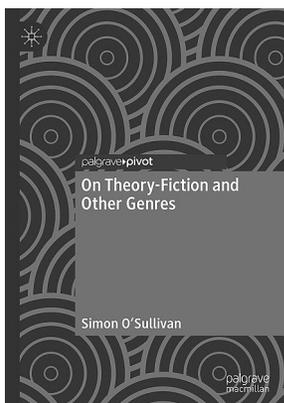


НОВЫЕ КНИГИ

O'Sullivan S.
**On Theory-fiction
and Other Genres.**



Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan,
2024. — XIII, 157 p.

Книга Саймона О'Салливана «О теоретическом фикшене и других жанрах» посвящена исследованию трех новых литературных жанров — «теоретического фикшена», автофикшена и арт-письма (*art writing*), которые объединяет способность по-разному «драматизировать» и «разыгрывать свое содержание» (с. 2). Введение и структура оглавления обещают читателю последовательный анализ трех названных жанров: раскрытие их формально-содержательных особенностей, описание контекста формирования и развития, указание на основных представителей. Все это в книге есть, но первое, что бросается в глаза при чтении основного текста, — автор явно не стремится к тому, чтобы его тезисы и аргументы соответствовали стандартам научной объективности и доказательности.

Для теоретического исследования в книге на удивление мало теории — ее место занимают личные впечатления и расплывчатые дефиниции. Так,

под «теоретическим фикшеном» автор подразумевает «литературу, которая работает в теоретическом ключе или, по крайней мере, область работы которой лежит за пределами чисто литературной сферы» (примерно так переводится туманная фраза: «fictions that operate theoretically or, at least, have a realm of operation beyond a strictly literary setting», с. 12). Что имеется в виду под теоретической работой и что такое чисто литературная сфера — неясно. Ниже дается определение автофикшена: «тип письма, в котором автор является персонажем в той или другой форме» (с. 47). Очевидно, при желании под эту формулировку можно подогнать почти любое произведение.

Когда автор пишет: «...литературный вымысел (что бы это ни значило)...» (с. 119), он словно заявляет: точность дефиниций — не моя забота. В другом месте он, как бы подмигивая, бросает замечание: автофикшен «все еще может считаться жанром» (с. 49). Кажется, будто автор ведет диалог с кем-то, кто в курсе последних новостей из мира автофикшена и внимательно следит за изменениями его жанрового статуса. Книга полна подобных недосказанностей, «случайных» фраз и то ли заигрываний, то ли подмигиваний. Вместе с тем нельзя сказать, что она не представляет интереса или не способна сказать ничего полезного о жанрах. Просто поиск подхода к книге представляет собой творческую задачу, которую автор сознательно ставит перед читателем.

Саймон О'Салливан — профессор искусствознания в Голдсмитском колледже Лондонского университета, автор работ о Ж. Делёзе и Ф. Гваттари, о роли мифа в современном искусстве и философии. Вместе с тем, согласно персо-

нальной страничке на сайте колледжа, он «теоретик и художник, работающий на стыке современного искусства, перформанса и континентальной философии». Пожалуй, этим и объясняется своеобразие книги: в ней важно не столько содержание, сколько его «исполнение». Форма, стиль, способ подачи материала демонстрируют то, чего не могут передать туманные дефиниции — авторское понимание жанров не излагается, а «разыгрывается». Разрабатываемый здесь метод можно назвать перформативным жанроведением: это такой способ исследования жанра, при котором форма теоретизирования и есть главный инструмент его описания.

По мысли О'Салливана, в трех обобщаемых им жанрах на первый план выдвигаются авторское «я», ситуативно обусловленная личная перспектива (см. с. 29, 51). Так же и его собственный рассказ о жанрах — прежде всего рассказ о себе, о своем знакомстве с текстами, писателями и художниками, о личном понимании их работ. Разумеется, личность не только писателя, но и ученого всегда проглядывает сквозь текст — от себя не уйдешь. Однако для О'Салливана важен именно момент выдвижения, при котором «я» пишущего становится и точкой отсчета для построения аналитического текста, и центром притяжения читательского интереса. Не случайно он указывает на близость своей книги к работам К. Кастанеды, для которого научное и субъективное были неразделимы, а личный опыт был ядром антропологического описания. Подобная сфокусированность на своем «я» позволяет ввести в анализ материала новое измерение — контекст автора, обусловивший его человеческую и научную позицию.

Из пяти глав три посвящены вышеуказанным жанрам, а в двух других О'Салливан рассуждает о жанровой природе собственной книги. В жанроведческих главах он фокусируется на том, как

жанры «разыгрывают свое содержание», как достигают своих прагматических целей, лежащих в социальной плоскости. Вместе с этим автор останавливается на проблеме «сцены» жанров, то есть реальных мест их бытования и функционирования.

В «теоретическом фикшене» приемы литературного повествования используются для раскрытия теоретических проблем, но не абстрактных и умозрительных, а личных, связанных с интимным переживанием писателем своего тела, гендера и расы. В этом контексте рассматриваются, например, «звуковые вымыслы» (*sonic fictions*) Кодво Эшуна, британского критика и художника родом из Ганы, который при помощи научно-фантастической образности осмыслял роль популярной музыки в истории афродиаспоральной культуры. «Теоретический фикшен», пишет О'Салливан, для того и нужен, чтобы делать интимное социо-политическим и тем самым воздействовать на социальную реальность, менять ее к лучшему. Подобные произведения, продолжает автор, не могут выходить в крупных и уважаемых университетских издательствах, это «пара-академический» (с. 27) жанр, который обитает в независимых издательствах и который расплывает привычные дисциплинарные и институциональные границы.

Точно так же и в автофикшене «я» пишущего осмысляется через стиль и форму. Но здесь, отмечает О'Салливан, уже сложился набор узнаваемых тропов и приемов (правда, каких — не уточняется), которые позволяют опознавать тексты этого жанра, но в то же время препятствуют выражению «я» сочинителя. И все же автор указывает на произведения, в которых сквозь конвенции и знакомую форму проглядывают личные обстоятельства письма, в особенности, когда оно передает опыт «помеченного тела» (*marked body*, с. 49) — отмеченного гендером, расой, полом.

Большое внимание он уделяет «транс-письму», считая его предшественником и даже источником современного автофикшена.

Под арт-письмом понимается разновидность письма, практикуемая художниками для выражения творческой концепции или художественной теории. В этом жанре, как и в предыдущих, теоретическое содержание доносится посредством формы, «исполняется» стилистическими средствами. Здесь вновь субъектность художника выдвигается на передний план, но в то же время этот жанр отличает внимание к внешнему облику текста, его материальному воплощению и конкретным формам присутствия перед публикой. Поэтому произведения в жанре арт-письма нередко становятся экспонатами на выставках и в галереях.

Нельзя не прийти к мысли, что и сама книга О'Салливана принадлежит к одному из изучаемых в ней жанров: содержание ее, как было сказано, тоже передается посредством «исполнения», в котором авторское «я» явно доминирует над непосредственно сообщаемым. Впрочем, по словам автора, его работа все же выполнена в более традиционной академической манере, поскольку его задачами было составить карту современных форм письма и вдохновить других на их освоение. И все же отметим еще одну черту книги, которая обусловила специфику жанроведческого подхода О'Салливана. Дело в том, что выдвижение вперед авторского «я» отчетливо проявилось в отборе и описании материала, в формировании исследовательской перспективы. Так, в качестве ключевых представителей «теоретического фикшена» фигурируют Ж. Батай, Д. Харауэй, Р. Нагарестани и еще несколько менее очевидных авторов, однако о П. Байяре, который, как считается, и придумал это понятие, не сказано ни слова. В главе об автофикшене О'Салливан как будто нарочно очерчивает

круг писателей так, чтобы акцентировать свою особую перспективу, индивидуальное понимание жанра: пишет о Делёзе и представителях «транс-письма» и даже не называет самого ожидаемого здесь имени — С. Дубровски.

Вероятно, автору важно было не столько дать репрезентативный список представителей рассматриваемых жанров, сколько указать посредством своего нарочито избирательного перечня на пространственно-временную точку отсчета своего субъективного понимания жанров, а именно на Лондон 1990-х гг., где происходило его интеллектуальное становление, знакомство с новыми формами творчества, художниками и писателями (с. 29). Такая демонстративная субъективность немыслима в научном тексте, но уместна в этой книге, если рассматривать ее отчасти как артистический жест. Как писал Ц. Тодоров, ни один жанр не может существовать без дискурса о нем, и можно сказать, что жест О'Салливана направлен не столько на описание, сколько на формирование и поддержание дискурса.

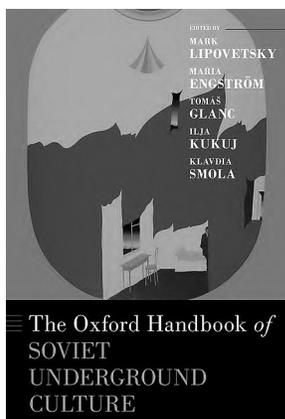
Артем Зубов

**The Oxford Handbook
of Soviet Underground
Culture** / Ed. by M. Lipovetsky,
M. Engström, T. Glanc, I. Kujuk,
K. Smola.

New York: Oxford University Press, 2024. —
XXVIII, 1044 p.

Выход «Оксфордского путеводителя по культуре советского андеграунда» стал большим событием в историографии неофициальной культуры. На протяжении нескольких лет эта книга, глава за главой, публиковалась в электронном формате на сайте издательства. Таким

образом, уже с 2021 г. на суд читателей были представлены не только (частичное) содержание тома, но и главенствующая методологическая установка его составителей. Дело в том, что от многих других изданий в подобном жанре «Путеводитель...» отличает попытка авторов не просто собрать и обобщить знания о предмете, но и выработать новый подход к нему. И поскольку этот подход, с одной стороны, представлен как логический вывод из прошлых этапов развития историографии неофициальной культуры, а с другой — содержит в своей основе сложное философско-социологическое понятие «жизненный мир», восприятие и усвоение получившегося тома, вероятно, растянется на долгий срок.



Три года назад на этих самых страницах я уже подступался к анализу «Путеводителя...» (см.: Новое литературное обозрение. 2022. № 177. С. 351–359). В то время он еще был сравнительно далек от завершения и материального воплощения в виде книги. Кое-какие из сделанных тогда суждений кажутся мне вполне релевантными и сегодня, другие же требуют уточнений и дополнений. В этом постскрипте к той публикации я сфокусируюсь на том, какое место в историографии претендует занять «Путеводитель...» и как оно соотносится с существующими в исследованиях андеграунда традициями.

Перед нами в некотором смысле парадоксальная книга. Уже в силу жанра в ней заложена функция, которую можно назвать энциклопедической. Речь о том, что «хэндбуки» и «компаньоны», выходящие в англоязычных академических издательствах, призваны в первую очередь знакомить условно непосвященного читателя с теми или иными явлениями истории, культуры, литературы или философской мысли. А следовательно, их составители стремятся охватить тему максимально широко. Объем рассматриваемого тома впечатляет: более тысячи страниц, сорок четыре статьи, сорок три автора (включая пятерых составителей). Тематический охват и вовсе беспрецедентен: неофициальная и полуофициальная литература, искусство, жизненные практики, субкультуры, и все это — с 1920–1930-х гг. и до конца столетия. Другую важную функцию «Путеводителя...» можно назвать концептуальной или методологической. При выработке своего подхода составители выбрали из существующих в историографии тенденций ту, что сфокусирована на коммуникации внутри художественной среды и на жизнотворчестве как практике, параллельной устремлениям и достижениям авангарда. Таким образом, книга, нацеленная на суммирование и обобщение крупного комплекса тем, сюжетов, явлений и материалов (а многие авторы представили в своих главах выводы из суммы своих прежних работ), одновременно отличается оригинальным подходом к предмету, притом универсальным, то есть претендующим объяснить андеграунд сразу и целиком.

В центре этого подхода находится понятие жизненного мира, происходящее из феноменологии Эдмунда Гуссерля и переосмысленное и взятое на вооружение Юргеном Хабермасом. В «Путеводителе...» оно означает совокупность андеграундных практик, в первую очередь коммуникативных (ср. теорию комму-

никативного акта Хабермаса), но далеко не только их — это важное расширение горизонта. В жизненный мир также включены материальные аспекты неофициальной культуры и в целом повседневность ее акторов. Артефакты, произведенные представителями неконформистского искусства, будь то картины, стихи или музыкальные композиции, входят в общую совокупность коммуникативных практик. Подобный подход позволяет едва ли не впервые поставить вопрос о том, для кого эта культура существовала. Кого мыслили художники и поэты в качестве своих зрителей и читателей и как это влияло на их жизнь и работу? Понятие жизненного мира андеграунда в трактовке составителей «Путеводителя...» позволяет ответить: зрителями были они сами, они производили свои артефакты на суд друг друга, и именно поэтому их «эстетизированная коммуникация» (понятие из теоретического Введения) гораздо важнее и интереснее ее побочных продуктов.

Смещение акцента с текстов на контексты, в том числе на условия коммуникации, является одной из мощных традиций в изучении неофициальной культуры, берущей начало в реалиях холодной войны. Иными словами, несмотря на его новизну, «Путеводитель» все же вписывается в одну из исследовательских традиций. (Другая, противоположная ей, заключается в акценте на артефактах и в попытках работать с устоявшимся культурным канонами ради включения в него этих артефактов. Этот подход предполагает целый ряд проблем, начиная с вопроса о том, возможно ли вообще реформировать канон. См. в этой связи исследования Петра Пиотровского, впрочем, не имеющие прямого касательства к советской неофициальной культуре.)

Одна из важных проблем, поставленных в книге (пусть и, скорее, имплицитно), — проблема хронологии. «Путево-

дитель...» открывается разделом «Предшественники» («Precursors»), посвященным литераторам, работавшим в 1920–1930-е гг. и во время войны и повлиявшим на неофициальную культуру эпохи «оттепели». Между тем, вопрос об истоках андеграунда многосложен. С одной стороны, он включает в себя проблему связи или связей между авторами, активными в предвоенные десятилетия, и героями «оттепели». С другой — это еще и вопрос о том, уместно ли говорить об андеграунде в 1930-е гг., когда после постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» многие писатели и художники продолжили свои эксперименты, но уже не в публичном пространстве, а за закрытыми дверями своих квартир и комнат. «Путеводитель...» не дает ясного ответа, но все же само наличие целого раздела со статьями об обэриутах, Михаиле Кузмине и литературном андеграунде военных лет показывает, что рубежи между периодами советской культуры, во многом искусственные, постепенно переосмысляются и преодолеваются.

Столь же важно и принципиальное отсутствие в «Путеводителе...» границ между видами искусства — в том смысле, что в нем рассматривается история не только литературы, но и визуальных искусств и музыки, притом в некоторых главах параллельно. Правильное решение: редкий художник работал в те годы безо всяких связей с поэтами или прозаиками, или музыкантами, или театрами. С этой точки зрения «жизненный мир» — очень удобное для исследований андеграунда понятие, поскольку в первую очередь оно касается связей между разными участниками культурного процесса.

Можно с известной осторожностью констатировать, что изучение советской неофициальной культуры находится сегодня на подъеме; многие пробелы заполняются, а стереотипы — постепенно

преодолеваются. На этом пути рассмотренный том, вероятно, станет важным подспорьем и надолго останется ориентиром — но и поводом для дискуссий.

Георгий Соколов

Опоздание как сюжет: Статьи и материалы /

Сост. А.Ю. Сорочан.



Тверь: Альфа Пресс, 2025. — 316 с. — (Время как сюжет; Вып. 14).

Содержание: От составителя; Сорочан А.Ю. Репрезентация как запаздывающий феномен; Архангельская А.В. Мотив опоздания в древнерусских произведениях, связанных с походом Игоря на половцев; Лобакова И.А. Ошибки переписчиков, или исчезнувшие святые?; Кузнецова О.А. Веселый старик как опоздавший жених в комических сценах XVIII–XIX вв.; Белозерова К.Р. Опоздавающий герой: особенности восприятия времени в повести И.С. Тургенева «Затишье»; Ельцова К.А. «Опоздавшая» статья И.А. Гончарова; Липинская А.А. Расхождение во времени как сюжетный механизм готической новеллистики; Поздняков К.С. Функции опоздания как сюжетного узла в отечественной фантастической повести первой половины XIX в. (повести В. Жуков-

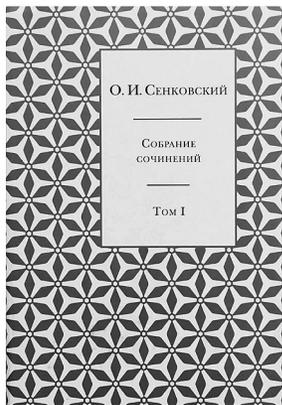
ского, В. Титова, А. Бестужева, В. Одоевского, А. Толстого); Мотейунайте И.В. Альтернативная история как способ справиться с опозданием (на примере пушкинского мифа русской литературы); **Отставание в лирике:** Денисенко С.В. «Я опоздал. Вы вышли за другого»: Опоздание в балладно-романсной традиции; Белова Т.В. Мотив «опоздание» и его смысловое развертывание в поэтическом тексте; Аллахвердиева С.А. «Поздно, больше в моей груди не живут птицы»: мотив опоздания в турецкой поэзии; Сомова Е.В. Опоздавшие родиться: об одном мотиве в отечественной поэзии XXI века; Артёмова С.Ю. «Опоздайка»: принципы номинации в поэзии Г.В. Сапгира; Куц Н.В. «На последней пустой электричке доеду, успею»: Мотив опоздания в лирике Бориса Рыжего; Кольмагин Б.Ф. Тема опоздания в актуальной поэзии; **Социология опоздания:** Васильева А.М. «Опаздывающая» провинция в столичных журналах второй половины XIX века: культурные и исторические трансформации; Барабанова М.А. Опоздавшие к революции (молодежь 1880-х годов); Лобин А.М. Монументальная память о Великой Отечественной войне и запоздалая «окопная правда» в повести Д. Гранина «Наш комбат»; Дроздова А.О. Соотношение времени личности и времени социума в поэтике А.Л. Величенского; Еланская С.Н. «Не проиграв, не победить!»: опоздание как определение ситуации в системе кайротических взаимодействий в фильмах Э. Рязанова; Меркушов С.Ф. Миметическая репрезентативная стратегия в фикциональном дискурсе («Понедельник начинается в субботу» бр. Стругацких); Карпов Д.Л. Опоздавшая молодежь: сюжет, которого не было; Николаева Ж.В. «Медленная архитектура» как итальянское изобретение; **Вечное опоздание:** Савченкова А.А. Опоздание как движущая сила нарратива в средневековых костюмах ларцах на сюжет «Кастелянши из

Вержи»; *Мальшев А.А.* Куда опаздывал русский путешественник Н.М. Карамзина; *Завьялова Е.Е.* Мотивы запаздывания и опоздания в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»; *Громова П.С.* «Почему я не родился сто лет тому назад?»: Опоздание как судьба; *Васильева С.А.* «Опоздавшая» любовь в рассказе Л. Андреева «Два письма»; *Грачева А.М.* Опоздание на две мировые войны: роман Алексея Ремизова «Плачущая канава»; *Урюпина А.С.* О поздних встречах Алексея Ремизова; *Голубева А.А.* Запоздалая встреча в Париже: Алексей Ремизов и Мстислав Добужинский; *Пинаев С.М.* Запоздалая истина, или Психология расплаты («Этрусская ваза» Проспера Мериме); *Карандашова О.А.* «Сегодня в срок прийти хотел»: опоздание в литературе для детей.

Сенковский О.И.

Собрание сочинений:

в 5 т. / Сост., вступ. статья и коммент. А.В. Кошелева, В.А. Кошелева.



М.: Дмитрий Сечин, 2021–2024. — 300 экз.

Известный пушкинист В.А. Кошелев и его сын А.В. Кошелев, тоже пушкинист, выпустили собрание сочинений О.И. Сенковского, заполнив серьезную лауну. Сенковский — фигура очень важная для русской литературы и журнали-

стики 1830-х гг. Это был выдающийся ученый-востоковед, полиглот, путешественник по Востоку. Среди русских литераторов первой половины XIX в. других людей такого кругозора и такой эрудиции не было. Кроме того, Сенковский в совершенстве знал (по подлинникам, а не по переводам) современную европейскую литературу, не говоря уже о восточной. И, наконец, он был чрезвычайно остроумен. Все это позволило ему занять особое положение в русской литературе. В 1834 г. он создал первый русский толстый журнал «Библиотека для чтения», в котором печатал свои повести, рассказы, критические и научные статьи. Журнал имел большой успех. Кошелевы цитируют воспоминания И.С. Тургенева: «...правду говоря, не на Пушкине сосредоточивалось внимание тогдашней публики <...>. Барон Брамбеус (псевдоним Сенковского. — А.Р.) царствовал» (т. 2, с. 12). Приведу еще одно свидетельство современника: «Громкая известность г. Сенковского началась с «Новоселья», где <...> помещена юмористическая статья его «Большой выход у Сатаны»; она увеличилась появлением «Фантастических путешествий Барона Брамбеуса» и, в особенности, редакцию «Библиотеки для чтения» <...>. «Библиотека» имела огромный, неслыханный успех; влияние ее было обширно; публика верила ей безусловно...» (*Герсеванов Н.Б.* Газетные заметки // Северная пчела. 1858. № 190). Причиной этого во многом был своеобразный стиль текстов Сенковского. Как точно замечают публикаторы, у него «главным становится не сюжет, а рассказчик, строящий свое повествование как бесконечный монолог, полный отступлений, высмеивания всего и вся, постоянно обнажающий прием и подвергающий критическому переосмыслению жанровые условности» (т. 2, с. 19). У Сенковского появилась масса подражателей среди писателей второго и третьего рядов: М.И. Воскресенский, С.М. Любец-

кий, А.П. Протопопов, Ф.Н. Соловьев, А.И. Чуровский и др. Повлиял Сенковский и на многих русских фельетонистов, от Ф.В. Булгарина до А.В. Дружинина, И.И. Панаева и А.С. Суворина.

После смерти Сенковского было издано в 1858–1859 гг. собрание его сочинений в 9 томах, причем очень качественно для того времени, я бы даже сказал, любовно. Его подготовил востоковед П.С. Савельев, ученик Сенковского. Издание включало обширное предисловие, библиографический указатель публикаций Сенковского, его художественные произведения, научные и критические статьи. Однако сейчас это собрание сочинений малодоступно, кроме того, оно лишено комментариев, да и на полноту не претендовало.

Впоследствии Сенковского издавали редко. Если не учитывать перепечатки в антологиях, то можно назвать только сборник «Сочинения барона Брамбеуса» (1989), составленный В.А. Кошелевым и А.Е. Новиковым, и сборник фантастических произведений «Записки домового» (1990, переиздан с дополнениями в 1996 г. под названием «Фантастические повести»), составленный Ю.М. Медведевым.

Пяти томник дает гораздо более объемное представление о творчестве Сенковского. Составители выбрали не хронологический принцип расположения переиздаваемых произведений (они слишком разнородны для этого), а тематический. 1-й том включает произведения восточной тематики, 2-й — раннюю беллетристику, то есть произведения, написанные от лица Барона Брамбеуса (так они были и подписаны), 3-й — повести 1834–1840 гг. и фельетоны, в том числе литературно-критические, помещенные в «Библиотеке для чтения», 4-й — роман «Идеальная красавица» и более поздние повести и, наконец, 5-й — «Листки Барона Брамбеуса», то есть фельетоны, которые Сенковский печатал в последние два года жизни в жур-

нале «Сын Отечества». Подавляющее большинство текстов републикованы по первым публикациям в периодике.

Другие произведения более или менее известны историкам литературы и журналистики, а вот «Листки...», не входившие в девятитомное собрание сочинений, мало кто читал. А они чрезвычайно интересны. В них можно прочесть о торговле и промышленности, о громадном влиянии телеграфа на социальную жизнь и о важности общественного мнения, о кулинарии и русском языке, о путешествиях Брамбеуса в Индию и во Францию. Являясь монархистом и противником парламентарного строя, Сенковский в то же время парадоксальным образом был сторонником гласности и выступал против цензурных ограничений. Он считал, что гласность, «будучи началом существенно патриархальным и самодержавным и придавая самодержавию безусловную полноту силы и единство действия, <...> только и безопасна под сенью чистого самодержавия, как скоро им самим признана надежнейшим орудием отеческой верховной власти, вернейшим средством все знать, все слышать, все видеть издали, царствовать единою волею, равно повелевать всем и всеми, с полною уверенностью, что священные Царские веления исполняются свято повсюду» (т. 5, с. 733). Более того, в одной из своих последних работ он писал: «Единственное средство исправления нравственности, без всякого сомнения, — страх печати, занимающейся отечественными фактами и делами...» (Посмертные записки // Современность. 1880. № 163), что и сегодня звучит весьма актуально.

Каждый том снабжен предисловием, которое написано живо, в популярном ключе и ориентировано на широкую читательскую аудиторию. В целом пяти томник дает довольно полное представление о прозаическом наследии Сенковского, чего нельзя сказать о его

литературной критике. Явно не хватает его статей о русской исторической драме, о русском историческом романе, о романе Н.И. Греча «Черная женщина», об «Одиссее» в переводе В.А. Жуковского и о романах Е. Тур и В.А. Вонлярлярского. А без них невозможно ни реконструировать его литературно-эстетические взгляды, ни понять, какое место занимал он в литературной критике того времени.

Есть в томах и подробные комментарии, которые носят научный характер. При таком количестве предисловий и, особенно, примечаний, в них не могли вкратце некоторые неточности, наиболее важные из которых стоит отметить.

В первом томе сказано про Сенковского, что «по национальности он был поляк, точнее литвин» (с. 4). Это неточно: мать у него была белорусской, а «литвин» — это не национальность, а указание на принадлежность в рамках Речи Посполитой не Королевству Польскому, а находящемуся с ним в унии Великому княжеству Литовскому или к этому региону, когда он оказался после трех хищнических разделов Речи Посполитой в составе Российской империи.

Во втором томе можно прочесть, что «Выжигин» [Ф.В. Булгарина] предназначался для непритязательного читателя, воспитанного на лубочной литературе...» (с. 5). На самом деле роман «Иван Выжигин» был ориентирован на средний слой читающей публики, выше низовой аудитории и ниже узкой прослойки элиты. Н.А. Полевой писал, что «в кабинетах, в гостиных, на бирже, в городах, в деревнях, в целой России сочинения г-на Булгарина, и особенно “Иван Выжигин”, составляют предмет разговоров. Просвещенные и невежды, умные и неразумные, дамы, старики, офицеры, купцы, чиновники, даже девушки и дети толкуют о Булгарине, о его успехах литературных» (Московский телеграф. 1829. № 13. С. 65); роман по-

ложительно оценили и Николай I, и Н.В. Станкевич.

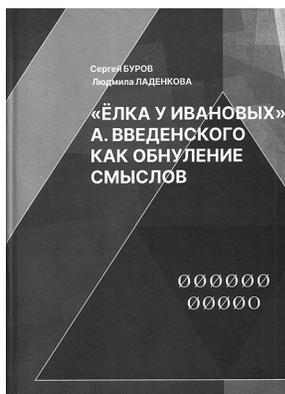
Слова «юная словесность» публикаторы в том же томе комментируют так: «Этот термин для обозначения французского романтизма впервые употреблен в настоящей статье. Сенковский очевидно соединил два обозначения: “неистовая словесность” (frenetique) и “la jeune France” — юная Франция (так называли себя молодые французские поэты и писатели романтического направления, объединившиеся после революции 1830 г. вокруг В. Гюго)» (с. 670). То, что Сенковский имел в виду «неистовую словесность», совершенно верно, но характеристика «Юной Франции» ошибочна. Так назывался «маленький кружок малоизвестных литераторов, который принял название les Jeunes-France. Название это — неологизм, введенный в оборот газетой “Фигаро”, которая в целом ряде статей августа-сентября 1831 г. высмеивала карикатурный тип “юнофранцуза” (le Jeune-France)» (Мильчина В.А. «Порода в женщинах» и «Юная Франция»: попытка комментария // Мир Лермонтова. СПб., 2015. С. 563). В кружок этот входили Т. Готье, Ж. де Нерваль, П. Борель и др., но не В. Гюго.

В целом задача возвращения в круг чтения такой яркой фигуры, как Сенковский, выполнена публикаторами чрезвычайно удачно. Это издание хорошо вписывается в ряд таких собраний сочинений писателей, относимых литературоведами к авторам «второго ряда», как Собрание сочинений Е.П. Ростопчиной в 6 томах, выпущенное тем же издателем в 2019–2022 гг., и подготовленные на уровне академических изданий и выпущенные издательством «Владимир Даль» полные собрания сочинений К.Н. Леонтьева (2000–2021; 12 т.) и Кохановской (Н.С. Соханской) (2023–2024; изданы 4 т. из запланированных семи). В результате появляются новые яркие фигуры на карте русской

литературы XIX в., хотя шансов на вхождение в устоявшийся корпус классиков у них, на мой взгляд, мало.

А.И. Рейтблат

Буров С.Г., Ладенкова Л.С.
**«Елка у Ивановых»
 А. Введенского как
 обнуление смыслов.**



СПб: Петрополис, 2023. — 440 с. —
 1000 экз.

Авторы книги увлечены поиском источников тех или иных мотивов и выражений. Прежде такой подход к Введенскому развивал, например, М. Йованович. Действительно, это позволяет многое обнаружить. «Мне скучно, писарь» — явная отсылка к «мне скучно, бес» из «Сцен из Фауста» Пушкина (с. 184), после чего замечательно уверение «Ей-Богу», обращенное к персонажу, прототип которого — дьявол (с. 189). Возможно пояснение некоторых реплик соотносением с поэмой Маяковского «Люблю» (с. 170). Раскрывается тождественность Сони и убившей ее няньки срубленной елке (с. 198) — во время террора под топором все, и убиваемые, и убивающие.

Но часто применение такого метода кажется неумеренным. Если девочка Дуня у Введенского собирается прыгать

вокруг елки и хохотать, авторы обязательно отметят, что здесь «отражено состояние одной из девочек из рассказа «Ангелочек» (1899) Л. Андреева» (с. 317). Без претекста прыгать у елки невозможно? Ожидание елки может быть взято только из «Кукольного дома» Ибсена (с. 108)? Реплика Федора о невесте «она очень красивая» соотносится со стихами Пастернака и Маяковского, но слово «красивая» используется повсеместно.

Лесоруба Федора предлагается соотносить с Достоевским (с. 115), однако вскоре говорится о проекции Федора на Пастернака (с. 120). Реплика первого лесоруба о елке «ну и фрукт» соотносится и с трудностью перетаскивания елки, и со словами Нагорной проповеди о добром плоде (с. 127); с таким же успехом можно было бы сказать, что елка — плод леса. На основании существования сборника А. Кручёных и Зины В. «Поросята» (с. 1913) авторы предполагают, «что под Свиным поросенком выведен сам Кручёных» (с. 146). При этом практически сразу следует соотношение с пьесой Е.В. Сперанского «Поросенок в ванне» (1935), где поросенок Ваня — символ затхлого старорежимного быта. Кажется, авторы или не замечают пуганицы (функционирование авангардного поэта и символа мещанства в связях текста очень различно), или считают текст Введенского в принципе бессвязным. На с. 147 добавляются еще и «Три поросенка» С. Михалкова...

При попытке соотношения с поэмой «Двенадцать» Блока исследователи отмечают: «Катку убивает ее бывший дружок Петька — у Введенского он «превращен» в годовалого брата Сони — Петю Перова, в фамилии которого актуализируется уголовный и писательский аспекты» (перо писателя и «перо» — нож) (с. 111). Но у Введенского Петя Перов никого не убивает и ничего не пишет. К маку авторы находят ритуальный претекст в виде древнееврейских слов «Мак Бенах», «плоть отделяется от

кости» (с. 252) — не уводит ли это в сторону от более вероятного сонно-наркотического значения мака? Связанные с маком слова «радость» и «ночь» подкрепляют его более, чем масонско-алхимическое значение. Отметим, что при желании Введенский делал пародийные отсылки, например, к «учиться, учиться и учиться» Ленина, вполне явными, несмотря на опасность этого.

Видимо, авторы сводят понимание фрагмента текста к опознанию его источников (с. 320). Анализом очень значимых для Введенского сдвигов языка они не занимаются. «Языку поэт, тем более один из крупнейших поэтов столетия, каковым был Введенский, не может не доверять априори — иначе он не мог бы писать» (с. 137). Но письмо Введенского часто рождается именно из критики языка, пусть и его средствами.

Исследователи видят в пьесе Введенского «антилитературность, направленную на обезличивание чужих текстов, их смысловое обнуление» (с. 42). Дискредитация распространяется и на авторскую литературу, и на фольклор. Семеро детей и нянька, возможно, отсылают к сказке «Волк и семеро козлят» (с. 310). Авторы отмечают, что многие персонажи носят фамилии художников: Иванов, Перов, Серов... Видимо, о русской классической живописи Введенский думал не лучше, чем о литературе. «“Елка у Ивановых” как сплошной массив интертекстов — это поле авторских ожиданий того, что читатель / слушатель / зритель начнет опознавать первоисточники и, задавшись вопросом о генезисе текста, определит мир как ничто» (с. 26). Однако столь ли тотальны пародийные намерения Введенского? Он ставил под вопрос не мир, а старые неадекватные пути к нему.

Исследование обнаруживает много противоречий. «Под вопрос в произведении, написанном в период Большого террора и после разрешения властями новогодней елки, было поставлено все,

кроме смерти» (с. 4); персонажи пьесы забыли о Рождестве, о Христе, ждут только елку под советской, а не виффлемской звездой. «Их смерти в пьесе — самоуничтожение зла» (с. 8), «пьеса отражает глубину антихристианского падения» (с. 23). Одновременно «“Елка у Ивановых”, быть может, одна из последних попыток драматургов авангарда показать, что жизнь проникнута игрой, театром, что она смешивается с искусством» (с. 18). Но никаких попыток выяснить, как соотносятся игра, террор, забвение Христа и смерть, в книге не делается. Обыденность умирания героев пьесы Введенского может быть понята и как умирание картонно-механических, толком и не живших персонажей, и как балаганность самой смерти, «самоуговоры автора, направленные против страха смерти» (с. 315). При этом множественность интерпретаций лишь вскользь констатируется, без дальнейшего разговора о ней. «Жирафа — чудный зверь» соотносится со стихотворением Гумилева — но у Введенского жираф в положительном контексте, получается, что Гумилев выводится из тотальной критики литературы? Рычание Пузыревой-матери связывается с голосом духа у Я. Бёме (с. 336), но тогда Пузырева-мать не такая уж бездуховная?

Хотят ли персонажи пьесы Введенского порадоваться «телесные очи после того, как порадовали духовные», как персонажи новеллы Сервантеса (с. 208–209)? Порой возникает впечатление, что исследователи делают шаг назад и пытаются сгладить абсурдность. В частности, они считают, что почти все, воспринимаемое как признаки абсурда, объясняется присутствием между читателем / слушателем / зрителем и текстом фигуры автора, вольно искажающего текст (с. 16), что Введенский был вынужден «опускать множество смысловых звеньев, из-за чего во многом и создавалось впечатление абсурдности изображаемого» (с. 37). Но Введенский

скорее стремился точно репрезентировать видимый им абсурд и вряд ли нуждался в зазывале, поддерживающем интерес публики, и из-за скептического отношения к публике, и из-за очевидной невозможности представить пьесу публике сталинского СССР. Сами исследователи говорят о закрытости структур пьесы для кого-то внешнего (с. 32), об отсутствии у Введенского желания и попыток опубликовать пьесу или добиться ее постановки (с. 37).

Если у части персонажей фамилии совпадают с фамилиями художников, исследователи любой ценой стараются найти такие соответствия для всех, в ход идут очень малоизвестные фигуры. Был ли Введенский столь занудно последователен? «Введенский произвел Страшный суд над Ивановыми» (с. 139) — едва ли Введенский присваивал место Бога. Если действие пьесы — «изгнание Богом членов семейства Ивановых» как аналог описанного в Каббале «изгнания Богом Себя в самого Себя» (с. 380), за этим должно последовать

развертывание Бога в качестве Бога-Творца, на что в пьесе Введенского и намека нет. То есть Введенский дискредитирует и Каббалу? А может быть, просто с ней никак не соотносится?

Возможно, исследователи смогли бы найти больше, если бы не сосредотачивались на одном методе? Несколько примеров этого есть. В частности, обнаружение городского, читающего Маркса: в 1938 г. это дискредитация Маркса, в 1898 г., к которому отнесено время действия пьесы — дискредитация системы власти в царской России (с. 189). Помогает старый добрый мотивный анализ: бег в «Елке у Ивановых» сопоставляется с бегом в «Разговоре о бегстве в комнате», в обоих произведениях Введенского он оказывается бесцельным действием, приводящим к смерти (с. 167). Но слишком часто эрудиция авторов книги и огромный объем проделанной ими работы ведут не к доказательности, а к хаосу.

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.