-blogingom.

лерия Мартьянова, автор блога о подростковой литературе «Мартышка» и ведущие окололитературного подкаста «Ковен Дур» Саша Степанова, Марина Козинаки, Ольга Птицева и Евгения Спащенко.

Таким образом, монетизация книжных блогов осуществляется путем получения вознаграждения преимущественно от аудитории (подписчиков), которые деньгами поддерживают блогеров, покупают мерчи или инфопродукты (образовательные курсы по литературе, скорочтению и т.д.). В осуществляемых блогерами рекламе и интеграции источником капитала является другой институт, например книжный магазин или подписной книжный сервис.

Иной экономической формой взаимодействия с блогером становятся партнерские программы. Такие программы сегодня предлагают, например, издательство «Манн. Иванов. Фербер» («МИФ»), книжный интернет-магазин издательской группы «Эксмо-АСТ» book24.ru, интернет-магазин электронных книг «Литрес», книжный подписной сервис «MyBook». Подключившись к программе, блогер получает промокод (или специальную ссылку) для перехода в магазин (сервис). Покупая книги (оформляя подписку на сервис) по этой ссылке, подписчики получают скидку, а блогер — вознаграждение. Чем большее количество подписчиков блогера совершит покупку с использованием промокода (ссылки) блогера, тем большее вознаграждение он получит.

Таким образом, символический капитал книжных блогеров, главным источником которого является аудитория блога, в процессе взаимодействия книжного блогера с другими акторами литературного поля трансформируется в капитал экономический. Издатели и книготорговцы, особенно те из них, кто активно развивает продажи книг (бумажных, электронных, аудио-) в интернете и в социальных сетях (например, издательство «МИФ», инстаграм-блог @mifbooks с 290 тысячами подписчиков; книжный интернет-магазин book24.ru и другие) переходят от выдачи книг в обмен на отзывы к плате книжным блогерам за их услуги, используя для этого партнерские программы. Это может служить свидетельством профессионализации книжных блогеров.

Процесс институализации книжных блогеров начинается в момент столкновения критического и блогерского дискурсов в литературном поле. Причина столкновения — усиление роли книжных блогеров в книжной индустрии. Хронологически период институализации можно обозначить как вторую половину 2018 — первую половину 2019 г. В это время происходит активное обсуждение статуса книжных блогеров на различных уровнях критического дискурса: от страниц толстых литературных журналов и специализированных книжных медиа до персонального пространства отдельных акторов в социальных сетях.

Хотя деятельность книжных блогеров происходит в относительно автономном от поля литературы субполе социальных сетей, они находятся и внутри поля литературы тоже. В поле литературы существует определенный баланс сил, власти и капитала, поделенных между участниками, и высказывания книжных блогеров оказываются неконвенциональными, а положение их как акторов — нелегитимным.

Профессиональные конвенции в поле культуры (в том числе литературы) складываются в процессе взаимодействия профессионалов, которые включены в процесс производства и распространения культурных смыслов[16]. Евгения Вежлян считает, что причиной неконвенционального статуса высказываний книжных блогеров является неконвенциональность среды их бытования[17].

16 См.: *Becker H.* Art Worlds. Los Angeles, 1984.

17 *Вежлян Е.* Лекция «Что думает о блогерах социология литературы?» [видеозапись] // https://youtu.be/dAAmqVme6AI.

Рассмотрим высказывания представителей различных литературных институций о книжных блогерах.

В 2018 г. писательница, литературовед и критик Майя Кучерская писала о текстах номинантов на премию «_Литблог»[18]: «При чтении работ больше всего меня поразила география и свобода. Люди во всех концах России — Ноябрьске, Туле, Волгограде, Донецке, Харькове, Черкесске — читают и любят книжки. Резко, смешно, проницательно, совершенно свободно, непредвзято об этих книгах пишут. Авторов блогов не тревожит культурная, экономическая да и какая угодно политика, необходимость прославить “своих” и утопить “чужих”, их занимает исключительно книга как таковая, текст как таковой. Что необыкновенно очищает восприятие. Боюсь произнести: но, кажется, книжное блогерство сейчас самое живое место в современном литературном пространстве»[19]. Как видим, Кучерская хвалит блогеров не самих по себе, но на фоне других участников поля литературы.

В том же 2018 г. литературный критик и главный редактор журнала «Знамя» Сергей Чупринин на своей странице в «Фейсбуке» пишет: «Слушая восторги по поводу того, что блогеры судят теперь о литературе интереснее, ярче и часто вернее, чем профессиональные критики, вспомнил вдруг старинную притчу (далее приведено стихотворение Пушкина “Сапожник”. — *Е. В.*). Пушкин нам, конечно, не указ, и времена изменились, и нравы, да и блогеры отнюдь не обязательно сапожники, но все-таки...»[20] Почти сто (97) комментариев к посту Чупринина представляют широкий диапазон высказываний по данному поводу: от безоговорочной поддержки автора поста до аргументированного несогласия[21].

В этой полемике, складывающейся вокруг трех типов акторов — критиков, обозревателей и блогеров — на первый план снова выходит вопрос идентичности. В ответе Чупринина Галине Юзефович возникает еще одна иерархия — критики литературные и книжные обозреватели: «мы вас читаем», а «для вас мы как будто не существуем», а блогеры «существуют, играют свою роль — и дай им бог». Другими словами, на фоне общего врага — блогера — главный редактор толстого литературного журнала признает за обозревателем статус критика (но книжного, не литературного), а блогеров выводит за пределы поля.

В комментариях дискуссия разворачивается по поводу различий и сходства блогеров и критиков. Один из участвующих в обсуждении задает вопрос: кем является некто, пишущий и в толстый журнал, и в онлайн-СМИ, и у себя на странице в социальной сети? Попытку ответить предпринимает Майя Кучерская. В своем комментарии к посту Чупринина она пишет, что «литературный блогер — это любой человек, который делится своими мыслями о книгах и литературном процессе в соцсетях. Им внезапно может оказаться и литературный критик, и книжный обозреватель, а также профессиональный теоретик и историк литературы. А может и библиотекарь, и учитель, и переводчик».

Своим комментарием Кучерская задает важное направление мысли в отношении самоидентификации пишущих о литературе людей в целом и блогерской идентичности в частности. В условиях, когда границы литературной критики и литературного обозревательства крайне размыты, звание критика одинаково носят и автор колонки на «Медузе» Галина Юзефович, и победитель премии «Неисто-

18 Премия для литературных блогеров, учрежденная в 2018 г.

19 О чем и как пишут книжные блогеры? // https://mnogobukv.hse.ru/news/227692717.html.

20 *Чупринин С.* [Запись в «Фейсбуке» 28 декабря 2018 г.] // https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2249024625130858&id=100000700270259.

21 Там же.

вый Виссарион» 2021 г. книжный обозреватель газеты «Коммерсантъ» Игорь Гулин, и Сергей Чупринин. Одновременно все вышеупомянутые имеют достаточно популярные страницы в «Фейсбуке» (более четырех тысяч подписчиков у Чупринина, более тысячи у Гулина, более 50 тысяч у Юзефович). Является ли это основанием считать их блогерами и считают ли они себя таковыми сами, а если нет, то почему?

В противопоставлении критиков и блогеров внутри критического дискурса можно выделить две противоположных точки зрения. Первая — что книжные блогеры не являются профессионалами, и вторая — что критики тоже могут быть блогерами, а блогеры, в свою очередь, критиками.

Непризнание внутри профессионального сообщества автономного статуса книжного блогера связано, с одной стороны, с формальными общественными критериями профессионализма, к которым относятся специализированное образование и заработная плата. Кроме того, книжные блогеры часто причисляют себя к числу простых читателей и в массе своей имеют и другую профессию, и основную работу. С другой стороны, принцип иерархизации, присущий полю литературы, не позволяет критикам признать профессиональный статус книжных блогеров на основе их экономического капитала. Наоборот, преференции, которые книжные блогеры получают от взаимодействия с издательскими и книготорговыми институциями, только обостряют конфликт. Критики, как естественные защитники автономного принципа иерархизации поля, говоря словами Бурдье, «отвергают успех, как свидетельство “шкурной” заинтересованности» блогеров «в политических и экономических выгодах»[22]. Поскольку идет постепенное размывание границ между литературной критикой и книжной журналистикой и, кроме того, некоторые современные критики и обозреватели достаточно активно и вполне успешно выступают в социальных сетях, имея значительные по размеру аудитории, конфликт приобретает форму борьбы идентичностей.

В 2019 г. в журнале «Дружба народов» появилась авторская колонка писательницы и литературного антрополога Ольги Брейнингер «Блог-пост», в которой Брейнингер пыталась определить место книжных блогеров в литературе. Она подробно описывала столкновение «“большого” нелитературного мира» русскоязычных книжных блогеров с герметичным пространством литературы, в котором работают свои эксперты, и при этом не противопоставляла один мир другому, а скорее старалась обозначить точки интеграции: «Количество качественного контента стремительно растет, а в блогеры приходят — очень часто отвергая сам лейбл “блогер” — профессиональные журналисты, писатели и критики, которые оценили редкую возможность писать не для мифического, а для реального читателя — и получать от него фидбэк, общаться и понемногу вести за собой, стирая границы между литературным и блогерскими мирами»[23]. По мнению Брейнингер, одного года наблюдений (2018) оказалось достаточно, чтобы «говорить о том, что блогеры профессионализируются и от рецензии к рецензии сами на ощупь проходят путь, по которому их старших коллег-экспертов вели на факультетах филологии или кафедрах литературоведения»[24].

Брейнингер сделала еще одно: будучи активным пользователем социальных сетей, она перенесла дискурс «критики против блогеров» на территорию блогеров, а точнее в «Инстаграм». Изучив высказывания книжных блогеров о своей идентичности, Брейнингер описала два основных вектора дискуссии:

---

22 *Бурдье П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 27.

23 *Брейнингер О.* Охота на блогеров // Дружба народов. 2019. № 1. С. 267—268.

24 Там же. С. 266.

«Во-первых — определение демаркационной линии между профессиональными и любительскими практиками чтения.

“Критик — это больше терминологии и профессионализма? Блогер — эмоций”.

“Блогер и критик — вещи различные. Первому больше присуща субъективность, второму объективность (по крайней мере, стремление к ней)”.

И во-вторых — защита блогерами своего права на частное читательское мнение.

“Блогер — человек, ведущий личный блог, где он делится своим мнением”.

“Обычный читатель вещает для обычного читателя”»[25].

Анализируя реакцию блогеров, Брейнингер пришла к выводу, что спровоцированный ее колонкой виток обсуждения запустил цепную реакцию переосмысления блогерами себя как социокультурного феномена.

Дискуссия, начатая на страницах толстого литературного журнала, попав из «Журнального зала» в «Инстаграм», продолжается дальше, попадая в блоги, подкасты и книжные медиа. Главный редактор портала «Прочтение» Полина Бояркина в аналитическом обзоре противостояния блогеров и критиков приходит к выводам, что, во-первых, блогеры за счет простоты высказывания и ставки на субъективное мнение оказываются гораздо ближе к массовому читателю и читатель воспринимает блогера как друга, в то время как критик в первую очередь воспринимается как судья (даже не как учитель); и во-вторых, что субъективность блогера снижает ценность отзыва, который тесно связан со своим автором (чего не случается с текстом рецензии критика, которая сама по себе самоценна)[26].

Материал на портале «Прочтение» и колонка «Блог-пост» в журнале «Дружба народов» — наглядный пример того, как дискуссия вокруг блогеров и критиков выходит за пределы пространств личных высказываний и саморефлексии индивидуальных акторов — «Фейсбука» и «Инстаграма» — в пространство осмысления и анализа. Блогеров включают в литературную систему и начинают изучать[27].

К этому процессу присоединяются и литературные институции, в частности премии. Они являются одной из форм легитимации литературного авторитета и могут вручаться не только за произведения литературы, но и за такие виды литературной деятельности, как литературная критика или перевод[28]. С одной стороны, награждение любой премией есть акт коллективного признания, который выражает ценности той или иной группы авторитетов. С другой — существование премий в пространстве издательского и книготоргового рынка делает их инструментом экономического стимулирования. Ряд особенностей книжных блогеров как акторов, а именно их статус «владельцев аудиторий» и характер взаимоотно-

---

25 *Брейнингер О.* Хроники одной войны в комментариях // Дружба народов. 2019. № 6. С. 257—258.

26 *Бояркина П.* Блогер — друг, критик — судья // Прочтение: онлайн-журнал о современной литературе. 2019. 10 апреля (https://prochtenie.org/texts/29784).

27 См., например: *Андриянова А.А.* Книжные социальные сети как инструмент продвижения издательств // Книжное дело: достижения, проблемы, перспективы. Екатеринбург: УрФУ, 2017. С. 13—19; *Рубанова Т.Д.* Поддержка чтения в пространстве книжных социальных сетеи? // Вестник культуры и искусств. 2018. № 3 (55). С. 45—53; *Голева О.П.* Книжный блогер и его роль в продвижении издательской продукции // Библиография и книговедение. 2019. № 1 (420). С. 40—46; *Агеева Г.М.* Литблоги и подкасты как форматы книжного медиабытия // Библиосфера. 2020. № 1. С. 102—107; *Корочкина Д.Н.* Литературный критик и книжный блогер: социальная дифференциация // Язык и речь в Интернете: личность, общество, коммуникация, культура. М.: Российский ун-т дружбы народов, 2020. Т. 2. С. 40—46.

28 *Дубин Б.* Литературные премии как социальный институт // Дубин Б. Очерки по социологии культуры: Избранное / Предисл., сост., подгот. текста А.И. Рейтблата. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 141.

шений с другими акторами (например, заинтересованность в них издателей и книготорговцев) существенно меняют характер книжно-блогерского премиального процесса.

Борис Дубин отмечал, что премии «размечают литературный поток, сортируют, а тем самым ориентируют, структурируют литературное и читательское сообщество»[29]. В отличие от литературных премий результат подобной сортировки премиями для книжных блогеров адресован не широкой аудитории, а преимущественно профессиональному сообществу. Другими словами, рейтинг блогеров составляется не для их читателей, а для заинтересованных в аудитории их блогов других участников поля литературы.

Первой институцией, отметившей книжных блогеров, стали книготорговцы: в 2013 г. интернет-магазин «Ozon.ru» — лидер в области книжной интернет-торговли в России[30] — заявил о новой номинации для блогеров в рамках «*Книжной премии Рунета*»[31]. Эта премия прежде всего направлена на привлечение пользователей в интернет-магазин «Ozon.ru» и продвижение товаров (в том числе книг). Учреждение номинации для книжных блогеров решало именно эту задачу: книжные блогеры, вовлекая свою аудиторию в процесс голосования за себя, привлекают в интернет-магазин потенциальных покупателей и одновременно побуждают голосовать и за книги тоже, так как их аудитория — читатели. Этот факт, как и то, что выбор победителя осуществляется по принципу наибольшего числа голосов, показывает, что премия «Ozon.ru» — главным образом стимулирующее маркетинговое мероприятие. С 2020 г. премия «Ozon.ru» блогерам не вручается, однако появилась новая категория — «Книга от блогера». Теперь блогер не объект премии, а представитель профессионального сообщества, чей выбор является авторитетным для книготорговой индустрии.

Конкурс профессионалов книжной индустрии «*Ревизор*» проводится с 2012 г. при поддержке Федерального агентства по печати и массовых коммуникаций (с 2021 г. — Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций) с целью анализа лучшей отраслевой практики и определения самых достойных проектов и инициатив в сфере российского книгоиздания, книгораспространения и продвижения чтения. Это главная отраслевая премия страны, которой ежегодно награждаются наиболее значимые для индустрии проекты, а также отмечаются профессионалы года из числа руководителей издательств, редакторов, продавцов книг, управляющих книжных магазинов и книжных журналистов[32]. Награда символическая, денежного приза не предусматривает, но считается почетной. В экспертный совет конкурса входят руководители ведущих российских издательств, книготорговых сетей, книжных союзов и ассоциаций, компаний, организующих книжно-выставочную деятельность, типографий, литературных премий и книжных медиа. Подать заявку на конкурс можно в порядке самовыдвижения. Оргкомитет конкурса рассматривает заявки и формирует список номинантов. Определение финалистов и победителей происходит путем суммирования баллов по итогам интернет-голосования и голосования экспертного совета (при этом доля баллов экспертного совета в два раза выше баллов интернет-голосования).

---

29 Там же. С. 142.

30 По данным отраслевого доклада «Книжный рынок России 2020: состояние, тенденции и перспективы развития» // https://www.bookind.ru/analitika/otraslevye-doklady.

31 «Книжная премия Рунета» выберет лучшего книжного блоггера // http://pro-books.ru/news/4/13551.

32 Конкурс профессионального мастерства «Ревизор» // https://www.bookind.ru/revizor/2020/about.php?sphrase_id=11966895.

Номинация «Блогер года» в конкурсе «Ревизор» была учреждена в 2017 г. Критерии оценки блогеров были установлены следующие: качество и количество книжного контента (доля публикаций о книгах среди публикаций в блоге должна составлять более 60%), регулярность публикаций, охват и число подписчиков[33]. Заданная совокупность критериев в целом позволяет отделить специализированные книжные блоги от блогов, в которых речь идет в том числе о книгах, активные каналы от «заброшенных» (в которых авторы перестали обновлять контент), а также проанализировать такой важный показатель качества блогинга, как вовлеченность аудитории.

Все блоги-победители в этом конкурсе объединяет узкая специализация — вне зависимости от платформы это именно книжные блоги, причем авторы их далеко не любители в книжном деле: так, Т. Хакимова — библиотекарь, Д. Гасин — сотрудник издательства, а Н. Подосокорский — сотрудник филологического журнала. Другими словами, можно сказать, что в конкурсе профессионалов побеждают действительно профессионалы.

В мае 2018 г. литературная премия «Большая книга» запустила награду для блогеров, пишущих о современной русской литературе — «*_Литблог*». Цель премии — поощрить публичное обсуждение современной отечественной словесности в сети и сблизить литературный процесс с форматами новых медиа «в эпоху активного развития технологий», когда «книжный блогер оказывает все более заметное влияние и на читателей, и на литературную жизнь в целом»[34].

На соискание премии выдвигаются (в порядке самовыдвижения) три рецензии на русскоязычные книги прозы, как художественной, так и документальной, изданной в период с 1 января предыдущего года по 15 сентября текущего года. Победителя определяет жюри среди отобранного советом экспертов списка финалистов. В состав жюри могут входить литературные критики, филологи, литераторы, культурные деятели, а также блогер-победитель предыдущего сезона премии. При выборе победителя жюри руководствуется такими критериями, как оригинальность авторского блога, глубина анализа текстов современной российской литературы, стилистическое мастерство и открытость новым явлениям в изящной словесности.

Таким образом, на уровне условий премии «_Литблог» сразу задается акцент непосредственно на отзыв о книге и на первый план выходит оценка качества текста блогера. При таком подходе из оптики экспертов выпадает все то, что отличает книжного блогера от литературного критика, то есть умение взаимодействовать с аудиторией. При этом важно отметить, что до премии «_Литблог» никто из представителей профессионального литературного сообщества всерьез на тексты книжных блогеров не смотрел. Факт появления премии, в которой отзывы блогеров рассматриваются с позиции таких профессиональных критериев оценки текста, как глубина анализа, стилистическое мастерство, авторская оригинальность, позволяет сделать вывод о попытках найти новых критиков среди блогеров или воспитать их, задав высокую планку.

«_Литблог» стал первой премией для блогеров, предусматривающей денежный приз.

Награждение победителей «_Литблога» проходит в рамках церемонии награждения литературной премии «Большая книга» в Доме Пашкова. Это большое закрытое мероприятие с участием федеральных СМИ и представителей государст-

33 Ревизор — 2017. Номинации и критерии отбора // https://www.bookind.ru/revizor/2017/about.php?sphrase_id=12202266.

34 «Большая книга» назовет лучшего книжного блогера // http://www.bigbook.ru/news/detail.php?ID=29801.

венной власти. То, что с 2018 г. книжные блогеры ежегодно выходят на одну сцену с финалистами и победителями одной из главных литературных премий страны, может рассматриваться как форма включения и легитимации статуса книжного блогера в литературе как социальном институте. А денежный приз этот статус экономически закрепляет.

«*Блог-пост. Премия за лучший книжный блог года*» была учреждена в 2019 г. Название премии дала одноименная колонка о блогерах в журнале «Дружба народов» в 2019—2020 гг. Организаторы премии — журнал «Дружба народов», журнал «Читаем вместе», книжный интернет-магазин book24.ru, издательская платформа «Bookscriptor» и литературные мастерские «Creative Writing School».

Организаторы в первом сезоне поставили задачу изучить книжно-блогерское пространство и наградить лучший блогерский проект на русском языке, не менее половины контента которого посвящено книжной тематике и который оказал значительное влияние на литературный процесс и книжный рынок в конкурсном году. При определении лауреата жюри премии обращает внимание на регулярность обновления блога, глубину содержания и просветительскую направленность проекта[35].

Премия «Блог-пост» была учреждена спустя год после появления премии «_Литблог», и во многих смыслах отталкиваясь от нее. Так, условия премии «Блог-пост» учитывают особенности ведения блогов на различных площадках и предлагают для каждой из площадок специальную номинацию.

В третьем сезоне организаторы премии «Блог-пост» объявили о денежном вознаграждении для финалистов и победителя премии. Размер вознаграждения составляет 30 тыс. рублей для обладателя гран-при и по 10 тыс. рублей победителю в каждой из номинаций, которых в третьем сезоне стало восемь — к уже существующим добавилась номинация для книжных TikTok-блогеров[36]. Из всех существующих на сегодня премий для книжных блогеров «Блог-пост» является самой блогероориентированной.

История награждения книжных блогеров премиями демонстрирует постепенное нарастание интереса к книжным блогерам со стороны различных литературных институций. Первой институцией, отметившей книжных блогеров, были книготорговцы, заинтересованные в аудитории книжных блогеров чисто экономически (Книжная премия Рунета, с 2015 г. — «Ozon.ru online awards»). Со второй половины десятых годов к сообществу книжных блогеров начинают проявлять интерес и другие участники литературного поля: книжные союзы и ассоциации («Ревизор»), литературные премии («_Литблог»), толстые литературные журналы («Блог-пост»). Этому способствуют профессионализация и рост символического капитала книжных блогеров, и как следствие повышение степени их вовлеченности в процессы вокруг литературы.

С изменением состава организаторов премий меняется и подход к определению лучших образцов: от чисто количественного (премия «Ozon.ru») к условно качественному, когда показатель размера аудитории блогера остается значимым и может существенно повлиять на возможность быть номинированным в целом и победу в частности, но не является единственным («Ревизор», «Блог-пост»), и чисто качественному (или экспертному), то есть когда размер аудитории блога не влияет на возможность номинирования и победу в премии («_Литблог»).

---

35 «Блог-пост. Премия за лучший книжный блог года» объявляет о начале приема заявок // https://www.bookind.ru/categories/event/8398/.

36 Положение о премии «Блог-пост. Премия за лучший книжный блог года», третий сезон, 2021 год // https://docs.google.com/document/d/1LpPGoNY2hb3yg4yP02qsKwpWhWNbdZl7T7tLMFob7qk/edit.

Развитие институциональной роли книжных блогеров ведет к их включению в экспертный состав жюри премий для книжных блогеров («_Литблог», «Блогпост»). Победа в премии становится для блогера формой легитимации. Примером этому служит не только вхождение избранных победителей в состав жюри, но и другие возможности, приобретаемые вместе со статусом победителя или финалиста премии. Например, приглашение стать автором толстого литературного журнала, написать для отраслевого медиа или даже издать сборник собственных эссе. В перечисленных случаях блогер оказывается включенным в профессиональное сообщество и примеряет роль литературного критика, журналиста или даже писателя. Так или иначе, из объектов легитимации книжные блогеры превращаются в часть легитимирующей инстанции.

Однако у этого процесса есть и обратная сторона. Попытка упорядочить с помощью премий пространство любительского высказывания о книгах приводит к появлению в нем новых иерархий. Критик Сергей Морозов описал это как появление системных и несистемных книжных блогеров. Он пишет: «Весь смысл премий, вручаемых блогерам, в том, чтобы распространить порочную тусовочно-иерархическую практику на новое явление. Системные блогеры обслуживают издательства, литературную тусовку, исполняют роль подушки безопасности по отношению к пугающей непонятной интернетной вольнице. <…> А ведь блогер всегда любитель. В свободе, нестесненности никакими рамками и обязательствами — очарование блогерской деятельности»[37].

Получается, что прошедший процедуру легитимации блогер на фоне других блогеров начинает восприниматься как элита (в негативном значении).

Характер взаимоотношений книжных блогеров с издателями на разных этапах процесса институциализации блогерского сообщества был неодинаковым. Модель коммуникации, практикуемая с журналистами (информирование о новинках, отправка книг на обзор и т.д.), в процессе роста символического капитала блогеров трансформировалась в различные формы экономических отношений (обмен книг на отзывы, партнерские программы). Теперь роль книжного блогера выходит за рамки прямого продвижения книг (например, за счет участия в качестве спикеров на мероприятиях издательств, модерация встреч с писателями и т.д.). Конечно, и сообщество блогеров, и издательская индустрия неоднородны, и речь пока идет об отдельных издательствах и отдельных блогерах. Существующее в этой сфере напряжение наглядно проявил конфликт издательства «Фантом Пресс» с книжными инстаграм-блогерами в 2019 г.

Поводом к нему стал пост главного редактора издательства «Фантом Пресс» Игоря Алюкова на его странице в «Фейсбуке», где он критически высказался в отношении определенного формата книжного фотоконтента, используя такие формулировки, как «убожество композиции», «ампутированные пальцы» и «пальцевая ужасность»[38]. Реакцией на высказывание стали посты возмущенных читателей и блогеров в социальной сети «Инстаграм», публикуемые по стихийно запущенному хештегу #бойкотфантому.

Книжный блогер и соведущая ютуб-канала «2 talk girls» Светлана Каменецкая в своем инстаграме @helloimchiarasv одной из первых высказалась за бойкотирование издательства «Фантом Пресс», сославшись на неуважение официального

37 *Морозов С.* О книжных блогерах, плененных тусовочно-иерархической системой // https://voplit.ru/column-post/o-literaturnyh-premiyah/.

38 Пост был удален. Скриншот поста можно посмотреть в «Инстаграме» @readers_collective_: https://www.instagram.com/readers_collective_.

представителя издательства к читателям и отметив, что «читатель (для издательства) — это главный клиент, тот человек, за счет которого складывается основной доход в книжном бизнесе»[39]. Ее поддержали и другие[40]. Всего за сутки по тегу #бойкотфантому было выложено более сотни публикаций. Кроме того, группа активных читателей и блогеров обратилась с открытым письмом к иностранным авторам, чьи произведения издавались в «Фантом Пресс»: «Мы любим ваши книги, дорогие авторы, и мы хотим их читать, и мы хотим, чтобы они были доступны людям, которые не говорят по-английски и на других языках. Но мы также хотим знать, подходит ли такое поведение для современного издательства»[41]. Письмо написано от имени российских книжных блогеров, размещено в открытом доступе, а вся история конфликта изложена в инстаграм-аккаунте активистов @readers_collective_.

То, что местом выяснения отношений издательства и читателей стал главным образом «Инстаграм», не удивительно. Фотографии — основная единица публикации в этой социальной сети, а книжный «Инстаграм» (или как его еще называют — «букстаграм») по данным исследования особенностей и характера обсуждений в социальных медиа чтения, библиотек и литературных произведений, проведенного в 2018 г. компанией «Brand Analytics», — самая популярная площадка у читателей, на которой сосредоточено 36% обсуждений книг[42].

Официальный ответ издательства был также опубликован в «Инстаграме». Генеральный директор издательства Алла Штейнман выразила недоумение несоразмерной поводу реакции читателей на личное высказывание одного из сотрудников. Она написала: «Мы уважаем и ценим труд блогеров», «но мы не будем открещиваться от своего коллеги и друга»; «нам грозят, что аудитория издательства уменьшится на несколько сотен человек. Это грустно. Но мы переживем»[43]. Позицию издательства поддержали представители профессионального сообщества (переводчики, журналисты, критики). Книжный обозреватель Галина Юзефович на своей странице в «Фейсбуке» написала: «Призывать к бойкоту компании (такой, как издательство) из-за неудачного и ненужного поста ее сотрудника, крайне неразумно и неправомерно»[44], «критики и блогеры без издателей и писателей не имеют смысла, а издатели и писатели без нас (увы) отлично обойдутся»[45].

Последнее высказывание интересно рассмотреть, противопоставив его блогерской позиции, что «читатель (для издательства) — это главный клиент». В борьбе этих двух противоположных взглядов на литературу ярко проявился источник противоречий: в то время как издатель и критик рассматривают книжных блоге-

---

39 Запись в «Инстаграме» @helloimchiarasv от 20 июня 2019 (https://www.instagram.com/p/By8HPQQixZD).

40 См., например, запись в «Инстаграме» @booksaroundme_ от 21 июня 2019 г.: https://www.instagram.com/p/By8lklHnIS2/?utm_medium=copy_link.

41 Open letter to sir Stephen Fry, Bianca Marais, Etgar Keret, Lily King, Fnne Tayler, David Duchovny, Rhidian Brook, Amita Trasi, Adriana Trigiani, Michel Bussi, Richard Russo, Fannie Flagg, Eka Kurniawan, Khaled Hosseini and many other authors published in Russia by Phantom Press // https://medium.com/@readerscollective2/phantomgate-b2b319ad6c62.

42 #ЯЧитаю: Как в социальных медиа отражается чтение книг // https://br-analytics.ru/blog/yachitayu/.

43 Запись в «Инстаграме» @phantompress от 21 июня 2019 г.: https://www.instagram.com/p/By-FUm8n377.

44 *Юзефович Г.* [Запись в «Фейсбуке» 21 июня 2019 г.] // https://www.facebook.com/100000566323292/posts/2728937540468430.

45 *Юзефович Г.* [Запись в «Фейсбуке» 22 июня 2019 г.] // https://www.facebook.com/100000566323292/posts/2731696460192538.

ров как обслуживающую литературу институцию, блогер формирует свою идентичность на основе того, что читатель является ведущей фигурой в литературной системе.

До той поры, пока взаимодействие с издательскими институциями носило характер горизонтальных связей и складывалось благоприятно, то есть не противоречило самоощущению блогеров в системе не просто как равных, а как главных (бесплатные книги, книжные мероприятия, премии), причин для конфликта не было. Но стоило указать из позиции сверху, как блогеру правильно делать свое дело, система взаимоотношений сразу дала сбой.

Ольга Брейгингер характеризует бойкот как процесс самоидентификации блогеров: «Такая пассионарность и лабильность являются ничем иным, как показателем юности сообщества — которое во многом и осознает себя группой, обретая способность к коллективному действию, в конфликте, в столкновении, в утверждении границ (кстати сказать, это выражение — еще одна визитная карточка времени). Границы, как и положено в сети, номинально не существуют, но именно в тот момент, когда их пересекают, границы дают о себе знать — и борьба за них становится борьбой за самоидентификацию, за возможность утвердить и свое “я” для себя, и оптику его видения для других»[46].

По прошествии нескольких лет после конфликта можно сделать вывод, что большого урона репутации издательства нанесено не было. Но бойкот был важен, показав обратную сторону читательской лояльности в социальных сетях и то, что большая часть идентичности книжного блогера как актора состоит в «любительстве» и позиционировании себя в первую очередь как читателя. Поэтому модель отношений с блогерами как с журналистами не работает, а сам блогер не терпит обесценивания своего «любительства».

Изменение институциональной роли книжного блогера стало результатом вышеописанных процессов самоидентификации, профессионализации и легитимации. Свидетельством произошедших трансформаций являются новые формы взаимодействия с книжными блогерами различных литературных институций. Рассмотрим несколько примеров. Одним из них можно считать официальный статус информационного партнера отраслевых мероприятий. На сайте Московской международной книжной ярмарки существует специальный раздел «Поддержка блогеров», в котором размещены названия и ссылки на блоги-партнеры на различных платформах[47]. Статус партнера дает право бесплатного посещения ярмарки, и при этом обязывает опубликовать в блоге анонс ярмарки и/или репортаж о ней.

В 2019 г. книжные блогеры из «Телеграма» и «Инстаграма», в числе которых победительница премии «_Литблог» и финалистка премии «Блог-пост», автор телеграм-канала «Greenlampbooks» Евгения Лисицына и победитель премии «Блог-пост» Владимир Панкратов, автор телеграм-канала «Стоунер», при поддержке сайта о книгах и чтении «Горький» создали собственную версию литературной премии «Ясная Поляна» и выбрали своего победителя[48]. В 2020 г. проект продолжился уже при активной информационной поддержке литературной премии «Ясная Поляна», которая регулярно делала публикации о новых обзорах блогеров на

46 *Брейнингер О.* Сетевой этикет, триггеры и новый мир // Дружба народов. 2019. № 11. С. 269—271.

47 Московская международная книжная ярмарка // http://mibf.info/.

48 Книжные блогеры читают длинный список в номинации «Иностранная литература» // https://yppremia.ru/news/knijnye-blogery-chitayut-dlinnyy-spisok-.

книги иностранного списка премии в новостях[49]. Обзоры блогеров на книги премии в 2020 г. выходили на сайте «Прочтение», предоставившем блогерам свою площадку для проведения проекта.

В 2021 г. премия для молодых писателей и поэтов «Лицей» собрала отдельное жюри книжных блогеров, которое выбрало своего победителя из короткого списка премии[50]. В отличие от автономного проекта чтения длинного списка книг премии «Ясная Поляна» блогерская номинация в премии «Лицей» является частью механизма присуждения премии. Работу жюри книжных блогеров организует и координирует постоянный партнер премии «Лицей» — издательский сервис Ridero.

Практика включения книжных блогеров в жюри литературных премий имеет и другие примеры. В 2019 г. в состав жюри регионального проекта литературной премии «НОС» в Нижнем Новгороде — «Волга/НОС» — входит книжный блогер Валентина Горшкова, соведущая подкаста о новинках кино и книг «Партнерский материал»[51].

Также книжные блогеры входят в состав экспертов первой в России литературной премии в области электронных и аудиокниг «Электронная буква», учрежденной группой компаний «ЛитРес» в 2017 г.

На основе этих примеров можно сделать вывод, что книжные блогеры в настоящее время сильнее включены в процессы, происходящие вокруг литературы. Премиальный процесс так или иначе формирует пространство для обсуждения современной литературы, и в этом пространстве книжные блогеры, как видим, уже заняли свое место.

Кроме того, книжные блогеры формируют и свое автономное пространство дискуссий о литературе. Наряду с проектом, в рамках которого блогеры читают и обсуждают длинный список премии «Ясная Поляна» в номинации «Иностранная литература», существуют и другие независимые блогерские инициативы в области литературы. Так, в 2019 г. автор телеграм-канала «Стоунер» Владимир Панкратов основал независимую премию для молодых авторов «Фикшн35»[52]. Цель премии — широкое открытое обсуждение произведений молодых писателей. Но главное отличие премии «Фикшн35» от других в том, что в выдвижении произведений на премию, их обсуждении и выборе победителя наряду с литературными критиками, писателями, редакторами толстых литературных журналов и СМИ участвуют книжные блогеры.

Как видим, блогеры активно участвуют в премиальной деятельности (и как участники, и как эксперты). Победа в премиях для блогеров становится для них формой включения в профессиональное сообщество и приводит к расширению их функций и усилению роли в литературном поле: легитимированные книжные блогеры примеряют на себя роль критиков, экспертов литературных премий и т.д. Следствием этих процессов становится размывание границ блогерской идентичности, основу которой составляет происхождение книжного блогера как актора из читателя как актора. Отметим также факт уже размытых границ литературной критики и книжной журналистики (обозревательства), выражающийся делением на

---

49 Читательская точка G. Портал «Прочтение» совместно с книжными блогерами «Телеграма» и «Инстаграма» второй год подряд читают и обсуждают наш лонг-лист иностранной литературы // https://yppremia.ru/news/chitatelskaya-tochka-g.

50 Книжные блогеры выберут победителя из Короткого списка премии «Лицей» // https://ridero.ru/blog/?p=4656.

51 «Волга/НОС» — 2019, Нижний Новгород // https://prokhorovfund.ru/projects/own/108/4177/.

52 Фикшн35. Литературная премия для молодых авторов // https://www.fiction35.com.

критиков литературных («истинных») и книжных («глянцевых»), а также то, что некоторые современные критики и обозреватели достаточно активно и вполне успешно ведут социальные сети, имея значительные по размеру аудитории читателей. В результате получаем картину современного литературного поля, в котором конфликт между акторами приобретает форму борьбы идентичностей.

Нечеткие границы между литературным критиком, активно ведущим социальные сети, и книжным блогером, печатающим также критические статьи и рецензии в литературных журналах, — одна из характеристик текущего этапа трансформации социальных ролей в литературе. По нашему мнению, блогерство не роль, а форма (или режим) исполнения социальной роли, которую может выбрать любой актор: читатель, писатель, критик и т.д.

Стюарт Голдберг

Из истории публикации русской классики

Статья первая

ПОДДЕЛЬНЫЙ ПУШКИН[1]

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_377

...всякое искажение документа является формой фальсификации истории.

Оксман — Корчагину[2]

Т.И. Краснобородько освещает в своих исследованиях ряд пушкинских графических dubia и обличает одну «сознательную подделку, когда фальсификатор, предусмотрительно отказавшись от сочинения новых текстов Пушкина, создал новый “автограф”, воспользовавшись известными факсимиле пушкинских рукописей»[3]. Речь идет о надписях и рисунках разного рода на страницах первых двух частей книги Вальтера Скотта «Ивангое» (издание 1826 г.), приобретенных Пушкинским Домом осенью 1963 г. и первоначально принятых, согласно экспертизе Т.Г. Цявловской, С.М. Бонди и Н.В. Измайлова, в качестве подлинных[4]. «...До появления этой “находки”, — отмечает Краснобородько, — пушкинисты не встречались со слу-

1 На разных этапах работы над этой статьей мне помогали советами Леонид Ливак, Стефани Сандлер, Дарья Хитрова, Сергей Василенко, Лада Панова и Татьяна Краснобородько — выражаю им свою признательность. Благодарю также Станислава Львовского за предварительную редактуру моего русского текста. Отдельное спасибо сотрудникам РГАЛИ и архива РАН за помощь, оказанную мне дистанционно во время пандемии.

2 Письмо Ю.Г. Оксмана А.И. Корчагину о предполагаемых купюрах в письмах Белинского, 16 июня 1956 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2567. Оп. 1. Ед. хр. 206. Л. 1 об.

3 *Краснобородько Т.* Предмет наших изучений и восторгов (рукописи Пушкина) // The Pushkin Handbook / Ed. by D.M. Bethea. Madison: University of Wisconsin Press, 2005. P. 55; ср.: *Она же.* История одной мистификации: (мнимые пушкинские записи на книге Вальтера Скотта «Айвенго») // Легенды и мифы о Пушкине. СПб.: Академический проект, 1994. С. 269—281. См. также: *Она же.* Несостоявшееся открытие // Литературная газета. 1987. 11 марта. С. 6; *Она же.* «Третий лицейский рисунок»: Пушкин или псевдо-Пушкин? // Пушкин и другие: сборник статей к 60-летию профессора Сергея Александровича Фомичева / Сост. В.А. Кошелев. Новгород: Новгородский гос. ун-т, 1997. С. 120—126; *Она же.* «О псевдопушкинском автографе стихотворения «Если жизнь тебя обманет...» из собрания Н.О. Лернера // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 31. Сб. науч. трудов. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2013. С. 219—225; *Она же.* Надписывал ли Пушкин «Бориса Годунова» князю Элиму Мещерскому? // Пушкин и другие (двадцать лет спустя): сборник статей к 80-летию Сергея Александровича Фомичева / Сост. С.В. Денисенко и Н.Л. Дмитриева. СПб.: Пальмира, 2017. С. 134—149.

4 *Краснобородько Т.* История одной мистификации. С. 270; *Цявловская Т.Г.* Новые автографы Пушкина на русском издании «Айвенго» Вальтера Скотта // Временник Пушкинской комиссии, 1963 / Под ред. М.П. Алексеева. М.; Л.: Наука, 1966. С. 5—30.

чаями сознательной подделки почерка поэта»[5]. Артефакт, о котором пойдет речь ниже, представляет собой еще одну сознательную подделку пушкинского автографа. Опубликованный впервые в 1959 г., он оставался до сих пор незамеченным, хотя находился на самом виду, — и во многотиражных собраниях сочинений, и в популярной «Русской виртуальной библиотеке» (rvb.ru).

Разумеется, это не единственная непризнанная перерисовка или копия рукописи Пушкина, бытующая в культурном пространстве, что само по себе вызывает вопросы относительно советской издательской и, как указала С. Сандлер, музейной практики[6]. Однако наш «автограф», кажется, уникален в своем роде. Я рискну назвать его подделкой постольку, поскольку его расхождения с подлинным автографом, подменой которого он является, вместе образуют картину сознательной деформации, намеренного искажения исторического документа с целью обмануть восприятие читателя[7].

Адресатом фальсификации такого рода не обязательно должен быть куратор музейного собрания или эксперт уровня Т.Г. Цявловской. Фальсификация может быть направлена и на более широкую целевую аудиторию. Наша была опубликована в десятитомном «Собрании сочинений» Пушкина, изданном трехсоттысячным тиражом, а затем и в издании, выпущенном к 175-летию поэта тиражом в полмиллиона экземпляров[8]. Выбран был при этом не маргинальный документ. Фальсификаторы видоизменили рукопись, которую «массовый читатель» с большой вероятностью захочет не только посмотреть, но и, что важно, прочесть.

Речь идет об автографе стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…», записанном в последней рабочей тетради Пушкина и датированном 21 августа 1836 г. Он хранится в собрании Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН[9]. Впервые искаженный автограф появляется в десятитомном Собрании сочинений, которое вышло в Государственном издательстве художественной литературы в 1959—1962 гг. под общей редакцией Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова и Ю.Г. Оксмана.

---

5 *Краснобородько Т.* История одной мистификации. С. 275.

6 О бутафории пушкинских музейных «святынь» см.: *Sandler S.* Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet. Stanford: Stanford University Press, 2004. P. 59—60, 65, 75—76, 79, 84; ср.: Ibid. P. 296. Сандлер отмечает также, что, несмотря на подобные уловки, многие испытывают в таких местах самые подлинные эмоции (Ibid. P. 83).

7 Ср.: *подделать* — 'изготовить, сделать фальшивое подобие чего-нибудь с целью обмана'; *подделка* — 'то, что подделано, имитация, предмет, сделанный наподобие чего-нибудь настоящего, фальшивый предмет, выдаваемый за настоящий' (Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. Т. 3. М.: Гос. ин-т «Советская энциклопедия», 1939. С. 379). Не противоречит наш «автограф» и определению С.А. Рейсера, хотя он, вероятно, имел в виду явления несколько иного рода: «Подделкой мы называем такое произведение, которое сознательно отнесено автором, издателем и пр. не к тому лицу, который его создал, или (или — и) не к тому времени, когда оно написано» (*Рейсер С.А.* Палеография и текстология нового времени. М.: Просвещение, 1970. С. 240). Ср. орфографические анахронизмы нашего «автографа», указанные ниже.

8 См. гихловские десятитомное Собрание сочинений 1959—1962 гг., т. 2. с. 461, и десятитомное Собрание сочинений 1974—1978 гг., т. 2, с. 386. Публикация на сайте «Русская виртуальная библиотека» воспроизводит первое из указанных изданий (https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1836/0617.htm).

9 Пушкинский дом (ПД). Ф. 244, Оп. 1. № 846. Л. 162 об. Данный автограф воспроизведен факсимильно в высоком разрешении в восьмом томе пушкинских «Рабочих тетрадей». Далее основываюсь в своих сравнениях на этом факсимиле: *Пушкин А.С.* Рабочие тетради: В 8 т. Т. 8. СПб.; Лондон: Рос. Акад. наук, 1997. ПД 846. Л. 162 об.

Прежде чем обратиться непосредственно к его описанию, следует сказать немного об истории публикаций автографа стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и вообще о культуре печатных репродукций рукописей в Советском Союзе. Кроме десятитомных Собраний сочинений, выпущенных «Художественной литературой», мне известно еще шесть публикаций. Первая — подписанная литография, появившаяся в 1881 г. в «Русском архиве»[10]. Она выполнена с большой тщательностью, видимо, на основе кальки[11]. Главное отличие от оригинала здесь, помимо отсутствия горизонтальной черты под текстом стихотворения, — неровность кромки некоторых букв, которая при увеличении выдает воспроизведение художником чернильных штрихов и пятен в технике жирного карандаша. См. *рис. 1* и *2* – фрагменты текста из «Русского архива» и «Рабочих тетрадей» соответственно.

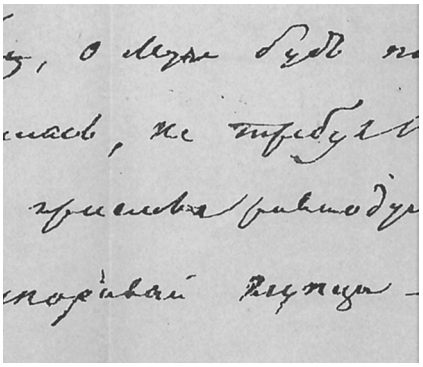


Рис. 1

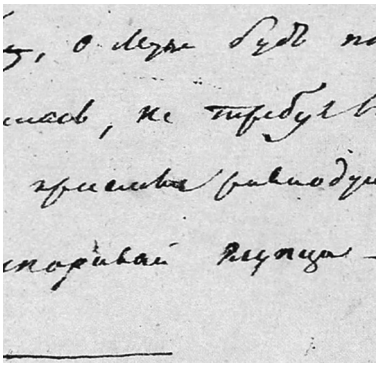


Рис. 2

Отметим на полях, что немного позже, к пушкинскому юбилею 1899 г., появился альбом художественной фототипии, включавший в себя, среди прочего, рукописные фрагменты и рисунки поэта, воспроизведенные в этой относительно новой тогда технике[12]. На протяжении всего XX в. фототипия, наряду с фотогравюрой, считалась наиболее точным и художественно совершенным способом воспроизведения тоновых изображений. Однако неустойчивость клише, с которых нельзя было сделать более тысячи отпечатков, и трудоемкость печатного процесса[13], а также необходимость использования качественной уплотненной бумаги сильно ограничивали распространенность фототипии. Вместе с тем в конце XIX в. существовали уже и другие, более удобные и дешевые способы *фотомеханического* воспроизведения документальных оригиналов, штриховых и тоновых, — в последнем случае посредством растрового клише (автотипия, патент 1882).

---

10 *П*[*етр*] *Б*[*артенев*]. О стихотворении Пушкина «Памятник». (Я памятник себе воздвиг нерукотворный) // Русский архив. 1881. Вып. I (1). Перед с. 233.

11 Догадка об использовании кальки поддерживается не только верностью изображения, но и тем, что репродукция воспроизведена в натуральную величину.

12 Альбом пушкинской выставки, устроенной обществом любителей российской словесности в залах Исторического музея в Москве, 29 мая — 13 июня 1899 г. / Испол. и изд. худ. фототипией К.А. Фишер. М.: Тип.-лит. Н.И. Гросман и Ко, 1899. Л. 18—21. Альбертипия (как изначально называлась фототипия) возникла в 1869 г.

13 Идентификация, хранение и консервация фотоотпечатков, выполненных в различных техниках / [Сост. А.В. Максимова и др.]. СПб.: Росфото, 2013. С. 37.

Вторая репродукция автографа «Памятника» опубликована во втором томе «Полного собрания сочинений» в шести томах (ГИХЛ, 1931). В списке иллюстраций способ воспроизведения указан как «автотипия». Однако рассмотрение под лупой не выдает никаких следов применения растра. Она отпечатана штриховым клише и, судя по тому, как ровно разлита краска внутри штрихов, скорее всего, фотолитографическим способом[14]. Потеря мелких деталей (в первую очередь некоторых косых штрихов над «й») также косвенно подтверждает, что мы имеем дело с фотомеханическим воспроизведением[15].

Третья репродукция появилась в 1936 г. во втором томе роскошно изданного и иллюстрированного Полного собрания сочинений в шести томах, опубликованного издательством «Academia» под редакцией Ю.Г. Оксмана и М.А. Цявловского. Здесь мы наблюдаем уже определенное редакторское вмешательство. Перед нами четкая, высококачественная автотипия. Изображение при этом отцентрировано. Бледная черта над правым краем эпиграфа — след верхнего правого угла пушкинской тетради, лист которой явно был наложен на чистую бумагу похожего оттенка. Способ воспроизведения при этом не указан; подпись гласит, что перед нами просто «Рукопись стихотворения “Памятник” (Всесоюзная публичная библиотека им. Ленина)»[16].

О пятой по времени репродукции автографа, опубликованной также в массовом издании позднесоветского времени, выпущенном «Художественной литературой», но не повторяющей нашу, мы будем говорить чуть ниже, а пока перейдем к следующим. Шестая — в юбилейном издании «Художественной литературы» — идентична нашей[17]. Седьмая репродукция — автотипия из четвертого издания Малого академического собрания сочинений, малоформатная, с крупным растром и низкой контрастностью[18]. Восьмую — лучшее из общедоступных изображений подлинной рукописи — можно увидеть в восьмом томе факсимильных «Рабочих тетрадей», где автограф воспроизведен при помощи современных технологий на полуглянцевой бумаге в высоком разрешении. При близком рассмотрении оказывается, что все эти воспроизведения автографа отличаются от репродукции в гихловских десятитомниках, причем природа различий выдает осознанную стратегию исправления автографа в последних.

Репродукции 1931, 1959, 1968 и 1974 гг. выполнены в манере, которую я предлагаю назвать стилем прориси, когда узоры почерка или рисунок автора воспроизводятся без бумажного фона оригинала. Такие репродукции были распространены

---

14 См.: *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. 2-е изд. М.: Искусство, 1959. С. 76.

15 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под ред. Демьяна Бедного, А.В. Луначарского, П.Н. Сакулина, В.И. Соловьева и П.Е. Щеголева. Т. 2. М.; Л.: Гос. изд. худ. лит., 1931. между с. 208 и 209. Указано, что автограф воспроизведен в размере подлинника, но это не совсем так. Несмотря на то что репродукция напечатана на крупной вклейке, размер ее составляет около 95% от размера автографа в «Рабочих тетрадях», а в этом издании масштаб воспроизведения «Последней рабочей тетради» составляет 90% от оригинала.

16 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под ред. М.А. Цявловского и Ю.Г. Оксмана. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1936. Перед с. 113. Репродукции живописи в том же издании подписаны точнее: «С портрета маслом…», «С рис. карандашом…», «С акварели…», «С автолитографии…». Там же читаем: «С рис. пером А.С. Пушкина» (Там же. Перед с. 441). В последнем случае тонкая ретушь отчетливо видна в том, как убран серовато-тый фон в световых пятнах на изображении кота.

17 *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1974. С. 386.

18 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Т. 3. М.: Наука, 1977. С. 339.

в советской издательской практике и встречаются вплоть до конца XX в. Выполнены они обычно фотомеханическим способом с применением штрихового клише (штриховая фотоцинкография): эта технология позволяла получать хорошие результаты при печати многотиражных изданий на обычной, среднего качества бумаге[19]. Однако дело не всегда ограничивается удалением фона и отвлекающих дефектов фотомеханическим способом и/или ретушью. Иногда мы сталкиваемся с глобальной перерисовкой авторского оригинала. При этом, как пишет В.В. Пахомов, «к копированию от руки прибегают только тогда, когда в этом возникает крайняя необходимость»[20]. Он уточняет далее, что, в частности, в издании, предназначенном для литераторов и посвященном анализу мастерства писателя, целесообразнее воспроизводить рукописные страницы без растра, используя штриховое клише или другой фотомеханический штриховой способ, поскольку в таком издании самое важное, сохранив факсимильность изображения, обеспечить читателю возможность проследить за тем, как протекал творческий процесс[21].

Иными словами, по мнению специалиста, оправданно (разумеется, ввиду технических возможностей его времени) воспроизведение рукописных страниц не тоновой печатью, а в стиле прориси, без фона, однако использовать при этом следует факсимильный, фотомеханический способ.

На деле удалось различить четыре подхода к воспроизведению рукописей Пушкина прорисью. Это штриховая фотоцинкография, ведущая при ослаблении и последующем усилении изображения к потере мелких деталей, а иногда и к стилизации[22]; перевод (оригинала или его фотографии) на кальку, используемую в качестве основы для репродукции[23]; «так называемая *обтяжка*, когда, работая по ослабленному изображению и имея для сличения оригинал или копию в полную силу, ретушер рисует его, обводя штрих за штрихом»[24]; и, наконец, копирование от руки[25].

---

19 Ср.: Инструкция по подготовке книг «Библиотеки поэта». Раздел «Русская поэзия» / Сост. В.С. Киселев. Л.: Советский писатель, 1985. С. 33—34.

20 *Пахомов В.В.* Книжное искусство. Замысел оформления. Иллюстрации: В 2 кн. Кн. 2. М.: Искусство, 1962. С. 85. В приводимых Пахомовым примерах оправданной и эстетически удачной перерисовки оригиналов воссоздаются не штриховые, а тоновые изображения («перерисовка на штрих»). См.: Там же. С. 86—87.

21 Там же. С. 97—98.

22 Пример тонко стилизованного воспроизведения рисунка фотоцинкографией — репродукция рисунка предположительно Вяземского в дополнительном томе к семнадцатитомному собранию 1996 г.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 18 (доп.). Рисунки. М.: Воскресенье, 1996. С. 115. Репродукцию того же рисунка с сохранением фона см. в: *Жуйкова Р.Г.* Портретные рисунки Пушкина. Каталог атрибуций. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 129.

23 Пример репродукции, выполненной предположительно на основе кальки, — «Фигура за бильярдом» во втором томе гихловского издания 1959—1962 гг.: *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. Д.Д. Благого и др. Т. 2. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1959. С. 493. Репродукцию удалось увеличить с помощью ксерокса до точного размера воспроизведения того же рисунка фотомеханическим способом посредством растрового клише в кн.: *Он же.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 18 (доп.). Рисунки. М.: Воскресенье, 1996. С. 168. Сравнивая два изображения против света, можно видеть, что линии отдельных фигур совпадают с совершенной точностью. Однако для перехода с одного участка на другой одну из репродукций приходится слегка сдвинуть, чтобы соответствие восстановилось: кальку при сведении, очевидно, не закрепили.

24 *Пахомов В.В.* Указ. соч. С. 106.

25 В качестве примера воссоздания пушкинской страницы от руки можно взять рукописный заглавный лист «Кавказского пленника» из гихловского собрания: *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. Д.Д. Благого и др. Т. 3. М.: Гос. изд-во худ.

Разумеется, в случае перерисовки читателю не сообщают, что перед ним не фотомеханическое воспроизведение рисунка в исполнении самого Пушкина. Проблема, кажется, в том, что человек, искушенный в издательском деле, понимает, что любая книжная репродукция предполагает минимум вмешательств (выбор бумаги; выбор экспозиции, если используется фотографическая техника; выбор типа клише и печати; выбор между применением ретуши, пусть минимальным, и принятием изъянов и несоответствий, почти неизбежно присущих фотографии). В случае тонового рисунка приходится делать выбор между воспроизведением автотипией (механическим разбиванием на микроштрихи), «перерисовкой на штрих» и гравированием. Ни одним из этих способов, даже в самых художественно удачных случаях, изображение невозможно воспроизвести *без изменения*. Нельзя, таким образом, провести четкую границу, за которой находится уже отдельное, новое по сути произведение. Художники и художественные редакторы, видимо, не привыкли (или уже отвыкли) ставить вопрос о возможности перехода через эту границу. И все же трудно представить принципиальные возражения против положений Пахомова: «к копированию от руки прибегают только тогда, когда в этом возникает крайняя необходимость», и «вполне закономерно стремление получить возможно лучшую фотографию и свести ретушь к крайнему минимуму»[26].

По наискось уходящим вниз начальным строкам сразу видно, что гихловский «автограф» — свободная перерисовка. Сходства с оригиналом касаются и макро-, и микроуровня, и общих очертаний текста на бумаге, и индивидуальных штрихов и формы отдельных букв. Некоторые наглядные примеры: латинская «t» с удлиненной перекладиной в слове «monumentum»; согнутый штрих над «т» в слове «тленья»; крупная верхняя петля буквы «д» в слове «милосердие»; размашистое «ст» в слове «степей». Постоянны совпадения в выборе формы букв, произвольно писавшихся Пушкиным по-разному, то так, то так («д», «т», «ѣ»). Отличия при этом сглаживаются при восприятии, поскольку «автограф» опубликован в малом формате. Ср. фрагмент «автографа» из гихловского десятитомника 1959 г. (т. 2, с. 461) и помещенный под ним фрагмент факсимиле из «Рабочих тетрадей» (*рис. 3* и *4*).

лит., 1960. С. 434 (ср.: *Он же*. Рабочие тетради: В 8 т. Т. 2. СПб.; Лондон: Рос. Акад. наук, 1995. ПД 830. Л. 9). Здесь мы находим множество расхождений, появление которых было бы исключено при использовании фотографии или кальки. Этот способ был предположительно выбран из желания очистить узор от карандашной надписи наверху и от клякс. Пример из другого издания — деталь черновика «Полтавы» в Малом академическом собрании *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. Т. 3. М.: Изд. Акад. наук, 1957. С. 50; ср.: *Он же*. Рабочие тетради: В 8 т. Т. 5. СПб.; Лондон: Рос. Акад. наук, 1996. ПД 838. Л. 39 об.). Обратим внимание, например, на область справа от крупного изображения двух висельников или на букву «К» в слове «Когда» (вторая строка снизу на указанной странице в Малом академическом собрании). Тоновое воспроизведение автографа с видимым фоном посредством растрового клише тоже не исключает возможность перерисовки. Многие такие изображения имеют подозрительно ровный фон.

26 *Пахомов В.В.* Указ. соч. С. 85, 107.

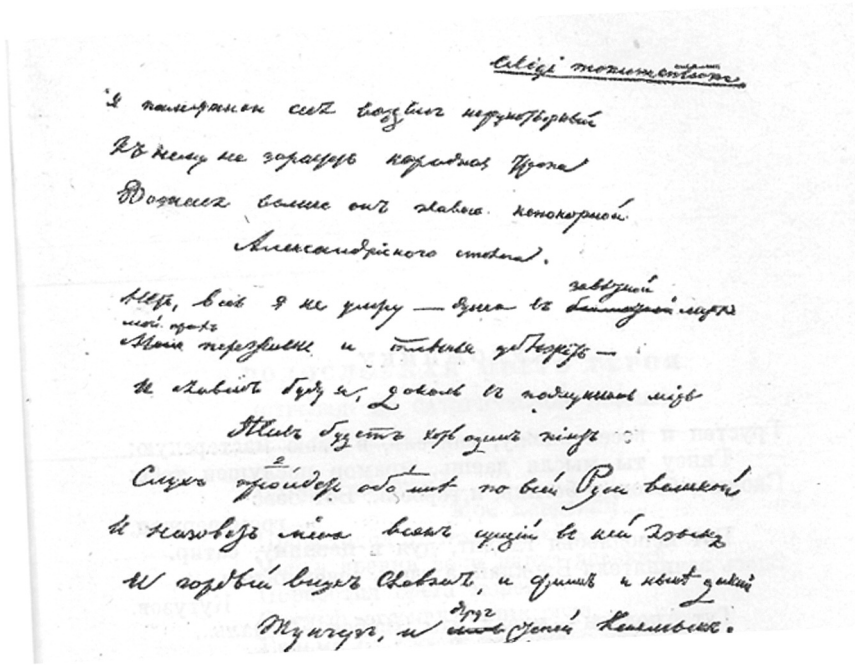


Рис. 3

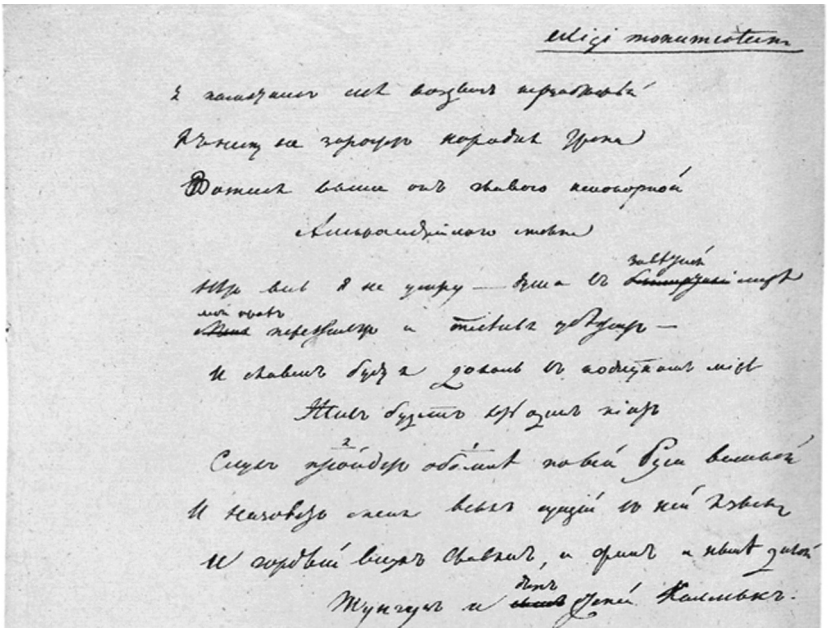


Рис. 4

Изначально, когда я рассматривал «репродукцию» отдельно, мое внимание привлекло написание слова «жестокой». И в «Рабочих тетрадях», и в шестнадцатитомном Полном собрании сочинений 1937—1959 гг. оно пишется именно так[27]. Однако в анализируемой копии оно четко написано с «и» десятеричным: «жестокій» (*рис. 5* и *6*). Невооруженным глазом видны и другие отклонения: скажем, различие в написании буквы «В» в «Вознесся» и отсутствие в слове «Хвалу» изначально стоявшей в конце буквы «ы».

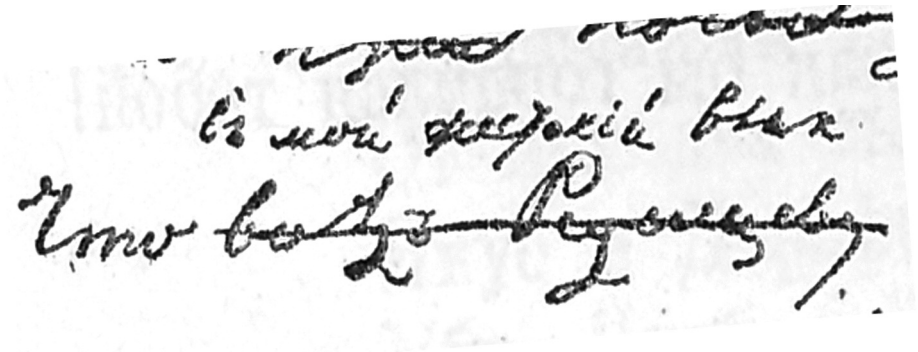


Рис. 5

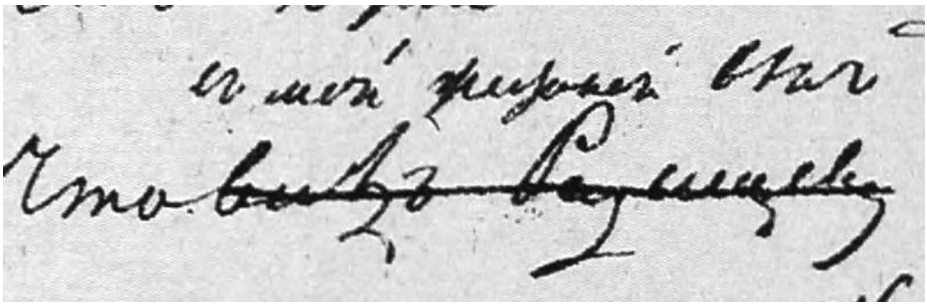


Рис. 6

Однако же интереснее всего в гихловском «Памятнике» не случайные различия, а последовательные «исправления». Вот несколько примеров: интерполирована вторая, отсутствующая у Пушкина, буква «а» в слове «народная»; прописано двойное «нн» там, где у Пушкина было надчеркнутое (а значит, удвоенное) «н» в слове «подлу҃помъ»; восстановлена отсутствующая гласная в слове «всей»; поправлено дефектное «ы» в слове «Калмыкъ». Отметим и исправление пушкинского «финъ» на «финнъ» — написание, ставшее нормативным уже в конце XVIII в.[28] См. следующую пару иллюстраций (*рис. 7* и *8*): слева — фрагменты «репродукции» из Собрания сочинений, справа — соответствующие фрагменты факсимиле из «Рабочих тетрадей».

27 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 3. Кн. 1. [Л.]: Изд. Акад. наук, 1948. С. 424.

28 См. исправление правописания у Ломоносова в «Словаре Академии Российской»: Словарь Академии Российской: В 6 ч. Ч. V. СПб.: При Императорской Академии Наук, 1794. Стб. 864. Устрашенный (ср.: *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. 8. М.; Л.: Изд. Акад. наук СССР, 1959. С. 93).

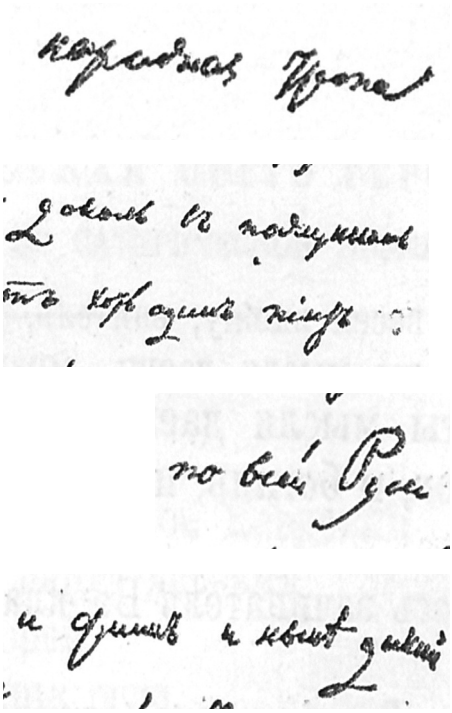


Рис. 7

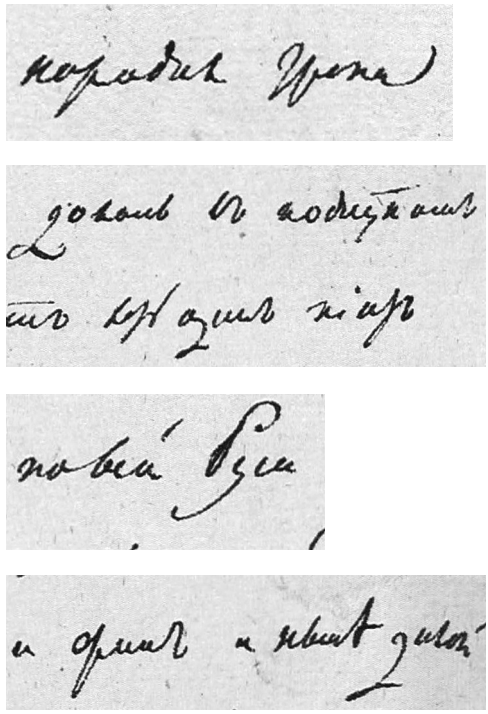


Рис. 8

Имеются, однако, у ревностного копииста и погрешности против орфографии XIX в. Во-первых, можно отметить четкое пореформенное «и» восьмеричное в словосочетании «ныне дикий». (У Пушкина — «дикой», рифмующееся с «великой»[29], как напечатано и в самом тексте гослитовского издания; впрочем, в любом случае полагалось бы писать «і».) А слово «возславилъ» в гихловской иллюстрации превратилось в «восславилъ», что представляет собой смешение орфографических норм. Хуже того, в слово «убѣжитъ» педантичный фальсификатор внес две ошибки: «и» десятеричное в глагольном окончании, где полагается «и» восьмеричное, и ерь вместо ера: «убѣжіть»[30]. С ошибкой переписано и слово «вс[ѣ]й»: в иллюстрации восстановлена неправильная гласная: «всей».

Но наиболее ясно — подчеркнем это — свидетельствует о переписывании пушкинской рукописи слово «нерукотворный», едва читаемое в подлинном автографе и, несомненно, представлявшее собой головоломку для неподготовленного читателя XX в. В гихловской копии, однако, это редкое, ключевое слово написано вполне разборчиво, так что прочесть его не составляет труда. Для этого «ук» прояснено; штрих, соединяющий «о» с пушкинским «т» в виде длинной вертикальной черты, превращен в узнаваемую перекладину; «скомканные» буквы «тв» и «ор» разделены, а три последние и вовсе написаны раздельно, почти печатными бук-

29 Так оформлены сходные рифмы и в изданиях 1829 и 1837 гг. (см.: *Чернышев В.И.* Замечания о языке и правописании А.С. Пушкина: (По поводу академ. изд.) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 6 / Отв. ред. Д.П. Якубович. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 439).

30 Ср. «назоветъ», где, несмотря на верхнюю «засечку», «ъ» написан начиная с середины (а не сверху) и отличается по форме от того, что в подлиннике.

вами; добавлено отсутствовавшее «н»; мужское окончание прилагательного приняло более четкую форму (*рис. 9* и *10*).

Рис. 9

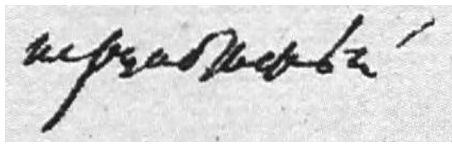


Рис. 10

Впрочем, пушкинское вертикальное «т» в слове «жестокой» также приобрело перекладину. Прояснены буквы «с», «о», «к» и даже без того отчетливая «й». «По всей» написано раздельно: ведь тот факт, что Пушкин часто писал предлог слитно с последующим словом, затрудняет новичку чтение рукописей поэта. Непонятно также, зачем могла бы понадобиться столь смелая самодеятельность, проявленная копиистом при воспроизведении пушкинских ятей в словах «тлѣнья» и «убѣжiтъ» (sic!), — разве только для того, чтобы сделать их прозрачнее для читателя-любителя XX в.? Примеры эти можно продолжать[31].

Здесь возникает ряд вопросов. Почему позднесоветские издания изобиловали репродукциями в стиле прориси, а иногда и просто выполненными художниками перерисовками[32], несмотря на то что лучшие издательские практики и даже официальные правила 1955 г., по крайней мере в области истории, требовали, чтобы иллюстрациями служили «фотомеханические воспроизведения самих издаваемых документов»?[33] Почему документы, целиком воссозданные художниками, не помечались в списках иллюстраций?[34] По чьей инициативе были внесены дидактич-

31 Во второй половине 1960-х гг. издательство «Художественная литература» выпустило восьмитомник с репродукцией автографа «Памятника»: *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.: Худ. лит., 1968. С. 333. Это издание по типу публикации ближе всего к нашему, но представляет с ним любопытный контраст. Там «автограф» также выполнен в стиле прориси, значительно уменьшен и напечатан с помощью штрихового клише. В отличие от нашего случая нельзя сказать, что репродукция здесь изобилует погрешностями против оригинала. Но и ее нельзя назвать образцовым примером фотоцинкографии. Во всяком случае, есть одна явная ошибка: добавление лишней четкой «н» в слове «подлупномъ». По всей видимости, «подтяжки» и перерисовки использовались при воспроизведении рукописей довольно широко, и в «Художественной литературе», и в советской полиграфии вообще. Отсюда и советы Пахомова.

32 Еще два примера особенно небрежной работы см. во втором томе юбилейного десятитомного собрания: *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1974. С. 309—310.

33 Правила издания исторических документов. М.: Изд. Акад. наук СССР, 1955. С. 62. Также во время совещания по вопросам текстологии в ИМЛИ в 1954 г. (при участии Благого и Оксмана) заместитель директора ИМЛИ Н.М. Онуфриев призвал «расширить практику фототипических изданий». См.: *Афиани В.Ю.* Текстологические дискуссии: к вопросу о механизме научных дискуссий в советский период // Дискуссионные проблемы источниковедения истории фундаментальной науки в СССР: материалы Всероссийской научной конференции, г. Москва, Архив РАН — РГГУ, 25 июня 2019 г. / Отв. сост. И.Н. Ильина. М.: Архив РАН, 2019. С. 55.

34 Ср. спор, возникший на XI Всесоюзной Пушкинской конференции в ИРЛИ РАН в 1959 г. вокруг исчезновения в десятитомном Полном собрании сочинений указаний на редакторские конъектуры в пушкинских текстах: *Рак В.Д.* Приложение // Рак В.Д. Пушкин, Достоевский и другие: (вопросы текстологии, материалы к комментариям). Сб. ст. СПб.: Академический проект, 2003. С. 229—241.

ные изменения в пушкинскую рукопись? И почему был выбран именно такой специфически дидактичный подход к автографу «Памятника»?

Начнем с первого вопроса. По сравнению с относительно низкокачественной и малоконтрастной растровой печатью, доступной в массовых изданиях в советское время, штриховая цинкография могла бы дать более рельефное, наглядное, четкое воспроизведение узора авторского почерка, тем более что качество растровых изображений снижается при печати непосредственно на книжной странице, а не на глянцевой вклейке[35]. Таким образом, очевидные эстетические и экономические соображения говорили в пользу штрихового клише, особенно применительно к таким многотиражным *массовым* изданиям, как гослитовское Собрание сочинений. Соображения эти, однако, не помогают объяснить, почему художники не использовали фотографию подлинника как основу клише или хотя бы «обтяжку». Не объяснить этот выбор и трудностями с доступом к оригиналам. При работе над изданием для воспроизведения были взяты, скорее всего, музейные «фотокопии», хранящиеся в Москве, а не архивные подлинники[36].

Представляется более вероятным, что техника «от руки» использовалась, во-первых, в связи с возможными сложностями при получении четкого позитива, пригодного для травления, а также — и главным образом — с профессиональной гордыней. Вот что пишет Пахомов (правда, применительно к ретуши): «…надо добавить, что чаще всего ретушеры портят фотографический оригинал, как ни странно, из особой старательности *или из желания щегольнуть работой*, существа которой они не понимают»[37]. А настойчивость, с которой читателя не информируют об этих

---

35 Высококачественная штриховая цинкография могла, однако, производить впечатление подлинника в случае, если бумага и цвет краски для репродукции подбирались под оригинал. Так, Б.В. Томашевский приводит в пример роскошное издание рукописей Пушкина 1911 г., предпринятое князем Олегом Константиновичем (*Томашевский Б.В.* Указ. соч. С. 75—76). Он также подчеркивает недостатки воспроизведения рукописей фотографией или фототипией (Там же. С. 74).

36 В восьмитомном издании 1967—1970 гг., так же как и в десятитомнике, за первоначальный подбор иллюстраций отвечала Татьяна Цявловская. Ее подробная инструкция находится в РГАЛИ, в так называемом авторском деле, где в списках иллюстраций отмечены шифры документов и соответствующие им номера негативов, хранящихся в Пушкинском Доме (в данном случае 2128; ср.: Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 года. Краткое описание / Сост. О.С. Соловьевой. М.; Л.: Наука, 1964. С. 14). Там же находим и упоминание о том, что «фотокопии рукописей хранятся в Государственном музее А.С. Пушкина в Москве», — которое, кажется, и указывает на то, что именно это собрание фотокопий ляжет впоследствии в основу работы над иллюстрациями (РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 10. Ед. хр. 985. Л. 25, 27). Ср. письмо Оксмана Б.Я. Бухштабу от 4 августа 1960 г.: «…я все же решил для успокоения моей филологич<еской> совести все тексты, композицию и датировки проверить заново по подлинникам (в моск<овском> Пушк<инском> музее *идеально* отфотографированы все рукописи Пушкина в натуральную величину)» (*Оксман Ю.* «Искренне Ваш Юл. Оксман». (Письма 1914—1970-го годов). (Продолжение) / Публ. М.Д. Эльзона; предисл. В.Д. Рака; примеч. В.Д. Рака и М.Д. Эльзона // Русская литература. 2004. № 2. С. 220). Отметим, что подобного «авторского дела» на десятитомник нет в архиве издательства в РГАЛИ.

37 *Пахомов В.В.* Указ. соч. С. 102 (курсив мой). Такая профессиональная гордыня обуревает иногда специалистов и в ходе создания серьезных и высокохудожественных репродукций. Возьмем изображение Горчакова (предположительно выполненное Л.Л. Штаймецом) в «Рисунках Пушкина»: *Цявловская Т.* Рисунки Пушкина. М.: Искусство, 1970. С. 84 (ср.: *Пушкин А.С.* Рабочие тетради: В 8 т. Т. 4. СПб.; Лондон: Рос. Акад. наук, 1996. ПД 835. Л. 64). Задача художника-оформителя здесь осложнена тем, что на странице сочетаются разные плотности карандаша и пера. Художник превращает это в достоинство. Иллюстрация получается очень современной: на ровном,

художественных вольностях, возникает, скорее всего, из не декларируемой в открытую необходимости поддерживать ауру «аутентичности», которая, по Беньямину, присуща физическому подлиннику[38] и которую советский читатель безусловно должен был почувствовать, глядя на почерк «солнца русской поэзии»[39].

Теперь перейдем к вопросу о том, чем объясняются явно преднамеренные *дидактические* изменения, которым пушкинская рукопись подвергнута в гихловском Собрании сочинений. Налицо курьезное, анахроничное подкрепление распространенной позднесоветской текстологической практики («и» вместо «о» в безударном окончании прилагательных мужского рода единственного числа в именительном падеже), а также, несомненно, дань общесоветскому дидактизму, стремлению облегчить читателю процесс чтения, культу грамотности. Пожалуй, внесенные изменения указывают и на желание сделать так, чтобы изображение на правой стороне разворота активно удостоверяло текст, напечатанный на левой. По извращенной логике «автографа» получается, что нужно активно предотвратить даже возможность читательского недоумения: «Где же тут написано “нерукотворный”?!»[40]

В то же время можно констатировать, что любопытным образом логика исправлений может быть выведена из высказываний одного из редакторов Собрания сочинений о характере популярного издания. А гихловский десятитомник, несомненно, таким и был, несмотря на амбиции создателей, намеревавшихся исправить ряд недостатков и большого академического издания, и десятитомного издания Томашевского[41]. Высказывания эти принадлежат Д.Д. Благому. В период, примыкающий к подготовке Собрания сочинений, он выступает максималистом,

---

матово-бежевом фоне присутствуют линии двух цветов — тонкие сплошные серые (броское мужское лицо в профиль крупным планом и два слова внизу) и густо-черные с нажимом (укрупненные слова фрагмента черновика, красиво обрамляющие рисунок справа, причем удлиненная влево верхняя строка, написанная пером, композиционно уравновешивает карандашную строку снизу). Получилось очень броско, очень красиво, но для этого пришлось все рисовать заново. Даже оставив в стороне мелкие (а для кого-то, может быть, и значимые) расхождения, невозможно не заметить, что у Пушкина был эскиз с легкими, неровными и нечеткими карандашными линиями, а у перерисовщика вышел оконченный шарж со сплошными, уверенными контурами. Ограниченная передачей оттенков серого и черного на сером же фоне, автотипия, даже очень высококачественная, не выглядела бы столь эффектно. Зато она представляла бы лицо, нарисованное Пушкиным. Гордыня копииста заключается здесь в уверенности: то, что я нарисую, будет *достаточно близко* к подлиннику, чтобы его *заменить* — и выполнить одновременно другие эстетические задачи.

38 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 21—22, 26—27, 56—57.

39 Рукопись (естественно, до определенной степени) воспринимается читателем в качестве «оригинала» произведения. Пахомов предполагает по этому поводу, что «широкий читатель» «стремится получить такое воспроизведение рукописных страниц <...>, которое рождало бы у него ощущение того, что перед его глазами действительно документ, та самая страница (то есть тоновое изображение страницы. — *С.Г.*)...» (*Пахомов В.В.* Указ соч. С. 97). Можно, однако, предположить, что такое ощущение подлинности глубоко связано именно с почерком, а потому сохраняется и в отношении штриховой копии, где этот почерк, освободившись чудесным образом от своей естественной среды, предстает читателю в первозданном, чистом виде.

40 Сомнительно, конечно, чтобы вид подлинного автографа действительно способен был вызвать такую реакцию у кого бы то ни было.

41 См., в частности: *Гришунин А.Л.* Проблемы пушкинской текстологии в оценке Ю.Г. Оксмана // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 3. С. 3—17; *Рак В.Д.* Указ. соч. С. 229—245.

когда речь заходит о текстологии академических изданий[42]. В то же время, однако, он утверждает, что воспроизведение в популярных изданиях канонического текста, установленного в научных и академических изданиях, не должно быть «механическим»: «Так, явно не нужно воспроизведение в популярных изданиях *некоторых особенностей языка и тем более орфографии* писателя, имеющих в настоящее время только историческое значение, которые необходимо сохранить в академических изданиях, но которые *могут лишь дезориентировать и расшатать орфографические навыки не только школьника, но и вообще широкого читателя*»[43].

Могли ли подобные опасения касательно дезориентации массового читателя распространяться зачинщиком подделки и на автограф, который в «отредактированном» виде мог скорее подкрепить доверие читателя к «каноническому» тексту и его хранителям, содействуя росту его грамотности?[44] Вышеприведенные комментарии Благого помогают более конкретно представить себе ту систему ценностей, которая, примененная с предельным рвением, могла породить заинтересовавшую нас подделку.

Вопрос о принадлежности подделки, к сожалению, не может быть решен на данном этапе работы (а вполне возможно, и в перспективе)[45]. Едва ли художник самостоятельно решился бы именно на такие исправления Пушкина[46]. По своим

---

42 Ср., однако, высказывание Оксмана, оспаривающее серьезность критериев Д.Д. Благого и В.С. Нечаевой в том, что касается академических изданий (см.: *Гришунин А.Л.* Указ. соч. С. 14). Их тезисы см. в сб.: Совещание по вопросам текстологии: тезисы докладов. М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького Акад. наук СССР, 1954.

43 *Благой Д.Д.* Типы советских изданий русских писателей-классиков // Вопросы текстологии: Сб. ст. М.: Наука, 1957. С. 23 (курсив мой). Благой также выражает в более общем виде «попечительное» отношение к советскому читателю. Основная задача популярного издания, как он полагает, — сделать «произведения наиболее доходчивыми, понятными для наибольшего числа читателей», для чего «необходима живо и интересно написанная критико-биографическая статья, не только характеризующая с марксистско-ленинских позиций жизненный путь писателя, его мировоззрение, эстетические взгляды, творческое развитие, его художественное мастерство, но и дающая критическую оценку — сознанием нашей социалистической эпохи — как всего творчества классика в целом, так и отдельных наиболее значительных его произведений» (Там же. С. 26—27). С оглядкой на «воспитательное воздействие», которое имеют «все великие произведения русской классической литературы», он также призывает вовсе не включать в популярные издания произведения «слишком фривольного характера», «испещренные многоточиями», дабы не возбуждать в читателе «нездоровый интерес к разгадыванию» (Там же. С. 24—25). Нельзя, конечно, считать такие взгляды ненормативными для советской среды.

44 Под словом «хранители» здесь не имеется в виду редколлегия издания. Для широкого читателя литературный истеблишмент — это, как представляется, скорее само издательство и, шире, советское издательское дело.

45 Я изучил большой, хотя и не исчерпывающий, набор материалов из личных архивов редакторов издания в РГАЛИ (преимущественно переписку) и не обнаружил в них комментариев, бросающих свет на анализируемый здесь артефакт или сетующих на него. Переписка служащих издательства, упомянутых редакторами в переписке или же в самих томах, скупо представлена в архиве РГАЛИ, а материалов, напрямую относящихся к изданию, в архиве Гослита в РГАЛИ нет.

46 На обороте титульного листа первого тома Собрания сочинений указано: «Оформление художника Г[еоргия] Клодта». (Клодт, заслуженный книжный иллюстратор и оформитель, был главным художником издательства.) В первом томе указано также, что «подбор рисунков и портретов в настоящем издании осуществлен Л.С. Плотниковым, консультация — Т.Г. Цявловской». Ко второму тому даются следующие

взглядам и научной деятельности Оксман, Виноградов, Бонди и Цявловская вне подозрения. В прямое участие в этом Благого, все же выделяемого из общей группы другими редакторами (Бонди, Оксманом) в их переписке, также трудно поверить[47]. Возможно, что толчок исходил от кого-либо в администрации издательства, но и здесь нет документальных свидетельств[48]. И все же в то, что перед нами преднамеренное искажение автографа Пушкина, верить приходится.

сведения: «Редактор К. Тюнькин / Художеств. редактор И. Жихарев / Технический редактор В. Гриненко / Корректор Э. Зайчикова». Качество перерисовки в подделке настолько сомнительно, что напрашивается вопрос: профессиональным ли художником она выполнена? Впрочем, легкая небрежность и импрессионизм многих репродукций в Собрании сочинений могли послужить подходящей маскировкой подделки.

47 Ср. письмо Бонди к Цявловской от 18 сентября 1959 г. (РГАЛИ. Ф. 2558. Оп. 2. Ед. хр. 1107. Л. 46—46 об.; ср. также: Л. 40—40 об.); письма Оксмана к Г.П. Струве (*Флейшман Л.* Из архива Гуверовского института. Письма Ю.Г. Оксмана к Г.П. Струве // Stanford Slavic Studies. 1987. Vol. 1. P. 37, 47).

48 Бонди жалуется в письмах к Цявловской этого времени на вмешательство [Ефима Семеновича] Лихтенштейна (РГАЛИ. Ф. 2558. Оп. 2. Ед. хр. 1107. Л. 32 об. — 33 об., 36 об. — 37 об.; см. также «Лихтенштейны»: Л. 36 об.), а также на Корчагина и А.И. Назарова — редактора и директора Издательства Академии наук (в письме к Цявловской от 18 сентября 1959 г.), Жалобы, однако, касаются совместной работы над дополнительным томом к Полному собранию сочинений, вышедшим в 1959 г. в другом издательстве, и к тому же не связаны с научными вопросами. (Предположения Цявловской относительно роли Корчагина в снятии редакторских скобок в академическом десятитомнике см. в: *Рак В.Д.* Указ. соч. С. 234—235.) Жалоб редакторов на администрацию ГИХЛ найти не удалось. Заботы редакторов тома (в первую очередь Бонди и Оксмана) были другого порядка: они касались, естественно, текста и структуры издания. Интересно, обратила ли Цявловская внимание на «погрешности» нашего «автографа», который был заменен в следующем, восьмитомном издании Пушкина, выпущенном «Художественной литературой» при ее содействии.

Хроника научной жизни

Международная научная конференция **«(Анти-)архив: мемориальные практики советского андерграунда»**

(*Технический университет Дрездена, 13—16 октября 2021 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_391

В последние годы советский андерграунд, как литературный, так и художественный, активно исследуется и в России, и за рубежом, но тем не менее в такие исследования относительно редко проникают новые подходы, позволяющие рассматривать «вторую культуру» не просто как совокупность фактов и текстов, но как живой механизм и даже особую антропологическую практику. Именно к такому смещению фокуса стремилась конференция, организованная кафедрой славистики Технического университета Дрездена в лице Клавдии Смолы и ее ближайших коллег. Характерной чертой этого собрания специалистов по советской второй культуре и ее знатоков стало то, что, несмотря на ковидные ограничения, оно проходило в очном режиме — в историческом здании Музея гигиены Дрездена, хотя примерно половина докладов прозвучала онлайн.

Концептуальная рамка конференции предлагала взглянуть на неофициальную культуру через призму «архивного поворота» — уже достаточно респектабельной концепции, основанной на работах Мишеля Фуко и Жака Деррида, которая предлагает рассматривать архив не просто как материальный феномен и хранилище разнообразных артефактов, но как способ формирования и бытования культурной памяти. Неофициальная культура в этом ключе должна была рассматриваться не в виде статичной карты персоналий, текстов и предметов, но как изменчивая констелляция различных акторов, каждый из которых вносит свой вклад в формирование, поддержание и сохранение тех видов памяти, которые по большей части были вытеснены из официального дискурса. При этом склонность неофициальной культуры к самоархивированию, как замечает каждый, кто достаточно долго соприкасается с ее артефактами, была тотальна, доходя почти до навязчивости. Такое положение дел, в свою очередь, в последние годы вступает в резонанс со встречными усилиями по сбору и оцифровке реально существовавших архивов, то есть с попытками дать им своего рода вторую жизнь в новом дигитальном пространстве.

Представленные на конференции доклады можно условно разделить на две группы: первая, самая обширная, была посвящена концептуалистскому кругу и распространенным внутри него стратегиям архивации и коммеморации. Действитель-

но, архивы концептуалистов, такие как знаменитые тома «Поездок за город» группы «Коллективные действия» или менее известные широкой публике, но привлекающие все больше внимания специалистов «Папки МАНИ», славятся тотальным документированием художественной жизни конца 1970-х — первой половины 1980-х годов, тем более что концептуалистское искусство активно экспонируется по всему миру, а его изучение востребовано далеко за пределами академической среды. (Но, возможно, именно поэтому посвященные ему доклады конференции нередко оставались обзорными и описательными.) Вторая группа докладов рассматривала куда менее известную литературу ленинградского андеграунда, практически не затрагивая создававшееся в параллельных кругах искусство (в силу очевидно меньшего внимания последнего к архивированию). Неофициальная ленинградская литература по увлечению «архивной работой» может поспорить с московским концептуализмом, хотя интерес к архиву в ней принимал несколько другие формы, связанные с попыткой выстраивания институций, которые были бы альтернативны официальным, воспроизводя при этом многие внешние формы их бытования (журналы, премии, антологии и т.п.). Доклады этой группы были более разнообразными по материалу, но при этом также не предлагали какого-либо цельного взгляда на то, какую именно роль архивные практики играли в неофициальном искусстве.

Первая секция конференции, «Архивы андерграунда: распределение неофициального знания», открылась докладом *Анны Комароми* (Университет Торонто, Канада) «*“Часы” и архив неофициальной культуры*». Журнал «Часы», выходивший под руководством Бориса Иванова и Бориса Останина с 1976 по 1990 год и выдержавший 80 номеров (беспрецедентное число для самиздатской периодики) — одна из наиболее авторитетных площадок ленинградской неофициальной культуры, круг влияния которой выходил далеко за пределы северной столицы. В журнале публиковались не только поэтические и прозаические тексты, но также литературная критика, переводы, хроника культурных событий, эссе на религиозные и философские темы и т.д. При этом современниками журнал воспринимался отнюдь не однозначно: известно, что Виктор Кривулин, многие ключевые тексты которого появлялись именно в «Часах», называл журнал «помойной ямой» (следствием этого конфликта стало учреждение собственного журнала Кривулина «Тридцать семь»). Эта характеристика, несмотря на свой откровенно пейоративный характер, отнюдь не случайна: уже в 1979 году в эссе «Культурное движение как целостное явление» Борис Иванов подчеркивал, что «Часы» не единая платформа, они не предполагают ни эстетической, ни идеологической программы. В настоящее время весь архив журнала (как и ряда других неофициальных изданий) размещен на платформе Центра Андрея Белого (https://samizdat.wiki/). Обработка этого архива показывает, что в целом в «Часах» было опубликовано 560 авторов, но на этом разнородном фоне выделяются явные лидеры по числу публикаций: Юрий Новиков (36), Борис Иванов (26), Виктор Кривулин (19), Аркадий Драгомощенко (16), Борис Останин (16) и некоторые другие. Ключевым событием в жизни журнала стала организованная его редакцией «Первая конференция (неофициального) культурного движения», состоявшаяся 16 сентября 1979 года; ее материалы были опубликованы в № 21 журнала. Именно на этой конференции Борис Иванов определил основные черты неофициальной среды, центральной среди которых была «свобода культурной деятельности». Можно сказать, что при всей неоднозначности репутации «Часы» создавали площадку для свободного обмена мнениями, то есть оказывались своего рода прототипом публичной сферы в Советском государстве.

Продолжил секцию доклад *Якова Клоца* (Городской университет Нью-Йорка, США) «*Тамиздат как архив советского андерграунда за рубежом*», который так-

же в значительной мере был посвящен презентации цифрового архива — на этот раз советского тамиздата (http://tamizdatproject.org/en). Докладчик подробно описал устройство советской литературы, состоявшей из трех множеств: официальной печати, самиздата и тамиздата, — где ни одна из частей не составляла изолированного от других поля. При этом историю тамиздата можно возводить к публикации романа «Доктор Живаго» в 1957 году, но можно и к довоенным временам, когда за рубежом выходили произведения Бориса Пильняка и Евгения Замятина, или даже дальше — к изданиям Герцена. При этом взгляд на тамиздат как на архив до последнего времени не был распространен, несмотря на то что он согласуется с пониманием архива как репрезентации власти, которую Жак Деррида развивал в эссе «Архивная лихорадка». Хранители такого архива не только отвечают за его физическую сохранность, но также присваивают себе исключительное право на его интерпретацию (в тамиздате это отражается хотя бы в таком широко известном факте, что автор, как правило, не имел возможности исправить опечатки или внести какие-либо другие правки в готовящийся к публикации текст). В то же время для советских авторов тамиздат был очевидной попыткой ускользнуть от паноптического внимания официальной власти, и потому не случайно, что значительную роль в тамиздатской литературе играли мемуарные и квазимемуарные тексты о советских лагерях, то есть затрагивающие максимально табуированную проблематику. Сам по себе архив часто понимается как хранилище текстов, авторы которых ушли из жизни, так что сами эти тексты перестали циркулировать в публичном поле. Это, в свою очередь, резонирует с символическим воображением советской интеллигенции, воспринимавшей «заграницу» как пространство, откуда не возвращаются, аналог загробного существования. Для неофициальной культуры тамиздат превращался в своего рода склеп, почитаемую гробницу, хотя для действующей власти он был актуальной угрозой, так как заявлял собственные права на интерпретацию памяти о прошлом.

Следующая секция, «Архивное самопозиционирование: между жизнью и искусством», открылась докладом *Юлианы Фюрст* (Лейбницевский центр современной истории, Берлин) «*Заметки из зоны кайфа: архивные практики и практики самопозиционирования у художника Азазелло*». Анатолий Калябин, скрывавшийся под псевдонимом Азазелло, принадлежал к среде советских хиппи и за ее пределами почти неизвестным. Его архив представляет собой тетради, заполненные психоделическими рисунками и сказками, стихами и фотографиями. Азазелло, родившегося в 1956 году и жившего в Москве, можно назвать плодом брежневской культуры и происходившей в ее недрах тихой психоделической революции (так живописно изображенной в романах Баяна Ширянова, принадлежавшего примерно к тому же кругу). Азазелло, несмотря на его малую известность, можно воспринимать как одного из ярких выразителей идеологии советских хиппи с их поисками новой духовности за пределами рутинных социальных рамок и институтов; большую роль в этих поисках, конечно, играли наркотические вещества, отношения с которыми составляют необходимый фон творчества этого художника, оставшегося сугубо «подпольной» фигурой и никогда не пытавшегося профессионализировать свою деятельность.

Продолжил секцию доклад *Клавдии Смолы* (Технологический университет Дрездена, Берлин) «*Архивирование жизненного мира: коммеморативные книги художников и поздний советский андерграунд*». Советский андерграунд во многом можно воспринимать как пространство, где привычные для официальных отношений вертикальные связи отступают перед горизонтальными, предполагающими контакты между дружескими кружками и сообществами единомышленников. При этом артефакты, производившиеся этими сообществами, довольно хо-

рошо поддавались архивированию, запечатлевающему их мимолетный, эфемерный характер. Основным предметом анализа в докладе стало три выпуска альманаха «Газаневщина» (1989, 2004 и 2015), составленных Анатолием Басиным и Ларисой Скобкиной и посвященных достаточного широкому кругу художников-нонконформистов, сложившемуся вокруг выставок неофициального искусства в ДК им. И.И. Газа и ДК «Невский» в Ленинграде. Среди самых известных художников круга — Александр Арефьев, Владлен Гаврильчик и Юрий Дышленко. Альманах стремился запечатлеть жизнь этого круга, включая биографии, каталоги выставок, фото, образцы творчества и многие другие документы. При этом для большинства таких документов характерно обращение к особому, неформальному и даже слэнговому речевому регистру, резко отделяющему изображаемый круг от любых намеков на официальную культуру. Все это характерно и для других примеров самоархивации ленинградской неофициальной среды — прежде всего для альманаха «Аполлон-77» Михаила Шемякина и «Антологии у Голубой лагуны» Константина Кузьминского, которые также были рассмотрены в докладе. Оба этих издания посвящены, напротив, в основном литературному андерграунду, однако для них характерна та же подчеркнуто неофициальная речевая модальность, как будто сопротивляющаяся будущим попыткам академической апроприации андерграунда.

Доклад *Ильи Кукулина* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Авангардист и архивист: история культурной фигуры (от Алексея Крученых до Ивана Ахметьева)*» был посвящен ряду представителей авангардистского круга, которые также выполняли функцию собирателей неофициального искусства и его комментаторов. Этот ряд открывается фигурой Алексея Крученых, продолжаясь такими поэтами и архивистами, как Леонид Чертков, Константин Кузьминский, Владимир Эрль, Иван Ахметьев и Герман Лукомников. Парадоксальность этих фигур, очевидно, обусловлена тем, что авангард как международное движение устойчиво отказывается от любых попыток архивации, стремясь разорвать все связи с прошлым. Для всех них характерны как подчеркнутая субъективность выбора (особенно в случае Кузьминского), так и осознание архивной работы как своего рода арт-проекта — примером для этого может послужить коллажное издание записных книжек Даниила Хармса, подготовленное Владимиром Эрлем. Еще более показательным примером являются альбомы Алексея Крученых, где разнородные фрагменты — страницы футуристических книг, коллажи, рисунки, записи и т.п. — подвергаются своего рода творческой переработке с целью создать новое произведение. Нечто похожее происходит и в «Антологии у Голубой лагуны» Кузьминского, обильные комментарии в которой носят крайне пристрастный и неформальный характер. У Эрля, Ахметьева и Лукомникова, много сделавших для архивации и издания неофициальной поэзии, был, на первый взгляд, более конвенциональный подход, однако преемственность по отношению к проекту Крученых в их случае также ощутима. Описывать парадокс авангардистского архивирования докладчик предлагает при помощи концепции немецкого философа Германа Люббе (который, в свою очередь, позаимствовал ее у Йоахима Риттера), который усматривал «комплементарную взаимосвязь» между скоростью обновления культуры и интересом к ее консервации и сохранению. При этом у всех перечисленных авторов-архивистов есть общий элемент поэтики — интерес к конкретному моменту, сиюминутному и моментальному; это, в свою очередь, резонирует с мыслью Ханса-Ульриха Гумбрехта, замечавшего, что само слово «модерн» в качестве одного из своих значений имеет «временное, преходящее» в противоположность «вечному». В этом контексте интерес к архивации предстает попыткой создать своего рода «антиканон», который легитимизирует модернистское желание запечатлеть мгновенное: такой канон становится своего

рода хранилищем нестандартных способов обращения со временем, противостоящих «большому канону», ориентированному на вечность.

Закрыл секцию доклад *Натали Муан* (Национальный центр научных исследований, Франция) «*Сказки и песни, рожденные на дорогах: записи цыганской культуры в позднем Советском Союзе*». Хорошо известно, что цыганская культура в определенном виде присутствовала как в контролируемых советской властью медиа (прежде всего на телевидении и в кино, где можно было услышать, например, цыганские романсы), так и в менее формальных контекстах — ресторанах и барах, где выступали цыганские исполнители. Интерес к такой культуре, переживавший возрождение в советские семидесятые, можно считать вызванным во многом теми же причинами, что и интерес к субкультуре хиппи: для них обеих центральной оказывалась проблема свободы, которую можно обрести только за пределами официальных структур (ср. образы цыган в популярном фильме «Табор уходит в небо», 1975). Документация творчества цыган в позднесоветское время связана с именами двух представителей столичной интеллигенции: поэтом и этнографом Ефимом Друцем (1937—2018) и бардом Алексеем Гесслером (1945—1998), которые в 1985 году выпустили пластинку «Цыганские сказки», состоявшую из «инсценировок» цыганского фольклора, а в 1990 году — популярную работу «Цыгане». Деятельность Друца и Гесслера по собиранию и реконструкции цыганского фольклора продолжалась около двадцати лет: за это время они установили связи со многими цыганскими семьями, собрали обширный аудиоархив и подробно ознакомились с доступной в Советском Союзе литературой на цыганском языке (в частности, Друц переводил классика цыганской поэзии Николая Саткевича). Значительная часть собранного ими песенного материала происходила из архива Е.А. Муравьевой, сблизившейся с цыганской интеллигенцией и артистами цыганского театра «Ромэн» во время эвакуации в Ташкент. Другие материалы были получены от потомков цыганских семей, в разной мере сохранявших связь со своей средой. При этом техника записи была во многом несовершенна, особенно в начале: Друц и Гесслер достаточно поздно стали использовать диктофон, а отсутствие у них профессиональной лингвистической и этнографической подготовки нередко делало собранные тексты непригодными для позднейшего исследования.

Следующая секция конференции, «Поэтика документации: архив и перформанс», была куда более многочисленна по количеству докладчиков, и речь на ней шла в основном о разного рода поэтических и художественных практиках в их соотношении с архивной работой. Секция открылась докладом *Михаила Павловца* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Работа Германа Лукомникова как форма самоархивации*». Лукомников, известный также под псевдонимом Бонифаций, — поэт, не принадлежащий ни к какому определенному направлению в новейшей русской литературе, но по ряду черт соотносимый с концептуалистами и постфутуристами. Характерная черта его достаточно многообразного творчества — попытка тотальной документации: огромный архив текстов Лукомникова, написанных до 2001 года, был размещен на сайте vavilon.ru усилиями Дмитрия Кузьмина и самого поэта; тексты, созданные за прошедшие с этого момента два десятилетия, также планируются к публикации в виде отдельного свода. За попыткой составления такого рода свода проглядывает ключевая для всех авангардных практик идея создания нового канона, которая доведена Лукомниковым до логического предела — канона одного автора, составленного самим этим автором. Примечательно, что один из излюбленных приемов раннего Лукомникова — так называемый плагиарт, когда чужой и часто широко известный текст вроде хрестоматийных стихотворений Пушкина включается поэтом в список собственных сочинений. Тем самым в «автоканоне» поэта присутствуют и тексты других авторов, причем не только в виде чу-

жих текстов, авторство которых поэт приписывает себе, но и в виде текстов других поэтов, которые подражают манере Лукомникова. Все это заставляет воспринимать свод Лукомникова как своего рода авангардистский «сверхтекст», где сам акт архивации разных поэтических практик оказывается еще одной формой авангардного искусства.

Доклад *Мэри Николас* (Лихайский университет, США) «*Соавторство, сотворчество и другие "антиархивные" стратегии в позднесоветском московском концептуализме*» предлагал рассматривать искусство московского концептуализма сквозь призму архивных практик. Действительно, концептуалисты достаточно много занимались архивацией собственного творчества: можно упомянуть собрание «Папок МАНИ» и обширную документацию группы «Коллективные действия» — в создании обоих архивов центральную роль играл Андрей Монастырский, который в значительной мере и стал героем доклада. Подход Монастырского, по его собственным словам, отличался довольно жестким отбором: в редактировавшиеся им выпуски «Папок» вошло только то, что нравилось самому архивисту и ближайшему кругу его единомышленников — Илье Кабакову, Эрику Булатову, Олегу Васильеву и Ивану Чуйкову. Однако, когда «Папками» стали заниматься Виктор Скерсис и Вадим Захаров, содержание издания стало куда более демократичным: составители стремились опираться на принципы функционирования естественных наук, где важно делиться результатами научных исследований перед их окончательной публикацией. На фоне такой архивной работы были заметны и «антиархивные» тенденции — как в четвертом выпуске «Папок», где представлены работы гетеронимов Скерсиса и Захарова Кати Шницер и Лены Володиной, которые должны были сами фактом своего появления подорвать «мужской» канон новейшего искусства (красноречивая работа этих «художниц» — лозунг «Все мужики — подонки!»). Эволюция этого круга московского искусства в целом показывает все больший интерес к сотворчеству и демократизации, и наиболее отчетливым проявлением этой тенденции можно считать творчество Юрия Альберта, работы которого становятся репликами в диалоге с другими художниками и всегда обращены к диалогу с художественной средой.

Доклад *Кирилла Корчагина* (ИРЯ РАН / ИЯз РАН, Москва) «*Поэтика деархивации: Василий Кондратьев между неофициальной литературой и глобальным модернизмом*» был посвящен петербургскому поэту Василию Кондратьеву (1967—1999), занимавшему промежуточное положение между старым советским андерграундом и новой, уже постсоветской литературой. Литературная карьера Кондратьева продлилась чуть больше десятилетия: первые его публикации появляются в 1988 году (самые старые сохранившиеся тексты относятся к 1985 году), а из жизни он ушел в 1999-м еще очень молодым человеком. За это время он успел опубликоваться почти во всех изданиях, пропагандировавших новаторское письмо — в «Митином журнале», «Звезде Востока», «Комментариях» и других — и оказать настолько существенное влияние на новую петербургскую литературу, что оно ощущается до сих пор. Книга «Прогулки» при этом своего рода граница, которая отделяет Кондратьева-неофита, страстно отдавшегося делу новой литературы, от Кондратьева, во многом разочаровавшегося в собственном методе и перспективах кардинального обновления культуры. После этой книги он все больше переключается на прозу, но не доводит почти ни один замысел до конца: позднее творчество Кондратьева — это в основном отрывки и фрагменты, рисующие грандиозные перспективы, которые остаются далекими от воплощения. С самых первых шагов в литературе его привлекало то, что происходит на периферии, за пределами магистральных направлений: если он интересовался сюрреализмом, то замечал в нем прежде всего патафизику Альфреда Жарри и номадическую лирику

Эдуарда Родити, если обращался к русскому модернизму, то его больше всего занимал круг Михаила Кузмина и наименее прочитанные его представители вроде Юрия Юркуна и Андрея Николева. При этом Кондратьев не боялся откровенно подражать тем писателям, которые ему нравились, — словно бы вопрос о собственном голосе был не так существенен для него, как поиск правильной генеалогии, которая могла бы придать смысл литературному процессу в целом. Все множество называемых в подобных обстоятельствах имен формирует своего рода альтернативную историю литературы, а само настойчивое их упоминание имеет много общего с тем, что Мишель Фуко в свое время называл археологией. На более современном языке такой подход можно назвать «деархивацией» в том смысле, что выстраивание новой истории литературы, нового «неканонического» канона требует, чтобы составляющие его фигуры были прежде всего извлечены из архивов забвения — их нужно вспомнить.

Продолжил секцию доклад *Ульрики Гольдшвеер* (Рурский университет в Бохуме, Германия) «*Коллекционирование, собирательство, накопительство: формы собирания вещей и слов в искусстве и литературе*», посвященной широко распространенной в кругах советского неофициального искусства практике коллекционирования. По словам докладчицы, часто трудно провести границу между коллекцией, собираемой по каким-либо принципам, и стихийным набором множества вещей, напоминающим архив или даже свалку. В подобных собраниях статус конкретных объектов двоится: вещи и предметы силами искусства превращаются в артефакты, имеющие ценность, и теми же силами «низводятся» обратно до вещей. Центральным примером искусства такого типа можно считать творчество Ильи Кабакова, всегда подчеркивающее и одновременно стирающее границу между различными видами накопительства: так, у него можно найти работы, построенные как хаотические коллекции какого-либо выдуманного персонажа, где принцип, по которому подобраны предметы, однако, не поддается рационализации, так что вся «коллекция» превращается в хаос. Так происходит в одной из частей работы «10 персонажей» (1970—1976), где, как замечает сам художник, мусор и память, обычно антагонистически противостоящие друг другу, сближаются до полной неразличимости.

Доклад *Ильи Кукуя* (Мюнхенский университет, Германия) «*Архив как творческая платформа в творчестве Ры Никоновой и Сергея Сигея*» был посвящен другому сообществу внутри советской неофициальной культуры: трансфуристам, существовавшим за пределами столичных центров — в курортном городе Ейске. Тем не менее издававшийся ими малотиражный самиздатский журнал «Транспонанс» (1979—1986) пользовался большим авторитетом в андерграундной среде. Докладчик стремился показать связь центрального принципа поэтики трансфуристов, так называемого транспонирования, с практикой архивирования и с тем обстоятельством, что фактически любой артефакт, выходивший из-под пера этой группы, сразу же мыслился как архивный. При этом уже первые полемические выступления против трансфуристов обвиняли их в излишней любви к архивности, которая нередко понималась как стремление повторять уже отработанные формы исторического авангарда (см. отзыв на очередной номер журнала «Транспонанс», опубликованный в № 54 журнала «Часы»). Однако сами трансфуристы резко отрицали собственную зависимость от исторического авангарда, понимая последний скорее как предварительный этап для собственной практики. Тем не менее архивная составляющая в их деятельности все-таки присутствовала, хотя, может быть, и не совсем в том виде, как об этом писали критики: Ры Никонова многократно перерабатывала свои старые стихи, радикально меняя форму текста, превращая его, например, в визуальную поэзию, а Сигей создавал многочисленные изящно

оформленные рукописные книги, словно бы уже в момент своего появления предназначенные для будущего архива.

Секцию продолжил доклад *Станислава Савицкого* (СПбГУ / НИУ ВШЭ) «*Память и воображение (об “Одиннадцатом измерении” Бориса Кудрякова)*», отчасти параллельный докладу о Василии Кондратьеве — другом представителе позднего ленинградского андерграунда. Кудряков относился к числу литераторов, занятых документированием повседневности, и в этом смысле он довольно хорошо вписывается в неофициальную традицию 1960—1970-х годов. Он был известен как прозаик, художник и фотограф, связанный с неоавангардистским и постобэриутским кругом Малой Садовой, причем экспериментальная фотография, кажется, оставалась для него центральным способом самовыражения — именно из нее он черпал вдохновение для работы во всех других жанрах. Речь в докладе, однако, шла не обо всем творчестве Кудрякова, а об одном из поздних его проектов, существовавшем в виде самиздатского альбома и сопровождавшей его выставки. Каждый из двенадцати разворотов этой книги содержит заголовок в виде рукописной вклейки, а за ним следуют эссеистический фрагмент и фотография, отпечатанная с негативов еще 1960-х годов. Каждая фотография изображает некую повседневную сцену, за которой всегда угадывается тема бегства из социалистического Ленинграда. Заголовки и комментарии стремятся реконструировать тот контекст, в котором делались фотографии, причем этот контекст далеко не всегда мемуарный: воображение и память здесь трудно отделить друг от друга — это своего рода коллекция сюрреалистских «инсайтов» и краткий их каталог, а не воспоминания об ушедшей эпохе, пусть даже фрагментарные.

Завершил секцию доклад *Алессандры Франетович* (Университет Флоренции, Италия) «*Самоинституализация неофициального советского искусства в начале 1980-х годов: Вадим Захаров и его ранний подход к архивной практике*», посвященный одной из ключевых фигур московского концептуализма. Захаров еще в 1980-е годы воспринимал себя как архивиста московской художественной жизни: многие работы концептуалистов, периодически всплывающие на разных выставках, хранятся именно в его архиве. Значительное место в докладе было уделено тому, как функционировало независимое сообщество художников в последнее советское десятилетие, когда оно, не находясь в прямой оппозиции существующему режиму и его идеологии, стремилось создавать альтернативные институции, параллельные официальной жизни. Одной из таких институций, как замечали уже и предыдущие докладчики, был архив, и Захаров в этом смысле добровольно взял на себя функцию «главного архивиста».

Третья секция конференции, «Поэтика документации: архив и перформанс», открылась докладом *Екатерины Асоновой* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Архив художника-иллюстратора на выставке в детской библиотеке: в поисках “утраченного”*», основанном на интервью с бывшим директором РГДБ Светланой Мицул и материалах ее архива. Героиня доклада обладает широкими связями с художниками-иллюстраторами — средой, почти не затронутой вниманием исследователей; среди таких художников Виктор Чижиков, автор знаменитой эмблемы Олимпийских игр — 1980, и художники его круга (Ника Гольц, Евгений Монин, Валерий Митрюк, Николай Устинов и другие). Творчество всех этих художников позволяет поставить вопрос о границах между официальным и неофициальным: «детские» художники, признанные в официальном контексте, нередко имеют в своем архиве «неофициальную» часть, которая может становиться известной только после их смерти. Так, в начале 2010-х годов в РГДБ была проведена серия выставок тех работ группы Чижикова, которые не были изданы: это были книжные иллюстрации, как правило уже постсоветского времени, которые так и не стали частью книг. Как

правило, центром таких выставок становятся широко известные иллюстрации, но наравне с ними представлены также работы из архивов. При этом, по свидетельству очевидцев и участников событий, такие выставки для художников имели во многом неподцензурный характер, предъявляя зрителю то, к чему он обычно не имеет доступа.

Завершил секцию доклад *Дениса Ларионова* (РГГУ, Москва) «*Тексты Павла Улитина как архив аффектов*», где был подчеркнут «интермедиальный» характер произведений Улитина — то, что текст и изображение у него всегда существуют совместно. Докладчик сравнивает эти работы с «тоталистскими» художественными проектами нового европейского искусства — прежде всего с работами Марселя Бротарса: произведения Улитина как будто сопротивляются любому упорядочиванию и мешают сформироваться некому последовательному образу истории. В то же время эти тексты дают возможность «разархивировать» внутреннюю историю сообщества — круга, который продуцировал особый театрализованный режим общения, зафиксированный в полной мере в прозе Улитина. В таком устройстве текста докладчик видит преемственность по отношению к проблематике «несобственно прямой речи», которую развивал Валентин Волошинов в книге «Марксизм и философия языка» (1929). В докладе было подробно описано строение улитинской прозы — прежде всего характерное для нее чередование машинописного и рукописного текста, причем написанного меняющимися почерками, и разного рода вклеек, создающих особое коллажное пространство.

Следующая секция, «Медиа и методы самодокументации», открылась докладом *Киры Долининой* (ЕУ СПб) «*Архив Михаила Гробмана: второй русский авангард в зеркале одного архива (архивируя “правду факта”)*», посвященном собранию художника Михаила Гробмана, относящемуся к 1950—1960-м годам. Этот архив насчитывает порядка десяти тысяч объектов, хранящихся в тель-авивской квартире художника. Гробман начал собирал коллекцию в самом конце 1950-х годов; первыми экспонатами стали открытки с репродукциями работ художников русского авангарда, далее архив пополнялся книгами, статьями, вырезками из газет и т.п. Параллельно с этим Гробман собирал все артефакты близкого ему круга неофициальных художников. Наиболее важная часть коллекции — футуристические книги и рисунки мастеров русского авангарда, а также книги и каталоги, изданные по всему миру и посвященные историческому авангарду. В архив входит и богатейшая коллекция ранних работ мастеров «второго русского авангарда» (Анатолия Брусиловского, Ильи Кабакова, Оскара Рабина, Владимира Яковлева и многих других), их обширная переписка. Архивирование в случае Гробмана может быть связано со страстью к документированию: так, на протяжении многих десятилетий художник ведет подробный дневник, две части которого, «московская» и «иерусалимская», уже были изданы в виде отдельных книг. Собрание Гробмана отличается от собраний других коллекционеров того времени: с самого начала он был ориентирован на аналитический подход в составлении коллекции, стремился выделить наиболее ценное и важное, но в то же время был увлечен тотальной фиксацией любых фактов, в том числе на первый взгляд маловажных.

Доклад *Елены Пенской* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Всеволод Некрасов и его практики коллекционирования*» был посвящен фигуре, во многом близкой Гробману — поэту Всеволоду Некрасову, который также был не только поэтом, но и собирателем современного ему искусства. С точки зрения докладчицы, практика Некрасова как поэта и критика тесно связана с его бытовым поведением, для которого было характерно сочетание противоречивых интенций — классики и авангарда, порядка и хаоса, обязательности и анархии. Архив Некрасова внешне представлял собой неупорядоченный хаос документов и артефактов: на первый взгляд, такое собрание

больше напоминало не архив, а свалку — хаотическое скопление неупорядоченных вещей. Кажется, поэтическая работа Некрасова существовала в контрасте с бытовым хаосом — как жест «расчистки», отделения живых элементов речи от отживших свое. При этом Некрасов никогда не считал себя коллекционером: работы дарили ему знакомые художники, и собрание разрасталось скорее стихийно, включая тем не менее работы многих лидеров независимого искусства (Олега Васильева, Оскара Рабина, Владимира Немухина, Франциско Инфанте и других).

Доклад *Дорине Шелленс* (Университет Лейдена, Нидерланды) «*Роль выставок в рецепции истории московского концептуализма*» был снова посвящен архивистской деятельности Вадима Захарова, к которой уже обращались участники конференции. В центре внимания находилась инсталляция Захарова «История русского искусства» (2003), на примере которой докладчица попыталась проследить три главных стадии в истории архивации и канонизации московского концептуализма. Инсталляция представляла собой пять огромных архивных папок с надписями: «Авангард: утопия», «Социалистический реализм: идеология», «Нонконформизм (Неофициальное искусство 1950—1960-х)», «Соцарт: самокритика» и «Московская концептуальная школа: архив». Хотя две вехи в истории архивации московского концептуализма — тома «Папки МАНИ» и «Поездки за город» — были созданы в России, архивная работа велась также и за ее пределами — в США и Западной Европе (прежде всего посредством эмигрировавшего коллекционера Александра Глезера). При этом художники нередко были недовольны той формой, в которой существовали эти архивы: здесь можно упомянуть выставку Ильи Кабакова «НОМА» (1993), представлявшую концептуализм почти как мистическую секту, и книгу «Дойче бух» (2002) Всеволода Некрасова, обрушивающегося с тотальной критикой на многих современных ему художников. В то же время выставки независимого искусства в Западной Европе позволяли представить новое советское искусство как самобытное, что было особенно важно в то время, когда оно по умолчанию рассматривалось как копирующее западное.

Небольшая секция «Независимые художники как историки культуры» открылась докладом *Изабель Джейкобс* (Лондонский университет, Великобритания) «*Форма становится историей: инновация, негативная адаптация и память в советской культуре*», в центре которого находилась теория так называемой негативной адаптации, предложенная Борисом Гройсом с опорой на работы Ильи Кабакова, Комара и Меламида и Д.А. Пригова; эта теория позволяет рассматривать московский концептуализм как своего рода «антиархив» первого русского авангарда и как особого рода мемориальную практику. Негативная адаптация, которую Гройс рассматривает на примере знаменитого «Фонтана» Дюшана, описывает неожиданный разрыв с культурной традицией, благодаря которому возникает возможность художественными методами передать живое чувство настоящего. В то же время такой разрыв (как показывает, например, «Черный квадрат» Казимира Малевича) заведомо вписан в существующие культурные институции, сохраняет с ними связь посредством той культурной памяти, отношения с которой он, казалось бы, призван разрушить. Негативная адаптация не только стратегия для концептуализации прошлого, но и актуальная для представителей второго авангарда художественная практика, предполагающая ироническое переоткрытие и апроприацию русского авангарда: московский концептуализм продуцировал разрыв с историческим авангардом, но тем самым сохранял память о нем.

Доклад *Кристиана Зендера* (Фрибурский университет, Швейцария) «*Ленинградский андерграунд как архив модернизма: случай неформальной филологии*» предлагал аудитории вернуться к ленинградскому контексту, где архивная проблематика существовала совсем в других формах чем в московском концептуализ-

ме. В ленинградском контексте можно различить несколько типов архивной работы: «ретромодернистский» (по выражению Сергея Завьялова), то есть сохраняющий наследие дореволюционной культуры, самиздатский, текстологический и негативный, то есть предполагающий полемику с архивной установкой (например, в журналах «Часы» и «Тридцать семь»). Несмотря на сильные антиархивные тенденции, самоархивация стала для ленинградского андерграунда едва ли не центральной задачей — вплоть до того, что в ленинградском контексте существовала собственная неформальная филология, подобной которой не было в Москве. Особую роль в этом движении играла текстология в лице прежде всего Владимира Эрля, ставшего текстологом обэриутов и активно критиковавшего других неофициальных текстологов (Михаила Мейлаха, Леонида Черткова, Анну Герасимову) за недостаточно преданное служение анализируемому автору. Хотя внешне такая неформальная текстология похожа на официальную, она отличается мотивацией, представляя собой своего рода идеальную читательскую практику и воскрешая авангардистскую традицию слова как такового вопреки всем возможным интерпретирующим подходам.

Секция «Вторая жизнь архивов: транскультурная память» открылась докладом *Сабины Хенсген* (Цюрихский университет, Швейцария) «*Переводя московский концептуализм*». Как известно, докладчица была одним из первых переводчиков авторов лианозовского круга и круга московского концептуализма на европейские языки: вместе с Георгом Витте она выпустила антологию «Kulturpalast: New Moscow Poetry and Performance Art» (1984), которая была вехой в западной рецепции московского независимого искусства. Доклад в значительной мере был посвящен собственному опыту переводчицы и описанию того, с какими именно культурными контекстами ей приходилось себя соотносить. Так, немецкая и российская ситуация во многом схожа в том, как авторы обеих стран осознают тоталитарное прошлое эстетическими средствами, и для докладчицы наиболее показательным случаем служит здесь поэзия Всеволода Некрасова. Также докладчице принадлежит замечательный архив видеодокументаций, фиксировавший московскую среду 1984 года в тайне от официальных органов. Наконец, в финале доклада речь шла о выставке «Субверсивные практики» (Штутгарт, 2009), основанной на материалах докладчицы и курировавшейся ею.

Предметом доклада *Михала Мругальского* (Берлинский университет имени Гумбольдта, Германия) «*Варшавский саммит архивистов. Встреча Ильи и Эмилии Кабаковых с Джозефом Кошутом на границе между русской и западной банальностью*» стала выставка 1994 года, прошедшая в Уяздовском замке в Варшаве, где была представлена совместная работа Ильи и Эмилии Кабаковых и Джозефа Кошута «Коридор двух банальностей», которая словно бы наглядно демонстрировала разницу между советским и американским вариантами концептуального искусства. В длинном коридоре вплотную друг к другу были расставлены столы, посередине которых была проведена линия; столы с одной стороны от линии были покрашены в серый цвет, и на этой стороне Кошут разместил цитаты из разных исторических деятелей (от Руссо до Сталина); на противоположной стороне находились коллажи Кабакова, напрямую отсылающие к его работам о коммунальном советском быте. Раскол между двумя видами концептуализма локализован, по всей видимости, в точке отношения к чужой речи: высказывания, появляющиеся в коллажах Кабакова, принципиально обезличены, они лишены авторства и составляют как будто анонимную речевую массу, в то время как цитаты, выбранные Кошутом, сохраняли не только авторство, но и символическую власть.

Следующая секция, состоявшая всего из двух докладов, называлась «Вторая жизнь архивов: переработка и художественная рецепция» и открылась совместным

докладом *Марии Энгстрём* (Университет Упсалы, Швеция) и Алексея Семененко (Университет Умео, Швеция) «*Переработка андерграунда: социалистические руины и практики памяти в современной России*». Докладчики отталкивались от довольно популярной среди исследователей темы: насколько создание новых коммеморативных практик в рамках регуляции коллективной памяти и конструирования новой русской идентичности зависят от советского прошлого. Парадоксальной чертой такого процесса, по мнению докладчиков, оказывается то, что даже практики противостояния доминирующей официальной культуре в ходе культурной переработки превращаются в ностальгические элементы советского мифа (ср. фильм «Стиляги» Валерия Тодоровского или сериал «Внутри Лапенко» Антона Лапенко и Алексея Смирнова). Характерный пример в этом ряду — последовательная «переработка» образа Виктора Цоя, начавшаяся еще в фильмах Алексея Балабанова и получившая законченное выражение в «Лете» Кирилла Серебренникова, где фигуры ленинградского музыкального андерграунда изображены в ностальгически бесконфликтном ключе.

Доклад *Павла Арсеньева* (Университет Женевы, Швейцария) «*“Это было поэзией навсегда, пока не кончилось”: о новой темпоральности и медиасреде современной поэзии*» отталкивался от ситуации возрождения политической поэзии в начале 2010-х годов и попытки возобновить нонконформистскую повестку в конце десятилетия. В этом процессе докладчик видит сходство с эпохой застоя — временем, где «все должно было делаться медленно и неправильно»; по его словам, новая культура движется от «размывания к накоплению», от разрушения границ к их новому прочерчиванию. С этим же связано и возрождение идеи нонконформизма применительно к новейшему искусству (в том числе и в академическом ключе: ср. спецвыпуск журнала «Russian Literature», посвященный нонконформизму, выпуск альманаха «Транслит» о новом застое, экспозицию Венецианской биеннале 2019 года и т.д.). Тем не менее новейшие мемориальные практики не сосредоточены исключительно на письме, что во многом связано с широким распространением новых медиа и способов документации. Это, в свою очередь, деформирует структуру чувственности, создавая ощущение времени как бесконечного «будущего в прошедшем», а настоящего — как того, что будет обязательно зафиксировано и сохранено. Следовательно, меняется и темпоральность литературы: современный поэт все больше похож на представителя академии, занятого постоянным «повышением квалификации» и осваиванием новых техник саморепрезентации. Для такой ситуации характерна своего рода «институциональная амнезия», вызванная переизбытком доступных материалов, превышающих возможности отдельного человека с ними ознакомиться. Последнее порождает ощущение эфемерности культурной среды, ее постоянного балансирования на грани исчезновения и забвения.

Финальная секция конференции «Цифровая память о советском андерграунде» открылась докладом *Красимиры Бутцевой* (Лондонский университет искусств, Великобритания) «*Институциональные архивационные практики: как представить апт-арт на экране?*», который был посвящен тому, какие стратегии архивирования нонконформистского задействованы в новейших цифровых медиа. Доклад, как и многие другие доклады конференции, начался с предыстории неофициального искусства: на этот раз с краткого экскурса в историю Бульдозерной выставки и «Коллективных действий», хотя основная часть доклада была посвящена все же так называемому апт-арту (термин Никиты Алексеева), домашним выставкам, которые обрели популярность в 1980-е годы, породив особый вид искусства, наиболее органично воспринимающийся именно в «квартирном» контексте. Ярким представителем этого движения была группа «Мухоморы», выставки которой представляли собой причудливые ассамбляжи, где живопись сочеталась с ре-

димейдами и инсталляциями. При этом апт-арт был достаточно инклюзивным направлением: он привлекал художников, работавших в различных техниках, объединенных лишь невозможностью существовать в официальном галерейном контексте. Вторая часть доклада была посвящена собственно современным техникам архивирования этого искусства, а именно ресурсу «Russian Art Archive», патронируемому музеем современного искусства «Гараж», и менее масштабному, но также важному персональному сайту Сергея Летова, где опубликованы многие материалы, касающиеся нонконформистского искусства.

Завершил конференцию доклад *Марины Гербер* (Гамбургский университет, Германия) «*Фактография: дальнее чтение "Коллективных действий"*», в котором предлагалось прочитывать акции группы через призму предложенного Франко Моретти понятия «дальнее чтение», предполагающего не последовательное герменевтическое толкование всех возможных контекстов произведения (то есть собственно «близкое чтение»), а его автоматизированный анализ, основанный на наборе формальных критериев, которые на первый взгляд могут казаться более или менее случайны. По словам докладчицы, указание на возможность дальнего чтения акций «Коллективных действий» было сделано уже самим Андреем Монастырским: так, в акции «Картины» (1979) зрителям были розданы двенадцать комплектов, в каждом из которых было двенадцать конвертов с описаниями всех возможных вариантов проведения акции, рассортированные по двенадцати категориям — от времени и места действия акции до погоды и цвета конвертов. Классификация, предложенная в этой акции, составляет своего рода матрицу для будущего дальнего чтения всего массива акций. Кроме того, докладчицей было предложено первое приближение к дальнему чтению акций: подсчитана частотность акций по годам, построен график погодных условий для летних акций — все эти данные легко извлекаются из томов «Поездок за город» и, хотя сейчас воспринимаются скорее иронически, в будущем могут стать основой для более детального исследования.

Кирилл Корчагин

Международная конференция **«Война и советская повседневность: новые источники и интерпретации»**

(*НИУ ВШЭ, 21—22 октября 2021 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_403

21—22 октября Институт советской и постсоветской истории НИУ ВШЭ провел международную научную конференцию «Война и советская повседневность: новые источники и интерпретации». Мероприятие прошло в гибридном формате (часть зарубежных участников выступала по видеосвязи) и объединило представителей разных научных дисциплин: от филологов, историков литературы и театра до исследователей, специализирующихся на истории тяжелой промышленности и снабжения в годы Второй мировой войны. Ключевое понятие в названии конференции — «повседневность». История повседневности — это относительно новая

отрасль исторической науки, ставшая частью «антропологического поворота», который сопровождался переносом внимания исследователей с глобальных политических и экономических процессов на частную жизнь «простых» (непримечательных с точки зрения власти и глобального исторического контекста) людей. Этот поворот привел к возникновению новых направлений в исследовании советской истории. Часто под повседневностью понимается прежде всего история быта, его трансформация в экстремальных условиях, а также изучение таких аспектов жизни, как потребление, дефицит, голод, жилищный кризис. Однако все больший интерес у историков вызывает и исследование ментальности, психических реакций человека на окружающую действительность и ее изменения, способы адаптации и стратегии выживания. Основной идеей мероприятия стало обобщение и дополнение исторического знания об опыте жизни человека в экстремальных условиях войны, попытках его адаптации и трансформации жизненного мира.

Первая секция конференции была посвящена материальной истории войны. Ее открыл *Олег Хлевнюк* (НИУ ВШЭ, Москва) докладом «*Снабжение в СССР в годы войны: нормирование и рынок*». В выступлении он подчеркнул, что в этот период широкое распространение получили рыночные или «квазирыночные» элементы системы. Это являлось результатом, с одной стороны, политических уступок государства, а с другой — массовых стихийных социальных практик выживания, которые формально были криминализованы. В промышленности ресурсов, предусмотренных централизованной системой снабжения, было недостаточно, поэтому помимо нее широкое распространение получили полулегальные (по распоряжению руководителей разных уровней) и нелегальные методы их распределения. Происходило развитие частных крестьянских и огородных (в случае городских жителей) хозяйств, наблюдалось некоторое увеличение их площадей. Показательно, что в 1945 году в колхозах и совхозах насчитывалось 4,6 миллиона коров, а в личных хозяйствах — 18 миллионов. Кроме того, период войны стал эпохой расцвета спекуляции, криминального посредничества между советской системой снабжения и потребителем, «мешочничества» — доставки из сельской местности и обмена продовольствия на товары первой необходимости — и некоторых других практик. Власти даже готовы были идти на некоторые уступки, например осенью 1942 года было легализовано мешочничество, если перевозилось до 16 килограммов на человека. «Реакционный откат», наступивший после окончания войны, затронул и сферу экономики: была инициирована отрезка земель личных крестьянских хозяйств, «чистка» кооперации, частных промыслов, торговцев, администраторов кооперативов, спекулянтов. В ходе дискуссии по итогам доклада исследователи обсудили приоритеты советской экономической политики и системы снабжения военного времени. Вновь прозвучала мысль, ранее высказанная рядом исследователей (Дональд Фильцер, Венди Голдман, Уильям Москофф и др.) о том, что спасение жизней советских граждан в ситуации кризиса военного времени «было делом рук самих советских граждан».

Далее последовало выступление *Никиты Мельникова* (Институт истории и археологии Уральского отделения РАН, Екатеринбург) на тему «*Промышленность Урала в условиях ресурсного дефицита военного времени*». С началом войны из-за эвакуации заводов уральский регион стал одним из основных производителей вооружений в стране, и правительство поставило цель создать здесь, как и в ряде восточных областей СССР, новые предприятия. Комиссия по мобилизации ресурсов Урала на нужды обороны под руководством академика В.Л. Комарова спрогнозировала увеличение добычи угля в два раза уже в 1942 году, однако в реальности к этим цифрам удалось приблизиться только к концу войны. Аналогичным образом получилось с электроэнергетикой: из-за дефицита топлива и его низкого ка-

чества долгое время вырабатывался ток пониженной частоты. Роста производства черных и цветных металлов, запланированного комиссией, добиться так и не удалось. Уралмаш, основной производитель бронекорпусов для танков в стране, вынужден был увеличить свои мощности в несколько раз и в результате перегрузок в первой половине 1943 года оказался под угрозой остановки работы. Докладчик обратил внимание на несоответствие планов руководства СССР и реальных факторов производства, на рост аварийности и брака: увеличения объемов производства удавалось добиться только за счет резкого снижения качества продукции. Военная промышленность поглощала основную часть ресурсного обеспечения, тогда как гражданские предприятия снабжались по остаточному принципу, и, в свою очередь, не могли выполнить собственные обязательства перед военными производствами. Только с середины 1943 года военная техника начала постепенно становиться более качественной.

Завершающим докладом секции стало выступление *Марка Эли* (Национальный центр научных исследований, Франция / НИУ ВШЭ, Москва) на тему «*Перенос сельскохозяйственных площадей на восток в годы войны и его влияние на развитие послевоенной экономики*». Выступающий отметил, что кампании по освоению целины в 1950-е годы предшествовали три других крупных попытки развивать сельское хозяйство на территории Казахстана: в ходе Столыпинской реформы (тогда четверть крестьян уехала), во время первой пятилетки (создание крупных зерносовхозов также оказалось неудачным опытом), и, наконец, в годы Великой Отечественной войны. С одной стороны, в последний названный период развитие сельского хозяйства в Казахстане было явно вызвано прагматическими соображениями: 47% посевных площадей СССР было оккупировано нацистами, и необходимо было компенсировать потери. Даже в 1944 году объем сельскохозяйственной продукции составлял лишь 70% от довоенного времени. С другой стороны, в некоторых документах, регламентировавших расширение посевов, прослеживается более глубокая мотивация, напоминающая об идеях экономистов 1910—1930-х годов о необходимости освоения казахских степей по климатически допустимому максимуму. Докладчик планирует продолжить свое исследование, чтобы понять, какую роль этот фактор сыграл в решении об освоении целинных земель в годы войны.

Вторая секция, «Новые источники по истории войны», была открыта выступлением *Дмитрия Спорова* (фонд «Устная история», Научная библиотека МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва) на тему «*Устная история повседневности фронта и тыла Великой Отечественной войны*». По его словам, частная память о войне и в советское время, и сейчас воспринимается как некая оппозиционность большой истории, или «большому нарративу», она стала своего рода пространством личной свободы. Если сравнивать тыловые и фронтовые воспоминания (первых несоизмеримо больше), то можно заметить, что каждый свидетель говорит о чуде: он смог выжить. В их повествованиях есть «пространство чудесного», пространство памяти людей, прошедших через эвакуацию, плен, тяжелую работу. Для тыловых воспоминаний характерен опыт атомизации, то есть своего рода отстранения от государства: человек предоставлен сам себе, в связи с чем стратегии личного выживания выходят на первый план. Во фронтовых воспоминаниях, напротив, прослеживается опыт «свободы, равенства, братства», связанный с упоминаемым респондентами (во многом иллюзорным) чувством «освобождения» от давления государства. Общим для фронтового и тылового поколений стало переживание «катастрофы» — травматичные переживания, сохранившиеся на всю жизнь.

Доклад *Олега Будницкого* (НИУ ВШЭ, Москва) «*История войны онлайн*» был посвящен подходам к использованию электронных баз данных и материалов, размещенных Министерством обороны России. Особое внимание докладчик уделил

ресурсу «Подвиг народа», где размещены отсканированные копии наградных документов. Всего таких записей 12,5 миллиона, тогда как за весь период Великой Отечественной войны на фронте успело побывать 34,5 миллиона человек. В отличие от других армий, в Красной армии все награды были индивидуальны. В документы вписывали анкетные данные, краткий послужной список, ранения, прежние награды и описание подвига. Эта база данных стала, с одной стороны, летописью доблести советских солдат и офицеров, а с другой, по выражению Будницкого, — «гигантским фугасом, заложенным под советский героический нарратив». При просмотре наградных листов становится очевидно, что число уничтоженных солдат и офицеров противника не только превосходит их реальное количество в несколько раз, но и превышает численность населения Германии. Очевидные преувеличения в наградных листах не отменяют подвига, однако в том, что в реальности произошло в каждом конкретном случае, нужно разбираться. Часто базой пользуются для того, чтобы уточнить устный рассказ очевидцев. Однако в таком случае возникает вопрос: что первично — рассказ или архивный документ? Обычно историки считают, что архивный документ важнее. Но есть неоднозначные примеры. Так, красноармеец Александр Пригаро, герой высадки Эльтигентского десанта в 1943 году в Крыму, в интервью говорил, что уничтожил примерно 26 солдат и офицеров противника, а в его представлении к званию героя Советского Союза это число было увеличено в два раза. Также в документах можно найти множество сведений о повседневности. Например, в представлении к награде капитана интендантской службы Самуила Остапенко отмечается, что он организовал изготовление «котелков для красноармейцев, используя консервные банки — им было сделано до 500 шт.». Из этого можно понять, что в ноябре 1942 года в Красной армии была тяжелая ситуация со снабжением. В целом базы данных оказываются очень ценным источником, однако при их использовании необходимо понимать «язык войны» и всегда обращаться к первоисточникам.

Завершающий доклад в рамках секции, «*Семейная переписка как средство микроменеджмента продуктового дефицита*», сделала *Мария Майофис* (НИУ ВШЭ, Москва). Докладчица представила на примере жизни своих дедушки и бабушки, Иосифа Марковича Майофиса и Марии Лазоревны Уряшзон, микромир семейной экономики военного времени. В 1944 году Иосиф Маркович оказался в Уфе по долгу службы, а Мария Лазоревна — в Москве, поэтому и завязалась переписка, в которой представлен колоссальный спектр коллективных (семейных) стратегий выживания эпохи позднего военного времени. Ученый-инженер стал предприимчивым «дельцом», чтобы помочь своей семье выжить в условиях тяжелейшей повседневности войны. Будущий сотрудник НИИ кабельной промышленности Москвы и автор ряда книг предстает в докладе фермером, выращивающим картофель и продающим его на рынке, «мешочником», покупающим масло на станциях близ Уфы и отправляющим его в Москву для обмена на иные продукты, и, наконец, красильщиком тканей на продажу. Резюмируя свой доклад, Мария привела цитату социолога Алексея Левинсона: «...временное отсутствие государства у привыкших к его доминированию субъектов приводит не к аномии и развалу общества, а к включению альтернативных или резервных программ поведения».

Третья секция конференции, «Война, идеология и культура», открылась выступлением *Александра Головлева* (НИУ ВШЭ, Москва). В докладе «*Победители и побежденные: музыка как средство культурной дипломатии в послевоенный период*» он рассказал об истории советских «культурных наступлений» в Европе. Советский Союз, пытаясь вызвать симпатию населения и сформировать положительный образ «русских», организовывал различные культурные мероприятия на

завоеванных территориях. Похожую тактику еще в 1941—1942 годах использовала нацистская Германия. В 1945 году ансамбль Игоря Моисеева вслед за советскими войсками отправился в Финляндию (и выступал в день подписания мирного договора), а затем и в Центральную Европу (Румыния, Болгария, Чехословакия), а в 1946 году — в Венгрию, Австрию, Югославию и Польшу. Вскоре к нему присоединились солисты Большого театра и другие ведущие советские артисты. СССР также демонстративно поддерживал национальную культуру освобожденных стран. В июле 1945 года в Вене советские офицеры разыскивали артистов местного филармонического оркестра с целью назначить их на административные должности учреждений культуры города; одновременно реставрация культурной жизни шла в приказном порядке в Берлине и других городах. В отсутствие насильственной культурной советизации (по крайней мере до 1947 года) и провала денацификации советская дипломатия пыталась извлечь символический капитал из русской классики, которая впоследствии органически влилась в экспорт социалистического реализма. Головлев отметил, что при изучении проблематики культурного взаимодействия обнаруживают свои границы нарративы «большой истории», характерные для изучения политической истории и пропаганды, а важным инструментом является реверсия иерархий (в пользу «побежденных»), вытекающая из исследований в новейшей культурной социологии.

Со следующим докладом, «*Осмысление повседневного насилия в военной поэзии Юрия Белаша*», выступил *Илья Кукулин* (НИУ ВШЭ, Москва). Юрий Белаш — поэт-фронтовик, чьи стихи относительно много публиковались в 1980-е годы и сейчас регулярно перепечатываются в антологиях «поэзии о Великой Отечественной войне». Этот автор родился в 1920 году и всю войну прошел в пехоте от Москвы до Берлина. После демобилизации Белаш окончил Литературный институт и стал малопримечательным советским критиком. В 1967 году он начинает писать стихи, которые долгое время не могли быть опубликованы в советской печати, но стали известны в кругу фронтового поколения. Первый его сборник вышел только в 1981 году. Последние годы своей жизни Белаш вел социопатический и нищенский образ жизни и в 1988 году покончил с собой, перестав есть. В своих ранних стихах поэт во многом шел за стилистикой двух авторов, известных своими стихотворениями о войне — Александром Твардовским и Борисом Слуцким. Но постепенно в его произведениях проявляется радикализация содержания и поэтики, которая внешне выражалась во все большей концентрации шокирующих подробностей жизни на фронте, «низкой военной повседневности». У него были весьма необычные для русской поэзии формы верлибра, до сих пор не описанные, для которых сам Белаш использовал термин «стихопроза». Его описания военной повседневности можно назвать отказом от телеологизации: главными приемами в изображении «окопных будней» стали отказ от предписанного смысла, неизбежной героизации и «предчувствия» верной победы, а значит, нарушение «табу». Белаш был одним из немногих поэтов, который пытался создать эстетизированный, хоть и через «антиэстетику», образ советской повседневности, на основании того, что сегодня бы назвали антропологической рефлексией.

Следующим в рамках секции выступил *Геннадий Эстрайх* (Нью-Йоркский университет, США / НИУ ВШЭ, Москва). В докладе «*Советская литература и еврейские писатели в годы войны*» автор охарактеризовал географию советской еврейской литературы в 1920—1940-е годы. Сразу после Октябрьской революции, после утраты Варшавы и Вильно, самым заметным центром еврейской литературы на советской территории стал Киев. Однако в 1920-е годы большая группа литераторов поселилась в Москве. Их привлекала и особая атмосфера творческой свободы, и возможность заработка и публикаций. До 1938 года в Москве в двух уни-

верситетах даже можно было получить образование на еврейском языке. Кроме того, в столице работали советско-еврейские издательства, самым известным из которых было «Эмес», просуществовавшее до 1948 года. В столице функционировали четыре еврейских театра, здесь можно было найти работу на радио, а также в ряде организаций, не связанных с искусством. Репрессии 1930-х годов весьма незначительно затронули как московскую, так и украинскую советско-еврейскую литературную среду. В Белоруссии же, напротив, в результате чисток была уничтожена вся верхушка и значительная часть еврейских литераторов, появившихся в Минске после революции. В 1934 году, когда создавался Союз писателей СССР, в его рамках были созданы еврейские секции, что было отступлением от стандартов, так как организация строилась по территориально-административному признаку. Во время войны эти секции практически растворились в новой структуре Еврейского антифашистского комитета. В этот период произошла концентрация советско-еврейской литературной среды вокруг Москвы, которая, однако, тоже была впоследствии разгромлена. Только литераторы, выросшие в рамках киевской группы, после периода репрессий и войны продолжили свою деятельность вплоть до 1991 года.

Завершающая секция первого дня конференции была посвящена военному плену и охватила положение как советских, так и немецких военнослужащих. Об опыте последних в докладе «*Немецкие военнопленные в советских лагерях: проблемы адаптации и коммуникации*» рассказал *Александр Кузьминых* (Вологодский институт права и экономики ФСИН РФ). СССР в годы войны было пленено и интернировано 5,5 миллионов иностранных граждан, из них примерно 4,5 миллионов помещены в места постоянного или временного содержания (лагеря военнопленных). Исследователь предложил междисциплинарный подход к вопросу и охарактеризовал разные аспекты жизни немецких военнопленных: от феномена пленобоязни и первого «культурного шока» после попадания в лагеря до трудностей адаптации к мирной жизни после возвращения. В ходе дискуссии после доклада Кузьминых, обсуждался вопрос специфики немецкого лагерного опыта. Эли отметил, что советские заключенные в советских лагерях тоже страдали от голода и тяжелого физического труда: описывая опыт военнопленных как уникальный, можно невольно признать «нормальной» жизнь советских заключенных. Кузьминых подчеркнул, что у немецкого лагерного опыта было много специфических черт: военнопленные оказались в другой культурной среде, страдали из-за языкового барьера, непривычного рациона (питание, который получали солдаты вермахта на фронте, разительно отличалось от лагерного), в их отношении велась пропаганда «антифашистских» взглядов и, наконец, у большинства из них был опыт возвращения домой и последующей адаптации. Людмила Новикова (НИУ ВШЭ) резюмировала, что при сравнении советского и немецкого плена нужно учитывать, как жило окружающее население. Условия жизни и рацион свободных советских граждан могли не сильно отличаться от таковых у немецких военнопленных. Положение же красноармейцев в плену было существенно хуже.

Тему развил *Майкл Дэвид-Фокс* (Джорджтаунский университет, США / НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Были ли лагеря для военнопленных инструментом геноцида? Немецкие лагеря для военнопленных в Смоленске как места голодной смерти и набора личного состава*». Согласно устоявшейся в литературе оценке, к концу войны в нацистских лагерях для военнопленных скончались около 3,3 миллиона человек[1]. Ряд исследователей причисляют деятельность этих инсти-

1 *Штрайт К.* «Они нам не товарищи...»: Вермахт и советские военнопленные в 1941—1945 гг. М., 2009. С. 8.

тутов к актам геноцида[2], однако, по мнению докладчика, обсуждения этого подхода уводят от решения именно исторических исследовательских задач. Проанализировав деятельность нацистских лагерей для военнопленных в Смоленской области, Дэвид-Фокс пришел к двум основным выводам. Во-первых, с октября 1941 года, когда стало понятно, что война с СССР не будет молниеносной, центры заключения начали восприниматься не только как инструмент уничтожения (в основном через голодную смерть), но и как способ набора рабочей силы. Во-вторых, на примере Смоленска можно наблюдать синергию разных волн насилия с лета 1941-го по лето 1942 года: холокоста, лагерей для военнопленных и войны с партизанами. По мнению исследователя, эти процессы имели сходство и их нужно изучать в совокупности.

Второй день конференции открыла секция «Война на советской периферии», посвященная некоторым аспектам советской политики в союзных республиках. *Дмитрий Головач* (НИУ ВШЭ, Москва) выступил с докладом «*Низовая культурная дипломатия: кампания по переселению в Советский союз в Польше, 1944—1947*». В рамках этой кампании более полумиллиона человек, в основном этнических белорусов и украинцев из Восточной Польши, никогда ранее не имевших советского гражданства, были переселены на союзную территорию. Этот эпизод не укладывается в некоторые устоявшиеся концепции, описывающие советский режим, согласно которым к концу 1930-х годов в СССР были созданы «плотные границы» (Сабин Дюллен) и установилась «советская ксенофобия» (Терри Мартин). Переселение этнических белорусов и украинцев из Польши преподносилось как «возврат на национальную родину». Традиционные для СССР пропагандистские концепции того времени — «руссоцентризм» и культ Сталина (Дэвид Бранденбергер) — мало подходили для выходцев из Польши. Поэтому чтобы привлечь население, акцент делался на промышленной мощи Советского Союза, которая демонстрировалась в ходе поездок делегаций крестьян на территорию страны. Также использовались образцово-показательные переселения и демонстрация специально снятого пропагандистского фильма «На родной земле» (1945). Однако вскоре после начала кампании по переселению поток добровольцев иссяк. Среди основных причин, которые привели к неудаче, докладчик назвал обмен информацией с теми переселенцами, которые столкнулись с тяжелыми условиями послевоенной жизни в СССР. Важную роль сыграла и деятельность Украинской повстанческой армии, агитировавшей против переселения. После выступления Эли обратил внимание на то, что докладчик не стал подробно освещать польско-украинский конфликт, важными эпизодами которого стали «Волынская резня» и операция «Висла». В этой связи возникает вопрос, насколько вообще советская пропаганда могла что-то изменить в этих отношениях. Головач согласился, что эти обстоятельства играли важную роль, однако, по его мнению, рассматривать историю Восточной Европы исключительно с точки зрения национализма и этнических конфликтов тоже не совсем корректно. Пропагандистская кампания по обмену населением интересна сама по себе, хотя в итоге абсолютное большинство людей из Восточной Польши и было переселено насильственно.

Следующий доклад, *Тимофея Медведева* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Истребительные батальоны НКВД в западных республиках СССР в 1944—1945 гг.*», был посвящен некоторым аспектам ресоветизации Украинской, Белорусской ССР и стран Балтии после их освобождения от нацистской оккупации. Истребительные батальоны изначально создавались для борьбы с десантами противника и поддержания

2 См., например: *Berkhoff K.C.* Harvest of Despair: Life and Death in Ukraine under Nazi Rule. Harvard University Press, 2004.

порядка в тылу, однако на деле их сразу стали привлекать для решения самых разных задач, вплоть до сбора урожая с колхозных полей. Эти подразделения должны были состоять из советского актива, вооружаться пулеметами и винтовками, а руководили ими, как правило, сотрудники НКВД. На территории освобожденных западных республик основными задачами батальонов стали защита населенных пунктов и проведение фильтрационно-проверочных мероприятий. В ряде районов, особенно на территории Западной Украины, были сильны позиции повстанцев-националистов, и батальоны там были нужны для консолидации лояльных государству людей в вооруженные группы.

В докладе *Мехмета Волкана Кашыкчы* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Найти смысл в бойне: как казахские солдаты воспринимали Великую Отечественную войну*» рассказывалось, что казахи впервые были вовлечены во всесоюзную кампанию и по-настоящему ощутили себя гражданами СССР именно в военное время. Свою роль в этом сыграло участие в боевых действиях, индустриализация Казахстана (туда были перевезены промышленные предприятия с территорий Украины и России), эвакуация и депортации, в результате которых на территорию Казахстана было переселено более миллиона человек. В соответствии со сталинской идеологией «национал-большевизма» (описанной в трудах Дэвида Бранденбергера[3]), во время войны в Казахстане консолидировался примордиалистский (рассматривающий этнос как изначально заданную общность людей) национальный дискурс. И важную роль в этом сыграла не только пропаганда (которой уделено немало внимания в недавнем исследовании Роберто Кармака[4]), но и сами участники войны. В воспоминаниях и письмах солдат можно встретить много идей о казахской нации, упоминаний героев дореволюционного времени. По словам Кашыкчы, если в российском обществе между официальной версией памяти о войне и мемуарами есть существенная разница, то в Казахстане воспоминания написаны исключительно в милитаристским духе: в них нет акцента на страданиях людей, сопереживаний трагедиям мирного населения, опасений за своих жен и детей. Доклад Кашыкчы вызвал ряд вопросов о том, каким образом казахский и советский «героизм» сочетались в идеологии, ведь многие казахские национальные герои являлись борцами с колонизаторами из Российской империи. Кашыкчы отметил, что несмотря на видимые противоречия, это каким-то образом уживалось в сознании людей.

Следующая секция конференции была посвящена советским судам и системе наказаний в годы войны. Ее открыл доклад *Владислава Рыбакова* (НИУ ВШЭ, Москва) «*А судьи кто? Просопографический портрет сотрудников Наркомата юстиции РСФСР в период войны*». Проанализировав биографии руководителей Наркомата юстиции, Рыбаков отметил, что их карьерный рост был довольно стремительным, а недостатки в образовании компенсировались в глазах их руководства партийным стажем и социальным происхождением. Отличительной чертой руководящего состава наркомата был его молодой возраст при относительно небольшом профессиональном стаже — эти люди оказались бенефициарами сталинской кадровой революции 1930-х годов. В разные годы от 30 до 45% оперативных работников ведомства, которые непосредственно должны были проводить проверки деятельности судов и следить за правильностью применения законодательства, не имели юридического образования. По ряду показателей профессиональная под-

3 См., например: *Brandenberger D.L.* National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931—1956. Cambridge, Harvard University Press, 2002.

4 *Carmack R.J.* Kazakhstan in World War II: Mobilization and Ethnicity in the Soviet Empire. University Press of Kansas, 2019.

готовка проверяющих была ниже проверяемых. В результате не только снижалось качество ревизий, но и происходила дезориентации судей: сотрудники Наркомата юстиции просто не способны были оказать им квалифицированную помощь. Доклад Рыбакова вызвал большое количество вопросов и реплик, в частности Будницкий охарактеризовал сотрудников Наркомата юстиции, как, «в общем-то, злодеев», и спросил, есть ли какие-либо свидетельства «рефлексии по поводу их деяний». Докладчик ответил, что, к сожалению, никаких источников личного происхождения — воспоминаний, дневников — сотрудников этого ведомства ему пока обнаружить не удалось.

О жертвах судебной системы рассказала в своем докладе «*О чем могут рассказать "Книги памяти"? Репрессии против женщин в годы войны*» *Людмила Лягушкина* (НИУ ВШЭ, Москва). Выступающая остановилась на источниковедческих аспектах использования «Книг памяти» с краткими биографиями жертв политических репрессий в СССР, собранных в единую базу данных международным историко-просветительским обществом «Мемориал»[5]. Анализ этой базы позволил выявить, что в 1941—1945 годах доля женщин среди репрессированных выросла в два раза по сравнению с периодом Большого террора (1937—1938), даже если не учитывать «спецпоселенцев» и депортированных в административном порядке, которых выселяли семьями. Изучение базы также позволили выявить черты социального портрета жертв террора. Предварительный анализ показал, что роль женщин в военное время выросла, и это привело к тому, что их потенциальную «контрреволюционную» деятельность стали воспринимать всерьез и чаще арестовывать.

О другой — малоизученной и не совсем типичной практике репрессий — в докладе «*Отдельные штурмовые офицерские батальоны в 1943—1945 гг.*» рассказал *Артем Латышев* (НИУ ВШЭ, Москва). С 1943 года из офицеров и командиров Красной армии, попавших в плен и впоследствии вернувшихся, стали формировать отдельные штурмовые офицерские батальоны. В этих подразделениях командный состав Красной армии на правах рядовых стрелков отправляли на самые тяжелые участки фронта. Штурмовые батальоны были сильно похожи на штрафбаты, потому что служба в них предполагалась в течение двух месяцев или до первого ранения, а после этого тех, кто выжил, восстанавливали в звании и отправляли в другие части. Отдельные штурмовые офицерские батальоны не были обеспечены тяжелой техникой. Отвечая на дополнительные вопросы, Латышев отметил, что, если давать какую-то моральную оценку организации этих батальонов, то это было просто «расходование командных кадров», которые были мотивированы продолжать военные действия. Те ветераны, кто был серьезно ранен и не смог вернуться к военной службе в «обычных» подразделениях, оказались в полном забвении и даже не могли причислить себя к уважаемому ветеранскому сообществу.

Наконец, в завершение конференции состоялась лекция специального гостя — *Анатолия Шмелева* (Гуверовский институт войны, революции и мира, Стэнфордский университет, США) — «*Архивные коллекции Гуверовского института по истории войны и послевоенного периода*». Основатель института, будущий президент США Герберт Гувер, в 1919 году поставил перед ним цель собрать материалы о причинах и последствиях Первой мировой войны. Составители сразу стали интересоваться документами о революции 1917 года в России, и многие деятели белого движения передали в институт свои архивы. С тех пор работа по сбору документов

5 Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество «Мемориал» признано в Российской Федерации некоммерческой организацией, выполняющей функции иностранного агента.

продолжается. Вторая мировая война в Гуверовском институте представлена в коллекциях из самых разных регионов, включая не только Европу и США, но и Китай, Японию и Новую Зеландию. Часть документов посвящена положению на территории Советского Союза в годы войны, в том числе много источников о судьбе перемещенных лиц (остарбайтеров) в ходе Второй мировой войны. В ходе обсуждения выступления больше всего вопросов вызвали практические аспекты работы в учреждении, особенно в условиях пандемии. Шмелев отметил, что ряд материалов архива доступен онлайн, и в целом представление о коллекциях можно получить, воспользовавшись сайтом института[6].

Таким образом, конференция отразила многообразие подходов к изучению войны, а также доступных архивных материалов и источников личного происхождения для изучения советской повседневности этого периода. Однако поиск новых архивных источников и интерпретаций продолжится.

Людмила Лягушкина, Елизавета Хатанзейская

Эстетика коммунизма. Современные прочтения*

Международная научная конференция **«Эстетика коммунизма: Теории и институции»**, (*ИМЛИ РАН, Венецианский университет, 1—3 октября 2021 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_412

В октябре 2021 года в онлайн-формате прошла международная научная конференция «Эстетика коммунизма: Теории и институции», организаторами которой выступили Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН и Венецианский университет (Università Ca' Foscari Venezia). Конференция была посвящена институциональным измерениям советской литературы, взаимодействию советских эстетических теорий с марксисткой оптикой и теоретическому осмыслению истории советских литературных институций. Мероприятие прошло в рамках проекта «"Стенограмма": Политика и литература. Цифровой архив литературных организаций 1920—1930-х гг.»

Темой первой сессии конференции стали ранние советские эстетические теории и марксизм. Заседание открыл доклад *Ильи Калинина* (СПбГУ) «*Русский социалистический формализм*», в котором исследователь предложил перспективы

6 https://www.hoover.org/library-archives/collections

* Обзор подготовлен при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках проекта № 20-18-00394 «"Стенограмма": Политика и литература. Цифровой архив литературных организаций 1920—1930-х гг.»

сопоставления формальной теории с марксистской аналитической оптикой в противовес доминирующей традиции противопоставлять их. Видение и узнавание (прием остранения и процесс автоматизации ОПОЯЗа) могут быть переописаны в терминах политэкономии как отношение между потребительской и меновой стоимостью товара. Как чувственную форму предмета подменяет товарная форма, и он приобретает абстрактный характер, так же, согласно Шкловскому, в практической коммуникации слово может утрачивать свои качественные признаки, исполняя лишь социальные функции. Автоматизация (предполагающая замещение вещей узнаваемыми контурами и утрату чувственного восприятия) структурно гомологична идее Маркса о качественной взаимозаменяемости товаров. Инфляция восприятия — потребление товарного эквивалента вещи — приводит к симулятивному, ущербному производству вещи, созданию не самих вещей, а узнаваемых знаков вещей (по Марксу, предмет всего лишь знак, символ производственных отношений, знак своей собственной стоимости; у Шкловского вещи, замененные словами, не существуют).

В завершение выступления докладчик снова оговорил, что доклад не стремится обозначить политэкономию источником формализма, а просто намечает некоторые общие векторы. Посредником между марксизмом и формализмом является Б. Брехт с его теорией эпического театра и очуждением (аналитической и критической дистанцией по отношению к реальности и к самому художественному материалу), осуществивший синтез эстетической теории и социальной критики.

Евгений Добренко (Венецианский университет, Италия) предложил докладчику сопоставить понятие закономерности, которым оперируют формалисты (в частности, говоря о том, что развитие стиля и жанра происходит по некоторым законам), с категорией закономерности у Маркса. Докладчик подчеркнул, что закономерность присуща и формализму, и марксизму в той же мере, в которой она присуща научному знанию вообще, однако в марксистской логике исторический процесс имеет четкую цель, а в формализме мы не говорим о стремлении к «абсолютному произведению литературы». Различая марксизм и «некое марксистское знание, разлитое по стране» и не всегда соответствующее настоящему марксизму, Калинин констатировал, что формализм неосознанно оказывается ближе к настоящему марксизму, чем к тому, с помощью которого опоязовцев «побивали» во второй половине 1920-х годов их марксистские оппоненты. Если читать формалистов внимательнее, то Троцкий мог бы обнаружить в них союзников, а не врагов, которых нужно разгромить, — заключил Калинин.

Следующим взял слово *Андрей Майданский* (Белгородский государственный национальный исследовательский университет), его доклад назывался «*“Логика вещей” против “логики мифа” в искусстве: принцип реализма в эстетике Михаила Лифшица*». Майданский начал с погружения слушателей в философию Лифшица: художественное творчество, как и религия, имеет своим первоистоком мифологию, утверждал теоретик. В произведении искусства миф умирает и воскресает уже как образ реальности, истины, «высокого человеческого смысла». Новое искусство движется в обратном направлении, удаляясь от реальности и создавая «современную мифологию». В этом его родство с массовыми политическими движениями XX века: модернизм есть «искусство толпы, управляемой посредством внушения, способной бежать за колесницей цезаря». Подлинное же искусство реалистично: оно отображает природу самих вещей, черпая идеальное в реальной жизни, а не в слепой коллективной воле и темных углах индивидуальной психики.

Майданский прослеживает родословную лифшицевского принципа реализма: от «реализма» средневековых схоластиков и Гегеля, реалистической эстетики Бе-

линского — до Марксова понятия искусства как выражения «природной истины» (Naturwahrheit) эпохи. Однако эстетический взгляд Лифшица на историю как драму идей и страстей не имеет ничего общего с развитым у Маркса материалистическим пониманием истории — заключил Майданский.

По окончании доклада выступила *Наталья Корниенко* (ИМЛИ РАН, Москва) с репликой о том, что ввиду полного отсутствия в сообщении дат все выглядит так, будто концепция Лифшица была самостоятельной, при этом уже в начале 1930-х годов многие идеи о реализме изложил в своих работах Георг (Дьёрдь) Лукач, поэтому было бы очень интересно выяснить, кто на кого повлиял. Докладчик ответил, что установить это сложно, поскольку Лукач и Лифшиц работали в тесной спайке, в Институте Маркса — Энгельса — Ленина сидели в одном подвале, вместе трудились в «Литературном критике». В 1930-х годах у Лукача еще не было теории критического реализма, она созревала именно в содружестве с Лифшицем. Со словами Корниенко о том, что Лифшиц сам отмежевался от Лукача, Майданский не согласился — Лифшиц, напротив, его поддерживал, о чем свидетельствует в числе прочего их переписка.

О журнале «Литературный критик», уже упомянутом в ходе дискуссии по итогам предыдущего выступления, продолжил говорить *Александр Дмитриев* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*“Литературный критик” как испытательный полигон марксистской эстетики 1930-х*». Несмотря на то что в заглавии фигурировали 1930-е годы, докладчик пообещал коснуться и 1960-х годов для представления более полной картины, которая сводилась не только к литературному контексту, но и к философско-теоретическому и политическому.

«Литературный критик» противопоставил свою платформу овладению «методом диалектического материализма» времен журнала «На литературном посту», издание которого было прекращено вместе с роспуском Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП) в 1932 году. На место рапповской пары «идеология — стиль» (художественное творчество и литературный стиль должны были быть безоговорочно подчинены идеологии, писатель воспроизводил только идеи своего класса, единый стиль был призван отражать коллективные искания пролетарской литературы) круг «Литературного критика» (П.Ф. Юдин и М.М. Розенталь) поставил пару «мировоззрение — метод». Понятие «метод» скорее относилось к художественной составляющей творчества, которая не была столь тесно связана с идеологией и являлась противоположностью идеям «вульгарного социологизма» налитпостовцев[1]. «Мировоззрение» же намечало общий вектор творческого пути автора, который формировался в том числе в процессе соприкосновения с действительностью. Философское осмысление мировоззрения станет магистральной проблемой — собственная мировоззренческая составляющая была необходима марксистской теории.

Докладчик рассмотрел деятельность М. Лифшица, его младших коллег А. Выгодского, Г. Фридлендера, их занятия теоретическими штудиями, а также проследил динамику изменений рецепции мировоззренческой теории Лифшица в 1940—1950-е годы. Отдельно Дмитриев отметил вклад в изучение мировоззренческих поисков Лифшица — Лукача, переработку и пересмотр этой теории и ее включение в категориальный аппарат советской эстетики ученых из Института мировой литературы им. А.М. Горького.

По окончании сообщения Корниенко поинтересовалась, почему, по мнению докладчика, Андрей Платонов пришел в «Литературный критик». На это Дмит-

1 Налитпостовцы — группа литераторов, объединившихся вокруг журнала «На литературном посту» (1926—1932), критико-теоретического органа РАПП.

риев ответил, что, на его взгляд, более человечески-дружественный круг сблизил писателя именно с «Литературным критиком», а не с авербаховцами, так как, возможно, его привлекала пролетарская идейность и свобода.

Первую сессию закрывал *Крэг Брэндист* из Университета Шеффилда (Великобритания) докладом «*Вклад Алексея Баранникова в изучение новоиндийской литературы в сталинскую эпоху*», в котором был представлен обзор научного пути советского индолога и его творческая эволюция. Противопоставив свои штудии главенствующему в СССР изучению классической индологии, А. Баранников начал развивать новоиндийскую филологию, создал новоиндийский кабинет в Институте востоковедения в Ленинграде.

Опираясь на основные труды Баранникова в области филологии, Брэндист охарактеризовал его литературоведческие работы, выделив те положения, которые вписываются в сталинский контекст: так, например, в произведениях средневекового поэта Тулсидаса, писавшего на хинди, Баранников проследил идеологические мотивы и отметил, что индийский автор предвосхитил социалистический реализм, создав прогрессивные для того времени произведения. Баранников поспособствовал новому прочтению образа Кришны, указав на его фольклорное происхождение, социальный статус, борьбу с кастовой системой. Докладчик представил творчество А. Баранникова в его связи с биографией автора (от рубежа 1920—1930-х, через годы Большого террора, когда большинство коллег-индологов Баранникова были репрессированы, и заканчивая послевоенным периодом). Брэндист завершил свой доклад тезисом о том, что наследие Баранникова требует более пристального внимания и пересмотра, особенно в контексте институциональной истории и формирования национальных литератур как таковых и способов их изучения.

Вечернее заседание, посвященное институциональным измерениям ранней советской литературы, открыл доклад *Вагифа Гусейнова* (МГХПА им. Строганова, Москва) «*Роль литературных организаций 1920—1930-х годов в утверждении нового языкового стандарта*». Докладчик рассмотрел различные дискурсивные практики, бытовавшие в ячейках Ассоциации пролетарских писателей (АПП) как форму «разрыва с символическим языковым капиталом дореволюционной России». Массовость как принципиально новая черта АПП требовала выработки институционального языка как механизма управления и подавления, языка мировоззренческого единомыслия, наделенного ценностями революционного авангарда (Гусейнов упомянул в числе характеристик нового языкового стандарта изобилие заимствований, переименование учреждений, аббревиатуры, легализацию вульгаризмов и жаргона и др.). Выработка такого языка ставила перед собой задачу завоевания доверия масс.

Областью разрыва с традиционным языком стали словарь литературной критики, создание лозунгов, сосредоточивших в себе языковую политику времени («Не попутчик, а союзник или враг»). На лингвистическом уровне закреплялись новые ценности (Гусейнов приводит примеры словарных единиц, которые давались с пометами, определявшими коннотацию слова). Эта работа началась с первых же дней существования АПП и оттеснила на второй план все остальные вопросы, в том числе вопросы эстетические: любой спор, любая дискуссия в конечном счете были спорами о словах, о выборе правильной номинации и правильного референциального аппарата.

По окончании сообщения развернулась дискуссия, которая, по сути, имела один вектор, заданный еще докладчиком: заключительная фраза выступления проблематизировала ту новую языковую реальность, которая, как могло показаться, внедрялась практически повсеместно. Однако — докладчик привел в пример письма читателей к Шолохову — были люди, свободные от навязанных языковых стандар-

тов, а значит, вопрос не был столь однозначен и прост. Аудитория продолжила тему соотношения этих новых дискурсивных практик с реальной жизнью. Добренко отметил существенные различия между языком стенограмм масштабных собраний в литературных организациях и совещаний «в узких кругах». Если дискуссии, на которых присутствовала более широкая аудитория, все же были разбавлены живым языком, то на закрытых заседаниях, где «концентрация авербахов зашкаливает», люди говорили практически на партийном сленге (при этом будучи литераторами!). Гусейнов добавил, что участники этих обсуждений, ведущие споры на бюрократическом языке, воспринимали все происходящее под одним углом зрения — классовой борьбы и победы мировой революции. Добренко продолжил: нередко по недоразумению мы рассматриваем огромное количество деятелей советской литературы как литераторов, коими они не являлись. Они сами себя рассматривали как партийных работников, «брошенных на литературу» (этот тезис еще не раз прозвучит в ходе конференции. — *В.П.*). Массовое уничтожение этих функционеров в 1930-х годах было связано как раз с тем, что Сталин и партийное руководство не рассматривали политических чиновников как специалистов и без жалости уничтожали их как отработанный материал.

Анастасия Сысоева (ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург) начала свой доклад «*Искусство ради войны: наступление ЛБО ЛОКАФ на литературном фронте*» с рассказа о появлении термина «оборонная литература», которым называлась литература военной тематики, отражавшая и легитимизировавшая внешнюю политику Советского государства. Во второй половине 1920-х годов (после XIV съезда Всесоюзной коммунистической партии в декабре 1925 года) наметился сдвиг в партийной риторике: идея мировой революции перестала быть центральной, а на первый план вышла борьба за победу социалистического строительства в СССР и защита пролетарского государства. Как следствие, утверждалась идея о том, что вся литература должна быть пронизана идеей угрожающей военной опасности.

Термин «оборонная литература» ввел теоретик и идеолог Литературного объединения Красной армии и флота (ЛОКАФ) Н.Г. Свирин, он же обосновал ее утилитарность и зависимость от социального заказа. Во время третьей конференции Ленинградской ассоциации пролетарских писателей (ЛАПП) Свирин выступил от лица объединенной военной делегации красноармейцев и краснофлотцев с тезисами, значимыми для двух организаций, «Литературного фронта» и ЛОКАФ. Возможно, оппозиционность ЛОКАФ налитпостовцам повлияла на отношение к «попутчикам»: попутчика не отвергали, его стремились перевоспитать в пролетарского писателя. Деятельность ЛОКАФ имела военный характер (его руководители осуществляли литературную работу по военной линии), была нацелена на максимальный охват и читательской аудитории, и писателей. Члены объединения утверждали, что вся советская литература должна быть посвящена вопросам обороны. В 1932 году организация была расформирована вслед за Постановлением Политбюро о перестройке литературно-художественных организаций.

Сысоева в своем выступлении выделила деятельность троих участников ЛОКАФ: Н. Свирина, В. Вишневского, А. Дмитриева, — что и обусловило вопрос *Дарьи Московской* (ИМЛИ РАН, Москва): можно ли говорить о самостоятельной критической школе ЛОКАФ и ее независимости от РАПП? По мнению докладчицы, критическая школа ЛОКАФ действительно являлась самобытной школой, включавшей в себя разные кадры, издание журнала «Залп». Несмотря на то что в докладе цитировался в основном Свирин, в ЛОКАФ были и другие авторы. С этим утверждением поспорил Добренко, утверждавший, что все критики вокруг ЛОКАФ — это «Свирин в разных лицах» (как в пролетарской литературе — Авербах). Именно в этот период — продолжил Добренко — создаются институции, в которых весь нарратив опре-

деляют несколько критиков. В ЛОКАФ, в крестьянской и пролетарской литературе критики занимали ведущие организационные и институциональные роли.

Наталья Примочкина (ИМЛИ РАН, Москва) предварила свой доклад «*Максим Горький и РАПП*» пояснением, что подробнее осветить сюжет взаимодействия писателя с РАПП она решила после прочтения статьи Катерины Кларк «РАПП и институализация советского культурного поля в 1920-х — начале 1930-х годов»[2]. Высказанные в статье положения о нежелании рапповцев признать Горького пролетарским писателем до 1928 года (его аттестовали как писателя мелкобуржуазного) и о причинах роспуска РАПП возражений со стороны докладчицы не вызвали. Однако тезисы о важной роли выступления А. Фадеева в защиту Горького в 1928 году как факторе формирования его успешной литературной карьеры, а также недостаточное разграничение положения рапповцев в 1928 и 1932 годах потребовали уточнения.

После приезда в Россию в 1928 году М. Горький начинает сотрудничество с РАПП. Осенью 1931 года, когда внутри РАПП назревает раскол, писатель становится на сторону Авербаха, а в 1932 году, после апрельского постановления, положившего конец гегемонии РАПП в литературе, не принимает идею ликвидации организации. Примочкина приводит примеры выступлений Горького в защиту авербаховцев (включая письмо Сталину), что отчасти способствует их включению в 1932 году в комитет по организации съезда советских писателей. После новой критики в адрес бывших рапповцев (когда Горький практически возненавидел Фадеева) и очередных коллизий между ними самими, Горький до конца жизни поддерживал Авербаха, обеспечивал его литературной работой (например, выхлопотал у Сталина согласие назначить бывшего руководителя РАПП секретарем книжной серии «История фабрик и заводов» в издательстве «Федерация»). Докладчица завершила свое выступление уверенным выводом: хотя может показаться, что Горький после постановления ЦК стал поддерживать другую линию (если раньше он боролся с засильем рапповцев, то после встал на их защиту), в действительности он стремился к повышению качества социалистического искусства и обретению сталинским социализмом «более культурного облика». Писатели-партийцы, сменившие рапповцев «на литературном посту» и установившие более жесткий контроль над литературой, стали объектом горьковской критики.

Заключение доклада прозвучало убедительно, но фигура Горького не могла оставить слушателей равнодушными. Энергично выступил Добренко: практически все авербаховцы стали лидерами будущего Союза писателей, однако Горький поддерживал именно Авербаха! Какие же причины у нормального человека поддерживать Авербаха? Источник — настаивал Добренко — в личных симпатиях и родственных связях. Как говорил Фамусов: «Ну, как не порадеть родному человечку!» Все дело в том — продолжал Добренко, — что Авербах был главным литературным чиновником; эффективным менеджером, как бы сейчас сказали. А Максим Горький — это советская литературная институция. Там цеха, там столько проектов, и там нужны были люди, а Авербах был прекрасный инженер. Корниенко напомнила о том, что в публицистике 1930-х годов Горький, статьи которого в то время были руководящими, писал «как рапповец» о литературе, о новом человеке. Не успела докладчица согласиться, что после сближения с авербаховцами Горький стал исповедовать ту же идеологию, как Добренко продолжил: он примерял на себя роль, которую на него навесили, и едва ли с большим энтузиазмом. Он все видел,

2 *Кларк К.* РАПП и институализация советского культурного поля в 1920-х — начале 1930-х годов // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000. С. 209—224.

но был человеком творческим и говорил то, что от него ждали. Здесь Примочкина взяла слово и напомнила о работе Б.М. Парамонова «Горький, белое пятно», где речь шла именно о том, что Алексей Максимович писал свою публицистику, а потом, как «диабетик к инсулину», бежал к «Жизни Клима Самгина» — мрачному произведению, и так выражал глубинные переживания души. «Это была трагедия, и это был не Авербах и не рапповцы, а Горький все-таки писатель великий», — заключила докладчица. Добренко с этими словами согласился и предложил на этой прекрасной ноте завершить первый день конференции.

Второй день конференции был посвящен институциональной истории советских литературных организаций. Заседание открыл доклад *Ольги Быстровой* (ИМЛИ РАН, Москва) «*Российская ассоциация пролетарских писателей: организационная составляющая*», посвященный уставу организации. Выступление было выстроено хронологически, выявлены вехи в разработке устава: сначала Быстрова обратилась к Уставу Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП) от 23 июня 1921 года и его корректировке 4 февраля 1928 года. РАПП как преемник ВАПП в своем уставе намечал схожие цели и положения — некоторые из них Быстрова обозначила в своем выступлении наряду с различиями[3].

В 1930 году РАПП создает свою версию Устава, в основе которой концепция неразрывной связи РАПП с деятельностью ЦК ВКП(б): единая линия прослеживалась и в общем руководящем принципе — демократическом централизме, и в автономии в решении вопросов. Кроме того, Быстрова подчеркнула, что к 1931 году это коснулось и «кадровых» вопросов — Авербах был избран ответственным секретарем РАПП (аналогично генеральному секретарю ЦК ВКП(б) Сталину) — и даже в качестве предположения прозвучало, что за глаза Сталина называли «хозяином», а Авербаха — «князем». К 1930 году РАПП представлял собой прообраз единого Союза советских писателей, а руководство РАПП являло собой когорту партийных чиновников. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) («Практические мероприятия по проведению в жизнь решения ПБ “О перестройке организации писателей”») подняло вопрос об использовании организационной структуры ликвидированной РАПП в оргкомитете Союза писателей.

Во время дискуссии выявление «общих мест» в организационной структуре литературной институции и партии продолжилось: Корниенко провела параллель между внутрипартийной борьбой второй половины 1920-х — 1932 годом и расколом в РАПП (докладчица пояснила, что намеренно опустила этот сюжет для экономии времени). Обсудили дискутанты и целесообразность привлечения воспоминаний В.А. Сутырина и В.Я. Кирпотина. Корниенко полагает, что попавшие в мемуары примеры не могут служить иллюстрацией к докладу, поскольку требуют корректировки и никак не относятся к тому, что действительно происходило в 1920—1930-е годы. Быстрова аргументированно ответила, что воспоминания были призваны, к примеру, доказать, что те же рапповцы работали в литературе как «подневольные партийные люди» (Корниенко энергично возразила, что подневольными они себя не чувствовали!), которые трудились там, куда их назначили сверху.

Последним высказался Добренко — он отметил, что ему понравилось, как докладчица проблематизировала понятие «роспуск РАПП»: ведь в постановлении ЦК говорится о «роспуске РАПП» не для того, чтобы описать какую-то реальность, а для того, чтобы эту реальность скрыть, это был эвфемизм. А реальность состояла

---

3 Теоретические положения институциональной истории литературных организаций 1920—1930-х годов был рассмотрены в статье: *Быстрова О.В.* Литературная хроника: к проблеме институционального описания деятельности литературной организации // Филологические науки. 2021. № 6. С. 127—133.

в том, что РАПП продемонстрировал на протяжении десятилетия свою эффективность как инструмент контроля и руководства литературным процессом. Сталин просто перенес ту же структуру на всю литературу. Союз советских писателей – это все то же самое, с партийной секцией, которая подчиняется ЦК, где публика голосует сегодня за решения, принятые вчера на партячейке (в ЦК же за них голосовали позавчера). Эти люди и руководили потом советской литературой до смерти Сталина. «Те же люди, просто назывались иначе», — заключил Добренко.

В начале своего выступления «*История саратовской ячейки Ассоциации пролетарских писателей*» *Анна Хрусталева* (Саратовский государственный университет) остановилась на специфике изучения литературной истории региональных отделений РАПП. Эти ассоциации существовали, как правило, в условиях небольшого бюджета регионов, недостаточного для проведения инициатив, медленного документооборота и несинхронной коммуникации с центром, а также дефицита кадров или не столь высокой их компетентности. Кроме того, отличались и принципы издания книг[4]: с одной стороны, провинциальные книги были менее востребованы, а с другой — существовали способы «обхода» цензуры (которая и так на несколько лет позже пришла в Саратовскую губернию), возможности напечатать произведения без визы вышестоящих лиц. Изучение саратовского отделения ассоциации (САПП) свидетельствует и о ряде фальсификаций деталей существования организации, которые провинция представляла в главную контору РАПП в Москве.

В своем выступлении Хрусталева прослеживает основные этапы работы САПП: ее появление в 1924 году (здесь, кстати, также не обошлось без «мифотворчества» — в некоторых документах фигурировал 1923 год); нерегулярные внутренние «собирания» в 1924—1926 годах; активный рост численности участников в 1927 году («совпавший» с роспуском саратовского Пролеткульта); кризис и расслоение, конфликты локального уровня в 1928—1929 годах и прекращение существования РАПП. Значительное влияние на становление САПП оказала деятельность профессионального революционера, представителя радикального крыла «напостовцев» Г. Лелевича, осуществлявшего активную пропаганду[5]. Докладчица заметила, что в 1924—1929 годах в саратовском отделении ассоциации сборники не издавались и литературные произведения выходили разрозненно, и лишь в 1929 г. в виде брошюры был напечатан обзор деятельности организации.

В завершение своего сообщения Хрусталева очертила дальнейший фронт работ в разработке темы: установление социально-профессионального состава САПП, подготовка биографических справок ее членов сможет дать более полное представление о процессах, происходящих в отделении, поможет определить причины роста организации в 1927 году (механически ли был присоединен Пролеткульт? все ли его участники вошли в САПП? какова была расстановка сил в ассоциации? как убывающая численность саратовского рабочего населения влияла на состав организации? и т.д.). Дискуссия дополнила перечень вопросов, требующих ответа: в частности, Дарья Московская предложила рассмотрение истории САПП в более тесной связи с руководящим центром в Москве, а Корниенко обратила внимание на перспективность изучения откликов саратовских рапповцев на фигуру их земляка — писателя К.А. Федина.

---

4 См. об этом: *Хрусталева А.В.* Провинциальная печать и цензура в годы НЭПа (на примере Саратовской, Самарской губерний и АССР НП) // Studia Litterarum. 2020. Т. 5. № 3. С. 392—411.

5 См. подробнее об этом: *Хрусталева А.В.* Г. Лелевич в Саратове. Из хроники саратовской литературной жизни 1926—1928 гг. // Studia Litterarum. 2021. Т. 6. № 3. С. 380—393. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-380-393.

К проблеме взаимодействия институциональности и творческой самобытности литературного объединения обратилась в своем докладе «*Литературная группа "Кузница": история, эстетическая платформа, художественная практика*» *Анастасия Гачева* (ИМЛИ РАН, Москва). Сначала аудитория погрузилась в подробности выхода группы поэтов будущей «Кузницы» из Пролеткульта: заручившись поддержкой Луначарского, они создали секцию пролетарских писателей при литературном отделе в Наркомпросе и принялись готовить съезд пролетарских писателей (который состоялся в мае 1920 года в формате совещания). Его кульминацией стала полемика между «кузнецами»-раскольниками и А.А. Богдановым. Идеолог Пролеткульта выступал за классическую простоту в поэзии и аскетизм в области формы, а также коллективное пролетарское творчество, в то время как «Кузница», хоть и не отвергая жизнестроительный и общественный пафос выступления Богданова, ратовала за создание живой поэзии, «вкованной» в оригинальные поэтические формы. Докладчица показала, как поэты-«кузнецы» в своей деятельности синтезировали собственные взгляды и критику Богданова и изложила ключевые характеристики их художественного творчества. В докладе также прослеживается тесная связь «кузнецов» с Пролеткультом (журнал «Кузница» и в оформлении, и в содержании сохранял ряд пролеткультовских черт, а поэтические сборники В. Кириллова, М. Герасимова и И. Филипченко 1920-х годов включали в себя и стихи «пролеткультовского» периода).

Говоря об эстетической платформе литературной группы, Гачева на протяжении всего сообщения подчеркивала, как преломляются в творчестве поэтов «Кузницы» идеи пролетарского творчества (необходимость образного, «пролетарского» мышления без уклона в имажизм; реализация постулата, гласящего, что ритм — рычаг произведения и сама жизнь, но нахождение истоков ритма — в труде; представление о том, что отражение действительности в литературе должно преображать и пересоздавать жизнь, и т.п.). И даже в середине 1921 года, когда журнал «Кузница» становится центральным органом ВАПП, а значит, институциональным журналом, в нем сохраняется личная и интимная атмосфера кружка поэтов. Поскольку доклад Гачевой был практически полностью посвящен первому этапу существования объединения, дальнейшее развитие «Кузницы» было представлено весьма схематично: внутренние разногласия в 1921—1922 годах, выход С. Родова и последовавшая за ним травля группы. В качестве финального тезиса доклада было обозначено, что именно стремление участников «Кузницы» на первоначальном этапе удерживать ведущие позиции в руководстве пролетарской культурой оказалось для них губительным.

На вечернем заседании состоялся пленарный доклад *Катерины Кларк* (Йельский университет, США) — одного из ведущих историков советской литературы и культуры 1920—1930-х годов, автора известных работ «Советский роман: История как ритуал» (1981), «Петербург, горнило культурной революции» (1995), «Москва, четвертый Рим. Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры» (2011) и многих других. Свое выступление «*Национальное и интернациональное: институции и теории*» Кларк начала с разговора о Первом съезде народов Востока, организованном большевиками и Коминтерном в 1920 году в Баку, на открытии которого речь пошла об объединении всех народов, говорящих на разных языках, в один пролетарский народ; о переплетении индивидуальных стилей, языков и литератур в единое интернациональное гуманитарное знание.

Европейские имперские модели (римская и британская) могли бы стать ориентиром для советского культурного строительства (советскому имперскому проекту формирования национальных литератур Евгений Добренко посвятил свой доклад в третий день конференции. — *В.П.*), однако Кларк освещает институциональную

историю формирования именно литератур Центральной Азии, что подразумевало создание единого культурного пространства, которое преодолевало бы национальные различия во имя антикапиталистической, антиимпериалистической и антифашистской эстетики. Важную роль в его становлении сыграл Первый съезд советских писателей (1934).

Новая литературная традиция и установки социалистического реализма, которые должны были усвоить писатели Центральной Азии, предполагали принципиальное изменение курса (эта работа велась до 1934 года — Кларк приводит в пример конкурсы на лучшие романы или драматические произведения, проводимые Наркомпросом в 1933 году, которые являли собой модели для других авторов). Важную роль в формировании интернационального проекта сыграли фольклор и национальный эпос. О главенствующей позиции фольклора говорил М. Горький в своем докладе на Первом съезде советских писателей: фольклор — устное творчество *трудового* народа; его задачи близки устремлениям советской литературы. Идеологически правильный вектор фольклора должен был привести к созданию новой традиции, описанной новым языком, коллективное творчество призвано было стать источником знания.

Кларк прослеживает, как постепенно национальные литературы становятся частью официальной советской культуры, формируются секции по изучению национальных литератур в Академии наук СССР, начинают издаваться журналы «Дружба народов» и «Советский фольклор». Эта динамика очерчивается как в национальном (на примере конкретных литератур, например таджикской), так и в интернациональном измерениях; представлен очень сложный, многоуровневый взгляд на вопрос создания проекта «интернациональной» — или «мировой» и даже «всемирной» — литературы, где метод социалистического реализма становится кульминацией литературного процесса. Доклад, по сути своей, можно считать своеобразной презентацией новой книги Кларк (о чем докладчица, кстати, не упомянула), вышедшей в ноябре 2021 года[6].

Обсуждение доклада коснулось разграничения терминов «национальный» и «националистический»: если в 1920-х годах слово «национальный» могло восприниматься крайне негативно (если не профашистски), то к 1930-м годам и к моменту утверждения проекта национальных литератур оно стало «естественной» составляющей литературного процесса.

Третий день конференции был посвящен институциональной консолидации советской литературы. Заседание открыл доклад *Дарьи Московской* «*ФОСП — московское и ленинградское отделения — первая неудавшаяся попытка создания писательского союза нового типа*», где на новых архивных материалах была рассмотрена история Федерации объединений советских писателей (ФОСП) как раннего опыта объединения писательских союзов. ФОСП был порожден двойственностью политического курса ЦК в отношении пролетарских и попутнических группировок, и Федерация была использована Ассоциацией пролетарских писателей для уничтожения противников, манипуляции Отделом печати ЦК и получения материальных выгод[7]. В качестве иллюстрации этих процессов докладчица реконструировала сюжет о переходе артели «Круг» в издательство «Федерация», про-

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

7 Подробнее об этом см.: *Московская Д.С.* Федерация объединений советских писателей как модель литературного процесса 1926—1932 гг. — организационная, финансовая, идеологическая и эстетическая составляющие (по архивным первоисточникам из Отдела рукописей ИМЛИ РАН) // Филологические науки. 2020. № 6. С. 135—145.

следила историю ленинградской секции ФОСП (от ее создания в 1927 году к обвинениям в групповщине и в отсутствии партийной работы и, как следствие, роспуску секции и созданию комиссии по чистке)[8].

Создание ФОСП отвечало ситуации НЭПа, для которой была характерна непроясненность вопроса, чью сторону — попутчиков или пролетарских писателей — возьмет Политбюро ЦК. ФОСП был инициирован попутчиками, но создан пролетарской Ассоциацией, для которой организация ФОСП оказалась хитроумным способом одним махом решить две стратегические задачи: во-первых, привести к власти новых молодых партийных функционеров — Л. Авербаха, Вл. Киршона и др. — и, во-вторых, окончательно разрушить «Воронский Карфаген» — доминирование на издательском рынке попутчиков. Парадоксальным образом, уничтожая конкуренцию попутчиков, сделав крен на идеологию и социальный заказ против таланта и рыночной стоимости, пролетарская Ассоциация уготовила себе гибель: существование института литературы к началу второй пятилетки, к 1932 году, оказалось в прямой зависимости от характера взаимоотношений с единственным контрагентом — государством, с которым писатели заключали трудовые соглашения. Финансово-юридическая основа этих отношений была несовместима с творческой деятельностью, так как сводила художественную конкуренцию к борьбе за близость к заказчику, что, в свою очередь, создавало условия для победы антиэстетических тенденций и инициатив. Успешный в этих новых отношениях писатель становился чиновником на службе у государства.

Архетипически Федерация напоминала будущий Союз писателей, с чем был связан вопрос Добренко о сходствах и различиях ФОСП и Союза писателей. С идеей повторяемости, некой «матрешки», Московская согласилась, обозначив, что большинство литературных практик, отрабатывающихся именно РАППом в ФОСП, затем легли в основу работы будущего Союза советских писателей. ФОСП был ранней попыткой создать Союз писателей, попыткой неудачной, так как в условиях рыночной экономики реализовать себя как собственно союз писателей Федерация не могла: она финансировалась Наркомпросом, и средства весьма несправедливо распределялись между конкурирующими попутническими и пролетарскими членами, что было невозможно в руководимом из Политбюро Союзе советских писателей, созданном в 1934 году, — заметила Московская.

Основной акцент именно на издательстве «Федерация», сделанный в выступлении, несколько смутил Корниенко, которая напомнила о существовании огромных издательств: Госиздата, «Молодой гвардии» и других, — в которых, по мнению Корниенко, не было победы антиэстетических тенденций, как в ФОСП, и политика партии раскрывалась иначе. Московская подчеркнула, что идеологическая борьба и финансовая конкуренция между главной конторой Госиздата в Москве и Леногизом типологически повторяет борьбу внутри издательства «Федерация» и его стремление поглотить артель «Круг» и «Никитинские субботники», чем и объясняется выбор. Корниенко, вернувшись к теме политики партии в литературе, подчеркнула сдвиг в ее оценке (в годы советской власти она считалась правильной и эффективной). Безусловно, есть целый ряд положительных сторон этой политики: ликбезы, повышение культурного уровня масс, — подытожила Московская.

О совсем ином проявлении федеративного принципа институционализации литературы в докладе «*Рождение советской многонациональной литературы: от истории литературных институций к институциональной истории лите-*

8 Об этапах создания пролетарской литературы как корпорации см.: *Московская Д.С.* Пролетарская литература как проект // Новое литературное обозрение. 2021. № 171. С. 80—93.

ратуры» говорил Евгений Добренко, сосредоточив свое внимание на формальности провозглашения автономии республик и национальных литератур в составе федерации под предлогом создания «единого фронта пролетарской литературы», что в действительности означало не что иное, как проведение реализации имперского проекта советской власти с центром в Москве. Хотя рождение и инаугурация многонациональной литературы приписываются съезду писателей в 1934 году, сам проект возникает еще в «лихие» 1920-е годы. Добренко обращается к материалам Всесоюзного совещания пролетарских писателей (январь 1925 года) и Всесоюзного съезда пролетарских писателей (апрель — май 1928 года), вскрывая общие механизмы их работы в отношении национальных литератур. В ходе обсуждения представители республик, утверждая, что у национальных литератур собственные пути развития, отказывались не только входить во всесоюзную структуру, но и вообще создавать руководящий центр (добавим, что у них имелся опыт неоднократных попыток со стороны Москвы создать федерации в республиках и «захватнические» акции *in situ*). В докладе рассматривались следствия создания единой организации: некомпетентное, сугубо бюрократическое руководство национальными литературами со стороны ВАПП, а затем РАПП; достижение политической и культурной гегемонии в области литературы, невежество в отношении национальных литератур (рапповцы не вникали в суть национальных вопросов, не знали языков и т.д.).

После роспуска РАПП пропагандистски важный проект многонациональной литературы было крайне невыгодно связывать с 1920-ми годами. Обращение к этим практикам тщательно скрывалось или искажалось, однако именно «лабораторные испытания» национального литературного строительства 1920-х и созданная рапповцами партийно-бюрократическая модель руководства с ее псевдоинтернациональным пафосом были успешно использованы Сталиным при создании Союза писателей в 1934 году.

Доклад вызвал плодотворную и увлекательную дискуссию: Корниенко упомянула борьбу с великодержавным шовинизмом 1920-х как одну из важнейших партийных задач и подняла вопрос о существовании русского национализма в РАПП. Докладчик вновь подчеркнул, что рапповцы обращались к имперским практикам, и это никак не было связано с их русским национализмом — более того, РАПП (как российская ассоциация) эмансипировался лишь тогда, когда провалилась попытка объединить литераторов республик. Кроме того, риторику нужно отличать от политической практики — добавил Добренко в ответ на реплику Корниенко о том, что Авербах и РАПП «говорили то, что сказала им партия», — а реальная практика состояла в том, что «всех пытались загнать» в единый союз. Сошлись дискутанты на том, что партийные работники ассоциаций в республиках — «местные авербахи» — хотели власти и не желали подчиняться никакому центру.

Дарья Московская коснулась национальной темы в контексте критики газетой «Правда» Демьяна Бедного за его фельетонные стихи «Слезай с печки», высмеивающие русский народ, что противоречит тезису о том, что русского национализма нет. По мнению Добренко, противоречия не было: имперское строительство, шедшее полным ходом, «упаковывалось в интернационально марксистскую риторику». Отвечая на вопрос *Аллы Бурцевой* (независимый исследователь, Москва) о том, когда именно впервые заговорили о «создании» национальных литератур (до 1934 года или после), Добренко пояснил, что «создавать» национальную литературу в терминологии 1920—1930-х означало «вос-создавать», «институционализировать» (что, добавил докладчик, «на московской стороне» приравнивалось к сепаратистским, националистическим настроениям, и некоторые представители национальных литератур даже аттестовались как фашисты).

Завершал сессию доклад на тему «*Трудности институционализации литературы: группы и групповщина в Союзе советских писателей*» *Кэрол Эни* (Тринити-колледж, США). В начале своего выступления докладчица противопоставила институциональности концепцию *communitas* (см. теоретические работы В. Тернера, Б. Уокер), предполагающую «дух скромного эгалитаризма, сообщество людей, связанных между собой личными узами». Постепенная институционализация отдельных кружков и групп под предлогом уже выработанной единой эстетической и идеологической программы, усилившаяся к 1932 году, искореняла *communitas*. Реальной же причиной была необходимость уничтожить стойкую групповщину. Эни связывает обвинения в групповщине с *культурой стыда*, с помощью которой возможно было «преследовать и публично позорить жертв».

После «роспуска РАПП» в 1932 году культура стыда, по мнению докладчицы, продолжала существовать, но групповщина была институционализирована. Смысл существования враждующих кругов критиков заключался не в *communitas*, а в стремлении к власти. Эни рассматривает разные случаи групповщины на примере войны между «Литературным критиком» и Фадеевым — Ермиловым; а также деятельности группы ленинградских писателей, поддерживавших «кампанию за лирику» и отколовшихся от Союза писателей (их группа, по мнению Эни, была похожа на возрождение *communitas*). В 1948 году против Фадеева выступил новый глава Агитпропа ЦК Шепилов, использовав в своей борьбе настроенных против руководителя Союза писателей либеральных театральных критиков. Восстание было подавлено, как уничтожались и другие частные группировки: узы *communitas* были заменены узами политической власти. В Союзе писателей групповщина была, и хотя она осуждалась и открытое инакомыслие было неприемлемым, советские писатели были едины в одном: они ненавидели Союз писателей, — заключила Эни.

С фактом противостояния группы театральных либеральных критиков соцреализму и их выступления против Фадеева не согласился Добренко. На его взгляд, театральные критики не были группой и это не пример групповщины, их объединил в качестве группы критиков-космополитов А.В. Софронов (секретарь Союза советских писателей), когда те — с подачи нового начальника Агитпропа Д.Т. Шепилова — придерживались антифадеевской линии. Корниенко заметила, что, говоря о Фадееве и Ермилове, нельзя забывать о Кирпотине, который «сам был готов бороться с “Литературным критиком”». Вернулась она и к сюжету о работе Платонова в журнале, вновь обозначив так и не решенный вопрос: кто кого использовал? В заключение участники конференции сошлись на том, что групповщина — константный элемент литературной жизни, в той или иной форме всегда существовавший и существующий.

Последнее заседание было посвящено презентации промежуточных результатов работы над проектом «*“Стенограмма”: Политика и литература. Цифровой архив литературных организаций 1920—1930-х гг.*»[9], которую провела его руководитель, заместитель директора ИМЛИ РАН, заведующая Отделом рукописей Дарья Московская. Одной из важнейших задач проекта является оцифровка стенограмм ВАПП, МАПП, ВОАПП, РАПП, которыми располагает Отдел рукописей Института мировой литературы им. А.М. Горького. Д.С. Московская и участники проекта Р.Е. Клементьев и О.В. Романова очертили детали работы над цифровой базой, перспективы создания комментированных стенограмм и онлайн-поиска по ключевым словам. Д.С. Московская подчеркнула, что на первом плане остается необходимость уточнения имен, отчеств и биографических данных упоминаемых лиц, которые в стенограммах переданы с ошибками. В ходе работы выяснилась важная дополнительная функция ключевых слов в описании документа. Сначала

9 http://stenogramma.imli.ru/

участники проекта хотели ограничиться списком из 10—15 слов. Но в случае рассмотрения стенограмм на 150—300 страниц важных тем и предметов, которые должны отразить ключевые слова для гиперссылки, будет гораздо больше. В результате к ключевым были отнесены те слова и понятия, которые характеризуют важнейшие институциональные черты литературного процесса 1920—1930-х годов, такие как «кружковец», «селькор», «ЦК партии», «отдел печати», «библиотека», «производственники», «производственное произведение», «живой человек», «творческий метод», «одемьянивание», «есенинщина». Они по-разному сочетаются в рамках каждой стенограммы и высвечивают главные темы не только дня, но того исторического момента, который переживали советские писатели. Это, по сути, лексикон истории советской литературы.

Подведение итогов очень плодотворных трех дней конференции состоялось в рамках круглого стола. Говоря о прошедшем мероприятии в целом и о проекте «“Стенограмма”: Политика и литература» в частности, Добренко подчеркнул, что именно для описания работы литературных институций советского бюрократического проекта крайне важен институциональный подход. Он подразумевает и выработку методологии, и изучение историко-литературного процесса во всей его полноте (включая архивные документы, журналы 1920—1930-х годов и т.д.). Цифровой архив «Стенограмма», создаваемый на базе Отдела рукописей ИМЛИ РАН, вносит существенный вклад в самый неизученный аспект литературного процесса СССР 1920—1930-х годов — историю советских институций.

Виктория Попова

Международная конференция
«По ту сторону ностальгии: Способы переосмысления позднего социализма в современных культурах восточноевропейских стран»

(*Берлинский центр литературных и культурных исследований имени Лейбница, 11—12 ноября 2021 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_425

В 2001 году вышла книга русско-американской исследовательницы Светланы Бойм «Будущее ностальгии»[1], определившая ход дискуссии о проблемах, встающих в связи с попытками осмыслить эту историческую эмоцию далеко за пределами восточноевропейских исследований. Главная мысль книги: ностальгия может быть не только ретроспективной, но и проспективной, так как «тоска» по прошлому всегда подразумевает определенное видение будущего.

Для постсоциалистических обществ ностальгия была основной моделью интерпретации недавнего прошлого вплоть до 1989 года. Но остается ли она таковой в современности? Этому вопросу и была посвящена конференция «По ту сторону но-

1 *Бойм С.* Будущее ностальгии / Пер. с англ. А. Стругач. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

стальгии», в рамках которой были представлены доклады о литературных, (аудио-) визуальных и теоретических практиках осмысления позднего социализма.

Организаторами конференции выступили Немецкое общество восточноевропейских исследований в лице руководителя секции «Литература и культурные исследования» *Риккардо Николози* (Мюнхенский университет имени Людвига и Максимилиана), автора многочисленных работ о культурной памяти, а также Берлинский центр литературных и культурных исследований имени Лейбница, представленный *Маттиасом Шварцем*, руководителем проекта «Придуманный мир пост/социализма. Литературы и культуры Восточной Европы» («World Fiction, Post/Socialist. Eastern European Literatures and Cultures»)[2]. В рамках этого проекта Шварц при участии других исследователей занимается изучением эстетик документального искусства, травелогов, а также задается вопросом о том, как прошлое постоянно переосмысляется и переприсваивается в постсоциалистическом настоящем. Все эти аспекты нашли отражение в докладах конференции, которая представила широкий спектр попыток новых прочтений позднего социализма в искусстве и теории Центральной и Восточной Европы. Решение организаторов не противопоставлять исследовательской парадигме, сформировавшейся на основе дискурса ностальгии, какое-либо цельное понятие, может вначале показаться чреватым терминологическими неудобствами. Тем не менее такой подход оказался чрезвычайно продуктивным, так как дал возможность описать состояние «по ту сторону ностальгии» индивидуально для каждой из разных восточноевропейских культур.

Во вступительном слове Маттиас Шварц упомянул об успешности заимствования понятия ностальгии из исследований в области восточноевропейских культур, однако подчеркнул ограниченность его «срока годности». В этой связи он сослался на слова Ивана Крастева и Стивена Холмса из их книги 2019 года «Свет, обманувший надежды»[3]: если «эпоха подражания» подошла к концу и современная Восточная Европа, перестав имитировать модели западных либеральных обществ, заменила их нелиберальными сценариями собственного развития, то это обязывает нас и к новому осмыслению позднесоциалистических обществ. После перехода Восточной Европы от «постнационального будущего к национальному настоящему» (так Борис Гройс описывает посткоммунистическую ситуацию) и последующих нескольких десятилетий неолиберализма, говорилось в описании конференции, эпоха до 1989 года все чаще переосмысляется как время упущенных возможностей.

В первом докладе «*О крепостных, зеваках и людях: Пересмотр крестьянской истории Польской народной республики после 2000 года*» *Магдалена Маршалек* (Потсдамский университет, Германия) заострила внимание на текущих социально-исторических дебатах в Польше. Она открыла доклад упоминанием показательной сцены, имевшей место в Варшаве в октябре 2021 года: во время митинга, организованного либеральной оппозицией, участница Варшавского восстания Ванда Трачик-Ставска назвала антилиберального провокатора «тупым хамом». В этот момент устаревшая культурная оппозиция благородного/неблагородного происхождения времен феодального прошлого Польши предстала в новом свете: в данном случае — как противопоставление «городских либералов» и «националистической провинции». В то же время, если отвлечься от этой дихотомии, с недавних пор в Польше наблюдается интерес к рабочим и крестьянам в роли политических субъ-

2 Информацию о проекте на сайте Центра литературных и культурных исследований имени Лейбница см.: https://www.zfl-berlin.org/project/world-fiction-post-socialist.html (дата обращения: 11.06.2022).

3 *Крастев И., Холмс С.* Свет, обманувший надежды. Почему Запад проигрывает борьбу за демократию / Пер. с англ. А. Соловьева. М.: Альпина Паблишер, 2020.

ектов. По словам Маршалек, в популярном антикоммунистическом дискурсе после 1989 года практически отсутствовали отсылки к позднесоциалистической Народной республике. Недавно эта ситуация начала меняться благодаря интеллектуальному движению «historia ludowa», особому ответвлению «народной истории». Маршалек оценивает выдвигаемый ими подход как продуктивную переработку социальной мысли. Примеры такого подхода на сегодняшний день встречаются как в академическом, так и в публицистическом поле.

В последующей дискуссии Риккардо Николози спросил, можно ли сравнить переживаемую Польшей социальную трансформацию с ситуацией в позднесоциалистической Югославии. Местные конфликты разворачивались там не столько на этнической или религиозной почве, сколько из-за противостояния города и деревни. Маршалек согласилась с тем, что с точки зрения польской социологии оппозиция «пан/хам» также переросла в конфликт города и сельской местности. *Барбару Вурм* (Берлинский университет имени Гумбольдта, Германия) заинтересовала реплика, сделанная Маршалек в начале выступления по поводу широкого освещения социологической темы доклада в современном кино. Докладчица привела в качестве примеров фильм «Веселе» (2004) Войтека Смажовски, а также книги «Пяскова гора» (2009) Йоанны Батор и «Опоры Галиции» о преобразовании колхозов (2002) Анджея Стасюка.

В своем докладе «*Деконструкция мифа о молодости: Переосмысление эпохи восьмидесятых в российском кинематографе и литературе 2000-х годов*» *Нина Веллер* (Европейский университет Виадрина, Франкфурт-на-Одере, Германия) обратилась к фильмам и сериалам, снятым за последние двадцать лет, о последнем советском поколении, то есть людях, чья молодость пришлась на 1980-е годы. Их восприятие застоя и перестройки наилучшим образом выразил Алексей Юрчак в названии своей книги «Это было навсегда, пока не кончилось»[4]. Веллер сосредоточила внимание на популярных киноповествованиях о быте позднего социализма, не умаляющих противоречий юности, ее колебаний между жаждой перемен и попытками бегства в маргинальные пространства малой свободы, а именно на сериалах «Восьмидесятые» (2012—2016, реж. Федор Стуков и др.) с говорящим слоганом «Как хорошо мы плохо жили!» и «Пищеблок» (2021, реж. Святослав Подгаевский) — экранизации одноименного романа Алексея Иванова о вампирах в пионерском лагере, а также фильме «Груз 200» (2007, реж. Алексей Балабанов), в котором с жестокостью разрушается светлый образ молодости. В ходе дискуссии *Анна Фёрстер* (Эрфуртский университет, Германия) спросила о том, способствует ли музыка в сериалах о позднем социализме усилению их идентификационного потенциала, и привела в качестве примера чешский сериал «Расскажи» (2009—2013, реж. Бисер Арихтев), в котором вымышленные сцены смонтированы с архивными материалами чехословацкого телевидения. Благодаря использованию фрагментов из политических и развлекательных передач сериалу удалось побудить зрителя к соотнесению картины с биографическими опытом и таким образом стать более исторически правдоподобным. Веллер отметила, что использованные в российских сериалах популярные песни также служат триггерами для биографических воспоминаний, и что за счет особого использования музыки Балабанов добивается в своем фильме обратного, антиностальгического эффекта.

Заал Андроканишвили (Берлинский центр имени Лейбница) в докладе «*Всё лучше, чем большевики! — Светлое прошлое и темное будущее в современной грузинской литературе*» о современной грузинской литературе также рассмат-

4 *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

ривал преодоление ностальгии как проблему поколений: пьеса Дато Турашвили (род. 1966) «Поколение джинсов» о неудавшейся попытке молодых интеллектуалов угнать самолет и сбежать на нем в Турцию в 1983 году (основанный на пьесе роман «Побег из СССР» вышел в русском переводе в 2014 году[5]) дала название городской «золотой молодежи», стоявшей у истоков постсоветской грузинской литературы. В данном случае Андроканишвили интересовали дети «поколения джинсов»: молодые авторы, такие как Цотне Цхведиани (род. 1993), автор романа «Театр Маяковского» (2016), и Ива Пезуашвили (род. 1990), автор книг «Евангелие спуска» (2019), «Мусоропровод» (2020), — оба писателя обращаются к последнему советскому поколению Грузии и эпохе до провозглашения независимости. Докладчик приходит к выводу, что эти тексты показывают невозможность позитивной идентификации будь то с социалистической историей, с настоящим, в котором межчеловеческие связи не оправдывают надежд, а к успеху ведет только меркантильный расчет, или же с будущим. В ходе дискуссии Маттиас Шварц задал вопрос о пересечениях с так называемым поколением ничто в Польше, представители которого (к примеру, польская писательница Дорота Масловска) отказываются отождествлять себя как с социалистическим, так и с национально-католическим наследием. Согласившись с этим сравнением, докладчик добавил, что упомянутых авторов и характерное для них ощущение «нетрагического трагического» отличает неспособность сформулировать собственный нарратив, не случайно выбранный стиль повествования напоминает моментальные снимки происходящего. Магдалена Маршалек провела еще одну параллель с левым политическим дискурсом в Польше: представление о том, что если больше нет повествования о будущем, значит, что все потеряно. Следует ли из этого, что необходимо вкладывать в историю перспективу? Докладчик указал на фундаментальное отличие Грузии, которая не может по подобию Польши оглядываться на феодальное прошлое. Идентификационным топосом левых в Грузии выступает не сельская крестьянская среда, а Глобальный Юг. Упомянутые выше дети «поколения джинсов» относятся не к «политическим», а «культурным» левым. Риккардо Николози спросил, можно ли в этой ситуации говорить о политической ностальгии, отсылающей к прошлому Грузии как «великой» двуязычной Советской страны. Андроканишвили отметил, что отношения Грузии и Советского Союза оцениваются неоднозначно — то как политическое порабощение, то как культурная гегемония. Тоска по «богатой и коррумпированной» советской Грузии прослеживается не столько в литературном, сколько в журналистском дискурсе.

Жанетт Фабиан (Мюнхенский университет имени Людвига и Максимилиана, Германия) в докладе «*Восточной Европы, собственно, нет. Фотоистории Карла Цудлина и Яхима Тополя о (не-)желании быть восточным европейцем*» рассмотрела обращение к позднесоциалистическому прошлому как интермедиальную проблему изображения и текста. Она продемонстрировала это на примере альбома «На пути к Востоку» (2008), в котором собраны снимки фотожурналиста Карела Цудлина и рассказы писателя Яхима Тополя, основанные на повествованиях Цудлина. В число запечатленных Цудлиным сюжетов входят исторические события времен социализма в Чехословакии. Опираясь на традицию «гуманистической фотографии», заложенной Анри Картье-Брессоном, можно предположить, что цель Цудлина — найти «решающий момент», ключевую сцену события или действия. Эта задача кажется особенно непростой при съемке повседневных сцен во время путешествия по постсоциалистической Беларуси, России и Монголии. Пространственная категория «Восток» также оказывается сложно уловимой: на каждом этапе

5 *Турашвили Д.* Побег из СССР. Харьков: Клуб семейного досуга, 2014.

путешествия фотограф убеждается, что никто не испытывает ни малейшего желания быть восточным европейцем. В ходе дискуссии Магдалена Маршалек вспомнила дебаты, начатые в 2010-х годах редактором издательства «Зуркамп» (Suhrkamp) Катариной Раабе по вопросу о том, существует ли вообще «восточноевропейская литература». Парадокс этой дискуссии заключается в том, что она заранее предвосхищает отрицательный ответ на поставленный вопрос и одновременно свидетельствует о необходимости сохранить канон образов и общих мест, считающихся типичными для постсоциалистической литературы Восточной и Центральной Европы. Затем Фабиан дала еще одно толкование фразе, определившей название ее доклада, — «нежелание быть восточным европейцем»: по ее мнению, именно через повторяющееся соотнесение себя с тем, что кажется отталкивающим, Цудлин и Тополь все-таки обретают желание быть не кем иным, как восточными европейцами.

В начале своего доклада «*Исчезнувшая империя наносит ответный удар: Поздний социализм в постсоветском кинематографе*» киновед и куратор Барбара Вурм высказала сомнение по поводу того, что в современном восточноевропейском кино можно обнаружить влиятельный дискурс, выходящий за рамки ностальгии. В особенности для российского кинематографа характерна парадоксальная тенденция: в настоящее время снова получают финансовую поддержку фильмы, транслирующие критическое отношение к недавнему прошлому, при этом общий социальный климат, в котором существует культурная память, становится все более реакционным: стоит вспомнить хотя бы процесс ликвидации Международного Мемориала*, начавшийся через две недели после конференции. На примере фильма «Носорог» (2021) украинского режиссера Олега Сенцова, вернувшегося на родину в 2019 году из российской тюрьмы, Вурм также продемонстрировала то, как поздний социализм может осмысляться в неностальгическом ключе под знаком насилия. Главный герой по кличке Носорог — гангстер из 1990-х годов, жестокость которого обусловлена эпизодами из его юности времен позднего социализма. Особое внимание Вурм уделила начальным сценам о взрослении главного героя в Украине в советских структурах бытового и политического насилия. «Близкое прочтение» фильма Сенцова вызвало в процессе обсуждения многочисленные реакции и ассоциации. *Борис Буден* (Веймарский университет-Баухаус) напомнил об украинском фотографе Сергее Браткове, на снимках которого «святая триада» восточноевропейских клише — насилие, секс и алкоголь — разоблачается как созданная западным взглядом. Метафора ребенка, лежащая в основе фильма Сенцова, также является основной для постсоциалистического дискурса, который, например, обращается к «детским болезням демократии». Вурм признала, что так называемая триада неизменно присутствует в других современных фильмах, например в «Общаге» (2021) Романа Васьянова, экранизации романа «Общага-на-Крови» Алексея Иванова. *Отто Буле* (Лейденский университет) отметил, что фильм Сенцова является частью более масштабного сдвига в направлении парадигмы «по ту сторону ностальгии», впервые проявившегося в фильме «Груз-200». Маттиас Шварц предположил, что начальная сцена фильма может быть прочитана как череда ночных кошмаров, и выразил сомнение по поводу того, что ностальгия и кошмар по умолчанию воспринимаются как взаимоисключающие явления. Удар топором, показанный в начале, можно также понимать как аллюзию на культовый бросок кости в начале фильма Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968) — то есть как сцену изобретения насилия, перенесенную в мир рабоче-крестьянского государства.

---

* Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество «Мемориал» признано в Российской Федерации некоммерческой организацией, выполняющей функции иностранного агента. — *Примеч. ред.*

Доклад *Романа Дубасевича* (Грайфсвальдский университет, Германия) «*Лучше, чем оригинал: Реконструкция советского рок-андеграунда в современном российском кинематографе*» был посвящен фильму одного из самых известных российских режиссеров современности — представленной в 2018 году на Каннском фестивале картине «Лето» Кирилла Серебренникова о лидере группы «Кино» Викторе Цое. В интерпретации Дубасевича Серебренников пытается всеми силами избежать ностальгического превознесения ленинградской рок-сцены и сделать героя фильма «реальнее, чем на самом деле». Благодаря искусной постановке, но также мимикрии и пародии на андеграунд Серебренников вытесняет историческую основу сюжета. В игру вступают различные идеологические элементы, включая деполитизацию социального контекста, фетишизацию или «хипстеризацию» творчества. При обсуждении доклада Риккардо Николози заметил, что в позднесоциалистической Югославии именно рок-сцена выражала особую верность системе: участники групп часто имели статус чиновников, а, например, сербская рок-группа «Лаборатория звука» была официально зарегистрирована. Николози сослался на пародийное изображение этой ситуации в фильме Эмира Кустурицы «Помнишь ли ты Долли Белл?» (1981). Дубасевич признал, что это отчасти верно и для советского музыкального андеграунда, но все же он выходит далеко за институциональные рамки.

Блокбастеры о двух предотвращенных в последний момент катастрофах 1985 года, о которых почти не было известно за пределами России, находились в центре внимания Отто Буле. Его доклад «*Едва не случившиеся катастрофы и русский авось: Представления о русской отсталости в современном российском кинематографе*» начался с вопроса, в какой степени упомянутые фильмы увековечивают топос отсталости России замещая собой тему ностальгии по 1980-м годам. Если фильм «Салют-7» (2017, реж. Клим Шипенко) рассказывает о спасении одноименной космической станции членами ее экипажа, то «Ледокол» (2016, реж. Николай Хомерики) изображает спасение замерзшего научно-исследовательского судна «Михаил Сомов». Здесь катастрофа предстает как профессиональный риск, с которым в лучших традициях соцреалистического жанра могут справиться только те, кто объединится в коллектив. С одной стороны, оба фильма показывают находчивость героев — в частности, «Салют-7» явно цитирует голливудские образцы для подражания, такие как «Гравитация» и «Интерстеллар», — а с другой стороны, уязвимость техники: ветхость оборудования, за которую люди едва не расплачиваются собственной жизнью. Символически эта ветхость указывает на неизбежный крах всей политической системы. В ходе обсуждения Борис Буден спросил, к каким жанрам можно отнести эти два фильма. Он сослался на традицию голливудских фильмов о космических катастрофах, в которых всегда происходит конфликт между Землей и космической станцией (исключение составляет «Аполлон-13»). Буле ответил, что создатели «Салюта-7» определенно следовали этой схеме, в то время как «Ледокол» был скорее снят как кинематографическая версия производственного романа.

Анна Фёрстер в докладе «*“Обратное подражание” или ретроутопический китч? Американские консерваторы и восточноевропейские диссиденты 1970-х и 1980-х гг.*» сосредоточилась на неоднозначном переосмыслении дискурса позднего социализма в США: с 2010-х годов американские консерваторы обратились к текстам восточноевропейских диссидентов, написанным до 1989 года. На примере идей нью-йоркского писателя Рода Дреера докладчица продемонстрировала, как диссидентские стратегии обретают новую жизнь в совершенно неожиданном контексте. По мнению Дреера, после того как республиканская партия допустила превращение президентства Дональда Трампа в «моральный беспредел», республ-

ликанцы окончательно потерпели крах как представители христианских консерваторов. В своей книге «Выбор Бенедикта: стратегия для христиан в постхристианском мире» (2017) Дреер предлагает новую стратегию консерваторской политики вне политических партий. Для этого он обращается к работе чешского католика, диссидента Вацлава Бенды «Параллельный полис» (1977), в которой представлена диссидентская стратегия проведения политики вне институтов в «параллельном полисе». Неопределенность отсылок в тексте Дреера соответствует тому, что Зигмунт Бауман назвал главной характеристикой ретротопии. В ходе дискуссии Борис Буден отметил, что доклад Фёрстер вносит важный вклад в деконструкцию фигуры диссидента. Он предостерег от простодушной веры в то, что западный либерализм можно заменить восточноевропейским популизмом, как это предлагали сделать Крастев и Холмс. В качестве примера Буден привел бывшую Югославию, в которой с 1991 года можно наблюдать смещение в пользу правых настроений. Фёрстер согласилась с этим комментарием, ведь диссидентский образ мысли, который в настоящий момент привлекает внимание правых, присутствует в публичном дискурсе уже давно. Однако лишь сейчас, с некоторым опозданием, выяснилось, что его можно использовать в собственных целях. В ответ на вопрос *Габриэле Фрайтаг* (Немецкое общество восточноевропейских исследований) о том, как воспринимали российских диссидентов в США, Фёрстер привела в пример Александра Солженицына, чьи труды не сыграли какой-либо важной роли в дискурсе американских консерваторов. Современная российская политическая система, в отличие от венгерской, воспринимается с отстранением, поскольку в ней практически нет возможностей для участия. Фёрстер также указала на популярность Дреера среди правых в Германии и упомянула доклады, которые тот делал в Институте государственной политики, основанном Гётцем Кубичеком.

Борис Буден представил доклад под названием «*Есть ли общество после социализма?*». Несмотря на то что вопрос может показаться риторическим, ответ на него был все же озвучен. По мнению Будена, конец общества можно было наблюдать еще до краха социализма: за десять лет до знаменательного 1989 года неолиберализм вышел на сцену мировой политики вместе с Маргарет Тэтчер, Дэн Сяопином и Рональдом Рейганом. Согласно тезису Фредерика Джеймисона о культурной логике позднего капитализма, проблемы совместной жизни теперь могут обсуждаться только в категориях культуры, а не социума. Это особенно верно в отношении расширяющегося раскола между восточноевропейскими популистами и западноевропейскими либералами: понять его можно только при условии, что западная современность мыслится как пространство без истории. Многие достижения — равная заработная плата для женщин, легализация абортов и гомосексуализма — были впервые введены после Октябрьской революции. Однако эта история, заключил Буден, стала невидимой.

В вечернем докладе «*Лучше чем ностальгия: Поздний социализм в сериалах последних лет*», который транслировался по видеосвязи, *Марк Липовецкий* (Колумбийский университет, США) проанализировал несколько актуальных российских телесериалов о Советском Союзе после оттепели. Они едва ли попадают в категорию ностальгических повествований о прошлом, поскольку изображают в том числе те аспекты позднесоветской жизни, которые лежат за гранью законности: черный рынок, коррупцию, нелегальный бизнес, пространства маргинальной свободы, обжитые богемой и гламурным обществом. Фильм «Оттепель» (2013, реж. Валерий Тодоровский), воспринятый критиками как ответ государственного вещателя «Первый канал» на сериал американской сети «HBO» «Безумцы» («Mad Men», 2007—2015) рассказывает о жизни творческого класса после смерти Сталина глазами кинорежиссера. Фильм «Фарца» (2015, реж. Егор Баранов), название ко-

торого происходит от сленгового термина «фарцовка», обозначающего торговлю дефицитными товарами на черном рынке, рассказывает о приключениях четырех москвичей, зарабатывающих на жизнь продажей рентгеновских пластинок в начале 1960-х годов. Сериал «Оптимисты» (2017, реж. Алексей Попогребский) о группе дипломатов, перенимающих западные методы манипуляции СМИ для управления международными отношениями СССР. С точки зрения Липовецкого, последний из названных фильмов представляет собой очевидное заигрывание с политикой министра иностранных дел Сергея Лаврова после аннексии Крыма. Почти карикатурно изображено социалистическое «глубинное государство», действия которого приводят в том числе к инсценированному государственному перевороту против Хрущева. Липовецкий трактует сериал как ретротопию, в которой утверждается «неоконсервативный общественный договор». Отдельные проявления трансгрессии и бунта были выбраны из поздней советской истории для оправдания сегодняшнего статус-кво. Эти ретротопии направлены не на прошлое и не на будущее, а на эскапизм.

За последнее утверждение ухватился в своем вопросе Маттиас Шварц: может ли ретротопия Баумана также быть применима к современным сериалам о 1920-х годах или досоциалистическом мире, например к успешному немецкоязычному сериалу «Вавилон Берлин» (2017)? Липовецкий перечислил несколько моментов, говорящих в пользу оттепели как темы для сериала: с одной стороны, образ жизни этого периода наиболее сопоставим с сегодняшним и, таким образом, позволяет выстроить более прямую генеалогию. Кроме того, визуальная связь между современной модой и эпохой 1950—1960-х делает последнюю частью глобального движения. Отвечая на второй вопрос Шварца — почему к оттепели так часто обращаются именно сериалы, — докладчик отметил, что, как никакая другая эпоха, оттепель способствует погружению в прошлое и потому как нельзя лучше подходит для «терапии утопией». Отто Буле предварил свой вопрос наблюдением: в то время как сериал показывает динамичный период пробуждения, в политической России наблюдается новый застой. Затем Буле поинтересовался, как Липовецкий оценивает более ранние изображения оттепели в сериалах 2000-х годов, таких как «Фурцева» (2011), «Брежнев» (2005), «Галина» (2008) и «Жуков» (2011). Можно ли говорить о трансформации исторического байопика в новый жанр? Липовецкий склонился к положительному ответу, несмотря на то что после «Красной королевы» (2015) появился еще один биографический минисериал — о манекенщице 1950-х годов Регине Сбарской. Он отметил в целом более низкое качество ранних сериалов об оттепели, в которых — за исключением «Брежнева» — режиссура была на порядок слабее, чем в новых картинах.

Конференция заканчивалась выступлением писательницы и актрисы *Марины Френк*. Своему дебютному роману, изданному в 2020 году, она дала явно антиностальгическое название «Давным давно и совсем неправда» («Ewig her und gar nicht war»), которое *Риккардо Николози*, в свою очередь, охарактеризовал как германизацию русского выражения «Это было давно и неправда». Главная героиня романа, как и Френк, переезжает в 1990-х годах в Германию из Республики Молдова. В романе рассказывается не только о ее жизни как художницы в современном Берлине, но и об истории ее еврейской семьи в XX веке. В ходе обсуждения Френк прокомментировала композицию романа, выстроенную вокруг нескольких рассказчиц, смены режимов повествования и описаний сцен, вырванных из времени и пространства. Поздний социализм, который Френк, родившаяся в 1986 году, не могла пережить в сознательном возрасте, все-таки скрыто присутствует в повествовании как наследие прошлого поколения. Однако в случае Френк, которая во время дискуссии назвала себя «совершенно неностальгическим человеком», это наследие явно не

служит основой намеренной самоидентификации. В перформативном смысле ее выступление иллюстрировало динамику современной литературы, которая способна ускользнуть от устоявшихся ностальгических схем повествования и памяти.

Так что же такое концептуально-историческое «будущее ностальгии», к которому отсылает название книги Светланы Бойм? Организаторы Маттиас Шварц и Риккардо Николози не провозгласили новую, единую парадигму «по ту сторону ностальгии», а в докладах и дискуссиях не делались прогнозы относительно того, какие концепции будут применяться к позднему социализму в 2020-х годах. Скорее, речь шла о попытке нащупать возможное содержание понятия «широкое настоящее» (Х.У. Гумбрехт), к которому апеллировало описание конференции. Наличие особого видения этого понятия конференция доказала тем, что представила всеобщему вниманию действительно широкий диапазон медиальных репрезентаций позднего социализма. Без внимания не осталось и прошлое: понятие ностальгии, как стало ясно из мероприятия, стало каноническим для восточноевропейских исследований. И оно до сих пор ждет своей теоретико-исторической классификации.

Филипп Коль

Перевод с немецкого
Анны Яковец

Errata

В печатной версии № 174 НЛО допущена ошибка в статье Игоря Кобылина «“Это мог бы быть ваш город”, или Самодельный урбанизм Синего Карандаша» в названии Института развития среды и урбанистики Нижнего Новгорода. Вместо «Действительно, являясь сотрудником Института развития городской среды Нижегородской области, Синий Карандаш — естественно, под своим настоящим именем — принимал участие в развернувшейся полемике вокруг предложенной институтом программы благоустройства Сквера им. 1905 года» (с. 120) следует читать «Действительно, являясь сотрудником Института развития среды и урбанистики Нижнего Новгорода, Синий Карандаш — естественно, под своим настоящим именем — принимал участие в развернувшейся полемике вокруг предложенной институтом программы благоустройства Сквера им. 1905 года». Автор и редакция приносят извинения читателям.

Наши авторы

Марина Акимова
(МГУ им. М.В. Ломоносова, Институт мировой культуры, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) aquimova@mail.ru.

Людмила Алябьева
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Школа дизайна, факультет коммуникаций, медиа и дизайна, доцент; кандидат филологических наук) lalyabieva@hse.ru.

Вера Баль
(Томский государственный университет, кафедра общего литературоведения, издательского дела и редактирования, доцент; кандидат филологических наук) balverbal@gmail.com.

Константин А. Богданов
(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, центр теоретико-литературных и междисциплинарных исследований, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Александра Борисенко
(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности, доцент; PhD) alexandra.borisenko@gmail.com.

Любовь Бугаева
(СПбГУ, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, доцент; доктор филологических наук) ldbugaeva@gmail.com.

Татьяна Венедиктова
(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), заведующая, профессор; доктор филологических наук) tvenediktova@mail.ru.

Евгения Власенко
(независимый исследователь, магистр филологии) knigagid@gmail.com.

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

Мария Галина
(поэт) marginala@gmail.com.

Стюарт Голдберг
(Джорджийский институт технологии, школа современных языков, доцент; PhD) sgoldberg@gatech.edu.

Ирина Головачева
(СПбГУ, факультет свободных искусств и наук, профессор; доктор филологических наук) igolovacheva@gmail.com.

Анна Голубкова
(независимый исследователь; кандидат филологических наук) anchentaube@gmail.com.

Ольга Елина
(Институт истории естествознания и техники РАН, главный научный сотрудник; доктор исторических наук) olga.elina25@gmail.com.

Галина Заломкина
(Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, кафедра русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, доцент; доктор филологических наук) zalomkina.gv@ssau.ru.

Елена Земскова
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, школа филологических наук, доцент; кандидат филологических наук) el.zemskova@gmail.com.

Аркадий Ковельман
(МГУ им. М.В. Ломоносова, Институт стран Азии и Африки, кафедра иудаики, заведующий, профессор; доктор исторических наук) arkady.kovelman@gmail.com.

Юлия Козицкая
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, школа филологических наук, преподаватель; кандидат филологических наук) y.kozitskaya@gmail.com.

Филипп Коль

(Мюнхенский университет имени Людвига и Максимилиана, Институт славистики, научный сотрудник; PhD) philipp.c.kohl@gmail.com.

Кирилл Корчагин

(Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) stivendedal@gmail.com.

Николай Кременцов

(Университет Торонто, Канада; Институт истории и философии науки и техники, профессор) n.krementsov@utoronto.ca.

Денис Ларионов

(издательство «Новое литературное обозрение», редактор) vseimena79@gmail.com.

Андрей Логутов

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра теории дискурса и коммуникации, доцент; кандидат филологических наук) logutow@mail.ru.

Людмила Лягушкина

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Институт советской и постсоветской истории, научный сотрудник; кандидат исторических наук) llyagushkina@hse.ru.

Светлана Мартьянова

(Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, кафедра русской и зарубежной филологии, заведующая, доцент; кандидат филологических наук) martyanova62@list.ru.

Александр Марков

(РГГУ, кафедра кино и современного искусства, профессор; доктор филологических наук) markovius@gmail.com.

Алексей Масалов

(РГГУ, кафедра теоретической и исторической поэтики, аспирант; кафедра истории русской литературы новейшего времени, ассистент) uchkuduk202@gmail.com.

Роман Осминкин

(поэт) osminkin@gmail.com.

Елена Островская

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, школа филологических наук, доцент; кандидат филологических наук) esostrovskaya@hse.ru.

Константин Поливанов

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, профессор; PhD) polivanovnew@gmail.com.

Виктория Попова

(ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, научная лаборатория «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте», старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) victoria_124@mail.ru.

Татьяна Ривчун

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Школа дизайна, профессор; факультет коммуникаций, медиа и дизайна, заместитель декана; доктор экономических наук) rivchun@hse.ru.

Анна Родионова

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; аспирант) arodionova@hse.ru.

Евгений Савицкий

(РГГУ, факультет культурологии, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

Ирина Сахно

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Школа дизайна, факультет коммуникаций, медиа и дизайна, профессор; доктор филологических наук) irinasachno@mail.ru.

Сергей Ташкенов

(ИНИОН РАН, отдел культурологии, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) sergey.tashkenov@gmail.com.

Александр Уланов

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

Елизавета Хатанзейская

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Институт советской и постсоветской истории, научный сотрудник; кандидат исторических наук) lisavett@yandex.ru.

Summary

Mind and Heart in Dark Times

Arkady Kovelman's article "Between Shestov and Spinoza. Passions and Complications of Isaac Bashevis Singer" examines the passions of the heart and complications of the mind that followed Isaac Bashevis Singer on his way from his Hasidic childhood to worldwide fame. As a teenager, he fell in love with Spinoza's philosophy, which he viewed through the lens of Jewish mysticism. However, Holocaust and other disasters of the 20th century made it nearly unbearable for him to accept the indifferent God of Spinoza. The vicious God of Shestov would be an alternative. With this God, everything was possible; the law of causality did not work in His world. It was He, Who made righteous Job suffer, yet He also restored Job's property and his children. In the same way, some of Singer's characters suggest, God would restore to life those who perished in death camps. In Warsaw in the late 1920s to early 1930s, Singer was introduced to Shestov's philosophy by the Jewish religious thinker Hillel Zeitlin. In Singer's novel *Shosha*, Zeitlin became one of the prototypes of Dr. Morris Feitelzohn.

The "New Man" as a Cultural Resource in the First Third of the 20th Century

Guest Editor: Lyubov Bugaeva

Nikolai Krementsov's article "What Was New in the 'New Man' of the First Third of the Twentieth Century? Scientific Knowledge as a Cultural Resource" examines when, how, and why various achievements of life science, from the theory of evolution to the results of experimental research, became an important element of a particular cultural resource denoted by the expression "new man". The author analyzes the major components of this resource — notions of human nature and the future of humanity — and their historical changes. Through the comparison of two novels, *The Valley of New Life* by Fedor Il'in (1928) and *Brave New World* by Aldous Huxley (1932), it explores the similarities and differences in the concepts of the "new man" that circulated in British and Russian culture in the first third of the 20th century, and their sources.

In his article "Revolution in the Stomach: Dietary Recommendations and Ideology of the 'New Man' in Russia" **Konstantin A. Bogdanov** analyzes how in the first decades of the 20th century the assertion that a person is the subject and object of natural evolution and that hereditary characteristics could be improved was based on medical, anthropological, psychiatric, and eugenic ideas of the "new man." In the 1910s, studying the physiology of man, in particular digestion, became one of the instruments of improving the nature of man. Specific studies designed to identify

the causes of diseases and establish methods of preventing and healing them formed the basis of radical ideological judgments about the possibilities of man's self-improvement and changes in his physical organization. The ambassadors of the emergence of the physically "renewed" man at this time were Ilya Mechnikov and Alexei Suvorin. This article examines how ideas about the large intestine, intestinal flora, and the proper diet fit into the wider context of medical and near-medical discussions of the "new man" and the possibilities of his anthropological and, finally, social transformation.

Irina Golovacheva's article "The New Man as a Monster of Eugenic Imagination: The Criminal Brain in Bulgakov's *Heart of a Dog* and James Whale's *Frankenstein*" examines the way in which the idea of making a new man by changing human nature, globally accentuated in the 1920—1930s, was reflected in two texts produced at the time. The two works are placed together because, besides employing the common theme of out-of-control monsters, they provide a similar "dysgenic" explanation of their behavior: the brains of these characters are abnormal. The comparison of the two plots highlights the specific fears and dominating challenges of the decades marked by eugenic battles at the crossroads of biology, medicine, pedagogics, sociology, and forensic psychiatry.

Lyubov Bugaeva's article "Educating the New Soviet Man: Labor-Education Commune in Life and on Screen" explores the OGPU's children's labor-education commune by examining the intricate interactions of life, literature, and cinema, as well as the pedagogical principles, both Russian and American, which underpinned the Soviet experiments in "creating the new man." It argues that the children's labor-education commune, created, ironically, by one of the most feared and rigid controlling organizations of the Soviet state, was an "island of freedom" that for a short period of time embodied the most audacious aspirations and ideas of American progressive education and pre-revolutionary Russian pedagogy.

The article "The 'New Peasant' at the 1923 All-Russian Agricultural Exhibition: Construction of an Image" by **Olga Elina** analyses the socioeconomic conditions and theoretical foundations that lay behind the essential transformation of the peasantry. The components of the resulting construction, the mechanisms of its implementation into the peasant environment are studied. Special attention is given to the interaction of the scientific community and the technical and artistic one in the deployment of the propaganda campaign for the "creation of the new peasant," as well as the role played in this campaign by art, especially the revolutionary avant-garde.

Literary Translation as a Soviet Cultural Institution

Guest Editors: Elena Zemskova, Elena Ostrovskaya

Marina Akimova's article "Boris Yarkho as a Translation Critic" highlights the activities of Boris Yarkho as a critic and translation editor in the context of the formation of the institution of translation in Soviet Russia. His role in the literary

scandal connected with the publication of Charles De Coster's *The Legend of Thyl Ulenspiegel and Lamme Goedzak*, reworked by Osip Mandelstam, is clarified. Yarkho's comments on Vladimir Zhukovsky's translation of Friedrich Schiller's *The Maid of Orleans* is published for the first time, with commentary. These materials make it possible to determine Yarkho's approach to evaluating literary translations and his influence in his professional field.

The article "Songs of Kazakh Akyns in Russian: From Pastiche to Template" by **Yulia Kozitskaya** attempts to describe the characteristics of the corpus of songs of Kazakh akyns published in Russian, which also included stylizations created by translators. The author traces the history of this corpus by analyzing the books published by the central publishing houses in Moscow, starting from *Pesni kirgiz-kazakov* [*Songs of Kirghiz-Kazaks*] in 1932 and ending with *Pesni kazahskikh stepey* [*Songs of Kazakh steppes*] in 1951.

Elena Ostrovskaya's article "Translation and Canon: *Antologiya novoy angliiskoy poezii* (1937)" discusses an anthology of modern English poetry *Antologiya novoy angliiskoy poezii* (1937) as a vehicle of canon-formation and in the context of the history of translation in the USSR in the 1930s. It discusses three different cases in this respect: a poet who was very popular in the USSR in the 1930s (Kipling), the poets who make the core of the canon of British poetry of the time (modernists) and the poets, whose canonization was attempted in the USSR at the time (left-wing poets).

Elena Zemskova's article "'How You Make My Head Hurt': Poetry Translation in the Biography of Arseny Tarkovsky" examines the role of translations from the languages of the peoples of the USSR in the biographical narrative of Arseny Tarkovsky, which focuses on his biography as a poet, and his work as a translator is pushed into the background. The connection of this arrangement with the process of rethinking practices of literary translation in the Stalinist era during the Thaw years is traced. The strategies of Tarkovsky-the-poet and Tarkovsky-the-translator, as well as those of some of his contemporaries, are viewed through the lens of the discussion on "Soviet subjectivity".

The article "Challenging Translation Norms: Post-Soviet Practice" by **Alexandra Borisenko** reviews the changes in publishing practice and translation standards after the collapse of the Soviet Union. The early period of unregulated book publishing of the 1990s, and the establishment of the more regulated book market since the 2000s are examined separately. Old translation standards and the appearance of new ones are analyzed. Factors influencing the modification of readers' expectations are discussed: the ease of access to texts in the original languages, the increasing foreign language proficiency, the mobility and the open information environment, the change of the reader's role.

Poetological Studies

In his article "Russian-Language Opaque Poetry: From Metarealism to the Late 2010s" **Alexey Masalov** provides a contour map of opaque poetry in Russian

as a specific means of expression, originating in the 1980s. The genesis of the trend is traced from metarealism and its particular poetic metaphysics. In the 1990s and 2000s, this means of expression was divided into analytical and mythopoetic "poles", interacting in different ways with conceptualism and the Language School, as well as with the legacy of Western European modernism. In 2014, the Arkady Dragomoshchenko Prize was established, after which the methods of opaque writing have branched out even more.

Existential experiences involve extreme states that cause an intense negative or positive experience, which provides a person with awareness of their existence. **Galina Zalomkina** in her article "Outside the Opal: The Existential Experience of Calmness in Russian and Italian Poetry of the 21st Century" examines how in the work of S. Abdullaev, A. Glazova, A. Sen-Senkov, S. Snytko, E. Suslova, A. Frolov, A. Ulanov, A. Anedda, A. de Francesco, and M. Giovenale, the experience of calmness interacts with anxiety generated by the awareness of being as being towards death and is pacified through complicated ironical constructions or rationalization. Situations of trauma and catastrophe are in terpreted not as tragic, but as enriching intellectually and emotionally.

Anna Rodionova's article "'We Do Not Have an Automatic Station': Filters of Technological Imagination in the Poetry of Genrikh Sapgir and Igor Kholin" analyzes poetry written in the 1950s and 1960s by two Lianozovo School poets in connection with the ideology of scientific and technological progress and its influence on the aesthetic system of 20th century Russian literature. This work analyzes how, in the poetry of Sapgir and Kholin, the features of literature of the early 20th century was deconstructed along with the Soviet rhetorical and ideological clichés that were typical for the second half of the 20th century. By examining how exactly the sociocultural context was reflected in the poems of Sapgir and Kholin, the author aims to unravel the features of the early stage of the formation of the aesthetic system of unofficial literature in its connection with linguistic abstraction, the concrete daily environment, and the mediating role of "technical imagination."

Freestyle

In this section we publish the diary prose "Peredelkino, or Redistribution to Another" by **Roman Osminkin**, poet, theorist of contemporary art and literature, and performer. This semi-documentary narrative was written at the Peredelkino residence in August 2021, where Roman Osminkin and Anastasia Vepreva settled to write a book about their experience of living in a communal apartment in St. Petersburg.

Table of contents No. 176 [4'2022]

NEW POETRY

7 *Maria Galina.* From the Reports of Guillaume de Beauplan

MIND AND HEART IN DARK TIMES

13 *Arkady Kovelman.* Between Shestov and Spinoza. Passions and Complications of Isaac Bashevis Singer

THE "NEW MAN" AS A CULTURAL RESOURCE IN THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Guest Editor: Lyubov Bugaeva

27 *Lyubov Bugaeva.* From the Compiler

31 *Nikolai Krementsov.* What Was New in the "New Man" of the First Third of the Twentieth Century? Scientific Knowledge as a Cultural Resource

50 *Konstantin A. Bogdanov.* Revolution in the Stomach: Dietary Recommendations and Ideology of the "New Man" in Russia

61 *Irina Golovacheva.* The New Man as a Monster of Eugenic Imagination: The Criminal Brain in Bulgakov's *Heart of a Dog* and James Whale's *Frankenstein*

80 *Lyubov Bugaeva.* Educating the New Soviet Man: Labor-Education Commune in Life and on Screen

99 *Olga Elina.* The "New Peasant" at the 1923 All-Russian Agricultural Exhibition: Construction of an Image

LITERARY TRANSLATION AS A SOVIET CULTURAL INSTITUTION

Guest Editors: Elena Zemskova, Elena Ostrovskaya

119 *Elena Zemskova*, *Elena Ostrovskaya*. From the Compilers

124 *Marina Akimova*. Boris Yarkho as a Translation Critic

143 *Yulia Kozitskaya*. Songs of Kazakh Akyns in Russian: From Pastiche to Template

162 *Elena Ostrovskaya*. Translation and Canon: *Antologiya novoy angliiskoy poezii* (1937)

178 *Elena Zemskova*. “How You Make My Head Hurt”: Poetry Translation in the Biography of Arseny Tarkovsky

196 *Alexandra Borisenko*. Challenging Translation Norms: Post-Soviet Practice

POETOLOGICAL STUDIES

210 *Alexey Masalov*. Russian-Language Opaque Poetry: From Metarealism to the Late 2010s

232 *Galina Zalomkina*. Outside the Opal: The Existential Experience of Calmness in Russian and Italian Poetry of the 21st Century

254 *Anna Rodionova*. “We Do Not Have an Automatic Station”: Filters of Technological Imagination in the Poetry of Genrikh Sapgir and Igor Kholin

FREESTYLE

270 *Roman Osminkin*. Peredelkino, or Redistribution to Another

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

290 *Denis Larionov*. Experience of Time and Love (Review of Dmitry Gerchikov’s book *The Birthday of Time*, Poryadok slov, 2021)

295 *Anna Golubkova*. “Slavery” and “Work” — Words with One Root (Review of Darya Serenko’s book *Devochki i institutsii*, No Kidding Press, 2021)

BIBLIOGRAPHY

ON MUSIC AND/IN LITERATURE

299 *Andrei Logutov*. Chronicle of Intermedia Migration (Review of *The Edinburgh Companion to Literature and Music*, Edinburgh University Press, 2020; *American Lit Remixed: Music in Twenty-First-Century American Literature* by Melissa J. Strong, Lexington Books, 2021)

309 *Evgeniy Savitskiy*. Literature and Music, Mood and Atmosphere from Pythagoras to Gernot Böhme (Review of the books *Von der „himmlischen Harmonie“ zum „musicalischen Krieg“. Semantik der Stimmung in Musik und Literatur, 1680—1740* by Silvan Moosmüller, Wallstein Verlag, 2022; *Zwischen Atmosphäre und Narration. Zum Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert* by Karl Katschthaler, transcript Verlag, 2022)

320 *Sergei Tashkenov*. Chronotopes of Sound: Radio Plays in Multiple Perspectives (Review of Ina Schenker’s book *Auditives Erzählen. Dem Leben lauschen: Hörspielserien aus transnationaler und transmedialer Perspektive*, transcript Verlag, 2022)

327 *Tatyana Venediktova.* “What the Author Wanted to Say” in the His torical Perspective (Review of Ralf Grüttemeier’s book *Intention and Interpretation: A Short History*, De Gruyter, 2022)

333 *Vera Bal.* The Space of Dialogue and Dialogue of the Space: On the Geopoetic Approach to the Study of Literature (Review of B.G. Shchukin’s book *Gorod i mif: issledovaniya v oblasti geopoetiki*, Lenand, 2021)

338 New Books

BOOK PUBLISHED BY NLO

351 *Irina Sakhno*, *Tatyana Rivchun*, *Lyudmila Alyabieva.* Body, Costume, Culture: New Books in the “Library of the Journal Fashion Theory”

360 *Evgenia Vlasenko*. The Book Blogger as an Actor: The Transformation of Social Roles in Literature

377 *Stuart Goldberg*. From the History of the Publication of Russian Classics. Article One: Fake Pushkin

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

391 *Kirill Korchagin*. “(Counter-)Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground” International Academic Conference (Dresden Univer-sity of Technology, 13—16 October 2021)

403 *Liudmila Lyagushkina*, *Elizaveta Khatanzeiskaya*. “War and the Daily Life: New Sources and Interpretations” International Conference (HSE University, 21—22 October 2021)

412 *Viktoria Popova*. The Aesthetics of Communism: Contemporary Readings. “The Aesthetics of Communism: Theory and Institutions” International Academic Conference (Gorky Institute of World Litera-ture, RAS, and University of Venice, 1—3 October 2021)

425 *Philipp Kohl*. “Beyond Nostalgia: New Appropriations of Late Socialism in Contemporary Eastern European Cultures” International Conference (Leibniz Centre for Literary and Cultural Research, 11—12 November 2021) (*transl. from German* by Anna Yakovets)

434 Errata

437 Summary

441 Table of Contents

444 Our Authors

Our authors

Marina Akimova

(PhD; Leading Researcher, Institute of World Culture, MSU) aquimova@mail.ru.

Liudmila Aliabieva

(PhD; Associate Professor, Art & Design School, Faculty of Communications, Media and Design, HSE University) lalyabieva@hse.ru.

Vera Bal

(PhD; Assistant Professor, Department of General Literary Studies, Publishing and Editing, National Research Tomsk State University) balverbal@gmail.com.

Konstantin A. Bogdanov

(Dr. habil., Leading Researcher, Literature Theory and Interdisciplinary Research Center, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Alexandra Borisenko

(PhD; Assistant Professor, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) alexandra.borisenko@gmail.com.

Lyubov Bugaeva

(Dr. habil.; Associate Professor, Department of History of Russian Literature, Faculty of Philology, Saint Petersburg State University) ldbugaeva@gmail.com.

Olga Elina

(Dr. habil.; Chief Research Fellow, Institute for the History of Science and Technology, RAS) olga.elina25@gmail.com.

Maria Galina

(Poet) marginala@gmail.com.

Stuart Goldberg

(PhD; Associate Professor, School of Modern Language, Georgia Institute of Technology) sgoldberg@gatech.edu.

Irina Golovacheva

(Dr. habil.; Professor, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) igolovacheva@gmail.com.

Anna Golubkova

(PhD; Independent Researcher, Moscow) anchentaube@gmail.com.

Elizaveta Khatanzeiskaya

(PhD; Research Fellow, Institute for Advanced Soviet and Post-Soviet Studies, HSE University) lisavett@yandex.ru.

Philipp Kohl

(PhD; Research Associate, Department II — Slavic Philology, Faculty of Languages and Literatures, Ludwig-Maximilians-Universität München) philipp.c.kohl@gmail.com.

Kirill Korchagin

(PhD; Leading Researcher, V.V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS) stivendedal@gmail.com.

Arkady Kovelman

(Dr. habil.; Professor, Head of Department for Jewish Studies, Institute of Asian and African Studies, MSU) arkady.kovelman@gmail.com.

Yulia Kozitskaya

(PhD; Lecturer, Faculty of Humanities, HSE University) y.kozitskaya@gmail.com.

Nikolai Krementsov

(Professor, Institute for the History and Philosophy of Science and Technology, University of Toronto, Canada) n.krementsov@utoronto.ca.

Denis Larionov

("New Literary Observer" Publishing House, Editor) vseimena79@gmail.com.

Andrei Logutov

(PhD; Associate Professor, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) logutow@mail.ru.

Liudmila Lyagushkina

(PhD; Research Fellow, Institute for Advanced Soviet and Post-Soviet Studies, HSE University) llyagushkina@hse.ru.

Svetlana Martyanova

(PhD; Associate Professor and Chair, Department of Russian and Foreign Philology, Vladimir State University) martyanova62@list.ru.

Alexander Markov

(Dr. habil.; Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, RSUH) markovius@gmail.com.

Alexey Masalov

(Graduate Student; Department of Theoretical and Historical Poetics; Assistant, Department of Contemporary Russian Literature, Russian State University for the Humanities) uchkuduk202@gmail.com.

Roman Osminkin

(Poet) osminkin@gmail.com.

Elena Ostrovskaya

(PhD; Associate Professor, School of Philological Studies, HSE University) esostrovskaya@hse.ru.

Konstantin Polivanov

(PhD; Professor, Faculty of Humanities, HSE University) polivanovnew@gmail.com.

Viktoria Popova

(PhD; Senior Researcher, Laboratory "Rossica: Russian Literature in the International Context", Gorky Institute of World Literature, RAS) victoria_124@mail.ru.

Tatiana Rivchun

(Dr. habil.; Professor, Art & Design School, Faculty of Communications, Media and Design, HSE University) rivchun@hse.ru.

Anna Rodionova

(Graduate Student; HSE University) arodionova@hse.ru.

Irina Sakhno

(Dr. habil.; Professor, Art & Design School, Faculty of Communications, Media and Design, HSE University) irinasachno@mail.ru.

Evgeniy Savitskiy

(PhD; Assistant Professor, Department of the History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, RSUH / Senior Researcher, Institute of World History, Russian Academy of Sciences) savitski.e@rggu.ru.

Sergey Tashkenov

(PhD; Senior Researcher, Department of Cultural Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences, Russian Academy of Sciences) sergey.tashkenov@gmail.com.

Aleksandr Ulanov

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

Tatyana Venediktova

(Dr. habil.; Professor and Chair, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) tvenediktova@mail.ru.

Evgenia Vlasenko

(MA; Independent Researcher) knigagid@gmail.com.

Valery Vyugin

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

Galina Zalomkina

(Dr. habil.; Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University) zalomkina.gv@ssau.ru.

Elena Zemskova

(PhD; Associate Professor, School of Philological Studies, HSE University) el.zemskova@gmail.com.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser	PhD (editor-in-chief)
Daniil Aronson	PhD (theory)
Olga Annanurova	M.A. (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nadezhda Krylova	M.A. (chronicle of scholarly life)
Alexandra Volodina	PhD (executive editor)

Advisory board

Konstantin Azadovsky
PhD

Henryk Baran
PhD, State University of New York at Albany, professor

Evgeny Dobrenko
PhD, Universitá Ca'Foscari Venezia, professor

Tatiana Venediktova
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

Elena Vishlenkova
Dr. habil. National Research University "Higher School of Economics", professor

Tomáš Glanc
PhD, University of Zurich, professor / Charles University in Prague, professor

Hans Ulrich Gumbrecht
PhD, Stanford University, professor

Alexander Zholkovsky
PhD, University of South Carolina, professor

Andrey Zorin
Dr. habil. Oxford University, professor / Russian Presidential The Moscow school of social and economic sciences, professor

Boris Kolonitskii
Dr. habil. European University at St. Petersburg, professor / St. Petersburg Institute of History, 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 / National Research University "Higher School of Economics", professor

Alexander Etkind
European University Institute (Florence)

Mikhail Yampolsky
Dr. habil. New York University, professor