литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № 180 [2’2023]

НОВАЯ ПОЭЗИЯ

7 *Егор Зернов*. Это не стихотворение в трех актах, написанное на смерть французского кинорежиссера Жан-Люка Годара, снявшего такие фильмы, как «Китаянка» (1967), а также «Владимир и Роза» (1971), и покончившего с собой в 2022 году, немного не дожив до 92 лет

СКВОЗЬ СЛЕЗЫ: РУССКАЯ ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Составитель блока Константин А. Богданов

13 *Константин А. Богданов*. От составителя

15 *Константин А. Богданов*. «В парке плакала девочка» Игоря Северянина как красивое стихотворение

35 *Вера Полищук*. «Буря рыданий»: мотив слез в поэтике В. Набокова

50 *Мария А. Александрова*. «Слеза солдата» в культуре советской эпохи

66 *Александр Кобринский*. «Слеза комсомолки»: семиотический коктейль Венедикта Ерофеева

78 *Ярослава Захарова*. Пригов: «новая НЕсентиментальность»

ИСТОРИЯ РУССКОГО СПИРИТИЗМА
Составители блока Ксения Бутузова, Елена Глуховская

88 *Ксения Бутузова, Елена Глуховская*. От составителей

91 *Владислав Раздъяконов*. Религиозная антропология русского спиритуализма конца XIX — начала XX века

106 *Анастасия Маклакова*. Завет духов: эсхатологический спиритуализм в России рубежа XIX—XX веков

121 *Илья Виницкий*. Русский Глабдаббдриб: тень Димитрия и историческое воображение эпохи реализма

135 *Юлия Маннхерц*. Русский спиритуализм и его безмолвные медиумы (*пер. с англ.* Ксении Бутузовой)

152 *Ксения Бутузова*. Ребусы в визуальной культуре русского спиритизма

ЛИТЕРАТУРА ВНЕ СЕБЯ: ИНФИЛЬТРАЦИЯ СЛОВА В СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕДИА
Составители блока Иван Делазари, Дмитрий Токарев

170 *Иван Делазари, Дмитрий Токарев*. От составителей

175 *Ксения Дергунова, Василиса Попова*. Техническое как посредник и соучастник в создании театральной иллюзии: медиальность в театрах Толстого, Пиранделло и «Би-Би-Си 1»

188 *Иван Делазари, Дмитрий Токарев*. Видео и аудио: телетексты позднего С. Беккета

204 *Артём Рыжков, Софья Ткачук*. Металитературность русского рэпа 2010-х годов: на пути к медиальной автономности

ЗАПИСИ И ВЫПИСКИ

219 *Игорь Вдовенко*. Еще одно возвращение

238 *Павел Глушаков*. От Толстого до Лотмана: наблюдения и характеристики

ПРОЧТЕНИЯ

252 *Георгий Куницын*. «Крестная няня» Б. Пастернака

268 *Анатолий Рясов*. Религия Пруста и миф Жене

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

280 *Максим Дрёмов*. Что нас жалеть, когда виновны сами! (Рец. на кн.: Кривулин В.Б. Ангел войны / Сост. О.Б. Кушлиной; послесл. О.Б. Кушлиной, М.Я. Шейнкера. СПб., 2022)

IN MEMORIAM:
АЛЕКСАНДР ФЕДОРОВИЧ БЕЛОУСОВ
(10 августа 1946, Рига — 5 января 2023, Санкт-Петербург)

287 *Инна Веселова*. «Мне интересно то, что за текстом, — действительность, люди»: памяти Александра Федоровича Белоусова

292 *Александр Белоусов*. Из истории русской «кладбищенской» поэзии: стихотворение К. Случевского «На кладбище»

305 Библиографический список основных публикаций А.Ф. Белоусова

БИБЛИОГРАФИЯ

310 *Наталия Полосина*. Испанист чревовещающий: травма современности и опыт культурологической терапии (Рец. на кн.: Ginger A. Instead of Modernity: The Western Canon and the Incorporation of the Hispanic (c. 1850—75). Manchester, 2020)

316 *Сергей Огудов*. Об основах кинонарратологии (Рец. на кн.: Buckland W. Narrative and Narration: Analyzing Cinematic Storytelling. N.Y., 2021)

323 *Галина Заломкина*. Третий полюс психоанализа (Рец. на кн.: Zalambani M. Letteratura e psicoanalisi in Russia all'alba del XX secolo. Firenze, 2022)

327 *Кирилл Зубков*. История русской литературы долгого XIX века как история чтения (Рец. на кн.: Reading Russia: A History of Reading in Modern Russia / Ed. by D. Rebeccini and R. Vassena. Vol. 2. Milano, 2020)

333 *Виктор Димитриев*. «Записки из подполья»: чтение, перевод, интерпретация (Рец. на кн.: «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского в культуре Европы и Америки / Отв. ред. Е.Д. Гальцова. М., 2021)

341 Новые книги

КНИГА НЛО

Сандомирская И. Past discontinuous: фрагменты реставрации. М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 520 с. — (Научное приложение; Вып. CCXL).

365 *Федор Николаи, Ирина Сандомирская.* Реставрация как суждение и как действие

ХАЛТУРА

374 *Наталья Акимова.* Лицевая сторона и изнанка переизданий Ф.В. Булгарина (Рец. на кн.: Булгарин Ф.В. Иван Выжигин и его приложение Петр Иванович Выжигин. М., 2002)

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

379 *Ярослава Захарова.* Международная конференция «Сквозь слезы: русская эмоциональная культура» (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Новое литературное обозрение, 25—26 ноября 2022 года)

384 *Анна Синицкая.* Междисциплинарная конференция «Умолчание: Интерпретация культурных кодов. XX Пирровы чтения» (Лаборатория исторической, социальной и культурной антропологии, Саратов, 30 июня — 2 июля 2022 года)

400 Вера Мильчина. Российская научная конференция «(Авто биографическая печаль: эмоции в личных нарративах и исследовательских практиках XVI—XXI веков» (ШАГИ РАНХиГС, 30 сентября — 1 октября 2022 года)

413 *Татьяна Скулачева, Вера Полилова, Вера Мильчина.* Международная научная конференция «XVI Гаспаровские чтения» (ИВГИ РГГУ, 15—18 апреля, 24 сентября 2022 года)

429 *Абрам Рейтблат.* Письмо в редакцию

431 Errata

433 Наши авторы

436 Summary

441 Table of Contents

445 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) РАН, ведущий научный сотрудник

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

Джон Малмстад
PhD. Гарвардский университет, профессор

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

Пекка Песонен
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

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

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

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

Александр Эткинд
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

Михаил Ямпольский
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

Новая поэзия

Егор Зернов

Это не стихотворение в трех актах, написанное на смерть французского кинорежиссера Жан-Люка Годара, снявшего такие фильмы, как «Китаянка» (1967), а также «Владимир и Роза» (1971), и покончившего с собой в 2022 году, немного не дожив до 92 лет

ПЕРВЫЙ АКТ

Первый акт следует снимать на цветную кинопленку 16-мм, закадровый голос звучит монотонно и чисто, как будто в учебном фильме. Слова, выделенные прописными буквами, выводятся на экран большими титрами на черном фоне.

Все мы видели, как по подбородку Эдипа стекало
то, что мы прежде назвали бы «ВЗГЛЯД».

Наше внимание не миновал образ непогребенного
брата Антигоны, так называемого осквернителя гнезда.

Но как называется опыт
раны, наверно, на Райнере Вернере в хвойном
воздухе, жирном пятне на бумаге, PAPIER (?)

Как зовется взорванное лицо
Бельмондо, только что сигарету сосавшее,
и как-то горячо на волосах,
будто лопнули глаза и голова
под неостывшей кнопкой рестарт,

пока немолодой мужчина, уже двадцать лет
как прошедший через 1968 / 1917 / 1789 год,
сидит у печатной машинки, танец тела вкладывая в
пальцы, ногтями стирая знаки на клавишах — революционная
работа переозначивания. Этот человек, известный по черно-белым

фильмам о любви, которые с большим удовольствием показывают
в московском кинотеатре «Художественный» для дорогих
людей за билеты по тысяче рублей, для поклонников безопасного искусства,
которые скажут, что УШЛА ЭПОХА, а может, она ушла давно, когда
этот человек у печатной машинки вложил в руки Жан-Пьера
красную книжку, когда Ульрике Майнхоф вошла в отельный номер советского
писателя не с коммунистическим приветом, но с обновляющей пулей,
а воспаленные глаза Анны Вяземски расслабились у тюремной решетки, у
календаря на 1976 год.

Человек с печатной машинкой, с растущим дымом сквозь рот,
сквозь повторяемый сэмпл стук-стука на фоне
пытается понять, что общего у дефолтных
настроек и Гитлера, бесстрастности линзы и мясника, тогда он
не вот-человек, но ВОТ-ВОТ-ЧЕЛОВЕК, мерцающий лозунгом во весь экран,
не ECCE, но оживающий (der) EKEL, блюющий телерекламой из киноглаза,
Курдистаном и сектором Газа, снарядом и кровью, засохшей на запястьях,
что ярче любого знамени или сколько-угодно-высказывания.

Человек с печатной машинкой ложится спать, и во сне он видит «какую-то
комнату, где на полках стоят банки с разными надписями. Тогда я увидел банку,
подписанную именем бога, я рассыпал ее содержимое, и из соседнего
помещения странной походкой сюда вошел человек. Если бы. Мне нужно. Было.
Описать его. Одним словом. Я сказал бы. Слово. Длинный. На нем все было
длинное. Он сказал сесть на колени. И загадать желание. Я сделал. То, что
он просил. Я загадал желание. Произнес его вслух. Услышав, он
вышел, ОТИРАЯ ЛИЦО. И я больше никогда не видел этого человека».

ВТОРОЙ АКТ

Второй акт следует распространять на листовках А5, размноженных посредством ксерокса. Прочитал — передай другому.

1. Не нужно снимать политические фильмы — нужно снимать кино политически.

2. Борьба старого и нового есть классовая борьба.

3. *Я говорю солидарностью, пока вы говорите надзором.*

4. Коммунизм — это противодвижение, отзвук, который черпает силу в звуке, чтобы его заглушить <…> (Жор. Бат.)

5. A FILM IS A GIRL AND A GUN

6. Фильм есть a girl and a gun, оса и орхидея, Владимир и Роза, ризома, разрез, взрыв воздуха, порождаемый ударом топора. Так «народ» раздевается от первого взгляда, неаккуратного слова, взмаха ресниц, случайного жеста. Так начинается кошмарный сон хорошего человека. Жуткая повесть в сердце одного из толпы.

7. Тальберг — единственный, кто помнил каждый день о 52 фильмах. Я же не помню ни одного текста, ни одной картины, ни одного лица, ни одного слова, я только вижу, как бежит эта пленка, как двигается твой рот, пока ты говоришь, Я ПОМНЮ только что-то одно: например, фразу ВОТ ТАК. Я — Жан-Люк Годар, мертвец, тело мое лежит неизвестно где, ждут меня не то птицы, не то могильные черви, я был убит французским кинорежиссером в 2022 году, режиссером, снявшим такие фильмы, как «Наша музыка» и «Фильм-социализм», я не был болен, не катался в коляске — рукой, не подверженной судороге, выдыхал сигару, смотря на последнюю крепость, которая еще не была захвачена. Замок Роля — имя той крепости, там все еще слышен голос фантома, как, например, ТРЯСИСЬ ОТ СТРАХА БОГАТАЯ МРАЗЬ или СМЕРТЬ БУРЖУАЗНОЙ КУЛЬТУРЕ. И кричать мне до тех пор, пока не исчезнет девчонка, пока не исчезнет мальчишка, мечта котор_ой — взорваться на виду у сверстников, мечтающих о брачном очаге и одобрении ректора, взорваться в лице у старика, вожделенно смотрящего на колени подчиненной, стать огненным упреком для лектора, извиняющегося за феминизм поэтессы, о которой читает лекцию, разодрать собственное тело на глазах у социально защищенных героев-индивидуалистов, у великих культурных деятелей, стать больше себя в порыве горячего ветра.

8. Мальчик и девочка, которых больше не любят мама и папа.

9. Человек, уставший сидеть в кофейне.

10. Фильм — это ~~текст, не успевший стать зачеркнутым на следующее утро.~~

11. Мы с детства несем в себе пафос неприятия коллективности, но вместе с коллективностью упраздняем солидарность, сострадание, справедливость, возможность сообщества. (Ал. Ски.)

12. Фильм есть ненависть к государственным похоронам, история о никогда не снятом фильме.

13. Если пять раз сказать слово «эгалитарность», обернуться вокруг себя два раза, потом три раза крикнуть в окно словосочетание «горизонтальные связи», а сразу после этого лечь спать, наутро у вас под подушкой окажется выпавший зуб.

14. Ландшафт есть союзник. Неровности, изломы и изгибы, переулки, повороты, тайные проходы, пустыри, тупики и тунелли, входы, выходы и углы суть наши ближайшие соратники, товарищи и друзья.

15. Not to introduce one thing after another, which was still the law for Brecht. Now you have to bring in as many factors as possible at the same time so people are forced to make choices. (Hein. Müll.)

16. Наши лица суть сны, развеянные к десяти утра, выпотрошенные простым подъемом корпуса, сгибом живота, распрямленной складкой на щеке.

17. Искусство Жозефины состоит в том, что, хотя она поет не лучше, чем другие мыши, и свистит даже хуже, она, возможно, побуждает детерриторизацию «традиционного свиста» и освобождает его от «повседневной борьбы за существование». (Жил. Дел.)

18. Наша музыка — это песнь отсутствующего, но что скажет отсутствующий, что скажет отсутствующая, выслушав нас до конца.

ТРЕТИЙ АКТ

Третий акт следует транслировать через двадцать лет после смерти режиссера. На телеэкране появляется сам ЖЛГ, родственники, известные и неизвестные поклонники, телезрители, враги.

ВОПРОС: Как вы узнали о смерти ЖЛГ?

ОТВЕТ: Обычно это начинается так: приходит смерть, и тогда
мы надеваем траур. Я точно не знаю почему, но я делаю
наоборот. Сначала я надеваю траур, но смерть не приходит.
Как бы исключение, которое все никак не подтвердит правило.

ВОПРОС: Вы не ответили на мой вопрос.

ОТВЕТ: Тогда я раз за разом искажал правила на воображаемом
Страшном суде.

ВОПРОС: Какое отношение это имеет к тому, что

ОТВЕТ: И моя душа споткнулась о тело: она ушла, забыв предложить руку.

ВОПРОС: Ясно.

ОТВЕТ: Так и было.

ВОПРОС: Как на вас повлиял ЖЛГ?

ОТВЕТ: Конечно, он был тем, что смотрит вам в глаза, и вы понимаете,
как сильно вы хотите избежать той же участи. Дым трогает кристалл,
из-за этого все и происходит, правая рука трогает левую руку,
пока левая трогает другую левую, и нельзя угадать, в каком
прикосновении тут базис, а в каком надстройка. Через 35 кадров
я поверну голову к стеклу в стене, никакой музыки.

ЖЛГ поворачивает голову к стеклу в стене, никакой музыки.

ОТВЕТ: Я будто бы прихожу в гости к постепенно пропадающему
родственнику. Осталось считанное кол-во слов, и он знает это.
Вы сидите рядом, каждый раз прощаясь навсегда, гоняя воздух
по горлу, вы заражены этой последней усталостью. Ни ветра, ни звука.
Вы можете сказать только сто слов, двадцать пять слов, два
слова. Родственник пропадает, никуда не уходя. Кажется,
я решился, когда понял, что это я прихожусь себе тем самым
родственником.

Ни ветра, ни звука. Последняя усталость, воду гоняет дыхание света. Это даже ничего не значит. Слова, написанные курсивом для ускользающей красоты на умирающем фоне.

COMME ÇA

ВОПРОС: Что потом?

ОТВЕТ: Потом, когда тело Годара стало телом старого дезертира (ведь мы так заключили), ты (и я) пошли в кино, чтобы увидеть нового Дзигу Вертова, чего не увидел Жан-Люк. Мы так и говорили: «Этот фильм не смотрел даже он». Дети играют в Россию, дети играют в черное и белое, в белый, черный, красный, красный, зная, что речи о белом благородны только тогда, когда речь идет о платке Софьи Перовской. Мои легкие — это вздымающийся белый платок, проворно летящий вниз, и я могу сказать любую глупость, будто говорю по-французски. Лев Троцкий, в порыве рук и лица кричащий, мол, MAKE ME A STAR, литературовед, убитый стальным чем-то, что впоследствии будет слито в непонятное слово КОММУНИЗМ. Американское кино, рожденное пленкой лагерей смерти, на красном ковчеге втекающее в лагеря смерти — новую экранизацию Алисы Розенбаум. Беспечный ездок уже накачался чем-то за кадром, и я понятия не имею, куда мы едем. Встань на броневичок, ковбой! Оседлай ПРОЛЕТАРСКУЮ СИЛУ. Говори о разрыве, диалектике эвтаназии, фабрике грез по ту сторону тумблера, счетчика прожитых лет. Через 14 кадров насилие крика сменится насилием молчания.

Насилие крика сменяется насилием молчания.

COMME ÇA

ВОПРОС: Как вы узнали о смерти ЖЛГ?

ОТВЕТ: Мы идем к Финскому заливу. Паранойя укладывается поближе к сновидениям. «Будто ртуть упала», — говорит Ал. Ски. о стихах Ма. Зем. А потом у воды: «Посмотрите, ноготь не вмещается между морем и небом. Это очень мало места. Должно быть больше». Появляется Ал. Ци. У нее *резонирующий* голос. Не знаю, почему такое прилагательное — значение это или звучание. В этом они похожи с Ал. Ски. Ее *а-вот-наши-московские-гости*, его *них.я-них.я-них.я*. При живом ЖЛГ. Что говорит о тебе эта тревога? На видеоролике брови молодого романтика, волосы цепляются за облака — июльский автопортрет. Возможность объятий, интонация заключения, точки, размывающейся до пятна под резким лучом электричества. Через

кадр проявится ошибка монтажа, осенний ландшафт. Вроде мокрая перхоть, и это уж точно звучание, а не значение.

A FILM

IS A GIRL

AND A GUN

COMME ÇA

A FILM IS

ВОПРОС: Что вы имеете в виду, господин Арто?

ОТВЕТ: Я хочу сказать, что я нашел способ <...> тут помогла бы латынь <...> люди уже не верят в бога <...> слишком много отцовских фигур <...> и вот твоя рука прислоняется к подбородку <...> как бы мысль о чем-то забытом <...> и самым тщательным образом <...> я просто хочу [думать], чтобы в этот момент ты думала обо мне <...> только сделав ему тело без <...> «традиционного свиста» <...> не вмещается между морем и небом <...> эксеги монументайре перенниус <...> и он не ушел от удара сверху <...> черт разберет <...> нет, я не сошел с ума <...> не дай мне бог <...> и как бы выключают свет у меня, то есть в моей <...> легче думать как о жертве, конечно <...> и ты выходишь из палаты <...> ОТИРАЯ ЛИЦО <...> а по тебе, другому, стекает то, что мы прежде назвали бы «ВЗГЛЯД»

COMME ÇA

A FILM IS

Сквозь *слезы: русская* эмоц*иональная культ*ура

Константин А. Богданов

От составителя

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_13

Konstantin A. Bogdanov

From the Compiler

Нижеследующие статьи — выборка из материалов конференции, состоявшейся в прошлом году под патронажем «Нового литературного обозрения» и Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (см. хронику конференции в этом же номере журнала). Все материалы выйдут отдельным сборником, готовящимся к изданию в НЛО. Здесь публикуются только те статьи, которые отсылают преимущественно к литературоведческим аспектам в описании и восприятии слез. Пока литературоведение не умерло — оно все еще живет!

Вместе с тем у такого комментирования в данном случае есть свои теоретические претензии и свои антропологические резоны, к литературоведению не сводимые — или сводимые не только к нему. Они таковы.

Слезы — универсальная тема для всех мировых культур. Есть ли культура, где никто и никогда не плачет? Но известно и то, что отношение к слезам в разных культурах различно. В разных исторических и социальных обстоятельствах проявление эмоций выражается и расценивается во взаимосвязи многоразличных факторов индивидуального и коллективного опыта — традиции, идеологии, границ принуждения и свободы. Насколько специфична в этом отношении русская культура и, в частности, русская литература в ее исторических и социальных трансформациях? В чем проявляется ее «слезливость»? И что дает это знание нам — в ретроспективной оценке прошлого, в заботах о настоящем и надеждах на будущее? Публикуемые работы — капля в море литературных слез, о которых — в этом нет сомнений — у читателя есть и свое представление.

Ниже — только пять сюжетов из стотысячно возможных на эту тему. **Константин Богданов** предлагает прочитать стихотворение Игоря Северянина

о плачущей девочке с учетом биографических, историко-культурных и лингвостилистических обстоятельств. **Вера Полищук** рассматривает мотив слез в поэтике Владимира Набокова и связь этого мотива с сексуальной образностью. **Мария Александрова** размышляет о двух регистрах в описании плачущего солдата как сквозного персонажа советской культуры — официальной и индивидуально творческой манифестации военного опыта. **Александр Кобринский** анализирует функцию «женских» и «мужских» слез в истории русской литературы XX века на примере одного из фрагментов поэмы Вен. Ерофеева «Москва — Петушки». **Ярослава Захарова** обращается к слезам в творчестве Д.А. Пригова, чтобы напомнить о роли этого мотива в широком теоретическом контексте «новой антропологии».

Константин А. Богданов

«В парке плакала девочка» Игоря Северянина как красивое стихотворение

Konstantin A. Bogdanov

"A Girl Was Crying in the Park" by Igor Severyanin as a Beautiful Poem

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: Игорь Северянин, *В парке плакала девочка*, Амбруаз Тома, *Миньон*, деминутивы, детские слезы

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_15

Стихотворение Игоря Северянина «В парке плакала девочка» (1910) — одно из наиболее известных и вместе с тем одно из наиболее «странных» произведений поэта, знаменитого своими эстетическими и поэтическими новшествами. Казалось бы, безыскусное и едва ли не «детское» стихотворение выглядит достаточно одиноко на фоне его эпатажных произведений. Но так ли это? При учете широкого контекста излюбленных мотивов Игоря Северянина — красивая и элегантная жизнь, влюбленность и самовлюбленность, нарочитая дерзость и ирония, интертекстуальные отсылки к традициям «чистого искусства» — стихотворение оказывается открытым к разным прочтениям не только «детского» характера. В формальном отношении стихотворение Северянина также не столь просто, как может показаться на первый взгляд — оно обыгрывает стилистические и лексико-грамматические особенности, конструирующие своеобразный универсум поэта, в котором есть место прошедшему, настоящему и обнадеживающему будущему, есть место слезам и умиротворению, слову и музыке, а также гривуазной стилистике небезразличных для поэта эротических переживаний. Исследовательские возможности «медленного чтения» детализуют в этом случае литературные, изобразительные и социально-психологические контексты, важные как для самого Северянина, так и его современников.

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: Igor Severyanin, *A girl was crying in the park*, Ambroise Thomas, *Mignon*, diminutives, children's tears

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_15

Igor Severyanin's poem "A girl was crying in the park" (1910) is one of the best known and, at the same time, one of the poet's most "strange" works, famous for his aesthetic and poetic innovations. It would seem that the unsophisticated and almost childish poem looks quite isolated in comparison with the poet's many outrageous works. But is it? Considering the broad context of Igor Severyanin's favorite motifs — the beautiful and elegant life, love and narcissism, deliberate audacity and irony, intertextual references to the traditions of *l'art pour l'art*, the poem is open to different readings that are not only of a "childish" character. In formal terms, Severyanin's poem is not as simple as it might seem at first glance. It plays with stylistic and lexical and grammatical features that construct the poet's unique universe, in which there is a place for the past, the present and the promising future; a place for tears and serenity, words and music, as well as the salacious style of erotic feelings. The research possibilities of "close reading" detail in this the case literary, visual, and socio-psychological contexts important to both Severyanin himself and his contemporaries.

Отношение к поэтическому творчеству Игоря Северянина было и остается, мягко говоря, сложным. Мало о каком другом русскоязычном поэте можно сказать, что оценки стихотворений и самой личности их автора в глазах его

современников — читателей и критиков — были настолько радикально противоречивыми. Игорь Васильевич Лотарёв (1887—1941), вступивший на литературное поприще под «региональным» псевдонимом Северянин, вызвал шквал похвал и хулы, отголоски которого не стихли по сей день. В глазах почитателей Северянин — «истинный поэт, глубоко переживающий жизнь и своими ритмами заставляющий читателя страдать и радоваться вместе с собой» (В.Я. Брюсов), «самобытный и красочный лирик» (Иванов-Разумник), владеющий «даром поющей речи» (В. Гиппиус)[1], демонстрирующий богатство ритмов, «обилие образов, устойчивость композиции, свои, и остро пережитые темы»[2], «волю к свободному творчеству» (Ф. Сологуб), языковое своеобразие, современность и музыкальность (В. Ходасевич)[3]. В глазах критиков (которыми часто становились былые почитатели) поэзия Северянина — пример «стихов безнадежно плохих, а главное, безнадежно скучных», образец «наивной самовлюбленности», «чудовищной пошлости», «безвкусия», умственной ограниченности и необразованности (В.Я. Брюсов), «кривлянья и ломанья» (Иванов-Разумник), фиглярства, «будуарного сюсюканья», трафаретности и вульгарности (М. Волошин), мещанства и вырождения литературы. «Игорь — худшая часть плебейской поэзии» (М. Моравская)[4]. С годами, по мере появления все новых сборников поэта, негативных отзывов о поэзии Северянина становится больше[5], пока — попутно поступи все более непоэтической эпохи — их не сменяет снисходительное или равнодушное молчание.

На фоне взлетов и падений в прижизненной и посмертной известности Северянина есть совсем немного стихотворных исключений, которые никогда не становились объектом хулы, но, напротив, служили доказательством несомненного таланта их автора, образцом «настоящей поэзии», если понимать под нею риторическую и метрическую виртуозность, благозвучие и эмоциональную выразительность. Одно из таких стихотворений — «В парке плакала девочка», написанное в 1910 году и в том же году включенное в малотиражную 24-страничную брошюру поэта «Электрические стихи», но ставшее известным широкому читателю в составе первого большого собрания стихотворений Игоря Северянина «Громокипящий кубок» (1913), выдержавшего только за первые два года семь изданий (в 1918 году их будет уже десять).

В парке плакала девочка: «Посмотри-ка ты, папочка,
У хорошенькой ласточки переломлена лапочка, —
Я возьму птицу бедную и в платочек укутаю...»
И отец призадумался, потрясенный минутою,
И простил все грядущие и капризы и шалости
Милой маленькой дочери, зарыдавшей от жалости.

---

1 Цит. по: *Северянин Игорь*. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика / Сост. В.Н. Терехина, Н.И. Шубникова-Гусева. СПб.: Росток, 2005. С. 303, 344, 362.

2 *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 170.

3 См.: *Северянин И.* Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. С. 421, 423.

4 См.: Там же. С. 298, 313, 315, 414, 537.

5 «Северянин не оправдал надежд, на него возлагавшихся», — писал Владислав Ходасевич в 1915 году (цит. по: Там же. С. 511). См. там же рецензии Александра Дроздова, Романа Гуля, Константина Мочульского, Александра Бахраха, Георгия Адамовича.

В брошюре стихотворение было датировано ноябрем и строфически разделено на двустишия. В издании 1913 года и последующих изданиях датировка и разделение на строфы были сняты[6]. Стихотворению было предпослано посвящение Всеволоду Светланову (творческий псевдоним Гавриила Ильича Маркова) — приятелю Северянина, певцу и музыковеду, увлекавшемуся футуризмом и, в частности, идеями «цветной музыки»[7], — оставшееся неизменным во всех десяти изданиях «Громокипящего кубка», а также в его рукописной копии («авторукописи»), сделанной Северяниным в 1935 году [Терехина, Шубникова-Гусева 2015: 480].

В истории прочтения и восприятия творчества Игоря Северянина это стихотворение обрело комплиментарный контекст благосклонных или даже восторженных отзывов. И в самом деле, вот она: трогательная сценка, где есть место доброте, жалости к другому, любви отца к дочери, понимающему снисхождению взрослого к ребенку и заведомому прощению пустяшных проступков. Декламационный характер стихотворного размера способствовал его запоминанию: характерный для всей поэзии Северянина симметризм ритма — здесь это цезуры, подчеркивающие равносложность отрезков каждой строки, и двусложные наращения, придающие им двустопную последовательность, — созвучен прочтению всего стихотворения равно как напевного и раздумчивого [Харджиев 2006: 261; Шенгели 1960: 76][8].

В рецензиях и откликах на «Громокипящий кубок» современники отмечали содержательную и мелодическую привлекательность стихотворения. Северянин, по мнению Александра Измайлова, «глубоко чувствует», и «В парке плакала девочка» — тому доказательство: «В наивных, немного растерянных, неврастенических словах умеет рассказывать людям… про плачущую девочку в парке, которой жалко ласточки с переломанной лапкой»[9]. Александр Амфи-

6 В 8-м издании «Громокипящего кубка» дата стихотворения была восстановлена без указания месяца написания: 1910 год.

7 Известны два художественно-теоретических эссе за подписью Всеволода Светланова: «Символическая симфония (Опыт стихийной симфонии)» в шестом альманахе эгофутуристов (*Игнатьев И., Шершеневич В., Светланов Вс., Крючков Д.* Бей!.. Но выслушай! Эго-футуристы. СПб.: Петербургский глашатай; Тип.-лит. т-ва «Свет», 1913; в том же сборнике опубликована музыкальная нотация («Лиро-узоры») Всеволода Светланова к гимническому стихотворению Ивана Игнатьева «Третий вход») и «Музыка слов (Эскизы лингвистики)» (с примечанием: «Автор не претендует на научные изыскания») в девятом альманахе: *Бобров С., Гнедов В., Ивнев Р., Игнатьев И., Крючков Д., Олимпов К., Светланов Вс.* Развороченные черепа. Эгофутуристы. СПб.: Петербургский глашатай, 1913). Биография Г.И. Маркова (1881 — начало 1960-х годов) восстанавливается по материалам архива, хранящегося в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН: Ф. 690. О нем и о его деятельности в качестве «музыкального этнографа», принимавшего участие в фольклорно-этнографической экспедиции на реку Печору, организованной в 1930 году Научным этнографическим обществом при Пермском государственном университете, см.: [Мехнецова 2016]. В «академическом» издании «Громокипящего кубка» псевдоним Всеволода Светланова не раскрыт, а о нем самом упоминается только как об авторе статей в альманахе эгофутуристов (с библиографическими ошибками), см.: *Северянин Игорь.* Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / Изд. подгот. В.Н. Терёхина, Н.И. Шубникова-Гусева. М.: Наука, 2004. С. 668.

8 По мнению Сергея Малахова, стихотворение Северянина служит достаточным доказательством того, что «цезура тем значительнее, чем значительней логическая пауза» [Малахов 1928: 31].

9 Цит. по: *Северянин Игорь.* Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. С. 328.

театров, раскритиковавший первые две книги Северянина, оговаривался, что «в той доле», в которой эта поэзия ему «совершенно понятна», «В парке плакала девочка» — прелестное стихотворение («за исключением двух слов, пригнанных для рифмы: “Потрясенный минутою”, которые расхолаживают впечатление своей газетной прозаичностью»)[10]. Маргарита Шагинян, разбирая стихи «Громокипящего кубка» также полагала, что «читателю, вероятно, еще очень понравится маленькое стихотворение… “В парке плакала девочка”»[11]. По свидетельству Лили Брик, это стихотворение было одним из «особенно нравящихся» Владимиру Маяковскому[12]. В воспоминаниях Пимена Карпова оно же названо одним из двух лучших (наряду с «Виктория-Регия») стихотворений поэта [Карпов 1991: 289][13]. Георгий Шенгели вспомнит о нем в стихотворении «На смерть Игоря Северянина» (1942), как о самозабвенно наивной и прекраснодушной вере его автора, «что самое в мире грустное — как в парке плакала девочка»[14].

В наши дни стихотворение Северянина воспринимается, помимо прочего, как образец поэзии, рассчитанной на детей и юношество. В интернете достаточно сайтов, использующих его как тему для школьных и внешкольных заданий, призванных развивать аналитические и творческие способности учащихся. Приводимые здесь же методические рекомендации подсказывают, как такие уроки следует проводить и какие выводы из них могут — а точнее, должны — быть извлечены.

— Сколько всего предложений в стихотворении?
(Два. Первое — предложение с прямой речью, второе — сложное.)
— Как они связаны в один поэтический текст?
(Темой, идеей, союзом И, смежной рифмой.)
— Чем же вызвано потрясение отца? Чтобы ответить на этот вопрос, прочитаем первую часть стихотворения. В ней раскрываются чувства девочки, создаётся её образ.
(Из речи девочки. Она говорит: “У хорошенькой ласточки переломлена лапочка”.)
— Что передают эти слова?
(Состояние ласточки.)
— А как вы представляете себе эту птичку?
(Маленькая, юркая, быстрая при полёте, стремительная, весёлая.)
— А теперь подумайте, случайно ли автор пишет в стихотворении именно о ласточке, а не о другой птице?
(Можно предположить, что не случайно. “Первая ласточка” — устойчивое выражение. Так говорят о первых признаках появления чего-то хорошего.)
— Так что же так потрясло отца? О чём он задумался?
(Он увидел в своём ребёнке первые признаки появления доброты, милосердия. На его глазах в дочери родились эти качества.)

---

10 Цит. по: Там же. С. 364, 365.

11 Цит. по: Там же. С. 477.

12 См.: Маяковский в воспоминаниях современников / Сост. Н.В. Реформатская. М.: Гослитиздат, 1963. С. 334.

13 В силу какой-то аберрации памяти Карпов был уверен, что оба эти стихотворения «напечатаны были впервые в черносотенном “Новом времени”, что накладывало известную тень на репутацию поэта» [Карпов 1991: 289].

14 *Шенгели Г.А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Сост., подгот. текста, коммент. В.А. Резвого, биогр. очерк В.Э. Молодякова. Т. 1. М.: Водолей, 2017. С. 344. См. также: [Коркина 1987].

— Итак, сегодня мы проанализировали удивительно нежное и трогательное стихотворение И. Северянина, в котором поэт проявил себя с неожиданной стороны: как простодушный, мечтательный и даже наивный человек, а главное — удивительно добрый[15].

Вышеприведенные вопросы при всей своей дидактической простоте предполагают от детей некоторое усилие, направленное на последовательное выстроенное объяснение. От «взрослого» литературоведения ожидается нечто подобное: это ряд вопросов, которые могли бы стать основой для многостороннего прочтения текста. В данном случае я ограничу (и соответственно, упрощу) свою задачу, оставаясь в границах биографического, лингвостилистического и культурно-исторического анализа.

Из воспоминаний Веры Коренди — гражданской жены поэта — известно, что в последние годы своей жизни Игорь Северянин гулял и занимался с их общей пяти-шестилетней дочерью Валерией (1932 г.р.), читая ей, в частности, стихотворение «В парке плакала девочка»[16]. Известно и то, что ко времени написания этого стихотворения поэт уже был отцом двухлетней дочери Тамары, родившейся в 1908 году в отношениях поэта с Евгенией (Златой) Гуцан. Игорь Северянин определенно не читал свое стихотворение первой дочери, в воспитании которой после расставания со Златой (еще до рождения ребенка) он не принимал никакого участия и которую он единственный раз увидит только в 1922 году в Берлине; но не исключено, что какая-то проекция отеческой заботы о дочери как о плачущей девочке сказалась в поэтической сценке, написанной им в 1910 году. В 1913 году у Северянина родилась вторая дочь — Валерия Семенова (названная в честь Валерия Брюсова). Остается гадать, читал ли ей Северянин свое стихотворение, — но отношений с ее матерью он, во всяком случае, не прерывал: все вместе они приехали в Эстонию в 1918 году. Так, не без некоторой натяжки можно сказать, что если не контекст написания, то по меньшей мере содержательный смысл стихотворения «В парке плакала девочка» был для зрелого Северянина биографически небезразличным.

Вопрос в следующем: в чем таится это содержание для реальных и воображаемых читателей Северянина? Казалось бы, вопрос этот прежде всего должен быть адресован самому Северянину — но я в этом не уверен уже потому, что рассуждения об авторской интенции представляются мне вторичными по отношению к рецепции текста. Здесь в общих чертах я остаюсь сторонником школы рецептивной эстетики в том виде, в котором она складывалась благодаря усилиям Вольфганга Изера и Ханса-Роберта Яусса. Так, повторюсь: о чем, собственно, стихотворение Северянина?[17] О девочке, о папочке, о ласточке?

---

15 *Ивкина Е.В.* Открытый урок литературы в 5-м классе по теме «Анализ стихотворения И. Северянина “В парке плакала девочка”». 1 сентября // https://urok.1sept.ru/articles/416729 (дата обращения: 18.01.2023); *Грудинина О.П.* План-конспект урока к предмету «Литература 11 класс» на тему «Чувство доброты и красоты в стихотворениях поэтов начала XX века» // http://school.xvatit.com/index.php?title (дата обращения: 18.01.2023).

16 См.: *Коренди В.Б.* Воспоминания об Игоре Северянине. Усть-Нарва: Изд. Михаила Петрова, 2006 (http://severyanin.lit-info.ru/severyanin/vospominaniya-o-severyanine/pisma-i-vospominaniya-korendi.htm (дата обращения: 12.02.2023)).

17 В отечественном стиховедении об исследовательской пользе таких вопросов писал М.Л. Гаспаров, видя в них «аналитический парафраз, т.е. обоснованный ответ на простейший вопрос: “о чем, собственно, говорится в этом стихотворении?” В конечном

О жалости девочки к ласточке, о жалости папочки к девочке, о прозрении отца, устыдившегося своей возможной строгости к капризам и шалостям дочери?

Стоит заметить, что в метрическом и интонационном отношении стихотворение «В парке плакала девочка» прочитывается в своих первых трех строках как плач. Привычная для Северянина любовь к так называемым сильным цезурам подчеркивает здесь — в границах четырехстопного анапеста с дактилической цезурой и дактилической клаузулой (16 слогов) — значимость словоразделов и ударных констант, заставляющих читать это стихотворение мелодически плавно, и вместе с тем, благодаря сочетанию 3-го и 2-го пеона, прерывать этого чтение своего рода «всхлипами» — из необходимости «отдышаться» перед следующей тактовой группой[18].

Произносительная выразительность усугублена здесь же ассонансами (то есть повторением ударных гласных: А-Е-И-А/О-А-О-А/У-Е-О-У/Е-У-Е-У/И-У-И-А/А-О-А-А) и аллитерациями (повторением согласных звуков и их групп: К-ЧК-К-ЧК/К-ЧК-ЧК/Ч(Е)К-К/З-С/С-Щ-З-Ш/Ч-Ш-Ж). Все это создает звукосемантическую основу текста, в которой «теснота стихотворного ряда» воспринимается как паронимическая аттракция (то есть притяжение близкозвучных слов в горизонтальной и вертикальной структуре стиха), соотносящая звучание стихотворения с его образным смыслом [Григорьев 1979: 251—283]. Здесь — в первых трех строках — это плач, в трех последних — размышление, этим плачем навеянное.

Еще одной семантической особенностью стихотворения «В парке плакала девочка» выступает частота уменьшительно-ласкательных суффиксов в производных (лапочка, папочка, платочек) и непроизводых, самостоятельных словах (*девочка, ласточка*), еще более усиливающих экспрессивно-эмоциональный эффект его первых трех строк [Волынец 2008]. В целом эффект этот сводится к тому, о чем задолго до появления стихотворения Северянина писал Константин Аксаков в «Опыте русской грамматики»:

> Предмет в малом своем виде кажется доступнее, беззащитнее, и потому как бы нуждается в покровительстве; притом грубость форм исчезает, и предмет становится милым [Аксаков 1880: 63][19].

Наблюдения Аксакова дополнил Александр Потебня, заметивший, что употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов придает и другим словам связываемого с ними высказыванию субъективную экспрессию «ласкательности»:

> Настроение, выразившееся в ласкательной форме имени вещи (относительного субъекта), распространяется в той или другой мере на ее качества, качества ее

счете такой “пересказ своими словами” (особенно — переводными) — это экзамен на понимание стихотворения: воспринять можно даже то, чего не можешь пересказать, но понять только то, что можешь пересказать» [Гаспаров 2022: 817].

18 Ср.: «В парке ПЛАкала Девочка: посмотРи-ка ты, Папочка, / У хоРОшенькой Ласточки переЛОМлена Лапочка, — / Я возьМУ птицу Бедную и в плаТОчек укутаю…» Подробно о метрических особенностях стихосложения Игоря Северянина см. 1 главу монографии Лени Лауверс [Lauwers 1993: 93—114]. См. также ценные наблюдения Кирилла Корчагина о роли цезур в творчестве поэта: [Корчагин 2012]. О стихотворении «В парке плакала девочка» см.: [Там же: 250].

19 П.М. Бицилли полагал, что поэтизации слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами способствовало сближение стихии народной речи с культурой «дворянских гнезд» [Бицилли 1996: 213—214].

> действий и другие вещи, находящиеся с нею в связи. Это и есть согласование в представлении [Потебня 1899: 92].

Лексико-грамматическим примером такого согласования является, в частности, обстоятельство, подмеченное В.В. Виноградовым:

> Формы субъективной оценки заразительны: уменьшительно-ласкательная форма существительного нередко ассимилирует себе формы определяющего прилагательного, требует от них эмоционального согласования с собою (например: *маленький домик*; *седенький старичок* и т.п.) [Виноградов 1972: 98].

Так происходит и в стихотворении Северянина, где ласточка (самостоятельное слово, но также некогда образованное путем «уменьшительной» суффиксации) оказывается «хорошенькой», а дочь — «милой» и «маленькой»[20].

Наконец, формально-содержательные характеристики стихотворения будут неполными, если не обратить внимания на его хронотоп: пространственно-временная рамка происходящего (равная в данном случае структурным рамкам стихотворения) связывает место (парк) с тотальным временным континуумом — прошедшим (*плакала, простил, зарыдавшей*), настоящим (прямая речь девочки: *посмотри*) и будущим (*грядущие*). Говоря проще: мы читаем в этом стихотворении о том, что случилось однажды, что происходит прямо сейчас и что, быть может, произойдет в будущем.

Владимир Марков расценивал стихотворение «В парке плакала девочка» как китч (притом что самого Северянина считал «гением кэмпа в русской поэзии», понимая под кэмпом (англ. camp) «нечто, возбуждающее одобрение и одновременно неодобрение. Мы ощущаем нарушение вкуса, но это “нравится”») [Марков 1994: 280]. Китч (нем. Kitsch), по его мнению, «можно определить как ширпотреб красоты», то есть как некоторую красивость, некогда тяготевшую к экзотике и мелодраме, а впоследствии также к сентиментальности [Там же: 279][21]. Стихотворение Северянина следует, вероятно, отнести к сентиментальным [Белова 2014: 86; Виноградова 1995: 103]. Оно «красиво» — виртуозно в формальном отношении — и вместе с тем трогает своим «позитивным» содержанием: вызывает умиление и эмпатию.

В исполнении самого Северянина «В парке плакала девочка» читалось, вероятно, как и другие стихотворения поэта, полураспевно[22]. Сохранилось много

---

20 См. показательную ошибку в романе Василия Аксенова «Кесарево сечение», в котором автор по памяти цитирует стихотворение Северянина: «Посмотри-ка ты, папочка, У *малюсенькой* ласточки Переломана лапочка!» [Аксенов 2001: 379]. Предсказуемо также часто встречающееся в интернете «Я возьму *птичку* бедную» вместо «птицу бедную».

21 Ср. у Пастернака: «Его (Игоря Северянина — *К.Б.*) неразвитость, безвкусица и пошлые словоновшества в соединении с его завидно чистой, свободно лившейся поэтической дикцией создали особый, странный жанр» (*Пастернак Б.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991. С. 336). Или: «Игорь Северянин, душка, кумир, любимец публики, делавший полные сборы в Политехническом музее, и, что бы там академики ни скулили, поэт несомненный и при немалой жеманности и безвкуссии, конечно, талантливый» [Дон-Аминадо 1994: 590].

22 Ср.: «Манера читать у него была та же, что и сами стихи, — и отвратительная, и милая. Он их пел на какой-то опереточный мотив, все на один и тот же. Но к его стихам это подходило» (*Иванов Г.* Петербургские зимы // Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. С. 28).

мемуарных свидетельств о таком чтении, в котором орфоэпическая музыкальность исполнения часто сопровождалась движением и театральной позой. В одной из своих работ Александр Жолковский причислил Северянина к «поэтам с позой», то есть к тем, для кого «жизнь и творчество образуют симбиотическое целое, воплощающее единый взгляд на мир», когда «не только поэзия насыщается жизнью, но и жизнь организуется как поэзия» [Жолковский 2014: 219]. Применительно к Северянину Жолковский прав в буквальном — театрализованном — представлении о «позе» поэта.

> Заложив руки за спину или скрестив их на груди около пышной орхидеи в петлице, он начинал мертвенным голосом, все более и более нараспев, в особой только ему присущей каденции с замираниями, повышениями и резким обрывом стихотворной строки… Заунывно-пьянящая мелодия получтения-полураспева властно и гипнотизирующе захватывала слушателей[23].

> Мелодия была очень широкой, охватывающей обширный голосовой диапазон. <…> Думается, мелодия Северянина возникла из музыки типа Массне, Сен-Санса[24].

Сам Северянин в своей автобиографии писал о влиянии на него «композитора Амбруаза Тома и вообще музыки» (цит. по: [Лившиц 1989: 133]). По свидетельству Лившица, Маяковскому нравился только что изданный «Громокипящий кубок», и он распевал его «на узаконенный Северянином мотив из Томá»[25]. Поэт посвятит Тома несколько стихотворений — первые два из них включены им в сборник «Громокипящий кубок»: сонет «Памяти Амбруаза Тома» (1908) и «Песенка Филины (“Mignon”, A. Thomas)» (1911)[26]. В сборник «Ананасы в шампанском» (1915) Северянин включит стихотворение: «Поэза о “Mignon”» (1914), а в сборник «Соловей» — стихотворение «Амбруаз Тома» (1923). О Тома Северянин также упомянет в стихотворении, опубликованном в «Громокипящем кубке» сразу после сонета «На смерть Массне» (1912). Перечисляя оперы, прослушанные им уже в юности, поэт вспомнит и о вышеупомянутом Сен-Сансе и его опере «Елена» (в ряду других, не «общепринятых» и «довольно редко исполнявшихся» в репертуаре петербургских театров)[27]. Любовь к музыке и особенно к опере — важная деталь житейской и поэтической биографии Северянина, сознательно воспроизводившего в своем творчестве общие черты музыкальной формы — приемы комбинаторики, ритмической модуляции, изменения интервалов (темперации) в акустическом строе стихотворного произведения и движения в сторону полифонии [Гервер 2001: 127—128, 149—150]. Поэт запомнился мемуаристам выразительным баритоном: поклонникам его голос виделся «приятным» и «бархатным»[28], не лишенным вместе с тем силы

---

23 *Рождественский Вс.* Игорь Северянин // Северянин Игорь. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1975. С. 12.

24 *Глумов А.* Нестертые строки. М.: Всероссийское театральное общество, 1977. С. 39. Неопределенно, но также с отсылкой к «двум-трем популярным мотивам из французских опер» описывал стихотворное пение Северянина Борис Пастернак (добавляя при этом, что «это не впадало в пошлость и не оскорбляло слуха» (*Пастернак Б.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. С. 335).

25 Маяковский в воспоминаниях современников. С. 334.

26 *Северянин Игорь.* Сочинения: В 5 т. / Сост. В.А. Кошелев, В.А. Сапогов. СПб.: Logos, 1995. Т. 1. С. 142, 110.

27 *Северянин Игорь.* Сочинения. Т. 5. С. 95.

28 *Аргус.* Полусерьезно, полушутя: Сатира, юмор, лирика. Нью-Йорк: Чайка, 1959. С. 59.

и «металлически звенящего» звучания[29], недоброжелателям — неестественно показным и раздражающим[30]. Как бы то ни было, поэтические произведения Северянина, исполнявшиеся на публике с упором на их мелодичность, напрашивались и по сей день напрашиваются на их музыкальное переложение[31]. В их ряду нашлось место и стихотворению «В парке плакала девочка…»[32].

---

29 По воспоминанию Вальтера Адамса (присутствовавшего на поэзовечере поэта в Тарту 6 февраля 1920 года), у Северянина — читавшего стихотворения из «Громокипящего кубка» — был баритональный бас: «Поэт словно чеканит строки металлически звенящим голосом, подчас распевает их на созданные им самим мотивы. Баритональный бас поэта переполняет весь зал. Каждый слог доносится до балкона, где множество студентов, затаив дыхание, следит за исполнителем» (*Адамс В.* Игорь Северянин в Тарту (Из романа «Эста вступает в жизнь») / Авториз. пер. с эст. Ю. Шумакова // Венок поэту: И. Северянин / Сост. М. Корсунский и Ю. Шумаков. Таллин: Ээсти раамат, 1987. С. 14).

30 См.: *Спасский С.* Маяковский и его спутники: Воспоминания. Л.: Советский писатель, 1940. С. 9. По воспоминаниям Анны Ахматовой, «на каком-то литературном вечере Блок прослушал Игоря Северянина, вернулся в артистическую и сказал: “У него — жирный адвокатский голос”» (*Ахматова А.* О Блоке // Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / Сост. Вл. Орлов. М.: Художественная литература, 1980. С. 95). Максимилиан Волошин, набрасывая в 1917 году характеристики голосов разных поэтов, описывал голос Северянина сатирически и неприязненно: «Теноровые фиоритуры и томные ариозо, переходящие в лакейский пафос смердяковских романсов, перед которыми не могло устоять ни одно сердце российской модистки» (*Волошин М.* Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. М.: Эллис Лак, 2008. С. 761). Сам Северянин оценивал свою дикцию и манеру поэтических выступлений без излишней скромности: «Как я / Стихи читаю, знает точно / Аудитория моя: / Кристально, солнечно, проточно» (*Северянин Игорь*. Сочинения. Т. 3. С. 257).

31 Семен Рубанович, ценивший поэзию Северянина, видел ее основу в «эмоциональности художественного темперамента» поэта, определяющей в конечном счете технические особенности его стихосложения. «Она — источник почти песенной певучести его стихов, такой властной и заразительной, что стихи его хочется петь. И.С. и поет свои стихи — и напев их так внятен, что его можно записать нотными знаками. И это не прихоть чтеца — напев заключен в них потенциально и можно даже вскрыть технические причины этой напевности» [Рубанович 1916: 61—73]. Музыковед Александр Глумов писал о впечатлении, произведенным на него выступлениями Игоря Северянина: «Его напев легко можно было положить на ноты (условно, конечно), и подобная запись у меня сохранилась» (*Глумов А.* Нестертые строки. С. 39). Сохранились записи напевного чтения Северянина, сделанные в Эстонии С.Ф. Дешкиным (*Шумаков Ю.* Игорь Северянин в Эстонии (воспоминания) // Северянин Игорь. Стихотворения и поэмы. 1918—1941. М.: Современник, 1990. С. 442—443). Перечень музыкальных произведений на стихи Игоря Северянина приводится в: [Ухнева 2015] (указано 28 произведений). На сайте «A-PESNI — песенник анархиста-подпольщика» в каталоге русских романсов, составленном Эдуардом Малевичем, учтено сорок романсов: http://a-pesni.org/romans/spisok-komp.php (дата обращения: 17.02.2023).

32 Композитор Сигизмунд Кац вспоминал, как, поступив в 1925 году в музыкальный техникум Гнесина и став учеником по классу фортепьяно у Владимира Шора, он сыграл ему собственные сочинения: «…три фортепианные пьесы и два романса на стихи Блока и почти забытого сейчас поэта Игоря Северянина. Первый назывался “Клеопатра”, второй — “В парке плакала девочка”». Шор очень терпеливо выслушал мои ранние опусы» (*Кац С.* Дорогами памяти: Воспоминания, встречи, впечатления. М.: Советский композитор, 1978. С. 22). Музыкальные сочинения на слова стихотворения «В парке плакала девочка» появляются по сей день, см., например: *Меркулов А.Ю.* Вокальные произведения для высокого голоса и фортепьяно. Псков: Стерх, 2013. С. 45. На YouTube выложена также запись Геннадия Желуденко, придавшего стихотворению Северянина бардовско-шансонное звучание: https://www.youtube.com/watch?v=Pa-0JfsQ76Y (дата обращения: 17.02.2023).

Теперь самое время задаться вопросом: почему девочка плачет? С учетом историко-культурного и прежде всего литературного контекста вопрос этот на поверку оказывается не столь тривиален, как можно было бы думать. Ко времени Северянина предшествующая ему детская литература изобилует сценами детских слез. Дети плачут из-за поломанной куклы[33], потерянной игрушки[34], от стыда, раскаяния[35], от досады[36], от страха[37], от обиды[38], от того, что из клетки улетел воробей[39], оттого, что «мухи прилетели, — молоко до капли съели»[40]. Плачут в разлуке с близкими[41]. Плачут, когда боятся наказания[42], когда ссорятся со сверстниками[43], когда слушают грустные песни[44], плачут притворно (например — подлизываясь к маме)[45], капризничая[46]. А герой рассказа «Плакса», напечатанного в 1909 году в журнале «Светлячок», так и вообще умеет «плакать очень хорошо» — и потому, чтобы на него обратили внимание, и потому, что ему «так хорошо живется, что не о чем было плакать»[47]. Дети иногда смеются над плаксами и дразнят их — например, таким стишком:

Не плачь — дам калач
Не вой — дам другой.
Не реви — дам три[48].

Но слезы слезам — рознь. Сочинения взрослых, рассчитанные на детей, разнятся в своей направленности. Одни из них отличаются благодушием, юмором, легкой

33 См.: Муму. Моя кукла (Из воспоминаний детства) // Для малюток. 1891. № 5. Май. С. 79—80; Как куклы бал устроили // Малютка. Журнал для детей от 4 до 8 лет. 1901. Кн. VI. С. 14.

34 См.: *Толмачева М.* Мишка на даче // Для малюток. 1911. № 10. С. 154.

35 См.: *Федоров-Давыдов А.А.* Зимние сумерки. М.: В. Рихтер, 1902. С. 48; *Левицкий П.* Победила! // Светлячок. 1903. С. 244; *Куликов Е.* Жестокосердие и сострадательность // Зернышки «Божьей нивы». 1904. Кн. 5. С. 41—60.

36 См.: *Федоров-Давыдов А.А.* Зимние сумерки. С. 53—54; *Чукмалдин Н.М.* Из воспоминаний // Мирок. 1903. Кн. 1. Январь. С. 32; *Иванова Г.* Счастливый день // Пчелка. 1906. № 16. С. 495.

37 См.: *Лиданова Л.* В лесу // Пчелка. 1906. № 24. С. 763.

38 См.: Кто виноват // Малютка. 1893. Кн. VIII. С. 126; Перо и карандаш // Малютка. 1903. Кн. 2. С. 7—8; *Мирович В.* Шоколадный котик // Тропинка. 1907. № 10. Май. С. 439; *Круглов А.В.* Маленьким читателям. Рассказы в прозе и стихах. М.: В.С. Спиридонов, 1898. С. 24; *Новицкая В.* (*Махцевич*). Заветные уголки. Рассказы для детей. СПб.: А.Ф. Девриен, 1911. С. 6—7.

39 См.: *Безобразова М.С.* История одного воробья // Тропинка. 1906. № 9. 1 мая. С. 428—429.

40 *Конопицкая М.Ю.* Ласточка и другие рассказы / Пер. с польск. В. Высоцкого. М.: И. Кнебель, 1910. С. 4—5.

41 См.: *Засодимский П.* В приюте. Из жизни одной бедной девочки. М.: И.Н. Кушнерев, 1901. С. 7.

42 См.: *Кондаков-Чукаев С.* Друг за друга // Мирок. 1907. Кн. 6. С. 7.

43 См.: МБП. История двух маленьких зайчиков // Для малюток. Особый отдел журнала «Игрушечка». 1893. № 4. Апрель. С. 57.

44 См.: *Наживин И.* Крестьянские дети. Вып. 2. М.: Тип. К.Л.Меньшова, 1911. С. 37.

45 См.: *Лукашевич К.* Мама огорчена (Сцена с натуры) // Для малюток. Особый отдел журнала «Игрушечка». 1893. № 9. Сентябрь. С. 140, 150; Новое изобретение // Светлячок. 1910. № 1. 1 марта. С. 166, 168.

46 См.: *Безобразова М.С.* Тетя Саша // Тропинка. 1907. № 5. С. 192—195.

47 Сам Дедушка. Плакса // Светлячок. 1909. № 4. С. 93—100.

48 *Лаврентьева С.И.* Из жизни. М.: И.Д. Сытин, 1903. С. 35.

назидательностью, другие — и таких текстов до удивления много — резонерством, религиозно-нравственным морализаторством и педалированием скорбных тем — болезней, смерти и социальной несправедливости. Давно и справедливо замечено, что русская литература XIX века в целом предстает литературой «печальных» текстов: в ней доминируют мотивы тоски, уныния, страдания, безысходности и несчастья [Белянин 2000: 126—145; Богданов 2017: 20—21; Гиндин 2012].

Журнал «Столица и усадьба», начавший выходить в том же 1913 году, когда был издан «Громокипящий кубок», декларировал свою редакционную программу как принципиально оппонирующую публицистическому унынию современной русской культуры:

> Все газеты ведут хронику несчастных случаев, никто не пишет о счастливых моментах жизни. Жизнь полна плохого; печального гораздо больше, чем веселого, но есть же и хорошее, красивое; об этой красивой жизни писать не принято[49].

По наблюдениям Елены Душечкиной, даже в русских святочных рассказах — в отличие от образцов того же жанра в западноевропейской традиции — «трагические концовки едва ли не более часты, чем благополучные» [Душечкина 1995: 186]. Начиная с середины XIX века святочные рассказы наполняют «многочисленные и самые разнообразные виды смертей», к концу века присутствие «мотивов с отрицательной эмоциональной окраской» может вполне считаться характерным именно для русской святочной традиции [Там же: 207].

Но даже на этом фоне присутствие в детской литературе драматичных и трагических мотивов способно удивить своей распространенностью и, по видимому, привычностью в читательском обиходе конца XIX — начале XX века. «Несерьезность» детских слез в этих случаях оттеняется или даже заслоняется слезами, оправданными серьезностью сопутствующих им обстоятельств. Таково, например, разъяснение особенности детского плача в рассказе Н.А. Соловьева-Несмелова «Васино горе»:

> Вася Козлов плакал нередко, как и все маленькие дети. Он плакал, когда ему случалось ушибиться во время игры, когда ему пришлось сломать ногу у своей любимой лошадки, оторвать султан у нового кивера, купленного отцом, когда мать не брала его в гости <…> Но то были скоро высыхавшие слезы, похожие на летний дождь, и Вася еще не знал горя[50].

Первое настоящее Васино горе — смерть его няни:

> Робко приложился мальчик губами к холодному лбу старушки и зарыдал[51].

В заботе о нравственном и духовном воспитании подрастающих детей взрослые авторы не скупятся на описание слез, вызванных нешуточными причинами. Дети, как напоминается их сверстникам (а также их родителям) снова и снова, часто плачут из-за настоящих бед: от боли[52], от бедности, от холода и

---

49 От редакции // Столица и усадьба. 1913. № 1. 15 декабря. С. 4.

50 *Соловьев-Несмелов Н.А.* Васино горе // Соловьев-Несмелов Н.А. Стебельки. М.: И.Д. Сытин, 1903. С. 30.

51 Там же.

52 См.: *Зарин А.Е.* Дети-невольники. Из записок акробата. СПб.: А.А. Каспари, 1900. С. 20; *Соловьев-Несмелов Н.А.* Васино горе. С. 48—49; Ужасное происшествие. Сценка из детской жизни // Светлячок. 1909. № 13. 1 июля. С. 321–322.

голода[53], при мысли о больной матери[54], у постели умирающей матери[55], у постели умершей матери[56], на могиле матери[57], вспоминая умерших родителей[58], на похоронах[59], в сиротстве, от несправедливых наказаний[60], от смертной тоски[61]. Иногда это благодарные слезы — и тогда горестные слезы становятся слезами радости и надежды[62].

Подавляющее количество «слезных» сцен в современной Северянину детской литературе — это слезы детей из жалости к себе. Но есть и исключения — не очень многочисленные: иногда дети плачут из жалости к кому-то другому, например из жалости к голодному маленькому оборванцу (в конце рассказа мама мальчика кладет в конверт 15 рублей, чтобы послать их для голодных детей в деревню и обещает послать еще, когда у нее будут деньги)[63]. В замечательном стихотворении Николая Хвостова мальчик отдает нищему сверстнику золотой, который дала ему бабушка на подарок к Рождеству:

Чужую он чувствует муку,
Страдает чужою бедой
И жалкому мальчику в руку,
Сквозь слезы сует золотой.
<...>

«Утешь свою маму больную,
Отдай это ей!» — говорит.
«А бабушку я поцелую,
Она меня, знаю, простит!»[64]

Плачет из жалости к голодному бедняку и маленький мальчик из рассказа П.В. Засодимского «Вовка»[65]. А в рассказе Эмилии Вульфсон «Шарик» мальчик плачет из жалости к слепой собачке[66].

---

53 См.: *Державин А.* Голодный год // Зернышки «Божьей нивы». 1908. Кн. 72. С. 20; Сестрица Галя / Пер. с укр. В. Гаврилова // Тропинка. 1907. № 16. 15 августа. С. 627.

54 См.: *Львов Л.* Илюшкины яблоки // Львов Л. Сиротская доля. М.: Тип. И.Е. Ермакова, 1895. С. 34—35.

55 См.: *Погоский А.* Мирские детки. 6-е изд. СПб.: Тип. В.А. Тиханова, 1899. С. 23; *Сорокина Л.* Слезы малютки // Маленький христианин. Кн. 1. Сергиев Посад: Тип. Св. Сергиевой Лавры, 1910. С. 23—24.

56 См.: *Рогова О.И.* Ландыш. Сборник рассказов для детей. 4-е изд. СПб.: А.Ф. Девриен, 1902. С. 98—100.

57 См.: *Горбунов-Посадов И.* Золотые колосья. Книга для чтения в школе и дома. М.: И.Д. Сытин, 1903. С. 39.

58 См.: *Молейков И. свящ.* Детская молитва // Зернышки «Божьей нивы». 1904. С. 27; Ангел скорбящих 1907. С. 3; *Д.В.* Безродный // Зернышки «Божьей нивы». 1908. Кн. 70. С. 6—7; *Иванов П.* Утешься! // Маленький христианин. 1909. С. 13.

59 См.: *Д.В.* И сквозь золото слезы льются // Зернышки «Божьей нивы». 1910. Кн. 94. С. 11.

60 См.: *Печерский А.* Сирота Дима // Маленький христианин. 1910. Кн. 10. С. 23.

61 См.: *Гиляровская Н.* Петрусь-пастушок // Пчелка. 1907. № 18. 15 сентября. С. 551.

62 См.: *Д.В.* И сквозь золото слезы льются. С. 12.

63 См.: *Пиотрович З.* Голодные дети // Пчелка. 1906. № 18. 15 сентября. С. 553—554.

64 *Хвостов Н.Б.* Бабушкин подарок // Мирок. 1902. Кн. 2. С. 3—4, 6.

65 См.: *Засодимский П.В.* Вовка (Из биографии одного кадета). М.: И.Д. Сытин, 1903. С. 24, 26.

66 См.: *Вульфсон Э.* Шарик // Пчелка. 1906. № 20. С. 619.

Все это примеры милосердия, в которых можно видеть, условно говоря, ближайший контекст к стихотворению Северянина. С некоторым нажимом можно сказать, что это религиозно-нравоучительный и вместе с тем социально-дидактический контекст [Зыченкова 2020]. Но есть и отличие: слезы плачущей девочки лишены в стихотворении сколь-либо тенденциозной авторской морали, предписывающей смирение, упование на силу молитвы и посмертную благодать[67]. Мемуаристы вообще отмечали характерную отстраненность Северянина от публики во время исполнения его «поэз»:

> Заложив руки за спину, ножницами расставив ноги, крепко-накрепко упирая их в землю, он смотрел перед собою, никого не видя и не желая видеть, и приступал к скандированию своих распевно-цезурованных строф. Публики он не замечал, не уделял ей никакого внимания, и именно этот стиль исполнения приводил публику в восторг… <…> Закончив чтение… Северянин удалялся теми же аршинными шагами, не уделяя ни поклона, ни взгляда, ни улыбки публике[68].

С учетом такого исполнения стихотворение «В парке плакала девочка» — это просто сценка, позволяющая слушателю додумать нехитрый силлогизм, связывающий слезы девочки, пожалевшей хворую ласточку, и просветленное изумление отца, задумавшегося о том, что важно по сути, а не по пустякам.

Стоит заметить, что рассказанную Северяниным историю легко представить кинематографически: здесь есть завязка («В парке плакала девочка»), отложенная экспозиция, вводимая прямой речью девочки («Посмотри-ка ты, папочка»), развитие действия (2-я и 3-я строчки с заключительным многоточием, семантически сопутствующим поступку девочки: девочка берет ласточку и укутывает ее в платочек) и кульминация-финал всего стихотворения: отец «призадумался» и «простил» (слова «пораженный минутою» в этом случае нужно понимать не как «газетную прозаичность», в чем Северянина упрекал Амфитеатров, а как синекдоху — в падежной форме Ablativus temporis, творительного времени, схожего с использованием словосочетаний «этим/тем днем», «этой/той ночью» — для указания на событие, произошедшее у него на глазах) (см.: [Глазунова 2018: 33]). Будь такой фильм снят, то его режиссура вполне представима: это монтаж изобразительных фрагментов, соединенных интертитрами стихотворного текста[69].

---

67 Проповедь такой морали особенно отличала детские журналы, издававшиеся под эгидой церкви: «Зернышки “Божьей нивы”», «Маленький христианин» и «Незабудка» (издававшийся в 1914—1916 годах). Прецедентным текстом соответствующих публикаций может служить рассказ А. Севастьянова «Тимоша», герой которого — маленький мальчик — гибнет, спасая тонущего в пруду щенка. Мораль рассказа: «Остался Тимошка на берегу вдвоем со щенком, и оба мертвые, недвижные, и хорошо им» (Незабудка. 1916. № 5. С. 56).

68 *Арго А.М.* Своими глазами: книга воспоминаний. М.: Советский писатель, 1965. С. 93. «Отсутствие автора и ярко выраженной авторской позиции (связанные со стилизацией как главным приемом)» дает повод некоторым исследователям видеть в творчестве Северянина (наряду с эстетизацией, усложнением текста и изобретательностью приемов в области стиля) «маньеризм» поэта [Головин 2003: 44; Чикалов 2020: 314—316]. Я не думаю, что понятие «маньеризм» в данном случае прибавляет что-то существенное для понимания поэзии Северянина, кроме того очевидного факта, что она (как и произведения очень многих поэтов) богата примерами мелодраматической аффектации, звуковой и изобразительной выразительности (см.: [Tsur 2000]).

69 В этом случае такой фильм вполне мог бы служить примером осмысленных интертитров, которых требовал от немого кино Всеволод Мейерхольд: «Надписи должны

В порядке — или произволе — медленного восприятия таких фрагментов велико искушение увидеть за деталями сюжетного сценария не только интертекстуальную, но также «интервизуальную» и «интермузыкальную» перспективу. И девочка, и папочка, и ласточка дают повод к исследовательской герменевтике, достаточность которой заведомо условна и ограничена разве что эрудицией самого исследователя, а также объемом и разнообразием информации, которую сегодня можно извлечь из интернета. Посильным противоядием к игре ассоциаций в этом случае может служить, пожалуй, только мера реализма (хотя бы в значении «реального комментария»), предположительно соотносимого с биографией и эрудицией самого Северянина.

Мемуаристы охотно подчеркивали малообразованность Игоря Северянина. Закончивший четыре класса череповецкого реального училища, будущий поэт не имел навыков систематического чтения, не учил какой-либо иностранный язык, но — о чем он подробно напишет в автобиографическом стихотворном романе «Падучая стремнина» (1922) — много читал самостоятельно, а позднее, переехав в Петербург, стал заядлым меломаном и любителем оперы. По словам самого Северянина, уже в первые два года, проведенные в Петербурге, он собрал библиотеку «томов в пятьсот», где «где были / Все классики и много иностранных / Фантастов с Мариэттом во главе»[70]. Здесь же Северянин перечисляет тех, кто пользовался его особенной любовью: это Метерлинк, Лохвицкая, Генрих Ибсен, Оскар Уайльд, Бернард Шоу, Тургенев, Гончаров, Мопассан и Пушкин. Таков собственно фундамент, на котором позволительно строить домыслы о литературно-музыкальном бэкграунде поэта. Понятно, что перечисленными именами он не ограничивается. Но и перечисленных достаточно, чтобы не слишком доверять анекдотическим рассказам о скудности и примитивности Северянина-читателя.

Относительно «горизонта читательских ожиданий» простор для возможных домыслов несравнимо шире. Информационным и эмоциональным фоном стихотворения «В парке плакала девочка...» в глазах современников Северянина могли служить литературные тексты, изобразительные и музыкальные произведения, в которых так или иначе варьировалась семантические связи между плачущей девочкой — хворой/больной или даже мертвой ласточкой — сочувственным поведением отца и некоторого рода подытоживающей их дидактикой.

Ко времени Северянина тексты, в которых так или иначе упоминались ласточки — и вообще птицы, — как и жалеющие их дети, исчисляются в русской литературе десятками, а с учетом западноевропейской традиции — едва ли не сотнями примеров, варьирующих на разные лады семантику красоты, беззащитности, безгрешности, надежды, мечты, обновления природы и вестника

вставляться не только для пояснения (должен быть минимум надписей, надо, чтобы публика понимала всё из игры и постановки), а для того, чтобы зазвучало слово, которое в искусстве так чарует. Но, давая отдохнуть от картины, должно давать очарование смысла фразы» (цит. по: [Цивьян 1991: 284]). Интерес самого Северянина к кинематографу выразился в стихотворении «Июльский полдень. Синематограф» («Элегантная коляска, в электрическом биеньи / Эластично шелестела по шоссейному песку»), написанном в том же 1910 году, что и стихотворение «В парке плакала девочка...», и включенным в тот же «Громокипящий кубок». «Июльский полдень» нарочито построен как видеоряд сменяющих друг друга кадров с аллитерационным наложением шума кинопроектора [Цивьян 1987].

70 *Северянин Игорь*. Сочинения. Т. 3. С. 200.

возрождения. Но есть и «но»: образ девочки и птицы часто соотносим с любовным и эротическим подтекстом. В европейской литературе и живописи такова плачущая девушка над умершим воробьем в поэтическом шедевре Катулла. Эротические коннотации, благодаря Дени Дидро, вычитывались из написанного Жан-Батистом Грёза в 1765 году живописного изображения девушки, оплакивающей смерть своей птички (или, быть может, вчитывались в него). В сказке Андерсена «Дюймовочка» чудесная крошечная девочка отогревает сухими пушистыми цветочными тычинками окоченевшую полумертвую ласточку, и та спасает ее от грозящих ей бед и опасностей — гадких жаб, страшных жуков, злой мыши и намеревающегося жениться на Дюймовочке уродливого и скучного крота. Из северного края ласточка переносит девочку в страну вечного лета, и там Дюймовочка обретает свое счастье: встречает крошечного крылатого принца и становится королевой цветов по имени Майя. Жертвенная любовь ласточки в сказке «Счастливый принц» ценимого Северяниным Оскара Уайльда также не лишена далеко ведущих ассоциаций. Литературные примеры поддерживаются при этом знаменитым и хорошо известным Северянину дуэтом Миньон и Лотарио («Legeres hirondeles» — «Легкие ласточки») в опере Амбруаза Тома «Миньон», в которой главная сюжетная линия строится (в отличие от романа Гёте) не вокруг Вильгельма Мейстера, а вокруг любовного треугольника и ревности главных героинь — Миньон и Филины.

Более того, дуэт о ласточках, благословенных Богом в их свободном полете в счастливые солнечные края, связывает здесь дочь и отца. Это выясняется лишь к концу оперы, когда беспамятство обоих о прошлом сменяется радостью узнавания и долгожданной встречи. Прозревший Лотарио называет и подлинное имя Миньон, которым она была наречена в младенчестве (показывая ей при этом шарфик, который она носила в детстве, коралловый браслет, молитвенник и портрет ее матери): она — Сперата (Sperata), то есть Надежда. Опера завершается мажорным терцетом, созвучным свободе легкокрылых ласточек.

Еще один музыкальный, равно «ласточкин» и любовный, текст, бывший на слуху у современников Северянина — это так называемый вальс Мирей «О, легкая ласточка» («O legere hirondelle») из оперы Шарля Гуно «Мирей». Вальс этот пользовался исключительной популярностью и многократно тиражировался на граммофонных пластинках. В России его знаменитой исполнительницей была Антонина Васильевна Нежданова (известна грампластинка с ее исполнением в записи 1908 года)[71].

Возможности для уточняющего или даже альтернативного прочтения стихотворения «В парке плакала девочка…» отыскиваются также в текстах, кторые Северянин написал примерно в то же время. Таково прежде всего стихотворение, напечатанное в цикле «По восемь строк» в сборнике «Ананасы

71 Вальс Мирейль, муз. Гуно (на фр. яз.). Арт. Имп. моск. оперы А.А. Нежданова. Москва. G.C.-2-23322 // https://www.russian-records.com/details.php?image_id=30168 &l=russian (дата обращения: 05.02.2023)). Для Северянина музыка Гуно была важна еще и тем, что она была непосредственно связана с именем его троюродной сестры — прославленной певицы (колоратурное сопрано) Евгении Мравиной (Мравинской), выступавшей под началом самого Гуно в его операх «Ромео и Джульетта» (роль Джульетты) и «Фауст» (Маргарита). В 1914 году Мравину, умершую от паралича сердца, похоронят в костюме Джульетты на Поликуровском кладбище Ялты. Северянин посвятил памяти Мравиной мемуарный очерк «Трагический соловей» (1913). О Мравиной см.: [Григорьева 1970].

в шампанском» (1915), но написанное в том же 1910 году, что и стихотворение «В парке плакала девочка».

Вы стоите на палубе за зеркальною рубкою
И грызете, как белочка, черносливную косточку...
Вы — такая изящная и такая вы хрупкая,
Вы похожи на девочку и немного на ласточку...[72]

Еще одно написанное в том же 1910 году стихотворение (и включенное поэтом в «Громокипящий кубок») — сонет «Гурманка», где также упоминается о ласточке, которую рисует на меню отнюдь не девочка:

Ты ласточек рисуешь на меню,
Взбивая сливки к тертому каштану.
За это я тебе не изменю
И никогда любить не перестану...[73]

О слезах девушки, влюбленной в охладевшего к ней поэта, идет речь в «Маленькой элегии» 1909 года, вошедшей в тот же «Громокипящий кубок»:

Она на пальчиках привстала
И подарила губы мне,
Я целовал ее устало
В сырой осенней тишине.

И слезы капали беззвучно
В сырой осенней тишине.
Гас скучный день — и было скучно,
Как все, что только не во сне[74].

И наконец, еще одно стихотворение, не вошедшее в сборники поэта, но датируемое все тем же 1910 годом и тоже явно адресованное «девочке», вышедшей из детского возраста, — поэза «Королевочке»:

Белорозовая и каштановая,
Ты прости мне, унылая девочка:
Изменяю тебе и обманываю,
А давно ли еще — королевочка?!
Тихо всхлипывают вешне-грезовые
Лины, ландыши, вишни и яблони...
О, каштановая! белорозовая!
Все расслаблено!.. Все ограблено...

(цит. по: [Петров 2002: 155])

При некоторой склонности сомневаться в поэтической искренности поэта и при доверии часто высказывавшемуся мнению о сознательной (или неволь-

72 *Северянин Игорь.* Сочинения: В 5 т. Т. 1. С. 425.
73 Там же. С. 129.
74 Там же. С. 70.

ной?) пародийности его поэзии логично предположить, что стихотворение «В парке плакала девочка...» таит аллюзии не детского свойства. В таком прочтении невинное оборачивается гривуазным, балансирующим на грани кокетства и флирта, вполне объясняющего «капризы и шалости», которые готов простить своей «девочке» (в кавычках) ее «папочка» (тоже в кавычках). А используемые поэтом уменьшительно-ласкательные суффиксы еще более усугубляют это впечатление с опорой на теорию старшего современника поэта П.Б. Ганнушкина (1875—1933), разрабатывавшего классификацию конституциональных психопатий. Теперь выясняется, что

> одним из вариантов возбудимой психопатии является эпилептоидный тип. Для людей с этим типом личности, наряду с вязкостью, застреваемостью, злопамятностью, характерны такие качества, как слащавость, льстивость, ханжество, склонность к употреблению в разговоре уменьшительно-ласкательных слов. <...> Среди психопатов этого круга встречаются азартные игроки и запойные пьяницы, сексуальные извращенцы и убийцы [Айзман 2018: 113].

Для поклонников «психиатрического литературоведения» [Белянин 2000] (сегодня к нему добавилась «антропологическая психиатрия», см.: [Зислин 2023]) здесь открывается безбрежное море для различного рода догадок. Как правило, такие догадки, отсылающие к особенностям психопатологических отклонений, подразумевают «разоблачительные» выводы и, что существенно, личностные, персонализованные характеристики. В терминах риторики такие выводы можно определить как аргументы ad hominem. Но важно и то, что любые характеристики даются не только кому-то, но и кем-то. Применительно к Северянину — как, конечно, и применительно к любому поэту — такие характеристики сродни шизофрении, позволяющей (а точнее — принуждающей) по ходу чтения соотносить чужое и свое. Читатель читает, но и (под)меняет себя: он не только субъект чтения, но также еще и его объект. Анри Мешонник рассуждал в этой связи о природе чтения как субъективности смыслового и эмоционального дискурса — субъективности, не имеющей отношения к субъективизму: это ситуация, схожая с процессом перевода и ролью «посредника историчности между текстом и его читателем» [Мешонник 2014: 127]. И это не одноразовый процесс и дело не одного посредника.

Библиография / References

[Айзман 2018] — *Айзман Р.И.* Медико-биологические основы обучения и воспитания детей с ограниченными возможностями здоровья: Учеб. пособие. М.: Юрайт, 2018.

(*Ajzman R.I.* Mediko-biologicheskie osnovy obucheniya i vospitaniya detey s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya. Moscow, 2018.)

[Аксаков 1880] — *Аксаков К.С.* Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. Ч. 2: Опыт русской грамматики. М.: Тип. П. Бахметева, 1880.

(*Aksakov K.S.* Polnoe sobranie sochineniy: In 4 vols. Vol. 3. Pt. 2: Opyt russkoy grammatiki. Moscow, 1880.)

[Аксенов 2001] — *Аксенов В.П.* Кесарево сечение. М.: Изографус, ЭКСМО-Пресс, 2001.

(*Aksenov V.* Kesarevo sechenie. Moscow, 2021.)

[Дон-Аминадо 1994] — *Дон-Аминадо.* Наша маленькая жизнь. М.: Терра, 1994.

(*Don-Aminado.* Nasha malen'kaya zhizn'. Moscow, 1994.)

[Белова 2014] — *Белова В.В.* Лирическая книга Игоря Северянина: динамика жанра в свете творческой эволюции поэта: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2014.

(*Belova V.V.* Liricheskaya kniga Igorya Severyanina: dinamika zhanra v svete tvorcheskoy evolyutsii poeta: PhD Thesis. Moscow, 2014.)

[Белянин 2000] — *Белянин В.П.* Основы психолингвистической диагностики. (Модели мира в литературе). М.: Тривола, 2000.

(*Beljanin V.P.* Osnovy psikholingvisticheskoy diagnostiki. (Modeli mira v literature). Moscow, 2000.)

[Бицилли 1996] — *Бицилли П.М.* Избранные труды по филологии. М.: Наследие, 1996.

(*Bicilli P.M.* Izbrannye trudy po filologii. Moscow, 1996.)

[Богданов 2017] — *Богданов К.А.* Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017.

(*Bogdanov K.A.* Vrachi, patsienty, chitateli. Patograficheskie teksty russkoy kul'tury. Saint Petersburg, 2017.)

[Виноградов 1972] — *Виноградов В.В.* Русский язык. Грамматическое учение о слове. М.: Высшая школа, 1972.

(*Vinogradov V.V.* Russkiy yazyk. Grammaticheskoe uchenie o slove. Moscow, 1972.)

[Виноградова 1995] — *Виноградова В.Н.* Игорь Северянин // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей / Отв. ред. В.П. Григорьев. М.: Наследие, 1995. С. 100—131.

(*Vinogradova V.N.* Igor' Severyanin // Ocherki istorii yazyka russkoy poezii XX veka: Opyty opisaniya idiostiley / Ed. by V.P. Grigor'ev. Moscow, 1995. P. 100—131.)

[Волынец 2008] — *Волынец Т.* Производное слово в художественном мире поэта // Slavica Wratislaviensia. CXLVII. Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008. S. 533—539.

(*Volynec T.* Proizvodnoe slovo v hudozhestvennom mire pojeta // Slavica Wratislaviensia. CXLVII. Wroclaw, 2008. S. 533—539.)

[Гаспаров 2022] — *Гаспаров М.Л.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3: Русская поэзия / Сост. О.А. Лекманов, К.М. Поливанов. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

(*Gasparov M.L.* Sobranie sochineniy: In 6 vols. Vol. 3: Russkaya poeziya / Comp. by O.A. Lekmanov, K.M. Polivanov. Moskow, 2022.)

[Гервер 2001] — *Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001.

(*Gerver L.L.* Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkikh poetov (pervye desyatiletiya XX veka). Moscow, 2001.)

[Гиндин 2012] — *Гиндин В.П.* Психопатология в русской литературе. М.: Per Se, 2012.

(*Gindin V.P.* Psihopatologiya v russkoy literature. Moscow, 2012.)

[Глазунова 2018] — *Глазунова О.И.* Способы и средства выражения времени в предложно-падежной системе русского языка // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2018. Т. 17. № 2: Филология. С. 28—38.

(*Glazunova O.I.* Sposoby i sredstva vyrazheniya vremeni v predlozhno-padezhnoy sisteme russkogo yazyka // Vestnik NGU. Seriya: Istoriya, filologiya. 2018. Vol. 17. № 2: Filologiya. P. 28—38.)

[Головин 2003] — *Головин Е.В.* Приближение к Снежной Королеве. М.: Арктогея, 2003.

(*Golovin E.V.* Priblizhenie k Snezhnoy koroleve. Moscow, 2003.)

[Григорьев 1979] — *Григорьев В.П.* Поэтика слова. М.: Наука, 1979.

(*Grigor'ev V.P.* Poetika slova. Moscow, 1979.)

[Григорьева 1970] — *Григорьева А.* Е.К. Мравина. Материалы к биографии. М.: Советский композитор, 1970.

(*Grigor'eva A.* E.K. Mravina. Materialy k biografii. Moscow, 1970.)

[Душечкина 1995] — *Душечкина Е.В.* Русский святочный рассказ. Становление жанра. СПб.: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 1995.

(*Dushechkina E.V.* Russkiy svyatochnyy rasskaz. Stanovlenie zhanra. Saint Petersburg, 1995.)

[Жолковский 2014] — *Жолковский А.* Поэтика за чайным столом и другие разборы. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

(*Zholkovskiy A.* Poetika za chaynym stolom i drugie razbory. Moscow, 2014.)

[Зыченкова 2020] — *Зыченкова С.М.* Отражение темы милосердия в детской периодике в конце XIX — начале XX века // Христианство и педагогика: История и современность. 220-летие служения церкви Пензенской духовной семинарии: Материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. / Под ред. В.К. Ершова. Пенза: Пензенская духовная семинария, 2020. С. 63—72.

(*Zychenkova S.M.* Otrazhenie temy miloserdiya v detskoy periodike v kontse XIX — nachale XX veka // Khristianstvo i pedagogika: Istoriya i sovremennost'. 220-letie sluzheniya tserkvi Penzenskoy dukhovnoy seminarii: Materialy IV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii / Ed. by V.K. Ershov. Penza, 2020. P. 63—72.)

[Зислин 2023] — *Зислин И.* Очерки антропологической психиатрии. М.: Городец, 2023.
(*Zislin I.* Ocherki antropologicheskoy psikhiatrii. Moscow, 2023.)
[Карпов 1991] — *Карпов П.* Пламень. Русский ковчег. Из глубины. М.: Художественная литература, 1991.
(*Karpov P.* Plamen'. Russkiy kovcheg. Iz glubiny. Moscow, 1991.)
[Коркина 1987] — *Коркина Е.* Георгий Шенгели об Игоре Северянине // Таллин. 1987. № 3. С. 89—92.
(*Korkina E.* Georgiy Shengeli ob Igore Severyanine // Tallin. 1987. № 3. P. 89—92.)
[Корчагин 2012] — *Корчагин К.М.* Цезура в русском стихе XVIII — первой четверти XX века: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.
(*Korchagin K.M.* Tsezura v russkom stikhe XVIII — pervoy chetverti XX veka: PhD Thesis. Moscow, 2012.)
[Лившиц 1989] — *Лившиц Б.К.* Полутороглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания / Вступ. ст. А.А. Урбана; примеч. П.М. Нерлера, А.Е. Парниса, Е.Ф. Ковтуна. Л.: Советский писатель, 1989.
(*Livshits B.K.* Polutoroglazyy strelets. Stikhotvoreniya. Perevody. Vospominaniya / Introd. by A.A.Urban; comment. by P.M. Nerler, A.E. Parnis, E.F. Kovtun. Leningrad, 1989.)
[Малахов 1928] — *Малахов С.* Как строится стихотворение. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928.
(*Malakhov S.* Kak stroitsya stikhotvorenie. Moscow; Leningrad, 1928.)
[Марков 1994] — *Марков В.* О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994.
(*Markov V.* O svobode v poezii: Stat'i, esse, raznoe. Saint Petersburg, 1994.)
[Мешонник 2014] — *Мешонник А.* Рифма и жизнь / Пер. с фр. Ю. Маричик-Сьоли. М.: ОГИ, 2014.
(*Meschonnic H.* La rime et la vie. Moscow, 2014. — In Russ.)
[Мехнецова 2016] — *Мехнецова* (*Щупак*) *Г.Н.* Музыкально-этнографическая экспедиция пермского Научного этнографического общества на Печору в 1930 году // Фольклорные традиции Севера и Северо-Запада России: ареальные исследования в контексте этнокультурных взаимосвязей: Сб. науч. ст. по материалам Всерос. науч. конф. (Санкт-Петербург, 27—30 сентября 2014 года) / Редкол.: Г.В. Лобкова (науч. ред.-сост.), К.А. Мехнецова, А.Г. Остапенко, И.В. Светличная, М.С. Голубева. СПб.: Скифия-принт, 2016. С. 55—83.
(*Mekhnetsova* (*Shchupak*) *G.N.* Muzykal'no-etnograficheskaya ekspeditsiya permskogo Nauchnogo etnograficheskogo obshchestva na Pechoru v 1930 godu // Fol'klornye traditsii Severa i Severo-Zapada Rossii: areal'nye issledovaniya v kontekste etnokul'turnykh vzaimosvyazey: Sbornik nauchnykh statey po materialam Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii (Sankt-Peterburg, 27—30 sentyabrya 2014 goda) / Ed. board: G.V. Lobkova (sci. ed., comp.), K.A. Mekhnetsova, A.G. Ostapenko, I.V. Svetlichnaya, M.S. Golubeva. Saint Petersburg, 2016. P. 55—83.)
[Петров 2002] — *Петров М.В.* Дон-Жуанский список Игоря-Северянина. История о любви и смерти поэта. Таллин: Изд. авт., 2002.
(*Petrov M.V.* Don-Zhuanskiy spisok Igorya-Severyanina. Istoriya o lyubvi i smerti poeta. Tallin, 2002.)
[Потебня 1899] — *Потебня А.А.* Из записок по русской грамматике. Вып. 3. Харьков: Д.Н. Полуехтов, 1899.
(*Potebnya A.A.* Iz zapisok po russkoy grammatike. Iss. 3. Kharkiv, 1899.)
[Рубанович 1916] — *Рубанович Р.* Поэт-эксцессер // Критика о творчестве Игоря Северянина. М.: Изд. В.В. Пашуканиса, 1916.
(*Rubanovich R.* Poet-ekstsesser // Kritika o tvorchestve Igorya Severyanina. Moscow, 1916.)
[Терехина, Шубникова-Гусева 2015] — *Терехина В.Н., Шубникова Н.И.* «За струнной изгородью лиры...» Научная биография Игоря Северянина. М.: ИМЛИ РАН, 2015.
(*Terekhina V.N., Shubnikova-Guseva N.I.* "Za strunnoy izgorodyu liry…" Nauchnaya biografiya Igorya Severyanina. Moscow, 2015.)
[Ухнева 2015] — *Ухнева А.А.* Камерно-вокальные произведения русских композиторов XVII—XXI веков: библиографические материалы: В 2 т. Т. 1. СПб.: Политехника-сервис, 2015.
(*Ukhneva A.A.* Kamerno-vokal'nye proizvedeniya russkikh kompozitorov XVII—XXI vekov: bibliograficheskie materialy: In 2 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, 2015.)
[Харджиев 2006] — *Харджиев Н.И.* Маяковский и Игорь Северянин // Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 244—294.
(*Khardzhiev N.I.* Mayakovskiy i Severyanin // Khardzhiev N.I. Ot Mayakovskogo do Kruchenykh: Izbrannye raboty o russkom futurizme / Comp. by S. Kudryavtsev. Moscow, 2006. P. 244—294.)
[Цивьян 1987] — *Цивьян Ю.Г.* Кинематограф у Северянина // О Игоре Северянине: Тезисы докл. науч. конф. / Отв. ред. В.А. Сапогов. Череповец: Вологодская писатель-

ская организация. Череповецкий государственный пединститут им. А.В. Луначарского, 1987. С. 42—45.

(*Tsyv'yan Yu.* Kinematograf u Severyanina // O Igore Severyanine / Ed. by V.A. Sapogov. Cherepovetz, 1987. P. 42—45.)

[Цивьян 1991] — *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896—1930. Рига: Зинатне, 1991.

(*Tsyv'yan Yu.* Istoricheskaya retseptsiya kino. Kinematograf v Rossii 1896—1930. Riga, 1991.)

[Чикалов 2020] — *Чикалов О.А.* Игорь Северянин как поэт-маньерист: Становление маньеризма и эгофутуризма // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: Сб. материалов VII (XXI) Междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых (16—18 апреля 2020 г.). Вып. 21. Томск: Изд. дом Томского гос. ун-та, 2020. С. 313—318.

(*Chikalov O.A.* Igor' Severyanin kak poet-man'erist: Stanovlenie man'erizma i egofuturizma // Aktual'nye problemy lingvistiki i literaturovedeniya: Sbornik materialov VII (XXI) Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii molodykh uchenykh (April 16—18, 2020). Iss. 21. Tomsk, 2020. P. 313—318.)

[Шенгели 1960] — *Шенгели Г.А.* Техника стиха. М.: Гослитиздат, 1960.

(*Shengeli G.A.* Tekhnika stikha. Moscow, 1960.)

[Lauwers 1993] — *Lauwers L.* Igor'-Severjanin. His Life and Work — The Formal Aspects of His Poetry. Leuven: Uitgeverij Peeters, 1993.

[Tsur 2000] — *Tsur R.* Picture Poetry, Mannerism, and Sign Relationships // Poetics Today. 2000. Vol. 21. № 4. P. 751—781.

Вера Полищук

«Буря рыданий»:

МОТИВ СЛЕЗ В ПОЭТИКЕ В. НАБОКОВА

Vera Polishchuk

"Storm of sobs": Motif of tears in V. Nabokov's poetics

Вера Полищук (Союз переводчиков России, независимый исследователь; кандидат филологических наук) amalgamka@yandex.ru.

Ключевые слова: романтический канон, интертекстуальность, пародия, изображение сексуальности, оптические искажения

УДК: 1751
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_35

В статье рассматривается мотив слез и его важная роль в поэтике Владимира Набокова как части сложной мотивной структуры русско- и англоязычных произведений писателя: рассказов и романов, таких как «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Приглашение на казнь» и «Лолита». Мотив слез служит Набокову одним из способов подчеркнуть связь с романтическим каноном, который он и пародирует, и развивает, а также позволяет обогатить способы изображения душевных заболеваний и моральных проблем. Подробно анализируется развитие приемов сексуальной изобразительности от русскоязычных к англоязычным произведениям, включая обширную правку английского перевода романа «Король, дама, валет».

Vera Polishchuk (PhD; independent researcher, Union of translators of Russia) amalgamka@yandex.ru.

Key words: romantic canon, intertextuality, parody, depiction of sexuality, optical distortion

UDC: 1751
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_35

The article examines the motif of tears and the important role it plays in Vladimir Nabokov's poetics as part of the complicated motif structure of the Russian and English works by the writer: short stories and novels such as *King*, *Queen, Knave*; *The Defence*; *Invitation to a Beheading*; and *Lolita.* The motif of tears helps Nabokov emphasize his relation to the romantic canon, which he both parodies and develops, and also allows him to flesh out ways of depicting mental illnesses and moral issues. The development of sexual representational techniques from Russian to English works is analyzed in detail, including an extensive revision of the English translation of the novel *King, Queen, Knave.*

В своей лекции о «Госпоже Бовари» Г. Флобера Владимир Набоков опровергает общепринятое утверждение о жанре этого романа: «Вопрос: можно ли назвать "Госпожу Бовари" реалистической или натуралистической книгой? Не уверен»[1]. В числе прочих аргументов он приводит следующий: к такому жанру невозможно отнести «роман, в котором ребенок Жюстен — нервный четырнадцатилетний мальчик, теряющий сознание при виде крови и бьющий посуду из-за своей нервозности, — в глухую ночь отправляется плакать — и куда? — на кладбище, на могилу женщины, чей призрак мог бы явиться ему с укорами за то, что он предоставил ей средство к самоубийству»[2]. Мне, в свою очередь,

1 *Набоков В.* Гюстав Флобер (1821—1880): «Госпожа Бовари» (1856) / Пер. с англ. Г. Дашевского // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 206.

2 Там же.

представляется интересным проанализировать, почему плачут персонажи Набокова и как мотив слез вписывается в его поэтику в целом, учитывая, что любой образ у Набокова, как правило, не случаен и функционален, а проза выстроена по поэтическому принципу, на повторах-рифмах. В своей книге «Агония и возрождение романтизма» Михаил Вайскопф выдвигает плодотворную идею, что Набоков (Сирин) русскоязычного периода наследовал романтическому канону, обновлял и переосмыслял его [Вайскопф 2022]. Добавлю: на мой взгляд, это переосмысление продолжалось вплоть до самых поздних англоязычных романов Набокова, включая «Аду» (1969) — роман, представляющий собой развернутую пародию на романтические произведения.

Слезы непосредственно связаны с темой зрения, чрезвычайно важной для Набокова, и, в частности, со значимым для него сквозным мотивом слепоты, не столько физической, сколько духовной[3]. Наиболее прямолинейно этот мотив реализован в ранних, так называемых берлинских романах «Король, дама, валет» (1928) и «Камера обскура» (1933): так, в последнем развернуто реализуется шаблон «любовь слепа»[4].

В «Короле, даме, валете» (1928) мотив слез работает на введение ключевой темы зрения, которая вплетена в роман посредством разветвленной мотивной структуры; в отличие от оптических мотивов, он играет лишь второстепенную роль, однако и она значима. Этот роман Набокова, второй по счету, представляет собой резкую смену парадигмы после «Машеньки» (1926): под бульварно-детективной фабулой скрывается и пародия на романы соответствующего жанра, и система аллюзий, источниками которых служат А. Пушкин, Ф. Достоевский, В. Одоевский, Э.Т.-А. Гофман и наследующий ему немецкий кинематограф экспрессионизма. Многие аллюзии работают и на тему зрения: нарушенного физического (что включает в себя сложные оптические иллюзии) и искаженного нравственного (моральной слепоты)[5]. Судя по всему, здесь, как и в дальнейшем, на свой лад проявляется синестезия Набокова: помимо классического синестетического смешения, при котором, например, эпитет, относящийся к осязанию, переносится на обоняние («липко пахло тополевыми почками»[6]), у Набокова посылы, касающиеся моральной слепоты, глухоты, отсутствия эстетического чутья, могут быть переданы образами из сферы любого из этих чувств.

В контексте темы слез в «Короле, даме, валете» важно отметить не только моменты, когда герои плачут, но и когда не плачут (минус-слезы). Разберем, например, простую фразу: «Слезы обиды затуманили очки»[7], которая относится к глуповатому, жадному провинциалу Францу, чья воля полностью подавлена хищной любовницей Мартой, женой его богатого дяди. Во-первых, на протяжении всего романа близорукий Франц сражается с предметным миром и особенно с очками: неоднократно роняет, теряет и разбивает их. От утраты очков окружающий мир претерпевает различные оптические искажения:

---

3 Подробнее о теме болезней зрения у Набокова и его современников см.: [Трубецкова 2019].

4 См.: [Яновский 2000].

5 Подробнее см.: [Долинин 2019; Полищук 2009].

6 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2008. С. 480.

7 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2009. С. 218.

> Он вышел на улицу и сразу с головой погрузился в струящееся сияние. Очертаний не было; как снятое с вешалки легкое женское платье, город сиял, переливался, падал чудесными складками, но не держался ни на чем, а повисал, ослабевший, словно бесплотный, в голубом сентябрьском воздухе[8].
>
> Прохожий стоял совсем близко, и так странно падала лиственная тень на его лицо, и так все было смутно, что Францу вдруг показалось, что человек — тот самый, от которого он вчера бежал. Почти наверное можно сказать, что это была лишь световая пятнистость, прихоть теней, — однако Францу стало так гадко, что он предпочел отвести глаза[9].

То Франц видит Берлин, виллу Драйеров и саму Марту воздушнее и прелестнее, чем они есть на самом деле, то (в финале романа) мир оказывается перечеркнут трещиной на разбитом стекле очков. Читателю может показаться, будто это пророчество: символически перечеркнуты все мечты Франца об освобождении от Марты и вольной столичной жизни. Марта смертельно простыла, пытаясь убить мужа на лодочной прогулке, но есть шанс, что она выздоровеет. В авторизованном англоязычном варианте романа («King, Queen, Knave», 1968) эта амбивалентность подчеркнута: Драейр посылает Франца с курорта в берлинскую виллу за изумрудными серьгами, которые Марта невнятно потребовала в бреду, и юноша решает, будто она поправилась и собирается на бал, — что говорит о его недалекости: «Драйер позвонил и сказал, что мадам требует свои изумрудные серьги — и Франц тотчас заключил, что, раз мадам задумала пойти на танцы, никакой смерти уже не ожидается»[10]. Однако срабатывает эффект обманутого ожидания и пророчество не сбывается: Марта не выживает, чего боялся Франц, а умирает — и он обретает свободу и как бы возвращает себе мир.

Конечно, подслеповатость Франца как без очков, так и в разбитых очках — прямое указание на его слепоту по отношению и к самому себе, и к людям: он не сразу понимает, что собой представляет Марта, и поначалу видит в ней красавицу, у которой светящийся «мадоннообразный профиль»[11], и лишь значительно позже — стареющую женщину, чем-то похожую на «большую белую жабу»[12]. Теперь рассмотрим контекст, в котором стоит фраза о затуманенных очках Франца:

> Она притянула его к себе за шею; он напрягся, не давался, — но вдруг ее острый, бриллиантовый взгляд полоснул его, и он весь как-то осел, как оседает с жалобным писком детский воздушный шар. Слезы обиды затуманили очки. Он прижался щекой к ее плечу[13].

Марта подчиняет себе любовника и уговаривает совершить убийство ее мужа. Здесь беглое упоминание слез, искажающих зрение, встроено в первостепен-

---

8 Там же. С. 145.

9 Там же. С. 146.

10 «Dreyer had telephoned that madame wanted her emerald earrings — and Franz immediately realized that if madame contemplated going to a dance, no death was expected» (*Nabokov V.* King, Queen, Knave / Transl. by D. Nabokov in collab. with the author. New York; Toronto: McGraw-Hill Book Company. 1968. P. 269).

11 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода. Т. 2. С. 138. М. Вайскопф возводит подобные описания у Набокова к романтическому канону, где встреча влюбленных, предопределенная свыше, носит мистико-эротический характер. См.: [Вайскопф 2022: 490—499].

12 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода. Т. 2. С. 294.

13 Там же. С. 218.

ной значимости мотив сказочного превращения красавицы в чудовище, в мотив оборотничества и вампиризма, который и восходит к Гофману и кинематографу экспрессионизма, и служит основой всей эротической образности романа, особенно в позднейшем авторизованном переводе. Марте последовательно приписывается ряд канонических свойств вампира, в том числе, как и в приведенной цитате, способность гипнотизировать жертву, подавлять ее волю взглядом, а «острый взгляд», от которого Франц «осел», представляет собой иносказание вампирского укуса.

Применительно к Францу речь идет не о слепоте в полном смысле слова, скорее об искажении восприятия: впрочем, все три главных героя, и король, и дама, и валет, видят друг друга не в истинном свете, обманывают и обманываются. Драйер так и не узнает, что жена изменяет ему с племянником: например, не замечает, как Марта льнет к Францу в полутьме театральной ложи в варьете:

> Музыкальная феерия (так значилось в программе) поблескивала и ныла, звездой вспыхивала скрипка, то розовый, то зеленый свет озарял музыкантшу… Драйер вдруг не выдержал. — *Я закрыл глаза и уши*, — сказал он *плачущим* голосом. — Скажите мне, когда эта мерзость кончится.
>
> Марта вздрогнула; Франц, сразу не сообразив, о чем идет речь, подумал, что все погибло — что Драйер все понял, — и такой ужас нахлынул на него, что даже *выступили слезы* (Курсив мой. — *В.П.*)[14].

Здесь Франц готов заплакать от испуга, неверно истолковав слова Драйера, которому пошлый свето-музыкальный номер внушает отвращение до слез. В дальнейшем слезы упоминаются и названы впрямую, когда Драйер, поэт от коммерции, умиляется процессу «рождения» движущегося манекена — по сути, пародии на акт божественного творения: «“Боже мой!” — тонким голосом сказал вдруг Драйер, словно готов был прослезиться. Коричневая фигурка, похожая на ребенка, на которого сверху надели бы мешок, ступала действительно очень трогательно»[15]. «Слепой» Франц не умеет правильно истолковать эмоциональные реакции любовницы: «Марта, не раскрывая рта, судорожно засмеялась. Франц, судя по звуку, подумал, что она всхлипнула, и растерянно подошел. Она обернулась к нему и вдруг вцепилась ему в плечо, заскользила щекой по его лицу»[16]. Ему кажется, будто она заплакала, беспокоясь о том, что муж долго не возвращается; на деле же Марта рассмеялась, вспомнив упавшую на льду даму: возможность автокатастрофы на гололеде и гибели Драйера внушает ей надежду.

Повторим, что не менее важны и случаи, когда герои не плачут или акт рыданий не назван впрямую. Драйер был бы рад, если бы холодность Марты прорвалась человеческими чувствами:

> — Ты, очевидно, со мной говорить не желаешь, — сказала Марта, — ну что ж… — Она отвернулась и опять принялась за ногти. Драйер думал: «Раз бы хорошо тебя пробрало… Ну рассмейся, ну разрыдайся. И потом, наверное, все было бы хорошо…»[17].

---

14 Там же. С. 206.
15 Там же. С. 255.
16 Там же. С. 214.
17 Там же. С. 157.

Отсутствие слез участвует в характеристике героини. В финале романа Франц, вернувшись в курортный отель, где Марта лежит при смерти, видит читающего газету Драйера и решает, что она выжила: «Услышав скрип ступеней, Драйер медленно повернул голову. Франц, взглянув на его лицо, вяло подумал, что, верно, у него сильный насморк. Драйер издал горлом неопределенный звук и, быстро встав, отошел к перилам»[18]. Здесь слезы не упомянуты напрямую, но искаженное восприятие Франца снова едва не обманывает его; на весть о смерти вампирической любовницы он, в соответствии со своей характеристикой, реагирует истерическим смехом.

В русскоязычных рассказах Набокова мотив слез еще носит однозначно реалистическую окраску, но лишь в отдельно взятых и обоснованных случаях. Так, привлекают внимание парные рассказы «Обида» (1931) и «Лебеда» (1932), объединенные общим протагонистом — петербургским мальчиком Путей (Петром Шишковым), чей образ, особенно во втором рассказе, имеет ярко выраженный автобиографический характер. «Обида» была опубликована с посвящением Ивану Алексеевичу Бунину, с которым Набокова долгие годы связывали сложные отношения и ученичества, и литературного соперничества. По версии Максима Шраера, Набоков русского периода осознавал влияние Бунина на свою прозу и неспроста выбрал для оммажа именно «Обиду», где подробно и реалистично изображен и усадебный быт невозвратимого прошлого, и переживания ребенка[19].

В «Обиде» подкатывающие слезы для Пути такая же рядовая физиологическая и психологическая реакция, как краснеющее лицо:

> Путя переглотнул и неуверенно направился к дому, помахивая зеленой палочкой и стараясь сдержать слезы. <…> Он обошел дом с другой стороны, смутно думая, что там где-то должен быть пруд, и можно оставить на берегу платок с меткой и свисток на белом шнурке, а самому незаметно отправиться домой…[20]

Отметим здесь и типично детское фантазирование на тему имитации самоубийства в духе «умру, и вы еще пожалеете», которое перекликается с классикой детской литературы, например с «Приключениями Тома Сойера» Марка Твена.

Иначе обстоит дело во втором рассказе, «Лебеда», само заглавие которого носит каламбурный характер, свойственный поэтике Набокова. С «Обидой» этот рассказ объединяет общий протагонист, все тот же Путя Шишков, но построен рассказ совершенно по-другому, ведь в нем слезы предстают как значимый сквозной мотив. Переживая предстоящую дуэль отца, гимназист Путя под диктовку

> писал на доске: «…поросший кашкою и цепкой ли бедой…» Окрик, — такой окрик, что Путя выронил мел: «Какая там “беда”… Откуда ты взял беду? Лебеда, а не беда… Где твои мысли витают?»[21]

Его сознание занимает беда, которая пока еще пребывает в сослагательном наклонении: то ли будет, то ли нет. В этом рассказе слезы уже выстраиваются

18 Там же. С. 305.
19 См.: [Шраер 2019: 107—114].
20 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 553.
21 Там же. С. 581.

в мотив и троп: поначалу они упоминаются пунктирно и в том же ключе, что и в «Обиде»:

> На следующем уроке немец Нуссбаум разорался на Щукина (которому в тот день не везло), и тогда Путя почувствовал спазму в горле и, чтобы не расплакаться при всех, отпросился в уборную. Там, около умывальника… Путя с минуту смотрелся в зеркало — лучший способ не дать лицу расплыться в гримасу плача[22].

Однако, чем ближе к финалу, тем настойчивее подчеркивается образ слез как потока, угрожающего захлестнуть героя: «Путя почувствовал, что всякие дальнейшие объяснения опасны, — вот лопнет плотина, хлынет постыдный поток»[23]. В последнем абзаце в финале рассказа нагнетаемое напряжение разрешается образом захлестывающей волны, бурного потока и эмоций, и рыданий облегчения:

> Тут воды прорвались. Швейцар и Дима старались успокоить его, — он отталкивал их, дергался, отстранял лицо, невозможно было дышать, никогда еще не бывало таких рыданий, «не говорите, пожалуйста, не рассказывайте никому, это я нездоров, у меня болит…». И снова рыдания[24].

В приведенных выше цитатах примечателен ряд нюансов: во-первых, что в высшей степени свойственно поэтике Набокова, здесь развернуты устойчивые выражения-штампы наподобие «утонуть в слезах» и «нахлынули слезы/чувства», так что в одной из фраз вместо собственно слов «слезы» и «рыдания» — умолчание: «…вот лопнет плотина, хлынет постыдный поток». Во-вторых, фраза «тут воды прорвались» может быть прочитана и как метафора, сближающая рыдания исстрадавшегося мальчика с физиологическим процессом родов, когда отходят околоплодные воды: в определенном смысле Путя проходит инициацию страхом за отца, столкновением со смертельной угрозой и рождается заново, повзрослев. Как видим, даже в сравнении с чуть более ранним рассказом из того же цикла здесь образный ряд, связанный со слезами, усложняется.

Значительно любопытнее исследовать потайные устройства тех произведений Набокова, где мотив слез, воплощающий тему зрения, введен менее очевидно, чем в «берлинских» романах, и в то же время несет больше функций, чем в рассказах. Тщательный анализ показывает, что, даже если слезы не оказываются сквозным мотивом в отдельно взятом тексте, а лишь отдельными вкрапленными образами, то образы эти тем не менее вплетены в мотивную структуру и комплекс смыслов романа. Наглядный пример находим в романе «Приглашение на казнь» (1935). То, как протагонист Цинциннат, узник, приговоренный к смертной казни за непохожесть на других, старается не заплакать перед тюремщиками и палачом наяву, а плачет лишь в воображении, служит частью важного сквозного мотива главного героя как ребенка (с ним обращаются как с ребенком и/или пациентом — одна из ролей, навязанных ему мучителями). Сцена, где во время визита к Цинциннату плачет его лживая, распутная и безнадежно им любимая жена Марфинька, подкрепляет одну из основных тем романа: фальши, театральности, искусственности страшного мира, куда по ошибке попал подлинный поэт Цинциннат Ц., — мира, где лишь

22 Там же. С. 583.
23 Там же. С. 586.
24 Там же.

его воображаемый двойник осмеливается делать что хочет. «Продолговатые, чудно отшлифованные слезы поползли у Марфиньки по щекам, подбородку... <...> Цинциннат взял одну из этих слез и попробовал на вкус: не соленая и не солодкая, — просто капля комнатной воды. Цинциннат не сделал этого»[25]. Слеза оказывается пресной водицей точно так же, как тюремный паук — игрушкой, а весь мир — ветхими театральными декорациями; скорбь Марфиньки фальшива.

Но слезы присутствуют в тексте и в более имплицитных вариантах. Рассмотрим следующую фразу — описание того, как на страницу книги попала капля с букета, лишь напоминающая слезу: «Цинциннат все глядел в книгу. На страницу попала капля. Несколько букв сквозь каплю из петита обратились в цицеро, вспухнув, как под лежачей лупой»[26]. Набоков неспроста выбирает здесь и образ воды как лупы, под которой шрифт увеличивается, и именно такое название кегля: из-за своего отличия от обычных людей Цинциннат всю жизнь ощущает себя под пристальным наблюдением, словно под лупой. Что еще важнее, фонетически и графически «цицеро» перекликается с именем протагониста (двойное «ц») и напоминает читателю о том, что Цинциннат единственный живой и настоящий человек среди кукол: в финале прочие персонажи уменьшатся до кукольных размеров, а сам Цинциннат осознает свой истинный масштаб, подобно кэрролловской Алисе, и, обретя свободу, уйдет с казни. О своей особости он догадывается давно и в заточении размышляет: «Я не простой... я тот, который жив среди вас... Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, — не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, — но главное: дар сочетать все это в одной точке...»[27] А. Долинин в своей статье «Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь» отмечает здесь в рамках пушкинского мотива аллюзию на «Пророка». Будучи таковым, герой прозревает мир в истинном свете, размышляет о том, что вещество и время в фальшивом мире существуют по своим законам, искаженным и нарушенным, а взгляд Цинцинната работает как лупа применительно к старым книгам и журналам, благодаря которым он отчасти делает выводы об обветшании материи, замедлении времени и вырождении мира. В то же время приведенная выше цитата — и отсылка к романтическому канону в целом, где часто возникают ключевые фигуры: и поэта с истинным зрением, и узника в темнице [Долинин 2019: 298]. Как видим, образ, лишь косвенно связанный с темой зрения и мотивом слез, тем не менее вплетается в мотивную структуру романа.

В романе «Защита Лужина» (1930) слезы и плач играют существенную роль в сложной мотивной структуре и работают на создание нескольких граней в образе главного героя. Отчасти эти грани также сопряжены с романтическим каноном. Лужин — один из набоковских персонажей-«художников», который воспринимает окружающий мир сквозь свою призму, в данном случае, как и в ряде других произведений, воспринимает в искаженном преломлении. Он остается инфантильным и аутичным взрослым, а затем в некотором смысле впадает в детство, когда узор судьбы волей автора подкладывает ему все новые повторы ситуаций из прошлого, связанных с шахматами. В описании малень-

25 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 168—170.

26 Там же. С. 98.

27 Там же. С. 74.

кого Лужина слезы, как и их отсутствие, рисуют характеристику героя. Так, чтобы не ехать в город и в гимназию, не выходить из своего замкнутого мирка, маленький Лужин сбегает со станции через лес обратно в усадьбу: он «плакал на бегу… <…> Наплакавшись вдоволь, он поиграл с жуком… и потом долго его давил камнем, стараясь повторить первоначальный сдобный хруст…»[28]. Представляется, что здесь вводится штрих в «историю болезни» Лужина как аутиста с неадекватными реакциями, абсолютно равнодушного к боли и слезам других живых существ. Впоследствии Лужин, и ребенком, и уже взрослым, будет неоднократно не реагировать на чужие слезы или пугаться их; сам он смеется до слез или умиляется до слез, но практически не умеет плакать от горя — лишь в исключительных случаях: когда объясняется в любви и когда возвращается к детским переживаниям и заново проигрывает сцену побега в лесу: «Он тяжело опустился, присел, очень уж запыхался, и слезы лились по лицу»[29].

Гораздо показательнее примеры *отсутствия слез*: неоднократно и последовательно подчеркивается, что и во время истерик дома, и во время школьной травли мальчик Лужин не плачет: «Но изредка происходило ужасное: вдруг, ни с того ни с сего, раздавался другой голос, визжащий и хриплый»; «…сосед по парте… тихо и удовлетворенно говорил: “Сейчас расплачется”. Но он не расплакался ни разу… даже тогда, когда в уборной… пытались вогнуть его голову в низкую раковину»[30]. Это поведение противопоставляется естественным человеческим реакциям родителей и тети Лужина — они свои утраты оплакивают: «[Лужин] рассердился, что нельзя посидеть в тепле, что идет снег, что у тети горят сентиментальные слезы за вуалью»[31]. См. также:

> Отец вошел, протягивая, словно отстраняя от себя, бумажку — телеграмму. Слезы лились у него по щекам, вдоль носа, как будто он обрызгал лицо водой, и он повторял, всхлипывая, задыхаясь: «Что это такое? Что это такое? Это ошибка, переврали», — и все отстранял от себя бумажку[32].

В главах, где Лужин появляется уже взрослым, слезы и рыдания, с одной стороны, подчеркивают его инфантильность и слабость, в силу которых невеста, а затем жена становится для Лужина материнской фигурой, и уже в этом качестве производит повторы ситуаций из его детства (как и мать, она на протяжении всего романа остается безымянной, что дополнительно подчеркивает перекличку между двумя женскими персонажами). С другой стороны, слезы как влага и слезы как физиологическая реакция оказываются иносказанием, как ни парадоксально, намекающим на другую влагу и другую физиологическую реакцию, а именно — сперму и эякуляцию. Рассмотрим две сцены, где Лужин объясняется с невестой. В первой сцене он приходит к ней в номер, чтобы сделать предложение, и, сбившись, бурно рыдает. Во второй — невеста навещает его, он пытается ее обнять, затем внезапно отпускает, и девушка озадачена резкой переменой в его поведении. Эти две сцены перекликаются между собой, не слишком далеко разнесены в пространстве текста (обе относятся к главам, где действие происходит в санатории) и симметричны, как крылья ба-

28 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. С. 312—313.
29 Там же. С. 391.
30 Там же. С. 318—319.
31 Там же. С. 341.
32 Там же. С. 347.

бочки. В обеих Лужин занимает одинаковую позу — сидит на стуле; резко меняет поведение и внезапно успокаивается. В первой сцене:

> «...должен вам объявить, что вы будете моей супругой, я вас умоляю согласиться на это», — и тут, присев на стул у парового отопления, он разрыдался, закрыв лицо руками; потом, стараясь одну руку так растопырить, чтобы она закрывала ему лицо, другою стал искать платок. <...> «Ну, будет, будет, — повторяла она успокаивающим голосом, — взрослый мужчина, и так плачет»[33].

Во второй, симметричной сцене:

> Лужин, подъехав к ней вместе со стулом, взял ее за талию трясущимися от нежности руками и, не зная, что предпринять, попытался ее посадить к себе на колени... прижимая ее к себе и прищуренными глазами глядя снизу вверх на ее шею. Лицо его вдруг исказилось, глаза на миг потеряли выражение; потом черты его как-то обмякли, руки разжались сами собой, и она отошла от него, сердясь, не совсем точно зная, почему сердится, и удивленная тем, что он ее отпустил. Лужин откашлялся, жадно закурил, с непонятным лукавством следя за ней[34].

Здесь уместно вспомнить, что из-за диктаторского попечения Валентинова, своего шахматного импресарио и злого гения, Лужин очевидно остается девственником.

> Наконец, у [Валентинова] была своеобразная теория, что развитие шахматного дара связано у Лужина с развитием чувства пола... и, боясь, чтобы Лужин не израсходовал драгоценную силу, не разрешил бы естественным образом благодейственное напряжение души, он держал его в стороне от женщин и радовался его целомудренной сумрачности[35].

Даже уличную проститутку юный или взрослый Лужин видел лишь издалека и запоминает смутно. Судя по всему, Набоков вполне прозрачно намекает, что, если в первой сцене Лужин лил слезы, то во второй, цитируя набоковское стихотворение «Лилит», «мучительно я пролил семя»[36] — чем и объясняется его лукавая усмешка, хотя, возможно, суть происшедшего он не вполне осознал. Итак, слезы у Лужина сопряжены с эякуляцией; в дальнейшем из романа следует, что брак Лужиных остается «ненастоящим» и абсолютно целомудренным. И эта «невинность» важна для сквозного мотива Лужина как ребенка, тесно переплетенного с мотивом слез (в том числе их отсутствия и их физиологической «замены»).

В англоязычный период своего творчества Набоков описывает подобные реакции гораздо прозрачнее и проводит параллель между слезами и семенем гораздо отчетливее. Этот процесс — часть развертывания и преумножения его «сексографии» в целом: нужно отметить, что Набоков существенно обогатил средства выражения эротического в русской литературе[37]. О том, насколько погружен был Набоков в эту задачу и проблематику, свидетельствует, в част-

---

33 Там же. С. 365—366.
34 Там же. С. 370.
35 Там же. С. 359—360.
36 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода. Т. 5. С. 438.
37 Подробнее об этом см.: [Шраер 2000: 285—302].

ности, детальное сравнение его обширной правки и дополнений в переводе «Короля, дамы, валета» на английский. Набоков занимался этим как раз в период работы над «Адой», и по тому, как он заполнил лакуны и дополнил эротические сцены и образы, используя тот же гротескный юмор, что и в «Аде», можно заключить, насколько важно для него было развить свою описательную манеру. От узнаваемых, хотя и завуалированных, образов-иносказаний Набоков со временем все последовательнее переходит к прямой описательности, которая и достигает пика в насыщенной эротикой «Аде».

Нельзя не заметить, что одна из ключевых сцен в «Лолите» напрямую перекликается с проанализированной выше сценой из «Защиты Лужина» (с тайным семяизвержением героя) — это сцена на кушетке в гостиной гейзовского дома. В ней эротическое иносказание представлено развернуто; метафорой переданы не только физиологические выделения, но и половые органы: «Я был горд собой: я выкрал мед оргазма, не совратив малолетней. <…> Фокусник налил молока, патоки, пенистого шампанского в новую белую сумочку молодой барышни — раз, два, три, и сумка осталась неповрежденной»[38]. Метафорический образ сумочки впоследствии подкрепляется: Гумберт после первой ночи отпускает Лолиту в холл отеля: «…снабдил ее напоследок чудной сумочкой из поддельной телячьей кожи»[39].

Корреляция двух физиологических жидкостей вычитывается из цепочки эпизодов «Лолиты», если свести их воедино и рассмотреть как последовательное использование образов слез и семени. В романе встречается два парных образа — эротических иносказания, довольно далеко разнесенных в тексте. Переживая отъезд Лолиты в летний лагерь и едва не плача, Гумберт роется в ее вещах:

> …отворил дверь шкапа и окунулся в ворох ее ношенного белья. Особенно запомнилась одна розовая ткань, потертая, дырявая, слегка пахнувшая чем-то едким вдоль шва. В нее-то я запеленал огромное, напряженное сердце Гумберта (Также прозрачное иносказание. — *В.П.*). Огненный хаос уже поднимался во мне до края — однако мне пришлось все бросить и поспешно оправиться[40].

Во второй части романа, ближе к финалу, описывая страдания без беглянки, Гумберт упоминает:

> До конца 1949-го года я лелеял, и боготворил, и осквернял поцелуями, слезами и слизью пару ее старых тапочек, ношеную мальчиковую рубашку, потертые ковбойские штаны, смятую школьную кепочку и другие сокровища этого рода, найденные в багажном отделении автомобиля[41].

Выбор глагола «осквернять» достаточно прозрачно намекает на суть происходящего; отметим также фонетическую игру в словосочетании «слезами и слизью»[42].

---

38 *Набоков В.* Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2008. С. 80.

39 Там же. С. 171.

40 Там же. С. 86.

41 Там же. С. 313.

42 По замечанию К. Богданова, в «Лолите» с высокой степенью вероятности присутствует перекличка или даже прямая отсылка к строкам из «Евгения Онегина», посвященным любовным грезам Ленского. О. Проскурин интерпретирует строки из

Мотив слез смыкается здесь с темой смерти и омертвения, а также отношения к человеку как к неодушевленному объекту — в чем и заключается основное преступление не только Гумберта, но и ряда других героев Набокова. Гумберт предпочитает покорность, мертвое, а не живое: от Лолиты ему нужна покорность; он возит с собой фото умершей Аннабель Ли, предшественницы Лолиты, сожалеет, что не заснял лолитину теннисную игру на кинопленку. Эту тему Набоков развивал еще в раннем романе «Король, дама, валет», где во внутренней речи Марты прорисовано постепенное расчеловечивание Драйера и ее путь к затее с убийством: «Ей нужен был тихий муж. Ей нужен был муж обмертвелый. Через семь лет она поняла, что ей просто нужен мертвый муж»[43]. Подобное омертвляющее отношение к человеку как к вещи, по Набокову, есть не что иное, как одна из форм нравственной слепоты.

Слезы — и как вещество, и как телесная реакция — играют в «Лолите» несколько ролей. Они — характерный для набоковской поэтики пример одной из составляющих, из которых собрана мотивная структура романа. В высшей степени характерно и то, что у Набокова зачастую многие образы работают на всех уровнях, начиная с фонетического: один и тот же отрезок текста выполняет несколько функций. Рыдания и слезы связаны в романе со смертью, но логическая цепочка разомкнута: слезы не следствие смерти, а ее причина, и эта связь параллельна сопряжению смерти и воды (естественно, последнее — не набоковское изобретение, а древний архетип, играющий, однако, значимую роль в его поэтике и метафизике). Так, Шарлотта, мать Лолиты, гибнет под колесами автомобиля, когда, узнав об обмане Гумберта, выбегает из дома заплаканная. Этому предшествует скандал: «“Гнусная Гейзиха, толстая стерва, старая ведьма, вредная мамаша, старая… старая дура… эта старая дура все теперь знает… Она… она…” Моя прекрасная обвинительница остановилась, глотая свой яд и слезы»[44]. Впоследствии самозваный эксперт-водитель, чтобы уклониться от наказания за происшествие, подчеркивает, что «Шарлотта поскользнулась на свежеполитом асфальте»[45]. Гумберт добавляет: «Кабы не глупость (или интуитивная гениальность!), по которой я сберег свой дневник,

---

«Евгения Онегина»: «Он пел те дальние страны, / Где долго в лоно тишины / Лились его живые слезы», — как «не только иронию [автора] по отношению к энтузиасту-элегику, но и острую двусмысленность», отмеченную самим Набоковым в «Комментарии к “Евгению Онегину”». Проскурин также указывает, что платонические «живые слезы» Ленского восходят к французской формуле *des pleurs vifs*. В языке французской эротической литературы «плакать» (pleurer) означало «извергать семя» (décharger); соответственно, слезы, *pleurs*, выступали как обозначение самого этого семени» [Проскурин 1999: 155—156]. К. Богданов добавляет к этому, что подобную интерпретацию можно распространить и на самого Онегина: «…схожий намек в восьмой главе указывает на повторение схожих переживаний в схожей ситуации — ситуации, уподобляющей Онегина (“Он… чуть с ума не своротил, / Или не сделался поэтом”) Ленскому» [Богданов 2017: 56]. По его мнению, в «Лолите», возможно, присутствует даже не перекличка с устойчивыми выражениями французского эротического языка, а прямая отсылка к соответствующим строкам из «Евгения Онегина». Учитывая, что «Лолита» насыщена и французскими выражениями, и отсылками к французской литературе, а также то, что Гумберт франкофон и его фигура как романтика показана через такую же призму авторской иронии, как и фигура Ленского, этот претекст весьма правдоподобен. Я благодарю К. Богданова за это дополнение.

43 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода. Т. 2. С. 258.

44 *Набоков В.* Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 121.

45 Там же. С. 129.

глазная влага, выделенная вследствие мстительного гнева и воспаленного самолюбия, не ослепила бы Шарлотту, когда она бросилась к почтовому ящику»[46]. (Здесь, отметим, как и в «Камере обскуре», снова реализуется, но травестийно переворачивается ходульная формула «любовь слепа» — Шарлотту сначала ослепляла любовь, а потом ослепило прозрение.) До этого Гумберт не смог отважиться утопить жену в озере, но, так или иначе, гибнет она от слез: и буквально, и фигурально (отравившись ядовитыми слезами).

Логическим развитием взаимосвязи слез и смерти становится сквозной мотив слез Лолиты и того старательного безразличия к рыданиям изнасилованной сироты, которое лелеет в себе Гумберт и в котором в финальной эпифании искренне раскаивается: стоя на взгорке и слушая голоса играющих детей в долине, он осознает, что, лишив детства, убил в Лолите ребенка: «...пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса ее нет в этом хоре»[47]. В романе, как указывали многие исследователи, в том числе и Александр Долинин, существует целая система отсылок к Достоевскому и, в частности, к фразе из «Братьев Карамазовых» о невозможности рая, построенного на слезинке ребенка: «...от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка»[48]. В «Лолите» звучит сквозной мотив рая/ада: раем Гумберт называет обладание нимфеткой, на поверку эта власть и затем раскаяние оборачиваются адом. Гумберт слеп (и глух) к слезам похищенной и регулярно насилуемой девочки-сироты; Лолита проливает не слезинку, а потоки слез: «...посреди ночи она, рыдая, перешла ко мне и мы тихонько с ней помирились. Ей, понимаете ли, совершенно было не к кому больше пойти»[49]. Важно также, что эта фраза представляет собой аллюзию наисповедь Мармеладова в «Преступлении и наказании»: «— А коли не к кому, коли идти больше некуда! Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти. Ибо бывает такое время, когда непременно надо хоть куда-нибудь да пойти!»[50] Подчеркивается, что рыдает девочка «каждой, каждой ночью, — как только я притворялся, что сплю»[51].

Еще более показательно сопряжение мотива слез с другим сквозным мотивом романа — медицины и болезни:

> Помнится, операция была кончена, совсем кончена, и она всхлипывала у меня в объятиях — благотворная буря рыданий после одного из тех припадков капризного уныния, которые так участились за этот в общем восхитительный год. Я только что взял обратно какое-то глупое обещание, которое она вынудила у меня, пользуясь слепым нетерпением мужской страсти, и вот она теперь раскинулась на пледе, обливаясь слезами и щипля мою ласковую руку[52].

Секс с Лолитой рассказчик уподобляет операции и, если учесть весь контекст романа, где по сюжету Гумберт неоднократно домогается девочки, когда та бо-

---

46 Там же.
47 Там же. С. 374.
48 *Достоевский Ф.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука, 1976. С. 225.
49 Там же. С. 176.
50 *Достоевский Ф.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 14.
51 *Набоков В.* Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 216.
52 Там же. С. 209.

леет, а в целом просто насилует ее, понятно, что речь идет об операции медицинской, болезненной; то, что Лолита часто плачет от боли, также сквозная смысловая линия романа. В первой части романа сочувствие Гумберта плачущей Лолите сводится скорее к эротическому возбуждению:

> Повздорив опять с матерью, она с час прорыдала и теперь, как бывало и раньше, не хотела явиться передо мной с заплаканными глазами: при особенно нежном цвете лица, черты у нее после бурных слез расплывались, припухали — и становились болезненно соблазнительными. Ее ошибочное представление о моих эстетических предпочтениях чрезвычайно огорчало меня, ибо я просто обожаю этот оттенок Боттичеллиевой розовости, эту яркую кайму вдоль воспаленных губ, эти мокрые, свалявшиеся ресницы, а кроме того, ее застенчивая причуда меня, конечно, лишала многих возможностей под фальшивым видом утешения…[53]

Будучи не просто рассказчиком, а ненадежным рассказчиком (unreliable narrator), Гумберт создает вместо подлинной Долорес Гейз выдуманную роковую нимфетку Лолиту, которая соблазнила его и не ценила его дары и любовь (мертвый объект вместо живой девочки, которая выламывается из рамок нужного ему образа). Одновременно он романтизирует собственный образ и чувства и преувеличивает эмоциональные реакции, особенно слезы. Как указывает А. Долинин в статье «“Двойное время” у Набокова», писатель использовал в качестве объекта литературной игры исповедь: во-первых, декадентскую («De Profundis» Оскара Уайльда и «Исповедь» Поля Верлена), во-вторых, исповеди героев Достоевского («Кроткая», «Исповедь Ставрогина» в «Бесах») (см.: [Долинин 2019: 442]). Оба главных образа двойственны — и девочка, и взрослый: задним числом Гумберт осознает страдания девочки, а себя рисует и оборотнем, и вампиром, и роковым неотразимым красавцем и страдающим поэтом[54]. Он последовательно акцентирует то, что хочет своей исповедью вызвать слезы у читателя, присяжных и даже неких «крылатых присяжных» (что указывает не только на земных, но и на потусторонних адресатов исповеди — небесный суд), и одновременно развивает систему аллюзий на стихотворение Эдгара По «Аннабель Ли», одну из красных нитей романа[55]. Снова и снова в исповеди Гумберта повторяются упоминания о его сентиментальности, слезливости, чувствительности; рыдания постоянно соседствуют с упоминанием больного сердца и болей в груди. Так, после крупной ссоры с Лолитой и фальшивого примирения Гумберт упоминает: «…буря рыданий распирала мне грудь»[56]. В этой сцене присутствует всепроникающая стихия воды: льет дождь, у девочки «бисером усыпаны волосы»[57], и, наконец, Гумберт, заключая «чувственное примирение» с Лолитой, подчеркивает: «Физиологам, кстати, может быть небезынтересно узнать, что у меня есть способность — весьма, думается мне, необыкновенная — лить потоки слез во все продолжение другой бури»[58]. Здесь снова стоит вспомнить соотнесение слез и других выделений.

---

53 Там же. С. 83.
54 Подробнее см.: [Полищук 2015].
55 Подробнее см.: [Люксембург 2008; Appel 1970; Peterson 1995].
56 *Набоков В.* Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 255.
57 Там же.
58 Там же.

Частотный подсчет показывает, что слова «слезы», «рыдать», «рыдания» и другие в рамках этого семантического поля в большинстве случаев относятся именно к автоописанию Гумберта и в меньшинстве — к Лолите и Шарлотте. На протяжении всей второй части романа рассказчик подчеркивает свой страх потерять Лолиту: «...уже собрался дать волю назревшим рыданиям, — собрался умолять ее, зачарованную, равнодушную, чтобы она рассеяла как-нибудь, хотя бы ложью, тяжкий ужас обволакивающий меня»[59] — и описывает свое фальшивое раскаяние после пощечины девочке: «А затем — раскаяние, пронзительная услада искупительных рыданий, пресмыкание любви, безнадежность чувственного примирения»[60]. После гибели Шарлотты он рыдает от счастья и облегчения: «И тут я зарыдал. Господа и госпожи присяжные, я зарыдал!»[61] Встретившись с беременной Лолитой после ее бегства и долгих поисков, Гумберт снова упоминает о своих рыданиях: «Я прикрыл лицо рукой и разразился слезами — самыми горячими из всех пролитых мной. <...> ...и я не мог перестать рыдать»[62]. По версии А. Долинина, вся история с похищением Лолиты, последней встречей с ней и казнью Куильти полностью выдумана Гумбертом, чтобы переложить свою вину на двойника и обелить себя (см.: [Там же: 458—473]). Если принять эту трактовку, то тем очевиднее, что «буря рыданий» Гумберта — в большинстве случаев выдуманный атрибут и часть его стратегии ненадежного повествователя, рисующего себя как романтического героя, чувствительного, легко проливающего потоки слез.

В своем знаменитом эссе «О Сирине» (1937) Владислав Ходасевич сформулировал один из основных принципов поэтики Набокова:

> Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирин их потому не прячет, что одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приемы[63].

Продолжая и разворачивая эту метафору, можно сказать, что в числе сценических эффектов у набоковских эльфов или гномов есть и дождь из слез, но в сложной структуре набоковских произведений ни «буря рыданий», ни «слезинка ребенка» не проливаются случайно.

---

59 Там же. С. 291.
60 Там же. С. 279.
61 Там же. С. 130.
62 Там же. С. 342.
63 *Ходасевич В.* О Сирине. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Согласие, 1996. С. 393.

Библиография / References

[Богданов 2017] — *Богданов К.* Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017.

(*Bogdanov K.* Vrachi, patsienty, chitateli: Patograficheskie teksty russkoy kul'tury. Saint Petersburg, 2017.)

[Вайскопф 2022] — *Вайскопф М.* Набоков, или Воскресение романтизма // Вайскопф М. Агония и возрождение романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 464—534.

(*Vaiskopf M.* Nabokov, ili voskresenie romantizma // Vaiskopf M. Agoniya i vozrozhdenie romantizma. Moscow, 2022. P. 464—534.)

[Долинин 2019] — *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Симпозиум, 2019.

(*Dolinin A.* Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina. Saint Petersburg, 2019.)

[Люксембург 2008] — *Люксембург А.* Примечания к роману «Лолита» // Набоков В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2008. С. 601—669.

(*Liuksemburg A.* Primechaniya k romanu "Lolita" // Nabokov V. Sobranie sochineniy amerikanskogo perioda: In 5 vols. Vol. 2. Saint Petersburg, 2009. P. 601—669.)

[Полищук 2009] — *Полищук В.* Примечания к роману «Король, дама, валет» // Набоков В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2009. С. 697—705.

(*Polishchuk V.* Primechaniya k romanu "Korol', dama, valet" // Nabokov V. Sobranie sochineniy russkogo perioda: In 5 vols. Vol. 2. Saint Petersburg, 2009. P. 697—705.)

[Полищук 2015] — *Полищук В.* По следам «Лолиты». От «Коллекционера» к «Парфюмеру» (апология маньяка) // Кинематография желания и насилия: Сборник статей / Под ред. Л. Бугаевой. СПб.: Петрополис. 2015. С. 182—202.

(*Polishchuk V.* Po sledam "Lolity". Ot "Kollektsionera" k "Parfiumeru" (apologiya man'yaka) // Kinematograf zhelaniya i nasiliya: Sbornik statei / Ed. by L. Bugaeva. Saint Petersburg, 2016. P. 182—202.)

[Проскурин 1999] — *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

(*Proskurin O.* Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyy palimpsest. Moscow, 1999.)

[Трубецкова 2019] — *Трубецкова Е.* «Новое зрение». Болезнь как прием остранения в русской литературе XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

(*Trubetskova E.* "Novoe zrenie". Bolezn' kak priem ostraneniya v russkoy literature 20 veka. Moscow, 2019.)

[Шраер 2000] — *Шраер М.Д.* Набоков: Темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000.

(*Shraer M.D.* Nabokov: Temy i variatsii. Saint Petersburg, 2000.)

[Шраер 2019] — *Шраер М.Д.* Бунин и Набоков. История соперничества. М.: Альпина нон-фикшн, 2019.

(*Shraer M.D.* Bunin i Nabokov. Istoriya sopernichestva. Moscow, 2019.)

[Яновский 2000] — *Яновский А.* Примечания к роману «Камера обскура» // Набоков В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 743—754.

(*Ianovskii A.* Primechaniya k romanu "Kamera obskura" // Nabokov V. Sobranie sochineniy russkogo perioda: In 5 vols. Vol. 3. Saint Petersburg, 2006. P. 743—754.)

[Appel 1970] — *Appel-Jr. A.* Notes // The Annotated "Lolita". New York; Toronto: McGraw Hill Book Company, 1970. P. 322—441.

[Peterson 1995] — *Peterson D.E.* Nabokov and Poe // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V.E. Alexandrov. New York: Garland, 1995. P. 463—472.

Мария А. Александрова

«Слеза солдата» в культуре советской эпохи

Maria A. Aleksandrova

"Soldier's Tear" in Soviet-Era Culture

Мария А. Александрова (Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук)
nam-s-toboi@mail.ru.

Ключевые слова: советская эмоциональная культура, память о войне, фронтовая ностальгия, экзистенциальная проблематика, экзистенциальная вина

УДК: 82-1+82-8
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_50

Революционная культура порывает с фольклорной традицией солдатского плача, милитаризированное искусство 1920—1930-х годов стремится «отменить» слезы. В культуре 1941—1945 годов эмоции подчинены моральной мобилизации, однако писатели частично реабилитируют концепт «слеза солдата». В послевоенной ситуации, когда возникает антитеза «слезы горя — слезы счастья», драматичная судьба песни Исаковского и Блантера «Враги сожгли родную хату...» отражает парадоксы советской эмоциональной культуры. Позднесоветский официальный культ военной памяти и ностальгия фронтового поколения по военной юности обусловливают канонизацию «слезы солдата». На фоне этих явлений показана взаимосвязь мотива солдатских слез и экзистенциальной проблематики в произведениях Платонова, Твардовского, Окуджавы, Астафьева.

Maria A. Aleksandrova (PhD; Leading Researcher, Linguistics University of Nizhny Novgorod (LUNN))
nam-s-toboi@mail.ru.

Key words: Soviet emotional culture, memory of the war, nostalgia for the front, existential problems, existential guilt

UDC: 82-1+82-8
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_50

Revolutionary culture broke with the folklore tradition of a soldier's lamentation; the militarized art of the 1920s—1930s aimed to "abolish" tears. In the culture of 1941—1945, emotions were subordinate to moral mobilization; however, writers partially rehabilitated the "tears of a soldier." In the post-war situation, when the antithesis of "tears of grief and tears of happiness" arose, the dramatic fate of the song "Enemies Burnt the Dear House Down" by Isakovsky and Blunter reflects the paradoxes of Soviet emotional culture. The late-Soviet official cult of military memory and nostalgia of the front generation for their military youth led to the canonization of the "tears of a soldier." Against the background of these tendencies, the relationship between the motif of soldiers' tears and existential issues is shown in the works of Platonov, Tvardovsky, Okudzhava, and Astafyev.

Концепт «слеза солдата» в культуре XX века имеет близкую и в то же время контрастную параллель: это пресловутая «скупая мужская слеза», давно перешедшая в шутливо-ироническое бытование. «Слеза солдата» удержалась в статусе поэтизма, актуального для всех видов искусства, хотя обстоятельства употребления самой формулы либо ее вариантов подчас оказывались профанирующими. В культуре, вынужденной «регулировать боль» военной травмы, осмысливать «"не предусмотренный" официальной идеологией» [Кукулин 2005: 617] человеческий опыт, плачущий солдат неизбежно стал важнейшим персонажем. Роль этой фигуры обусловлена и другим фактором — «трансэмоциональностью плача» (А.Г. Козинцев). Все душевные состояния, вызываю-

щие слезы, имеют «“общий знаменатель” — беспомощность человека перед лицом того, с чем он справиться не может» [Козинцев 2010: 120], в диапазоне от великого горя до великой радости. «Слеза солдата» выражала чувства, связанные с военными страданиями, торжеством победы, возвращением с войны (как счастливым, так и трагическим), памятью о пережитом (весьма разнообразной по содержанию). При этом ценностный статус слез в советской культуре не был стабильным.

Напомним для сравнения, что русский песенный фольклор богат солдатскими слезами, которые неизменно символизируют человечность, страждущую в бесчеловечных обстоятельствах: «И во слезах глаза солдатушки крестили… И умывалися солдаты горючмы слезмы»[1]; «И на страженьице солдаты побывали… И от солдатских слез земля да подгибалась»[2]; «Уж по той ли по дорожке по широкой / Еще шли-прошли солдаты-новобраны, / Идучи они, солдаты, сами плачут, / В слезах они дороженьки не видят, / В возрыданьице словечушка не молвят»[3]. Эта традиция, иссякавшая уже в низовом творчестве времен Первой мировой войны, целенаправленно преодолевалась раннесоветской культурой. Так, в 1918 году Ленин, беседуя о рекрутской причети с Демьяном Бедным, советовал ему «написать новую песню о проводах в Красную армию. Откликом поэта на эту беседу явилась известная песня “Проводы”», где «рисуются обычные обстоятельства, в которых возникала старая рекрутская или солдатская причеть… и дается краткое выражение антивоенных идей старой причети»; ответ героя песни на слезы и сетования родни «должен был свидетельствовать о новом отношении к новой рабоче-крестьянской армии» [Чистов 1960: 9]. Слезы упоминались — ради контраста с настоящим положением дел — в песенных агитках вроде «Винтовочки» (1926): «Не дождутся, не узнают наших слез! / Винтовочка нарезная, бей внахлест»[4]. Персонаж «Сказа» (1937) Натальи Горбатовой в последний раз плачет в миг исторической встречи: «И явился *солдатик* к Ленину, / *Со слезами* сказал ему…»[5]; беседа с вождем преображает несчастного *солдатика* в сурового стража революции.

В 1930-е годы предписанная «бесслезность» военной темы все же оттенялась редкими исключениями. Такова, к примеру, прославленная исполнением Леонида Утесова песня «Два друга» (слова В. Гусева, музыка С. Германова, 1935). На всем протяжении песенного рассказа герои скрывают привязанность от самих себя, а потому ссорятся; услышав разлучающий их приказ («На Север поедет один из вас, / На Дальний Восток — другой»), бравируют легкомыслием («Друзья усмехнулись: “Ну что ж, пустяк”»); но человечность оказывается неистребимой, и напоследок

---

1 Причитания / Вступ. ст. и примеч. К.В. Чистова. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1960. С. 165.

2 Народные лирические песни / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В.Я. Проппа. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1961. С. 458.

3 Народные исторические песни / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б.Н. Путилова. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1962. С. 253.

4 Русские советские песни: 1917—1977 / Сост. Н. Крюков, Я. Шведов. М.: Художественная литература, 1977. С. 47.

5 Антология русской советской поэзии. 1917—1957: В 2 т. / Сост. Л.О. Белов, Е.М. Винокуров, Н.А. Замотин, А.А. Коваленков. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1957. С. 580. Курсив в цитатах везде наш. — *М.А.*

Один из них вытер слезу рукавом,
Ладонью смахнул другой[6].

Поскольку из советского поэтического языка были изгнаны всевозможные «жалкие слова» — вместе с лексикой «божественного» ряда, прежде «составлявшего немалую часть лирической рефлексии и метафорического “материала”» [Чудакова 2007: 62] для выражения душевной жизни, частично заместить утраченное предстояло «слезам мужественного человека». Такая возможность открылась с началом большой войны, когда «партийно-государственная элита была вынуждена дать согласие на расширение цензурных рамок, окончательно допустить в литературу определенным образом — в духе советской риторики — перекодированные “неидеологические” мысли и эмоции» [Кукулин 2005: 619].

Ограничения в этой сфере имели не только внешний характер. В самый трагический период войны большинство участников событий руководствовались народной мудростью: «Воевать, так не горевать, а горевать, так не воевать»[7]. Солдату, чей дух упал, привычно противопоставлялся несгибаемый герой; таковы «Двое» (1942) Алексея Суркова: «Их было двое, враг их окружал. / Один, *крича и плача*, побежал…»[8] Признание права на временную слабость означало противостояние героя себе самому, как в стихотворении Семена Гудзенко «Перед атакой» (1942):

Когда на смерть идут — поют,
а перед этим
можно плакать.
Ведь самый страшный час в бою —
час ожидания атаки[9];

или у Твардовского в символическом прении Смерти и Воина («Василий Тёркин»):

— Вижу, веришь. Вот и слезы,
Вот уж я тебе милей.
— Врешь, я плачу от мороза,
Не от жалости твоей[10].

Кульминация стихотворения Твардовского «Отец и сын» (1943) — плач солдата при встрече с последним оставшимся в живых родным человеком. Казалось бы, такая минута не подлежит суду, весь строй поэтического рассказа утверждает святость переживания; и все-таки слезы предстают запретными:

---

6 Антология русской советской поэзии. 1917—1957. Т. 1. С. 698. Та же модель варьируется в фильме «Два бойца» (1943): перед угрозой вечной разлуки суровый «Саша с Уралмаша» плачет над раненым — насмешником-одесситом Аркадием.

7 Пословицы русского народа: Сборник В.И. Даля / Под ред. Т. Бедняковой: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. С. 220.

8 *Сурков А.А.* Смелого пуля боится: стихи и песни. М.: Воениздат, 1964. С. 134.

9 *Гудзенко С.* Час ожидания атаки: Стихотворения и поэмы, записные книжки, воспоминания. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2020. С. 27.

10 *Твардовский А.Т.* Стихотворения и поэмы. М.: Молодая гвардия, 1954. С. 449.

— Не плачь, — кричит мальчишка, —
Не смей, — тебе нельзя![11]

Реабилитация «слезы солдата» происходит исподволь, почти контрабандно: под видом тропа («Бьется в тесной печурке огонь. / На поленьях *смола, как слеза*...», 1942[12]), в контексте квазифольклорной «Старой солдатской» (1943) Константина Симонова, где служивый сначала принимает взрослую дочь за жену, а узнав о своем вдовстве,

Пьет всю ночь солдат.
По седым усам
То ль вино течет,
То ли слезоньки[13].

Вполне очевидно, что автор «Старой солдатской» не решился написать о солдате-современнике, плачущем на семейном пепелище, на родной могиле. Сама по себе тема не была запретной, но рискованной становилась очень легко, поскольку такое «горе вырывает человека из торжествующего, спаянного общей идеологией коллектива» [Там же: 639]. Заметим, что в финале «Отца и сына» Твардовского как раз и происходит возвращение трагедии под контроль *спаянного идеологией коллектива* — через мотив воссоединения осиротевшего с фронтовой семьей. Сдержав слезы, отец обещает мальчику:

Уедешь ты со мной
На фронт, где я воюю,
В наш полк, *в наш дом родной*[14].

Идеологически приемлемым оправданием слез становилась и непосредственная сублимация горя в энергию борьбы — например, в симоновском стихотворении «Майор привез мальчишку на лафете...» (1941):

Я должен видеть *теми же глазами,*
Которыми я плакал там, в пыли,
Как тот мальчишка возвратится с нами
И поцелует горсть родной земли[15].

Лев Озеров, воссоздавая ситуацию «солдат на пепелище» («Было тихо и тепло в избе, — / Нет избы...», 1942), метафорически превращает слезы в их противоположность:

Нечего стыдиться честных слез!
Пусть слезу оледенит мороз,
Чтоб она, упавшая из глаз,
Стала резкой, острой, как алмаз.

---

11 Там же. С. 170.
12 *Сурков А.А.* Смелого пуля боится: стихи и песни. М.: Воениздат, 1964. С. 381.
13 *Симонов К.М.* Стихотворения и поэмы. М.: Советский писатель, 1982. С. 142.
14 *Твардовский А.Т.* Стихотворения и поэмы. С. 170.
15 *Симонов К.М.* Стихотворения и поэмы. С. 176.

Но алмазу долго надо ждать,
Чтоб таким, как сердце, твердым стать[16].

Обуздание трагедии, столь необходимое в годы войны для пишущего и читающего, обычно достигалось ценой упрощения лирической эмоции, чему соответствовала вся организация художественного мира (в рамках отдельного текста, в пространстве цикла авторского или рецептивного). Эта закономерность сказывается и в блокадной поэзии Ольги Берггольц; говоря от лица претерпевающих войну, а не воюющих, она разрабатывала мобилизационную («солдатскую») модель превращения боли в оружие — в деятельную ненависть: «Над Ленинградом — смертная угроза... / Бессонны ночи, тяжек день любой. / Но мы забыли, что такое слезы, / что называлось страхом и мольбой»[17]; «Нет, мы не плачем. Слез для сердца мало. / Нам ненависть заплакать не дает»[18]; лишь в редких случаях бесслезность не связана с моральной мобилизацией: «Еще не бывшей на земле печалью / без слез, без слов терзается душа...»[19] Давид Самойлов признавал, что в свое время подобное слово звучало веско (поэзия Берггольц «трогала и впечатляла, потому что не может не трогать крик боли»), но ретроспективные оценки нелицеприятны: «Это мир до предела сжатый, стиснутый, а не *беспредельно раскрывающийся в страдании*»[20]. Самойлов исходит из убеждения, что любые жестокие обстоятельства, в том числе военные, могут ограничивать творческую личность лишь в том случае, если ее масштаб недостаточен для сопротивления диктату; между тем «свобода — *обязанность* человека»[21].

Полноценное художническое проживание трагедии действительно было доступно немногим. Андрей Платонов оказался подготовлен к этой задаче всем своим духовным поиском. Его плачущие солдаты заслуживают отдельного исследования[22]; мы же остановимся на рассказе «Сампо» (1943), где центральная ситуация типична для литературы военных лет (солдат на пепелище родного дома), но семантическое наполнение мотива слез надолго останется единственным в своем роде. Бывший деревенский кузнец карел Нигарэ, переименованный фронтовыми товарищами в Кирея, после контузии «начал заикаться и при звуках музыки или поющего человеческого голоса или от вида цветущих растений... сразу плакал в сердечной тревоге»[23]. Слезы — знак готовности к новому опыту: Кирею предстоит задаться вопросом, «почему зло хоть на время может одолевать добро и убивать безвозвратно любимых людей». Обойдя всю сожженную деревню, где «теперь и следа не стало от его работы», Кирей понял, что привычный ему разумный труд не мог «смолоть зло жизни» («У нас всё было, а они умерли...»), что он сам виноват в смерти жены и детей, «раз не мог им устроить жизни без гибели», что

16 Антология русской советской поэзии. 1917—1957. Т. 2. С. 335.
17 *Берггольц О.* Избранные произведения. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1983. С. 200.
18 Там же. С. 226.
19 Там же. С. 250.
20 *Самойлов Д.С.* Памятные записки. М.: Время, 2014. С. 452—453.
21 *Самойлов Д.С.* Поденные записи: В 2 т. Т. 2. М.: Время, 2002. С. 287.
22 См. рассказы Платонова «Божье дерево», «Броня», «Домашний очаг», «Одухотворенные люди», «Оборона Семидворья».
23 *Платонов А.П.* Одухотворенные люди: Рассказы о войне. М.: Правда, 1986. С. 108.

«и другие люди тоже погибли по слабости его рассудка и по вине таких, кто подобен ему»[24].

Поэтика «Сампо» может быть определена формулой Самойлова: платоновский мир *беспредельно раскрывается в страдании*. От состояния сердечной тревоги, когда все вызывало слезы, герой рассказа восходит к трагическому познанию, навсегда отнимающему слезный дар: «...глаза его доброго, льняного цвета спокойно глядели на опустевшую землю»[25]. У него «нет в жизни выхода из сердечной боли и вины и нет права на выход из жизни, ибо он должен жизнью и только жизнью “отрабатывать вину”» [Спиридонова 2006: 13]. Увечный солдат исполняет свой долг перед воюющими, восстанавливая кузницу для починки партизанского оружия; но этой насущной заботе совершенно несоразмерно его желание «сработать своими руками самое важное и неизвестное: добрую силу, размалывающую сразу в прах всякое зло»[26]. Утраченная способность плакать выражает и глубину горя, и сосредоточенность платоновского *одухотворенного человека* на бытийной тайне.

Трактовка слез в военной поэзии Твардовского лишь отчасти совпадает с представленной стихами современников тенденцией. Запрет на «деморализующий» всплеск чувства снимало приближение победы, но значение динамики событий тоже относительно: главным фактором становится внутренний рост поэта за годы войны.

В 1944 году автор «Василия Тёркина» пишет главу «Про солдата-сироту», где повествование переходит в своеобразный плач по плачущему — с эмоциональным нарастанием при каждом повторе ключевых слов:

Но бездомный и безродный,
Воротившись в батальон,
Ел солдат свой суп холодный
После всех, *и плакал он*.

На краю сухой канавы,
С горькой, детской дрожью рта,
Плакал, сидя с ложкой в правой,
С хлебом в левой, — сирота.

Плакал, может быть, о сыне,
О жене, о чем ином,
О себе, что знал: отныне
Плакать некому о нем[27].

Истощивший слезы солдат предстает фигурой еще более трагической:

И Россию покидая,
За войной спеша скорей,
Что он думал, не гадаю,
Что он нес в душе своей.

24 Там же. С. 110—111.
25 Там же. С. 108.
26 Там же. С. 111.
27 *Твардовский А.Т.* Стихотворения и поэмы. С. 484.

Может, здесь *еще бездомней*
И больней душе живой, —
Так ли, нет, — должны мы помнить
О его слезе святой[28].

Если в «Отце и сыне» солдат осушает слезы при мысли о фронтовой семье, то в истории солдата-сироты из «Василия Тёркина» поддержка «хора» не играет никакой роли, победный ход войны не снимает бремени горя с *души живой*. Сознание, воспринимающее трагедию, раскрывается в финале предыдущей главы — «На Днепре», где весельчак Тёркин, максимально сближенный с лирическим героем Твардовского, преображается:

...Но уже любимец взводный —
Тёркин, в шутки не встревал.
<...>
И молчал он не в обиде,
Не кому-нибудь в упрек, —
Просто больше знал и видел,
Потерял и уберег...

— Мать-земля моя родная,
Вся смоленская родня,
Ты прости, за что — не знаю,
Только ты прости меня!
<...>
Минул срок годины горькой,
Не воротится назад.
— Что ж ты, брат, Василий Тёркин,
Плачешь вроде?..
— Виноват...[29]

Тёркин и винится слезами, и стыдится собственных слез. Иначе говоря, вина не может быть осознана до конца: «Ты прости, *за что — не знаю*»; если же полное осознание происходит, человек приобщается к трагедии самого бытия и, подобно платоновскому Кирею, перестает быть солдатом (*горевать, так не воевать*). Выход поэта из этой коллизии отмечен замечательным литературным и человеческим тактом.

С наступлением мирного времени — и послевоенного мрачного семилетия — поляризация в разработке мотива солдатских слез становится более наглядной, чем прежде. В 1946 году обнародованы такие контрастные версии возвращения победителя, как «Враги сожгли родную хату...» Михаила Исаковского и «Вернулся я на родину...» Михаила Матусовского. Оба стихотворения сразу же были положены на музыку и в этом качестве обрели совершенно разную судьбу. Между тем полностью совпадает жизненная основа того и другого текста.

Композитор Марк Фрадкин, побывав в разрушенном Витебске, где погибли все его близкие, поделился горем с военным корреспондентом Матусов-

28 Там же. С. 485.
29 Там же. С. 479—480.

ским, только что демобилизованным. В ответ на печальную исповедь начинающий поэт-песенник сложил стихи о счастливом возвращении домой. Детали позволяют узнать родной для автора Луганск, «где возможность жить рядом с рекой — это постоянный праздник»[30], отождествить с матерью поэта условно-песенную «седую мать». В то же время идиллическая картина всецело определяется нормативным образом чувства и канонической моделью «встречи с малой родиной»[31]:

> Вернулся я на родину. Шумят березки встречные.
> Я много лет без отпуска служил в чужом краю.
> И вот иду, как в юности, я улицей Заречною,
> И нашей тихой улицы совсем не узнаю.
> <…>
> В своей домашней кофточке, в косыночке горошками,
> Седая, долгожданная, меня встречает мать.
> <…>
> Пусть плакать в час свидания солдату не положено,
> Но я любуюсь родиной и не скрываю слез[32].

Произошло обычное для советской (соцреалистической) практики «фокусническое устранение реальности» [Мамардашвили 1990: 205] — той самой реальности, с которой автор текста был и (судя по его поздней мемуарной книге) остался связан интимно: «…гусеницы немецких танков шли через мое детство, через городской сад, где вечерами вздыхала духовая музыка, через Полтавский переулок, где вершины лип и тополей соединялись так близко, что образовывали тенистый коридор, по которому я ходил в школу»[33]. Родители поэта успели эвакуироваться, но погибли многие знакомые и друзья семьи; участь казненных луганских евреев побудила Матусовского впервые осознать свою этническую идентичность: «Иногда ночью… мне кажется, что я слышу чужой резкий голос, имеющий почему-то власть надо мною… и я обязательно должен сейчас подняться, накинуть на плечи пальто и занять свое место в последнем ряду ожидающей меня колонны. Впрочем, рассказывать об этом невозможно, это надо почувствовать самому»[34].

Иначе говоря, сладкие слезы любования родиной не имели опоры во внутреннем опыте автора стихотворения. Этот разрыв так и не будет им отрефлексирован; отсюда сочетание в мемуарном «Семейном альбоме» трагических признаний, подобных процитированному выше, с безмятежным воспоминанием о времени создания и первоначального успеха песни в исполнении Утесова: «Нечего и говорить, как я был счастлив»[35]. Композитор, чью семью *враги*

---

30 *Матусовский М.Л.* Семейный альбом. М.: Советский писатель, 1983. С. 387.

31 О формировании концепта «малая родина» в поэзии военных лет см.: [Менцель 2000: 960—961].

32 Антология русской советской поэзии. 1917—1957. Т. 2. С. 382. В антологии опубликована вторая редакция стихотворения (1951); мы цитируем фрагменты, совпадающие с исходным текстом, который известен по исполнению Леонида Утесова (аудиозапись доступна по ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=3KFtinl2Wf8 (дата обращения: 29.01.2023)).

33 *Матусовский М.Л.* Семейный альбом. С. 27.

34 Там же.

35 Там же. С. 387.

сгубили, чей родной город за время оккупации обезлюдел и был стерт с лица земли в ходе боев 1944 года[36], согласился написать музыку к стихотворению Матусовского, поскольку тоже разграничивал подлинные переживания и нормативные эмоции, провозглашенные «общенародными»[37]. Суррогатная душевность песни обеспечила ее официальное признание.

Исаковский (в отличие от автора «Вернулся я на родину...») апеллировал к универсалиям эмоциональной культуры, воспринятым через досоветскую традицию — крестьянский необрядовый плач и городской романс (см.: [Медриш 1999]). С музыкой Матвея Блантера стихотворение обрело новую силу, чтобы тут же подвергнуться суду за «искажение образа солдата-победителя». Для всех авторов разгромных статей главной уликой служила финальная строфа:

Хмелел солдат, *слеза катилась,*
Слеза несбывшихся надежд,
И на груди его светилась
Медаль за город Будапешт[38].

Один из редакторов радиовещания, при участии которого песня была запрещена после единственного исполнения, сам слушал ее с рыданиями, но настаивал на правильности запрета[39]. При этом слезы Тёркина, слезы солдата-сироты в поэме Твардовского не вызывали идеологического отторжения, поскольку соответствующие эпизоды включены в эпическую картину движения народной жизни, уравновешены, с одной стороны, героикой, с другой — юмором.

Признание советской классикой «Василия Тёркина» все же имело значение для позднейшего включения в литературный канон и стихотворения Исаковского. После смерти Сталина текст вновь появляется в авторских сборниках и антологиях, хотя запрет на песню (нигде не зафиксированный формально, но обязательный для контролирующих инстанций) сохраняется еще долго. По свидетельству современников, с конца 1940-х годов крамольная песня бытует главным образом в кругу городской интеллигенции, исполняемая под гитару безвестными предшественниками бардов. Вспоминающая об этом Марина Тарковская цитирует «слезный» финал, который «взрывал все привычное, застрявшее в голове от бесконечного повторения, уничтожал армейское бодрячество, напоминал, что, кроме “советского патриотизма”, есть на свете любовь и страдание», и отмечает, как удивилась, узнав позднее о принадлежности сти-

36 На момент освобождения Витебска в 1944 году его население составляло 118 человек; представители США, посетившие город, сочли его не подлежащим восстановлению. См. об этом: Витебск в годы Великой Отечественной войны // http://www.evitebsk.com/wiki/Витебск_в_годы_Великой_Отечественной_войны#cite_note-fil-31 (дата обращения: 15.12.2022).

37 Автор послевоенной идиллии искренне полагал, что «все точно так было со мной и с моими товарищами» (*Матусовский М.Л.* Семейный альбом. С. 387), а его соавтор, приезжая впоследствии с концертами в Витебск, неизменно говорил со сцены, что «Вернулся я на родину...» — посвящение землякам. См. об этом: *Симанович Д.* Витебский вокзал, или Вечерние прогулки через годы: Страницы из новой книги // http://mishpoha.org/nomer9/vokzal.pdf (дата обращения: 15.12.2022).

38 *Исаковский М.В.* Стихотворения. М.: Советский писатель, 1965. С. 281.

39 *Бирюков Ю.* Слеза катилась, слеза несбывшихся надежд...: Эту песню многие годы не допускали к народу // Трибуна. 2005. 21 января. С. 28.

хов Исаковскому[40] (видимо, имя поэта с репутацией «певца колхозного крестьянства» рождало противоположные песне ассоциации).

Драматичная судьба шедевра Исаковского и Блантера отозвалась в повести Святослава Рыбаса «Зеркало для героя» (1986): песня возвращается к тем, кому была предназначена, благодаря фантастическому перемещению персонажа из позднесоветского времени в послевоенное. Надежда Кожушаная, сценарист фильма Владимира Хотиненко (1987), усложнила содержание эпизода за счет психологической детали, характеризующей посредника между эпохами:

> — Враги сожгли родную хату, — заговорил вдруг Немчинов. — Сгубили всю его семью. Куда идти теперь солдату?.. Кому нести печаль свою?
>
> Слепой выпрямился и напрягся, запоминая слова и интонацию, заиграл, на ходу подбирая мелодию. Они с Немчиновым *с трудом проговорили — пропели песню*.
>
> — Я знал, что такая песня должна быть, — тихо сказал слепой. — Как сказано: «*Звезда* несбывшихся надежд!» То ж про меня[41].

Замена *слезы* звездой в сценарии мотивирована (чего нельзя сказать о соответствующем месте повести). Немчинов припоминает слова песни неуверенно, словно бы преодолевая что-то: в тот период, из которого он переместился в прошлое, с песней случилось подобие забвения — обесценивание. Уникальное исполнение Марка Бернеса, которое стало вторым рождением шедевра в 1960 году, вскоре оказалось заглушено эстрадным мелодраматизмом, а в быту — застольным хмельным надрывом. Не случайно к 1970-м годам разъятый на цитаты текст Исаковского перешел в анекдоты о плачущих алкоголиках. Тогда же сильный эмоциональный образ тиражировался (следовательно, выхолащивался) соавторами официального культа войны и военной памяти: «Шел солдат, глотая слезы, / Пел про русские березы…»; «Этот День Победы… со слезами на глазах»[42] и т.п. «Язык лирической государственности» [Гудков 2005: 92] теперь охотно использовал некогда запретные или «сомнительные» мотивы.

Начало особого этапа в советской истории «слезы солдата» отмечает сцена исполнения фронтовой баллады в фильме Андрея Смирнова «Белорусский вокзал» (1970): бывшие однополчане только что похоронили любимого товарища — без слез, что называется, мужественно, однако плачут под звуки песни, вспоминая себя прежними. Утраченное самоощущение победителей возвращается к ним в качестве ностальгии по прошлому, где все были молоды и всё было ясно: «Вот — враг, рядом — свои… И — наше дело правое…»[43] (как говорит Дубинский, персонаж Анатолия Папанова). Ностальгические слезы рифмуются и в то же время контрастируют со слезами счастья из кинохроники победного 1945 года, замыкающей фильм.

Такое решение не входило в первоначальные планы Смирнова; окуджавская баллада «Здесь птицы не поют…» («Песня десятого десантного батальона») при первом прослушивании совсем не понравилась режиссеру. Зато Альфред Шнитке сразу оценил песню в поэтическом и музыкальном отношении,

---

40 *Тарковская М.* Осколки зеркала. 2-е изд., доп. М.: Вагриус, 2006. С. 265.

41 *Кожушаная Н.* Кино — работа ручная: Киносценарии. М.: Сова, 2006. С. 194.

42 Русские советские песни: 1917—1977. С. 478, 513.

43 *Трунин В.* Белорусский вокзал: Киносценарий. М.: Искусство, 1972. С. 78.

предложив сделать маршевую аранжировку для финала. Окуджава всегда с удовольствием (и с юмором) рассказывал историю своего возведения в ранг композитора[44], однако последствия успеха его обескуражили[45]. С одной стороны, жертвенное «мы за ценой не постоим»[46] пригодилось для укрепления смычки «частного и тотально-коллективного, государственного» [Там же: 98]. С другой стороны, «ролевую» песню, намеренно стилизованную под окопный фольклор, сочли — благодаря контексту исполнения — авторской ностальгической исповедью. Образный ряд «Белорусского вокзала» несомненно повлиял на Я.А. Гордина, который даже в статье об исторической прозе Окуджавы нашел возможность упомянуть его «ностальгию по фронтовой юности»[47]. К такому вчитыванию смысла располагал и литературный фон. Начиная с 1970-х годов пассеистские настроения все более явно сказываются в произведениях бывших фронтовиков, чьи персонажи отныне плачут не только по убитым друзьям; военное прошлое как таковое становится для них главной утратой. В романе Юрия Бондарева «Берег» (1975) прямо декларирована «ностальгия поколения» и задан эмоциональный тон ее выражения: исповедь не обязательно сопровождается слезами, но всегда произносится «на слезе». Окуджава крайне иронически оценивал пафос Бондарева[48]. Между тем изменение ситуации настоятельно требовало самоотчета поэта.

Стихотворение «Воспоминание о Дне Победы» (опубликовано в 1988 году) является в то же время напоминанием о двойном финале «Белорусского вокзала» — о строках «Нам нужна одна победа, / одна на всех, мы за ценой не постоим»[49], о звучании песни для рыдающих персонажей фильма, о хроникальных кадрах встречи победителей; напоминание служит расподоблению (цитируем со второй строфы):

> Живые бросились к живым, и было правдой это,
> *любили женщину одну — она звалась Победа.*
> Казалось всем, что всяк уже навек отвоевал
> в те дни, когда еще в Москве Арбат существовал.
> <…>
> *Какие слезы на асфальт из круглых глаз катились,*
> когда на улицах Москвы в обнимку мы сходились, —
> *и тот, что пули избежал, и тот, что наповал,* —
> в те дни, когда еще в Москве Арбат существовал[50].

Волевой импульс (*нужна одна победа*) сменяется любовью к *женщине одной* по имени Победа, вместо борьбы *плечом к плечу* («и только мы, плечом к пле-

---

44 См.: *Белявский А.* Три интервью для тбилисского радио // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2 / Сост. А.Е. Крылов. М.: Булат, 2005. С. 94—95, 102—103.

45 См.: *Окуджава Б.* Из бесед с Ириной Ришиной // Литературная газета. Булат Окуджава. [Спец. вып.]. 1997. 21 июля. С. 25; *Окуджава Б.* «Я никому ничего не навязывал…»: [Ответы на записки и устные вопросы во время публичных выступлений 1961—1995 гг.] / Сост. А. Петраков. М.: Кн. маг. «Москва», 1997. С. 154.

46 *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001. С. 321.

47 *Гордин Я.* Любовь и драма Мятлева // Литературная газета. 1979. 1 января. С. 4.

48 См.: *Окуджава Б.* «Я никому ничего не навязывал…»: [Ответы на записки и устные вопросы во время публичных выступлений 1961—1995 гг.]. С. 206.

49 *Окуджава Б.* Стихотворения. С. 321.

50 Там же. С. 439—440.

чу, врастаем в землю тут»[51]) — мирные объятья, причем сходятся на улицах Москвы, на Старом Арбате живые с живыми и живые с мертвыми, чтобы плакать вместе. О чем? Ответ невозможен, чувство остается неизреченным. Ясно лишь, что лирический герой и его товарищи — не из героического десантного батальона, а из полка *грустных солдат*.

В ранней насмешливой песенке о короле, который собрался в поход на чужую страну, «пять грустных солдат не вернулись из схватки военной», а «пять веселых солдат» уцелели — и «пряников целый мешок захватили они»[52]. Теперь грустны все солдаты без исключения, *и тот, что пули избежал*, не вполне вернулся с войны[53]. Такая «поэтическая ревизия» баллады из «Белорусского вокзала» переключала внимание с объективной героической роли поколения на субъективную, значимую для каждого солдата *цену победы*, измеренную пожизненной грустью.

О единстве внутренней логики творчества Окуджавы свидетельствуют повесть «Будь здоров, школяр» (1960—1961) и роман «Свидание с Бонапартом» (1979—1983), наглядно связанные мотивом солдатских слез. Школяр, плачущий в начале и в финале своей короткой фронтовой истории, был понят первыми читателями как «маленький человек», по определению слабый, так и не сумевший возмужать[54]. Литературная критика 1960-х дружно ополчилась против автора, нарушившего основную конвенцию милитаризированной культуры: изображать душевные и физические страдания можно, если война служит «школой мужества». Между тем Окуджава убежден, что война ложится непосильным бременем на всякую душу, подвергает испытанию человечность как таковую. Эта мысль будет заострена в «Свидании с Бонапартом», где плачет опытный (не чета школяру) военный в генеральском чине, однажды прозревший простую истину: жизнь хрупка, душа уязвима. Генерал Опочинин, сам себя называющий солдатом, увиден со стороны как «оловянный солдатик»[55], отнюдь не стойкий. Универсальный смысл окуджавского образа плачущего солдата своевременно поняли немногие; среди них был Виктор Астафьев.

Некролог, написанный Астафьевым для мемориального окуджавского выпуска «Литературной газеты», дает представление об «избирательном сродстве» ровесников, столь (на первый взгляд) несходных. «Творчество того и другого… не вмещалось в рамки литературных партий» [Кулагин 2010: 425], к которым они принадлежали, а ненависть к войне сближала «двух старых солдат»[56] вопреки любым идейным барьерам. Оба стихотворения Окуджавы, по-

51 Там же. С. 321.

52 Там же. С. 223.

53 Ср. с другим монологом *грустного солдата* («Всему времечко свое…», 1982): «Где встречались мы потом? Где нам выпала прописка? / *Где сходились наши души, воротясь с передовой?* / На поверхности ль земли? Под пятой ли обелиска? / В гастрономе ли арбатском? В черной туче ль грозовой?» (*Окуджава Б.* Стихотворения. С. 386—387).

54 И. Кукулин ошибочно отнес повесть Окуджавы к «лейтенантской прозе», в которой «страшные переживания, признание своей и чужой слабости… были, как правило, “уравновешены” опытом взросления героев» [Кукулин 2005: 642]. О творческом самоопределении автора «Школяра…» на фоне «лейтенантского поколения» см.: [Александрова 2021: 211—240].

55 *Окуджава Б.* Свидание с Бонапартом. М.: Советский писатель, 1985. С. 214.

56 *Астафьев В.* Поэт поет для вечности // Литературная газета. Булат Окуджава. [Спец. вып.]. 1997. 21 июля. С. 3.

священные Астафьеву, детально прокомментированы [Там же: 418—425], тогда как диалог Астафьева с Окуджавой практически не изучен; поэтому мы ограничимся предварительными соображениями.

Ориентиром для исследователя может служить заглавная формула поздней астафьевской повести: «Веселый солдат». В 1990 году Астафьев получил от поэта книгу «Песни Булата Окуджавы»[57], на страницах которой соседствуют «Песенка веселого солдата» и «Песенка о старом, больном, усталом короле...»[58], чье войско делится на солдат грустных и веселых. Повесть Астафьева завершена, согласно авторской датировке, в 1997 году и опубликована через год после смерти Окуджавы (Новый мир. 1998. № 5, 6), что объясняет выбор цитатного заглавия, отсылающего к песенным *веселым солдатам*. Биографический автор рассказывает «о себе как Другом (двадцатилетнем) в ситуациях конца войны и первых послевоенных лет с позиции жизни и опыта другого времени, другой социальной и исторической ситуации» [Суханов 2018: 129]. Цитата, характеризующая круг чтения Астафьева, как раз и маркирует авторскую позицию, поиск литературного кода для воссоздания я-как-Другого.

Чтобы выжить на фронте и в госпиталях, а после войны реализовать свой литературный дар, я-персонаж вынужден был стать *веселым солдатом*; между тем по душевным свойствам, по чувствительности к любому насилию (не только фронтовому) он подлинно *грустный солдат*. Это двуединство характерно для целой череды автопсихологических персонажей Астафьева, начиная с Мишки Ерофеева («Звездопад», 1960); никому из них не дано полностью принять народную мудрость: *воевать, так не горевать*. «Солдатская антропология» Окуджавы явилась, судя по всему, стимулом размышлений Астафьева о человеческой способности вынести невыносимое, прежде всего ту вину, что символизирована в обрамляющем текст воспоминании: «Четырнадцатого сентября одна тысяча девятьсот сорок четвертого года я убил человека. Немца. Фашиста. На войне»; «...Четырнадцатого сентября одна тысяча девятьсот сорок четвертого года я убил человека. В Польше. На картофельном поле»[59].

Хронология творчества Астафьева подтверждает кодирующую функцию антитезы «грустный солдат — веселый солдат». Вскоре после начала работы над «Веселым солдатом» (это произошло в 1987 году) писатель возвращается к трагедии Бориса Костяева, создавая последнюю редакцию «Пастуха и пастушки» (1989). Борис — *грустный солдат* в чине взводного командира, которому с каждым днем войны все тяжелее «нести свою душу»[60]. Он неожиданно для себя самого плачет во время краткой передышки между боями, а в санитарном поезде, незадолго до смерти от раны, которую все считают легкой,

> *Слезливость* напала на лейтенанта. Он жалел раненых соседей, бабочку, расклеенную ветром по стеклу, срубленное дерево, худых коров на полях, испитых детишек на станциях.

---

57 См. письмо Окуджавы, сопровождавшее посылку: *Астафьев В.П.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 15. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 44—45.

58 *Окуджава Б.* Песни Булата Окуджавы: мелодии и тексты / Сост. Л. Шилов. М.: Музыка, 1989. С. 61, 62—63.

59 *Астафьев В.П.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 7, 242.

60 *Астафьев В.П.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. С. 127.

Плакал сухими слезами о старике и старухе, которых закопали в огороде. Лиц пастуха и пастушки он уже не помнил, и выходило: похожи они на мать, на отца, на всех людей, которых он знал когда-то[61].

Пастух и пастушка погибли во время артиллерийской подготовки атаки на хутор, еще до вступления в бой подразделения лейтенанта. Оплакивая стариков, Борис превращает ответственность, разделенную поровну между воюющими, в личную вину перед убитыми, а через них — перед всеми людьми. Переклички с морально-философской коллизией «Сампо» можно объяснить не только типологическими схождениями, но и конкретными литературными впечатлениями Астафьева, который «с упоением читал… Платонова»[62]. Рассказ «Сампо», переизданный впервые после войны[63], был доступен автору «современной пасторали» за год до создания первой редакции повести (1967).

Равный предшественнику в этическом максимализме, Астафьев иначе, нежели Платонов, осваивает христианскую идею всечеловеческой связи. Результат многолетней рефлексии о фронтовом опыте — абсолютизация солдатской вины. Когда один из бойцов Костяева вспоминает ученье Христа, «по которому все люди — братья», лейтенант страдальчески морщится: «Христа-то хоть оставьте в покое! Всуе да на войне…»[64] Нарушение главной заповеди, будучи исполнением солдатского долга, остается грехом. Ведомый моральной интуицией, *грустный солдат* умирает, а *веселый солдат* обязан осознать совершенное и жить под этим бременем. Бесслезность, сменившая мучительные *сухие слезы*, знаменует достижение предельной ясности самопонимания.

Астафьевский поворот темы солдатской вины имеет целый ряд параллелей в послевоенной литературе[65]. На таком уровне моральной взыскательности необходимость военной самозащиты ничего не смягчала, напротив, побуждала особенно остро чувствовать: «законное убийство» колеблет основания

---

61 Там же. С. 134.

62 *Астафьев В.П.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 240.

63 См.: *Платонов А.П.* Избранное. М.: Московский рабочий, 1966. С. 433—437.

64 *Астафьев В.П.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3. С. 117.

65 Приведем лишь несколько примеров. В окуджавской «Песенке веселого солдата» (1960—1961) спародирована мифология непогрешимости воюющих за родину: «А если что не так — не наше дело: / как говорится, “родина велела”. / Как славно быть ни в чем не виноватым, / совсем простым солдатом, солдатом» (*Окуджава Б.* Стихотворения. С. 206). Стихотворение «Тамань» (1958) завершается мольбой солдата, обращенной к земной «заместительнице» высших сил: «…на том берегу / я впервые выстрелил на бегу. / Отучило время от доброты: / атака, атака, охрипшие рты… / Вот и я гостинцы раздаю-раздаю… / *Ты прости меня, мама, за щедрость мою*» (Там же. С. 147). Наконец, мысль о солдатском грехе выражена прямо: «Что было, то было. И я по окопам полазил / и всласть пострелял по живым — все одно к одному. / Убил ли кого? Или вдруг поспешил и промазал?.. / …А справиться негде. И надо решать самому» (Там же. С. 600). Давид Самойлов последовательно противостоял советской апологии фронтовиков, наделяемых — в порядке компенсации их жертв и страданий — заведомой правотой. Убежденный, что принцип «не убий» абсолютен, что «вне практического осуществления нравственность становится абстракцией, и ее существование равно несуществованию», он настаивал: ретроспективное освещение дела войны как «высшего нравственного достижения» поколения в действительности является признаком деградации общества и литературы, см.: *Самойлов Д.С.* Памятные записки. С. 284. О выражении этой позиции в лирике Самойлова см.: [Немзер 2020: 148—200], а также: [Александрова 2022: 93—104].

жизненного порядка, драгоценные для самого защитника. Солдат — плачущий и лишившийся слезного дара — стал олицетворением вины не ситуационной, но экзистенциальной. Подытожив историю «слезы солдата» в советский период, этот образ предопределил, по всей видимости, и будущие актуализации концепта.

Библиография / References

[Александрова 2021] — *Александрова М.А.* Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке». М.: Флинта, 2021.

(*Aleksandrova M.A.* Tvorchestvo Bulata Okudzhavy i mif o "zolotom veke". Moscow, 2021.)

[Александрова 2022] — *Александрова М.А.* Стихотворение Давида Самойлова «Поэт и гражданин» в свете рецепции «Войны и мира» Льва Толстого // SlavVaria. 2022. Vol. 2. P. 93—104.

(*Aleksandrova M.A.* Stikhotvorenie Davida Samoylova "Poet i grazhdanin" v svete retseptsii "Voyny i mira" L'va Tolstogo // SlavVaria. 2022. Vol. 2. P. 93—104.)

[Гудков 2005] — *Гудков Л.* «Память» о войне и массовая идентичность россиян // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа / Ред.-сост. М. Габович. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 83—103.

(*Gudkov L.* "Pamyat'" o voyne i massovaya identichnost' rossiyan // Pamyat' o voyne 60 let spustya: Rossiya, Germaniya, Evropa / Ed. by M. Gabovich. Moscow, 2005. P. 83—103.)

[Козинцев 2010] — *Козинцев А.Г.* Феномен «смех — плач»: о различии сходного // Антропологический форум. 2010. № 13. С. 117—124.

(*Kozintsev A.G.* Fenomen "smekh — plach": o razlichii skhodnogo // Antropologicheskiy forum. 2010. № 13. P. 117—124.)

[Кукулин 2005] — *Кукулин И.* Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940—1970-х годов) // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа / Ред.-сост. М. Габович. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 617—658.

(*Kukulin I.* Regulirovanie boli (Predvaritel'nye zametki o transformatsii travmaticheskogo opyta Velikoy Otechestvennoy / Vtoroy mirovoy voyny v russkoy literature 1940—1970-kh godov) // Pamyat' o voyne 60 let spustya: Rossiya, Germaniya, Evropa / Ed. and comp. by M. Gabovich. Moscow, 2005. P. 617—658.)

[Кулагин 2010] — *Кулагин А.В.* «Но я всего стихотворец...» // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 7 / Сост. А.Е. Крылов. М.: Булат, 2010. С. 418—425.

(*Kulagin A.V.* "No ya vsego stikhotvorets…" // Golos nadezhdy: Novoe o Bulate. Iss. 7 / Comp. by A.E. Krylov. Moscow, 2010. P. 418—425.)

[Мамардашвили 1990] — *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. М.: Прогресс, 1990.

(*Mamardashvili M.* Kak ya ponimayu filosofiyu. Moscow, 1990.)

[Медриш 1999] — *Медриш Д.Н.* Родословная одного стихотворения // Русская речь. 1999. № 1. С. 87—93.

(*Medrish D.N.* Rodoslovnaya odnogo stikhotvoreniya // Russkaya rech'. 1999. № 1. P. 87—93.)

[Менцель 2000] — *Менцель Б.* Советская лирика сталинской эпохи: мотивы, жанры, направления // Соцреалистический канон: Сборник статей / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 953—968.

(*Menzel B.* Sovetskaya lirika stalinskoy epokhi: motivy, zhanry, napravleniya // Sotsrealisticheskiy kanon: Sbornik statey / Ed. by H. Günther and E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 953—968.)

[Немзер 2020] — *Немзер А.С.* «Мне выпало счастье быть русским поэтом...»: Пять стихотворений Давида Самойлова. М.: Время, 2020.

(*Nemzer A.S.* "Mne vypalo schast'ye byt' russkim poetom…": Pyat' stikhotvoreniy Davida Samoylova. Moscow, 2020. P. 148—200.)

[Спиридонова 2006] — *Спиридонова И.А.* Художественный мир военных рассказов А. Платонова: Автореф. ... дис. д-ра филол. наук. Петрозаводск, 2006.

(*Spiridonova I.A.* Khudozhestvennyy mir voennykh rasskazov A. Platonova: Abstract of PhD thesis. Petrozavodsk, 2006.)

[Суханов 2018] — *Суханов В.А.* Аксиология автора и героя в повестях В.П. Астафьева 1990-х годов: «Веселый солдат» // Сибирский филологический журнал. 2018. № 3. С. 128—135.

(*Sukhanov V.A.* Aksiologiya avtora i geroya v povestyakh V.P. Astaf'yeva 1990-kh godov: "Veselyy soldat" // Sibirskiy filologicheskiy zhurnal. 2018. № 3. P. 128—135.)

[Чистов 1960] — *Чистов К.В.* Русская причеть // Причитания / Под ред. Б.Н. Путилова. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1960. С. 5—46.

(*Chistov K.V.* Russkaya prichet' // Prichitaniya / Ed. by B.N. Putilov. 2nd ed. Leningrad, 1960. P. 5—46.)

[Чудакова 2007] — *Чудакова М.О.* Новые работы: 2003—2006. М.: Время, 2007.

(*Chudakova M.O.* Novye raboty: 2003—2006. Moscow, 2007.)

Александр Кобринский

«Слеза комсомолки»:

СЕМИОТИЧЕСКИЙ КОКТЕЙЛЬ ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА

Aleksandr Kobrinsky

"Komsomol Girl's Tear": Venedikt Erofeev's Semiotic Cocktail

Александр Кобринский (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, юрист; доктор филологических наук) 0-01-0@list.ru.

Ключевые слова: Вен. Ерофеев, *Слеза комсомолки*, коктейль, В. Маяковский, А. Безыменский, В. Вересаев, *Ханаанский бальзам*, М. Светлов, алкогольный код, претекст

УДК: 81-116+82.091
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_66

Статья представляет собой структурно-семантический анализ фрагмента поэмы Вен. Ерофеева «Москва — Петушки», посвященного описанию коктейля «Слеза комсомолки» с широким привлечением литературных претекстов, а также попытку осмысления функции «женских» и «мужских» слез в истории русской литературы XX века. В качестве претекстов Вен. Ерофеева анализируются такие произведения, как поэма В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», поэма А. Безыменского «Комсомолия», роман М. Шолохова «Судьба человека», роман Виктора Кина «По ту сторону» с изъятыми по причинам автоцензуры фрагментами, роман В. Вересаева «Сестры» и один из вариантов «живой газеты» 1920-х годов. В статье также демонстрируется ориентация Вен. Ерофеева на современные ему представления о структуре, ее элементах и их взаимоотношениях (прежде всего на работы Ю.М. Лотмана).

Aleksandr Kobrinsky (PhD; Lawyer, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences) 0-01-0@list.ru.

Key words: Venedikt Erofeev, *Komsomol Girl's Tear*, cocktail, Vladimir Mayakovsky, Aleksandr Bezymensky, Vikenty Veresaev, *Canaan Balsam*, Mikhail Svetlov, alcohol code, pretext

UDC: 81-116+82.091
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_66

This article is a structural and semantic analysis of a fragment from Venedikt Erofeev's poem *Moscow to the End of the Line* dedicated to a description of the cocktail "Komsomol Girl's Tear" with the wide use of literary pretexts, as well as an attempt to comprehend the function of "female" and "male" tears in the history of Russian literature of the 20th century. As for Erofeev's pretexts, works such as Vladimir Mayakovsky's poem "Vladimir Ilyich Lenin"; Aleksandr Bezymensky's poem "Komsomoliya"; Mikhail Sholokhov's novel *The Fate of a Man*; Viktor Kin's novel *On the Other Side*, with fragments removed from the text for self-censorship reasons; Vikenty Veresaev's novel *Sisters*; and an example of the "living newspaper" of the 1920s are analyzed. The article also demonstrates Erofeev's orientation toward contemporary ideas about structure, its elements and their relationships (most importantly in the works of Yuri Lotman).

Андрей Зорин определяет то или иное переживание как «литературное», если «регулятивными механизмами, задающими лежащие в его основе эмоциональные матрицы, оказываются литературные тексты» [Зорин 2006: 19—20]. С этой точки зрения, вся поэма Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» представляет собой не что иное, как единое, длящееся литературное переживание, которое время от времени использует внеязыковые способы кодирования (алкогольный, железнодорожный и др.)[1]. В этом плане особый интерес, конечно, представляют знаменитые коктейли, описываемые Ерофеевым в главе

1 См. об этом: [Кобринский 2006].

«Электроугли — 43 километр», а среди них — «Слеза комсомолки», поскольку в последнем семиотически особенно значимым оказывается не только состав элементов, входящих во взаимодействие, но и способ организации этого взаимодействия:

> Но если человек не хочет зря топтать мироздание, пусть он пошлет к свиньям и «Ханаанский бальзам», и «Дух Женевы». А лучше пусть он сядет за стол и приготовит себе «Слезу комсомолки». Пахуч и странен этот коктейль. Почему пахуч, вы узнаете потом. Я вначале объясню, чем он странен.
>
> Пьющий просто водку сохраняет и здравый ум, и твердую память или, наоборот, — теряет разом и то, и другое. А в случае со «Слезой комсомолки» просто смешно: выпьешь ее сто грамм, этой слезы, — память твердая, а здравого ума как не бывало. Выпьешь еще сто грамм — и сам себе удивляешься: откуда взялось столько здравого ума? и куда девалась вся твердая память?
>
> Даже сам рецепт «Слезы» благовонен. А от готового коктейля, от его пахучести, можно на минуту лишиться чувств и сознания. Я, например, — лишался.
>
> Лаванда — 15 г
> Вербена — 15 г
> Лесная вода — 30 г
> Лак для ногтей — 2 г
> Зубной эликсир — 150 г
> Лимонад — 150 г
>
> Приготовляемую таким образом смесь надо двадцать минут помешивать веткой жимолости. Иные, правда, утверждают, что в случае необходимости можно жимолость заменить повиликой. Это неверно и преступно. Режьте меня вдоль и поперек — но вы меня не заставите помешивать повиликой «Слезу комсомолки», я буду помешивать ее жимолостью. Я просто разрываюсь на части от смеха, когда вижу, как при мне помешивают «Слезу» не жимолостью, а повиликой...[2]

Комментаторы обычно обращают внимание на пищевую «недопустимость» коктейлей, а также приводят реальные комментарии, относящиеся к их элементам. «Что касается рецептов коктейлей, — осторожно замечает Ю.И. Левин, — то они, по-видимому, имеют вполне фантастический характер, хотя почти все их составные части (кроме разве что шампуня) действительно употребляются в народе для выпивки» [Левин 1999: 55][3]. Как и Э. Власов[4], Ю. Левин приводит также примеры упоминания повилики у Б. Пастернака и жимолости у О. Мандельштама, намекая на возможное противопоставление поэтических претекстов [Там же: 56]. Попытки интерпретации этого противопоставления лежат и в основе комментариев С. Шнитман-МакМиллин [Шнитман-МакМиллин 2022].

Между тем функциональная значимость коктейлей (и в частности, «Слезы комсомолки») очень велика: это один из не столь уж многих в поэме видов текста в тексте, который не исчерпывается цитацией. Не случайно В. Курицын довольно проницательно пишет: «Он (Венечка. — *А.К.*) предъявляет на по-

---

2 *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки / С коммент. Э. Власова. М.: Вагриус, 2000. С. 56—57.

3 Там же комментатор указывает, что само название коктейля — «пародийное и очень смешное для носителя языка... (поскольку предполагается, что комсомолки не плачут)» [Левин 1999: 54—55].

4 См.: [Власов 2000: 322—324].

следнем суде не сакраментального “Дон Кихота”, а рецепты коктейлей “Ханаанский бальзам”, “Дух Женевы” и “Слеза комсомолки”. Но — странное дело — в “Слезе комсомолки” я чувствую искренность большую, чем во всем “Дон Кихоте”, а стоят слеза и вздох, оказывается столькой крови, что ее хватило на такую поэму» [Курицын 2022: 285].

Э. Власов также справедливо указал на прямую параллель «Слезы комсомолки» с «плачущим большевиком» в поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924):

Если бы
выставить в музее
плачущего большевика,
весь день бы
в музее
торчали ротозеи.
Еще бы —
такое
не увидишь и в века![5]

По мнению Э. Власова, перекликающемуся с процитированным выше суждением Ю. Левина, «название этого “странного” коктейля рассчитано на восприятие его как парадокса, т[ак] к[ак] комсомольцы были надежной сменой коммунистов и плакать не имели права. Плачущий комсомолец как будущий партиец был в советские времена большой редкостью, по крайней мере по мнению Маяковского» [Власов 2000: 515].

Представляется, что Э. Власов напрасно оборвал цитату из Маяковского, к которой действительно прямо отсылает название коктейля. Конечно, предельно маскулинная и максимально антииндивидуалистическая раннесоветская культура не допускала такого «женского» эмоционального проявления у комсомольца (коммуниста), как слезы. При этом из правила были исключения, относящиеся к ситуациям, когда горе оказывалось горем всего народа и всей партии. Для того чтобы подчеркнуть контраст правила и исключения, Маяковский далее приводит сцены ужасающих пыток, целью которых было заставить коммунистов заплакать и сдаться (что в этой этике, по сути, одно и то же). Но мы видим, что любые пытки в контексте этого мифа рассматриваются лишь как инициирующее испытание (наподобие испытания святого Антония), во время которого он должен отвечать заранее заготовленным паролем (в данном случае — выкриком «Да здравствует коммунизм!»). Прохождение испытания пытками означает убийство себя самого прежнего и возрождение для нового — уже святого бытия (см.: [Элиаде 1996: 241—242]):

Пятиконечные звезды
выжигали на наших спинах
панские воеводы.
Живьем,
по голову в землю,
закапывали нас банды

5 *Маяковский В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6 / Подгот. текста и примеч. И.С. Эвентова, Ю.Л. Прокушева. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. С. 295.

Мамонтова.
В паровозных топках
сжигали нас японцы.
рот заливали свинцом и оловом.
отрекитесь! — ревели,
но из
горящих глоток
лишь три слова:
— Да здравствует коммунизм![6]

Однако у этого сюжета-инициации есть и иной претекст, созданный годом раньше, чем поэма Маяковского, и раньше опубликованный. Во второй главке поэмы «Комсомолия» (1923)[7] у А. Безыменского рассказывается о судьбе рабочего, бывшего красного подпольщика, который в свое время, будучи схвачен белыми, гордо проходит через пытки, выкрикивая пароли-проклятья, а теперь не скрывает своих слез, когда во время обучению грамоте он пишет свои первые слова:

Знаю: мучителям глядя в глаза,
Крикнул он:
«Смерть буржуазному змею!»
...Тут же
Огромная повисла слеза
Над первой
Каракулькой
Своею...[8]

Коммунисту, тем более мужчине, нельзя плакать от пыток перед врагом, но вполне можно демонстрировать слезы, делающие его частью общего горя (умер Ленин) или общей радости (герой Гражданской войны впервые пишет буквы, реализуя задачи партии по достижению всеобщей грамотности). В обоих случаях недопустимые слезы от физической боли противопоставляются допустимым слезам от удач или неудач дела коммунистической партии.

О противопоставлении «индивидуалистических» и «общественных» культур в их отношении к плачу писали многие психологи и социологи[9]. У мужчин-коммунистов запрет на плач (кроме редких вышеприведенных исключений) выражался, в частности, в том, что даже нарушение этого запрета включало в себя элемент сдерживания. Так, например, возник знаменитый литератур-

6 *Маяковский В.* Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 295.

7 Упоминание о поэме А. Безыменского «Комсомолия» содержится уже в предисловии Л. Троцкого к книге стихов Безыменского (первое издание: *Безыменский А.* Как пахнет жизнь / Предисл. Л. Троцкого. М.: Красная новь; Главполитпросвет, 1924). Предисловие датировано 2 ноября 1923 года.

8 *Безыменский А.* Комсомолия. Страницы эпопеи 1919 года // Комсомольские поэты двадцатых годов / Вступ. ст., биогр. заметки, сост., подгот. текста и примеч. М.Ф. Пьяных. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 74—75.

9 См., например: [Becht, Vingerhoets 2002]. Психолог Давид Мацумото прямо указывает, например, что в коллективистских обществах, таких как Индонезия и Япония, где общие интересы преобладают над индивидуальными целями, проявление сильных эмоций считается менее уместным, чем в индивидуалистических культурах (см.: [Matsumoto 1990]).

ный мем «скупой мужской слезы», восходящий к «Судьбе человека» М. Шолохова (1956) и впоследствии неоднократно пародийно или полупародийно обыгранный[10].

«Скупая слеза» при этом восходит к достаточно ранним источникам, связанным с теми же ограничениями на публичное выражение печали и горя[11]. Мы находим это как в текстах соцреалистического канона:

> Кто всхлипывает тут? Слеза мужская
> Здесь может прозвучать кощунством.
> Встать!
> Страна велит нам почести воздать
> Великим мертвецам Аджи-Мушкая[12], —

так и в более ранних. К примеру: «Слеза скупая канула из глаз / И в скляницу легла живым кристаллом»[13], — или с характерным для имажинизма построением сравнения: «Подбитым галчонком клюется / В ресницах скупая слеза»[14]. Согласно этим представлениям, сила горя мужчины обратно пропорциональна количеству слез, отсюда цветаевское: «Жестока слеза мужская / Обухом по темени!»[15]

Однако для женщин — даже коммунисток и комсомолок — этот запрет был менее суровым, а сам мотив «слезы комсомолки» — гораздо более семантически нагруженным, чем мотив «скупой мужской слезы». Коктейль Венечки, по сути, превращается в семиотический «котел» (Ю. Лотман), в котором соединяются самые различные интерпретационные векторы. Прежде всего, как это ни парадоксально, в русской советской литературе комсомолки, вопреки утверждению Ю. Левина и Э. Власова, плачут достаточно часто, особенно на рубеже 1920—1930-х годов, когда послереволюционный ригоризм начинает посте-

---

10 Прямые иронические отсылки с метатекстовыми элементами см., например: «— Прости! Что называется — скупая, мужская. Поверь, военврач, нелегко мне» (*Герман Ю.* Дорогой мой человек. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. С. 483; курсив мой — *А.К.*). Или: «Мы с братом сидели и слушали, а по щеке у папы сползала “скупая мужская слеза”» (*Алексиевич С.* Время second-hand. Конец красного человека // Дружба народов. 2013. № 9. С. 175). См. также: «И за стеклами очков в золотой оправе скупая мужская слеза» (*Войнович В.* Иванькиада, или Рассказ о вселении писателя Войновича в новую квартиру. Ann Arbor: Ardis, 1976. С. 50).

11 Интересно, что при этом, с точки зрения девушки-комсомолки, плачущий от любви к ней мужчина вызывает ощущение на грани удивления и брезгливости: «...он — плакал! Какой странный и неприятный вид, когда плачет мужчина! Он мне орошал руки своими слезами, целовал руки, как барышням целовали в дореволюционные времена, так что они стали совсем мокрые. <...> Вспомню, как он плакал, — становится презрительно-жалко» (*Вересаев В.* Сестры. Роман в трех частях. [М.]: Гос. изд-во худ. лит., 1933. С. 11—12). В подтексте также присутствует ощущение отталкивания в связи с появлением гомосексуального мотива (плач как бы превращает мужчину в женщину).

12 *Сельвинский И.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1 / Вступ. ст. и примеч. О. Резника. М.: Худ. лит., 1971. С. 390.

13 *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. Кн. 1 / Вступ. ст. А.Е. Барзаха; сост., подгот. текста и примеч. Р.Е. Помирчего. СПб.: Академический проект, 1995. С. 349.

14 *Кусиков А.* Виснет день виноградною костью... // Бальмонт К. и др. Мы. М.: Кн-во при Всерос. союзе поэтов «Чихи-пихи», 1920. С. 21.

15 *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3 / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. С. 49.

пенно уходить в прошлое. Так, в классическом для соцреализма тексте М. Шолохова «Поднятая целина» пресловутый «левый оппортунизм» Макара Нагульнова проявляется не только в принудительных мерах по созданию колхоза и обобществлению мелкого скота и птицы, но и в оценке учительницы — комсомолки Людмилы Егоровой:

> Давыдов предложил Нагульнову: «Возьми к себе в бригаду учительку-комсомолку. Пусть молодая посмотрит, что за штука классовая борьба». Но Нагульнов, хмуро рассматривая свои длинные, смуглые руки, ответил: «Бери ты ее к себе, а мне она не нужна в таком деле! Она ведет первые классы, у нее парнишка получит двойку, так она вместе с ним слезами заливается. И кто такую девку в комсомол принимал? Разве это комсомолка? Слюни в юбке!»[16]

Этому «устаревшему» взгляду на комсомолку противостоит подход Давыдова, который приходит к Егоровой в школу и, убедившись в важности ее учительской работы, распоряжается выписать ей за свой счет помощь продуктами, а также планирует ремонт школьного здания. Оказывается, что комсомолка может отчасти вести себя в быту как слабая женщина[17], если при этом она честно выполняет свой долг перед партией и обществом[18]. Интересно, что еще в 1928 году Виктор Кин, готовя к публикации свой роман «По ту сторону», явно из соображений автоцензуры изъял фрагмент про «слезы комсомолки», ставшие причиной расставания с ней героя:

> — ...Это мне приводит на ум одну штуку. У меня в Москве осталась девочка. Я познакомился с ней случайно, у ребят в общежитии. Тоненькая, брюнетка, со стриженными волосами, Оля.
>
> — Комсомолка? — безучастно спросил Матвеев.
>
> — Не стану же я связываться с беспартийной.
>
> — Почему же она не провожала тебя на вокзал?
>
> — Она начала плакать за неделю до отъезда. Красиво было бы, если бы она пришла плакать на вокзал. Надо тебе сказать, что я не выношу женских слез[19].

Эти рассуждения, а также рассказы этого же персонажа о том, что «комсомолки редко бывают красивыми», — остались в записных книжках В. Кина и были опубликованы только уже в постсоветскую эпоху[20]. Зато в классическом для

---

16 *Шолохов М.А.* Поднятая целина. Роман: В 2 кн: Кн. 2 // Шолохов М.А. Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. В. Булановой. Т. 7. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1960. С. 109—110.

17 Ср.: «Женский плач — это демонстрация бессилия» [Bekker, Vingerhoets 2001: 105].

18 При этом в разговоре с Ритой Устинович Корчагин, объясняя ей, почему он в свое время разорвал с ней отношения, воспроизводит все прежние штампы 1920-х годов о своем идеале революционера, «для которого личное ничто в сравнении с общим» (*Островский А.* Как закалялась сталь. Роман в двух частях. 5-е изд. М.: Молодая гвардия, 1936. С. 308).

19 Разумеется, подобные сентенции в русской литературе после выхода в 1912 году сборника «Вечер» с неизбежностью накладываются на нелюбовь к «женской истерике» из стихотворения А. Ахматовой «Он любил три вещи на свете...».

20 См.: *Кин В.* Избранное. М.: Сов. писатель, 1965. С. 232—233. Мотив «некрасивости» и асексуальности комсомолок отчасти перекликается с загадкой сфинкса из поэмы «Москва — Петушки» о комсомолках, изнасилованных моряками Седьмого американского флота (характерно приравнивание в задаче комсомолок к «партийным», как это происходит и у В. Кина), а также с обидевшим Венечку намеком из другой загадки о том, что в Петушках нет пунктов А и Ц, а есть только Б.

соцреализма романе Н. Островского «Как закалялась сталь» женские (даже комсомольские) слезы после любовной неудачи реабилитируются уже полностью: к Павлу приходит комсомолка, которая, расплакавшись, жалуется на то, что видный партиец Файло «обещал на ней жениться, но, прожив с ней неделю, перестал даже здороваться»[21]. Файло исключается из партии за моральное разложение, а слезы комсомолки воспринимаются как что-то само собой разумеющееся. В романе В. Вересаева «Сестры» (1933) этот процесс «реабилитации» комсомольских слез также задействован в полной мере. Две сестры-комсомолки Лелька и Нинка ведут общий дневник. Нинка, расставшись с партийцем Марком, в которого она была влюблена, записывает в этот дневник блоковскую «Песню Офелии» («Он вчера нашептал мне много...») и заливает всю страницу слезами. Правда, когда сестра пытается ее пожалеть, Лелька берет с нее «слово комсомолки» — «никогда не проливать надо мною слез жалости и никогда не хныкать надо мною»[22]. Комсомольские слезы как результат неудачи в интимных отношениях могли проливаться даже в середине 1920-х годов: в одном из сюжетов для «живых газет», широко распространенных в это время, Борис Зон предлагает «разоблачение» беспечности в интимных отношениях. На фоне появляющегося плаката «Каждая комсомолка должна идти ему навстречу, иначе она мещанка» комсомолка, «освободившаяся от глупых предрассудков», идет с комсомольцем, чтобы удовлетворить его желание. В следующей картине эта же комсомолка, уже беременная, плачет перед заведующей родильным приютом, отказывающей ей в аборте[23].

Однако в романе В. Вересаева мотив «слезы комсомолки» приобретает совершенно необычный оборот, заставляющий включить роман в перечень возможных претекстов В. Ерофеева.

Лелька уходит из института на производство, чтобы стать настоящей представительницей рабочего класса. Там она всячески развивает свою комсомольскую деятельность. В частности, описывается, как она выступает на большом собрании, на котором пионеров принимают в комсомол, а комсомольцев в партию. На собрании присутствуют иностранные гости — «товарищи из Коминтерна и КИМа — делегаты от Германии, Чехословакии, Китая и американских негров»[24].

В конце собрания все поют «Интернационал», причем каждый из иностранцев поет его на своем языке. И это пение действует на Лельку совершенно неожиданно:

> И гремящее, сверкающее звуками море несло Лельку на своих волнах, несло в страстно желанное и наконец достигнутое лоно всегда родной партии для новой работы и для новой борьбы.
>
> Лелька нахмурилась, перестала петь и испуганно прикусила губу. Позор! Ой, позор! Комсомолка, теперь даже член партии уже, — и вдруг сейчас разревется! Быстро ушла за кулисы, в самом темном углу прижалась лбом к холодной кирпичной стене, покрытой паутиной, и сладко зарыдала.
>
> — Ч-черт! Все бензин![25]

---

21 *Островский Н.* Как закалялась сталь. Роман в двух частях. С. 314.

22 *Вересаев В.* Сестры. Роман в трех частях. С. 40—41.

23 См.: *Зон Б.* Комсомольская живая газета (материалы и методика) / Ред. и предисл. Адр. Пиотровского. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. С. 27—28.

24 *Вересаев В.* Сестры. Роман в трех частях. С. 209.

25 Там же.

О каком бензине идет речь и как бензин вдруг оказывается связан со «слезами комсомолки»? Дело в том, что Лелька, поступив на завод «Красный витязь», начала обучаться работе галошницы. А для производства галош использовался резиновый клей, в состав которого входил бензин. Пары этого бензина вынужденно вдыхали работницы, на которых он, особенно поначалу, с непривычки, воздействовал как галлюциноген, вызывая неконтролируемые эмоции, включая смех и рыдания:

> От резинового клея шел сладковатый запах бензина. О, этот бензин!
> Противно-сладким дурманом он пьянил голову. Сперва становилось весело.
> Очень смешно почему-то было глядеть, как соседка зубами отдирала тесемку от пачки или кончиком пальца чесала нос. Лелька начинала посмеиваться, смех переходил в неудержимый плач, — и, шатаясь, пряча под носовым платком рыдания, она шла на медпункт дохнуть чистым воздухом и нюхать аммиак[26].

Как мы видим, публичные беспричинные рыдания — даже от счастья — все еще недопустимы для комсомолки (более того — Лелька на этом собрании была принята в члены партии), поэтому Лелька уходит рыдать за кулисы. Две мотивировки — рыдание от счастья из-за приема в партию и от паров бензина — не аннигилируют, а словно дополняют друг друга, актуализируя еще один семиотический вектор интерпретации: слезы как результат химического (включая галлюциногенное) воздействия на организм[27]. Как ни парадоксально, известная в литературе «пьяная слеза» («пьяные слезы»)[28] — явление того же уровня.

Однако «Слеза комсомолки» — это прежде всего коктейль, то есть алкогольный напиток, полученный в результате смешения различных других алкогольных компонентов. Конечно, вышеупомянутая семантика, связанная с вопросом возможности демонстративного проявления чувств комсомолкой или членом ВКП(б), обогащается тут многоаспектной алкогольно-жидкостной метафорикой, восходящей к устойчивым языковым выражениям, уподобляющим алкогольные напитки слезам («прозрачный, как слеза», «чистый, как слеза», «горький, как слеза» и т.п.)[29].

---

26 *Вересаев В.* Сестры. Роман в трех частях. С. 70. Ср. еще один пример действия бензина на Лельку в романе: «Вошла девушка-галошница в кожаном нагруднике. Она шаталась, как пьяная, прекрасные глаза были полны слез, грудь судорожно дергалась от всхипывающих вздохов. <…> Это было острое отравление бензином новенькой работницы» (*Вересаев В.* Сестры. Роман в трех частях. С. 68).

27 Психолог Шейни Барраклаф из Кентерберийского университета (Новая Зеландия) приводит традиционную таксономию слез. Базальные слезы — это непрерывно продуцируемые слезы, которые смачивают наши глазные яблоки. Рефлекторные, или раздражающие слезы возникают, например, когда мы режем лук или получаем удар в глаз. Психические, или эмоциональные слезы — это слезы, вызванные определенными эмоциональными состояниями и передающие их [Barraclough 2017: 67]. Таким образом, слезы Лельки вызваны (на поверхности сюжета) — эмоциями счастья, а на более глубинном уровне — оказываются рефлекторными.

28 Упоминается у П. Вяземского («Эперне»), А. Блока («Холодный день»), В. Каменского («В кабаке»), а также в многочисленных русских прозаических тестах XIX—XX веков. Ср. также «перегарную слезу» в стихотворении Н. Клюева «Не под елью белый мох…».

29 Сравнение вполне было литературным и во время создания поэмы «Москва — Петушки». Так, в 1967 году Н. Рубцов сравнит катящуюся по щеке слезу с каплей водки («Эхо прошлого»).

Каков состав этого коктейля? В отличие, к примеру, от «Сучьего потроха» с несуществующим шампунем «Садко — богатый гость», «резолью для очистки волос от перхоти», клеем БФ, тормозной жидкостью и дезинсекталем[30], «Слеза комсомолки» представляет собой смесь парфюмерии. Как пишет А. Плуцер-Сарно:

> Лосьон для лица «Лаванда» содержит витамин С, натуральное лавандовое масло и 35% спирта. «Очищает кожу, обладает антисептическими свойствами, придает коже здоровый свежий вид» (инструкция по применению). «Вербена» — недорогой одеколон. «Лесная вода» — не одеколон, а «лосьон для лица с витамином С». Содержание спирта — 31—35% (а в советских одеколонах спирта около 70%). Это один из трех-четырех самых употребительных в качестве напитков лосьонов. <...> Употребление лака для ногтей как сырья для получения спиртосодержащего напитка не зафиксировано. Существовали различные зубные эликсиры («Мятный», «Экстра», «Роса» и др.), которые широко использовались в качестве напитков. Эликсир представляет собой лечебно-профилактический спиртовой раствор для полоскания полости рта. Разные эликсиры содержат спирта от 20 до 30%. При изготовлении подобной смеси образовалось бы 363 г коктейля с содержанием спирта около 30%. Однако подобные смеси никогда не употреблялись из-за ядовитости и дороговизны лака для ногтей [Плуцер-Сарно 2000].

То, что «Лесная вода» — это именно лосьон, подтверждал и сам Вен. Ерофеев в автокомментарии[31].

Фантастичность коктейлей, упоминаемых в поэме, бросается в глаза — и тем не менее как Венечка, так и сам Вен. Ерофеев неоднократно настаивали на необходимости строжайшего соблюдения рецептуры. С одной стороны, в тексте «Москва — Петушки» — целое отступление, посвященное «неверности и преступности» попыток помешивать коктейль повиликой вместо жимолости. Казалось бы, перед нами — reductio ad absurdum с целью усилить авторскую иронию. Но, с другой стороны, аналогичный фрагмент мы встречаем и в письме Вен. Ерофеева венгерской переводчице поэмы Эржебет Вари, в котором он указывает на недопустимость искажений в ингредиентах другого коктейля: «И еще о рецептах: YMCA-PRESS произвольно исказило рецепт “Сучьего потроха”. Никакого “средства от потливости ног” в нем нет. А есть (между резолью и дезинсекталем): тормозная жидкость — 25 г, клей БФ — 8 грамм. Ошибаться в рецептах, в самом деле, нельзя»[32]. Судя по всему, здесь реализуется тот же дискурс, в основе которого лежат новые для того времени идеи Ю. Лотмана, сформулированные в «Лекциях по структуральной поэтике» (1964), о том, что художественное произведение — это одновременно и система знаков, и целостный, уникальный знак, состоящий из элементов, которые — все без исключения — являются значимыми, равно как и значимым является отказ от ожидаемого элемента. Таким образом, коктейль становится текстом-знаком, а его ингредиенты — элементами текста, смысловая ценность каждого из которых уни-

---

30 *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. С. 57. Доза, упомянутая в поэме (30 г дезинсекталя на общие 275 г коктейля), является смертельной для человека или приводит к тяжелейшему отравлению, если иметь в виду обычный для 1960-х годов ДДТ.

31 Переписка с Эржебет Вари // Венедикт Ерофеев и о Венедикте Ерофееве / Сост. О. Лекманов, И. Симановский. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 187—188.

32 Там же.

кальна и неповторима в его конкретном расположении и во взаимодействии с другими элементами.

Кроме этого, создание нарочито ядовитых коктейлей неоднократно осмыслялось исследователями как предсмертное творчество. Так, например, С. Шнитман-МакМиллин указывает в своей монографии на ассоциацию «Ханаанского бальзама» со смысловой цепочкой: «Ханаан — Господь — смерть», а «Сучий потрох» называет «мистическим коктейлем последнего дня» [Шнитман-МакМиллин 2022: 124, 127]. В этом контексте слеза приобретает новое значение: она превращается в мистическую, благочестивую слезу, которая в средневековых проповеднических текстах и в христианской поэзии конфигурируется как неотъемлемая часть религиозного дискурса. Благочестивые слезы становятся проводником, посредником между человеческим и божественным, помогая преодолевать границу между земным и небесным царствами[33]. Одновременно актуализируется и ставшее почти языковым сравнение слез с вином (отсюда — «пить слезы»). Это сравнение — одно из самых древних в мировой литературе, оно восходит к древнему ханаанскому сюжету из угаритской «Песни о Баале», когда Анат, узнав о похищении своего брата и любовника, плачет и при этом «пьет слезы, как вино»[34].

В мировой литературе мотив впоследствии обогатился любовной семантикой: возлюбленный либо пьет слезы счастья своей возлюбленной, в результате чего счастье оказывается разделенным на двоих, либо — утешает ее таким же образом. См., например: «[Оказавшись] между этими двумя эмоциями — любви и жалости, — Валанкур лишился способности подавлять собственное волнение и почти что сам перестал этого хотеть; в промежутках между судорожными рыданиями он поцелуями осушал ее лицо от слез»[35]. Таким образом, семантика «Слезы комсомолки» оказывается двунаправленной: с одной стороны, пьющий ее приобщается к редкому случаю проявлению женского (че-

---

33 См. об этом: [Cooper 2012].

34 См. об этом: [Lutz 1999: 35]. В Ханаане почитались боги угаритского пантеона, поэтому сюжет имеет прямое отношение к Ханаану (за справку благодарю проф. В.В. Емельянова).

Ср. также другое языковое сравнение «слезы — вода», означающее притворство и также актуализирующее антитезу «вино — вода» (по критериям «дорогое — дешевое», «вкусное — безвкусное», «насыщающее — ненасыщающее» и т.д. — отсюда и евангельское преломление этой антитезы). В начале XX века мотив получил еще одно преломление: в «Трезвой жизни» выходит маленькая книжица с характерным названием, намекающим на то, что алкоголик на самом деле пьет не водку, а слезы своей несчастной супруги, см.: Он пил слезы своей жены // Трезвая жизнь. Книжка 2-я. СПб.: Тип.-лит. М.П. Фроловой, 1902. С. 124—126. Ср. также литературный штамп «пьяные слезы»: под воздействием алкоголя эти слезы могут быть как внешним («чувствительным») проявлением опьянения: «У пьяного поэта — слезы / У пьяной проститутки — смех» (*Блок А.* Клеопатра // Блок А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 2. Кн. 2 / Отв. ред. А.В. Лавров, З.Г. Минц. М.: Наука, 1997. С. 139), — так и текущими по щекам каплями, которые, как спиртное, глотает плачущий. Штамп был очень распространен, в том числе и в советской литературе 1960-х годов, которая была актуальным фоном для поэмы Вен. Ерофеева.

35 «…Valancourt, between these emotions of love and pity, lost the power, and almost the wish, of repressing his agitation; and, in the intervals of convulsive sobs, he, at one moment, kissed away her tears» (*Radcliffe A.* The Mysteries of Udolpho. Global Grey ebooks, 2018. P. 177—178 (https://www.globalgreyebooks.com/ebooks1/ann-radcliffe/mysteries-of-udolpho/mysteries-of-udolpho.pdf (дата обращения: 09.02.2023)).

ловеческого) начала у политически твердой девушки, а с другой — причащается счастью любви. И то и другое — шаг к небесам.

Наконец, возможно, что название «Ханаанский бальзам» отсылает и к «Балладе о преступной мягкости» Е. Евтушенко (1968), которая была написана всего годом раньше начала работы Вен. Ерофеева над поэмой. В центре баллады — Михаил Светлов, а сама баллада обыгрывает мотивы и размер его «Гренады». При этом в тексте Евтушенко имеется отсылка, понятная лишь посвященным и также связанная со слезой:

> И круто и крупно,
> светя вдалеке,
> скатилась «преступно»
> слеза по щеке.
> И, мягкостью ранящ,
> слезу свою стер
> Семен Ханааныч —
> мудрец и актер[36].

Семен Ханааныч — это актер Семен Ханаанович Гушанский, один из близких друзей Светлова, оставивший воспоминания о нем. Если этот претекст в поэме Вен. Ерофеева действительно присутствует, то «Ханаанский бальзам» и «Слеза комсомолки» оказываются не только в едином контексте «семиотических коктейлей», но и объединенными во внутреннюю малую парадигму внутри более широкой.

Таким образом, можно сделать вывод, что коктейль «Слеза комсомолки» представляет собой сложный семиотический механизм, проецирующийся одновременно на две оси. Первая связана с историко-литературным рядом, актуализацией и переосмыслением многочисленных текстовых и культурных кодов. Вторая отсылает читателя к ряду бытовому, не позволяя воспринимать этот сегмент сюжетной линии вне его материальной, вещественной основы. Видимо, весь контекст, связанный с коктейлями из главы «Электроугли — 43 километр» и рецептами их приготовления (а отчасти — и правилами употребления) следует интерпретировать как изготовление волшебного (магического) зелья, запускающего упомянутый семиотический механизм в действие.

Библиография / References

[Власов 2000] — *Власов Э.* Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки». Спутник писателя // Ерофеев Вен. Москва — Петушки / С коммент. Э. Власова. М.: Вагриус, 2000. С. 121—574.

(*Vlasov E.* Bessmertnaya poema Venedikta Erofeeva “Moskva — Petushki”. Sputnik pisatelya // Erofeev Ven. Moskva — Petushki / Comment. by E. Vlasov. Moscow, 2000. P. 121—574.)

36 *Евтушенко Е.* Баллада о преступной мягкости // Евтушенко Е. Первое собрание сочинений: В 8 т. Т. 3 / Сост., подгот. текста, монтаж докум. свидетельств и науч. ред. Ю. Нехорошева. М.: NEVA group, 2000. С. 315.

[Зорин 2006] — *Зорин А.* Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива // История и повествование = History and Narration. Slavica Helsingiensa. Helsinki; М.: Новое литературное обозрение, 2006.

(*Zorin A.* Ponyatie “literaturnogo perezhivaniya” i konstruktsiya psikhologicheskogo protonarrativa // Istoriya i povestvovanie = History and Narration. Slavica Helsingiensa. Helsinki; Moscow, 2006.)

[Кобринский 2006] — *Кобринский А.* Семиотика Венедикта Ерофеева. Поэма «Москва — Петушки» // Тыняновский сборник. Выпуск 12: X—XI—XII Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 339—352.

(*Kobrinsky A.* Semiotika Venedikta Erofeeva. Poema “Moskva — Petushki” // Tynyanovskiy sbornik. Iss. 12: X—XI—XII Tynyanovskie chteniya. Issledovaniya. Materialy. Moscow, 2006. P. 339—352.)

[Курицын 2022] — *Курицын В.* Мы поедем с тобою на «А» и на «Ю» // Венедикт Ерофеев и о Венедикте Ерофееве / Сост. О. Лекманов, И. Симановский. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 279—291.

(*Kuritsyn V.* My poedem s toboyu na “A” i na “Yu” // Venedikt Erofeev i o Venedikte Erofeeve / Comp. by O. Lekmanov, I. Simanovsky. Moscow, 2022. P. 279—291.)

[Левин 1999] — *Левин Ю.* Комментарий к поэме «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева / Предисл. Х. Пфайндля. Грац, 1999.

(*Levin Yu.* Kommentariy k poeme “Moskva — Petushki” Venedikta Erofeeva / Introd. by H. Pfandl. Graz, 1999).

[Плуцер-Сарно 2000] — *Плуцер-Сарно А.* Некодифицированные спиртные напитки в поэме В.В. Ерофеева «Москва — Петушки» // Логос. 2000. № 4 (25). С. 112—133 (https://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/15.htm (дата обращения: 07.02.2023)).

(*Plucer-Sarno A.* Nekodifitsirovannye spirtnye napitki v poeme V.V. Erofeeva “Moskva — Petushki” // Logos. 2000. № 4 (25). P. 112—133 (https://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/15.htm (accessed: 07.02.2023)).)

[Шнитман-МакМиллин 2022] — *Шнитман-МакМиллин С.* Венедикт Ерофеев «Москва — Петушки», или The rest is silence. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

(*Shnitman-MakMillin S.* Venedikt Erofeev “Moskva — Petushki”, ili The rest is silence. Moscow, 2022.)

[Элиаде 1996] — *Элиаде М.* Мифы. Сновидения. Мистерии. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1996.

(*Eliade M.* Mify. Snovideniya. Misterii. Moscow, 1996.)

[Barraclough 2017] — *Barraclough S.* Re-imagining the Posthuman in Counsellor Education: Entanglements of Matter and Meaning in the Performative Enactments of Counsellor-in-Training Identities. PhD Thesis. University of Canterbury, NZ, 2017.

[Becht, Vingerhoets 2002] — *Becht M., Vingerhoets A.* Crying and Mood Change: a Cross-Cultural Study. Cognition and Emotion. 2002. № 16 (1). P. 87—101.

[Bekker, Vingerhoets 2001] — *Bekker M., Vingerhoets A.* Male and female tears: Swallowing versus shedding? // Adult crying. A biopsychosocial approach / Ed. by A.J.J.M. Vingerhoets, R.R. Cornelius. Brunner-Routledge, 2001.

[Cooper 2012] — *Cooper T.-A.* The Shedding of Tears in Late Anglo-Saxon England // Crying in the Middle Ages; Tears of History / Ed. by E. Gertsman. New York; London: Routledge, 2012. P. 175—192.

[Lutz 1999] — *Lutz T.* Crying: the natural and cultural history of tears. WW Norton & Company, 1999.

[Matsumoto 1990] — *Matsumoto D.* Cultural similarities and differences in display rules // Motivation and emotion. 1990. Vol. 14. № 3. P. 195—214.

Ярослава Захарова

Пригов: «новая НЕсентиментальность»

Yaroslava Zakharova

Prigov: “The New UNsentimentality”

Ярослава Захарова (Мюнхенский университет имени Людвига и Максимилиана, Институт славистики, аспирантка) yaroslava.a.zakharova@gmail.com.

Ключевые слова: Дмитрий Пригов, *новая сентиментальность*, *новая антропология*, слезы, глаза

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_78

По воспоминаниям очевидцев, Дмитрий Пригов не отличался сентиментальностью, но, как это ни парадоксально, в его творчестве много слез. Внимательный зритель найдет целые россыпи слезных образов среди его графических, прозаических и поэтических опытов: кровавые слезы монстров и парящих в метафизическом воздухе истории глаз, отсылки к слезам русской литературы, потоки искупительных слез, готовых поглотить весь мир и вагон московского метро, — даже причудливые экфрасисы воображаемых картин. Иногда слезы сочетаются с уменьшительно-ласкательными суффиксами и превращаются в слезы умиления и «влагу божественного», а порой — становятся предвестием потусторонней силы, всемирного потопа. В своей статье я хотела бы обозначить особенности художественной выразительности слез в контексте литературного и поведенческого проекта Дмитрия Пригова.

Yaroslava Zakharova (MA; PhD student, Institute of Slavic philology, Ludwig-Maximilian University of Munich) yaroslava.a.zakharova@gmail.com.

Key words: Dmitry Prigov, *new sentimentality*, *new anthropology*, tears, eyes

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_78

According to eyewitness accounts, Dmitry Prigov was not known for sentimentality. However, paradoxically, his work contains many tearful images. A careful reader will discover numerous depictions of tears among his graphic, prose, and poetic experiments. These include bloody tears of monsters, eyes suspended in the metaphysical air of history, allusions to the tears found in Russian literature, and streams of redemptive tears that threaten to consume the whole world and the Moscow metro train. Prigov even creates bizarre ekphrasis of imaginary pictures that incorporate tears. At times, tears are combined with diminutive suffixes and become expressions of tenderness and "the moisture of the divine." Other times, tears serve as a premonition of otherworldly forces, of a worldwide flood. In this article, I will outline the distinctive characteristics of the artistic expression of tears within the context of Dmitry Prigov's literary and behavioral project.

Слезы в творчестве Пригова обнаруживаются повсюду — в стихотворениях, перформансах, графических работах, но мотив этот изменчив и разнообразен. Слезы ранних стихотворений — вместе с прудами, тополями, парками, аллеями и другими узнаваемыми образами — отсылают к поэтике начала XX века. Как позднее снисходительно-отстраненно скажет об этом стиле сам же Пригов, «все писали, и я писал… чушь ахматовско-пастернаковско-заболоцко-мандельштамовскую — непонятного свойства компот»[1]. Эти тексты были включены в первый том (издан в 1996 году) «австрийских» сборников Пригова журнала «Wiener Slawistischer Almanach». Сентиментальные интонации с наименьшей

1 *Пригов Д.А., Шаповал С.И.* Портретная галерея Д.А.П. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 74.

концентрацией характерной приговской иронии удивляют, но даже в этих стихах можно заметить узнаваемое столкновение стилистических регистров и синтаксическое экспериментирование. В случае нашей темы важен контекст общих мест русской поэзии, в который встраивается мотив слез: раздумчивые описания природы, исповедальность, недосказанность, лиричность.

* * *

Над городом живую чашу слез
Какой-то ангел впопыхах пронес.

И обронил, как сотни лет назад
Одну, и ветер — снес ее на сад.

И облетела белая листва,
И поползли живые существа.

Так, видно, не про нас слеза была.
Своя-то, легкая, — поди как тяжела.

Осенний сад

Цветы вдыхают сырость. Дождь
С утра просыпался из тучи.
Выходишь в обмелевший сад и ждешь,
Идешь — не проглянет ли где случай.

Но нет. Нет. Сепия теней
Свисает с каждого предмета,
И восковая слабость дней
Уже не в силах скрыть приметы.

Где извороты голых клумб —
Знак, что слезой не откупиться,
Что, как по битому стеклу,
Вышагивать по этим листьям.

* * *

Какая тишина!
И пруд укутан ватой.
И, кажется, слышна
Усопшая когда-то
Слеза. И этот дом
С засыпанным порогом,
И ветви, над прудом
Творящие тревогу.
И небо смотрит вверх
И видит над собою
Преображенье всех,
Засыпанных зимою.

Сонет

Неопалимый пруд,
И праздные аллеи,
Где времена плывут,
Да тополя белеют.

Но, кажется — зовут
Вон там, в конце аллеи,.. —
О, путь пяти минут!
Но на сто лет светлее.

Но, кажется — зовут
Вон там, в конце аллеи,
И ждут, и слезы льют...
О, боже! Что за труд —
Перелистать весь пруд
И подмести аллеи[2].

Позже стихотворения этого периода были включены и в том «Москва» (2016) пятитомного собрания сочинений Пригова издательства «Новое литературное обозрение» в разделе, названном по уже приведенной цитате «Из ахматовско-пастернаковско-заболоцко-мандельштамовского компота». Упомяну здесь также и название первого официально напечатанного поэтического сборника Пригова — «Слезы геральдической души» (Московский рабочий, 1990).

Похоже, что именно к 1970-м годам Пригов радикально пересматривает свои поэтические приемы. Псевдосентиментальность (составленная в том числе из слез) известного цикла «Обращения к гражданам» (1985—1987) — хороший пример работы в рамках концепции «новой искренности» — поисков по преодолению концептуалистской строгости через обращение к неопределенно-откровенной эмоциональности и сентиментальности. Об этом подробно пишут Илья Кукулин и Марк Липовецкий в недавно вышедшей книге «Партизанский логос», в которой они убедительно связывают такие «искренние» тексты Пригова с его стратегией мерцательности и игрой с интеллектуальным контекстом [Липовецкий, Кукулин 2022: 284—295].

Граждане!
Чудо! чудо какое наша природа русская!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Потянуло теплом домашним, блеснула слеза на нежной реснице —
и снова на душе покой, а в памяти — забвенье!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Слезы — это влага божественного в нас!
Дмитрий Алексаныч

2 *Пригов Д.А.* Собрание стихов. Т. 1: 1963—1974, № 1—153 // Wiener slawistischer Almanach. S.-bd. 42. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1996. S. 4, 50, 56, 64.

Граждане!
Наблюдали ли вы когда-нибудь, как миловидный ребенок ест землянику — чудо!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Природа скрывает слезы свои,
но они легкой смутой проникают в душу нашу!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Я плачу, плачу, и слезы мои в сердце мира проникают!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Слезы наполняют глаза мои при взгляде на любую былинку мира этого!
Дмитрий Алексаныч[3]

Уместно здесь будет упомянуть и «новую сентиментальность», о которой писал Михаил Эпштейн еще в 1992 году, рассуждая об «исходе “постмодернистской” эры». «Новая сентиментальность» развивается как поиск новой интонации в искусстве после постмодернизма и заключается в переосмыслении того, что было высмеяно и спародировано в концептуальных практиках — Михаил Эпштейн предполагал, что «21-ый [век] обратится к сентиментальности, задумчивости, тихой медитации, тонкой меланхолии»[4]. В этом смысле «новая искренность» Пригова вписывается в тот же круг размышлений о возможностях искусства после конца постмодернизма [Эпштейн 2000: 272—275][5]. Литературное освещение «искренности» и «сентиментальности» как художественного выбора в отношении Пригова справедливо и уже достаточно проговорено. Мне же кажется важным дополнить его с оглядкой на ближайший контекст советской повседневной жизни, к которому сам Пригов относился с большим вниманием, и, в частности, средств массовой информации — телевидения, газет. Доверитель-

3 *Пригов Д.А.* Москва: Вирши на каждый день // Пригов Д.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2 / Ред.-сост. Б. Обермайр, Г. Витте. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 268, 274, 276, 280, 304, 306, 324.

4 *Эпштейн М.* О новой сентиментальности // https://www.emory.edu/INTELNET/es_new_sentimentality.html (дата обращения: 12.02.2023).

5 См. там же: «Еще в конце 1980-х гг. Дмитрий Пригов, лидер московского концептуализма, провозгласил поворот к “новой искренности”: от жестких концептуальных схем, пародирущих модели советской идеологии, — к лирическому освоению этих мертвых слоев бытия и сознания. Это *новая* искренность, поскольку она уже предполагает мертвой традиционную искренность, когда поэт вдохновенно отождествлялся со своим героем, и вместе с тем преодолевает ту подчеркнутую отчужденность, безличность, цитатность, которая свойственна концептуализму. Новая искренность — это постцитатное творчество, когда из взаимоотношения авторского голоса и цитируемого материала рождается “мерцающая эстетика”. Подобно мерцающей серьезности-иронии у Ерофеева (“противо-ирония”), она выводит нас на уровень транслиризма, который одинаково чужд и модернистской, и постмодернистской эстетике. Эта «пост-постмодернистская», неосентиментальная эстетика определяется не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, с ускользающей гранью их различия, так что и вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как пронзительное лирическое признание» [Эпштейн 2000: 275].

ная, интимизирующая интонация «Обращений к гражданам» перекликается с интонацией советского телевидения так называемой эпохи застоя, а также и с кинообразами того времени, в которых было тоже много сентиментального.

История постсталинской публичной сферы — отдельная большая тема; но важно, что установка на искренность и спонтанность была частью осознанной политики — особенно важной для застойного времени, когда эмоции могли быть использованы для удержания и сплочения общества. Кристин Эванс в своих работах, посвященных советскому телевидению [Эванс 2018; Evans 2015], пишет о брежневской эпохе как о времени сдвига и переосмысления идеологии — что отразилось на активно развивавшихся в то время массовых коммуникациях. Изменения публичной риторики рассматриваются в совокупности многих причин — это и экономические перемены, и политические потрясения. «Социалистический образ жизни» даже на официальном уровне уходит в сторону от совместных трудовых подвигов (и материальной стороны жизни) к тому, что измерить не так-то просто: мораль, этика, коллективные ценности.

Вспомним здесь и очередную советскую дискуссию «об искренности в литературе», открывшуюся в 1953 году одноименной статьей литератора Владимира Померанцева[6]. В позднесоветский период стремительно развивающееся телевидение становится идеальным посредником, связывающим личное/интимное и государственное/публичное. Частные отношения, семейная история, домашние будни и бытовая повседневность входят в круг интересов и забот идеологии, ведь, как возвестил Л.И. Брежнев, «динамику социальных процессов не всегда можно выразить цифрами» [Брежнев 1979: 575][7]. Советский образ жизни связывается с эмоциями, настроением, личными переживаниями.

Примеров эмоционального стиля советского телевидения множество — достаточно пересмотреть выпуски новостей и телепередач 1970—1980-х годов на YouTube[8]. Пожалуй, одним из самых знаковых проектов такого рода можно назвать программу «От всей души», выходившую с 1972 по 1987 год. Телепередача, которую представляют как самую добрую, трогательную и человечную[9], была сосредоточена на судьбах, как написали бы журналисты, простых советских людей — работников и работниц заводов и завхозов, бывших фронтовиков, советских школьников. Что-то среднее между концертом художественной

---

6 См.: *Померанцев В.* Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12 (http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/MEMO/POMER.HTM (дата обращения: 19.02.2023)).

7 Вспомним здесь же еще один показательный пример проективного советского настоящего и будущего: «Советские люди не несут бремени мучительных забот о завтрашнем дне для себя и своих близких. Общество развивает здоровую и чистую мораль, решительно сдерживает проявления низменных инстинктов в поведении и в быту. Мы не копируем быт погрязших в разврате городов западного мира. Наша печать не пропагандирует войн, убийств, расовых зверств, животного сексуализма. Многие произведения советской культуры еще не свободны от мелкого бытовизма, от серости и нехудожественности, а иногда и от пошлости. Но в основном они развивают благородные, серьезные и возвышенные чувства и стремления» [Тугаринов 1968: 82]. «Всякий, кто относится к нашему обществу без предубеждения или личного раздражения, согласится, что сумма добра в отношениях между людьми у нас растет, что является одним из главных достижений социалистического строя» [Там же: 95].

8 Архивы Гостелерадиофонда // www.youtube.com/@gtrftv (дата обращения: 19.02.2023).

9 См. описание телепередачи «От всей души» на сайте, посвященном советскому телевидению: https://tv-80.ru/informacionnye/ot-vsey-dushi/ (дата обращения: 19.02.2023).

самодеятельности и ток-шоу по-советски — передача старалась создать эффект коллективного переживания, чему немало способствовало личное обаяние и доверительная интонация ее бессменной ведущей Валентины Леонтьевой. Иногда киноглаза́ огромных камер, глаза зрителей в зале и телезрителей у экранов были направлены на плачущих людей, вызванных на сцену для встречи с давно потерянными родственниками или фронтовыми друзьями. Помимо очевидной развлекательной, жанровой составляющей, «От всей души» выполняла и более важную задачу — создавала сообщество, конструировала его, связывала территориально и эмоционально, всегда подчеркивая ту мысль, что государство, страна, родина являются источником любых не только смыслов, но и чувств, источником идентичности для советских людей. В этом смысле слезы, которые на таких передачах из людей буквально выжимали, — начинают казаться более тревожными и зловещими. Именно такая зловещесть рядом со слезами, тревога рядом с чувствительностью — постоянно встречаются у Пригова. Слезы у него соседствуют скорее не со слезливостью и сентиментальностью, но с насилием и жестокостью.

Граждане!
Сидишь дома, дверь на запоре, а что-то екнет сердце, и кожа на спине подрагивает — что это?
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Жуть! жуть, что по ночам за нашей спиной происходит.
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Не заглядывайте с улицы в окно — это страшно!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Сумрак даже сквозь стены проникает и в квартиру нашу — и она от него не защита!
Дмитрий Алексаныч[10]

Из других обращений мы можем узнать, что мир дружелюбен, жизнь прекрасна, природа удивительна, а дом — благословенная крепость. Тогда откуда же берется этот ужас? Липовецкий и Кукулин пишут в «Партизанском логосе», что «Пригов нарочно оставляет этот вопрос без ответа — силы зла у него безличны и окружены мистической аурой. Он разворачивает другое противоречие — несмотря на устойчивость домашней крепости, жуть проникает вовнутрь дома» [Липовецкий, Кукулин 2022: 303—304]. Исследователи отмечают «ошеломительную банальность» противоречивого мироощущения «Обращений». Мне же кажется полезным отметить также своеобразное двоемирие советского образа жизни. Конструирующая публичную сферу цензура, частными случаями которой можно считать запрет на обсуждение болезненных или пугающих тем, использование в печати эвфемизмов, подчеркнуто благостный тон новостей и телепередач, разумеется, не отменяла существование самых ужасных, но,

10 *Пригов Д.А.* Москва: Вирши на каждый день. С. 261, 301, 316, 387.

что важно, — системных проявлений советского мира: насилия, коррупции, бандитизма[11]. Один из повторяющихся приемов ретроспективного полубиографического романа-фантасмагории «Живите в Москве» (2000), над которым Пригов работал во второй половине 1990-х годов, — постоянное столкновение обыденного и катастрофического. Ткань повседневности беспрестанно разрывается ужасом — эпидемии, массовые психозы, стихийные бедствия, потусторонние сущности встречаются буквально на каждой странице, не давая читателю перевести дух. Эпизод в метро, в котором герой повествования, маленький Дима, сталкивается с бесцеремонной, но общественно не порицаемой жестокостью, — наглядный пример проживания навязчивого, самого липкого и заурядного насилия через метафору катастрофы. Начинается отрывок предсказуемо: направляясь на встречу с родственниками, вся семья (папа, мама, сам Дима и его сестра) спускаются в метро (длинная очередь в кассу, серьезная бабушка-контролер, радостный эскалатор, свежий сияющий вагон) и в переполненном вагоне замечают подвыпивших типов, опасно нависающих над еврейской семьей. Пассажиры смотрят, но бездействуют. Лишь один с глупой ухмылкой указывает на дрожащего мальчика, находя его страх забавным. Дима начинает ассоциировать себя с несчастным ребенком, его также разбирает дрожь. Не выдержав этой сцены, отец нашего героя приходит третируемой семье на помощь и выводит их из вагона. Затем они вновь заходят уже в следующий поезд, но Дима не может успокоиться: он начинает безудержно рыдать, и потоки его слез вот-вот затопят вагон московского метро — да и всю Москву. Рассказчик заканчивает сцену образом растерянного, застывшего ребенка:

> Господи, о чем это я?! О чем это я мог так безудержно и безнадежно плакать? — о загубленном прошлом? Какое у меня было прошлое? О загубленном прошлом моих родителей? — откуда мне было знать! Об ужасах и невероятных трупах Второй мировой войны? — да мог ли я во всей полноте постичь все это! О несвершившемся счастье несвершившейся России? — да значилось ли подобное вообще в божественном провиденческом проекте? О всех бедных и униженных? О порабощенных? — а кто, где не беден, не унижен, не порабощен в этом мире? О разлетающихся в пустынном холодном космосе одиноких звездах и перепутанных галактиках? — Господи, Господи, до них ли было в суровой насторожившейся Москве? Скорее всего, я рыдал о бедном, испуганном еврейском мальчике в московском ровно освещенном метро — хотя что я мог увидеть, усмотреть в краткий миг пересечения наших судеб? О себе ли, растерянном, непонимающем, почувствовавшем близкое дыхание волосатого ужаса, невидимого, незнаемого, неназываемого, неминуемого, неискупаемого? Мой Бог! Да вряд ли это стоило таких безумных слез? — так, парочки-другой. Так я и обронил одну-другую, но безумно горячую слезинку, прямо-таки прожигающую одежду и саму металлическую обшивку вагона. Да, их было всего две. Они, как маленькие стеклянные шарики, упали на шелковый ворот моей рубашечки и лежали не скатываясь, не растворяясь, чуть подрагивая в такт колебаний вагона[12].

---

11 См. статью «Советский образ жизни» в «Энциклопедии советской жизни» известного социолога и политолога Ильи Земцова [Zemtsov 1991: 302—305]. См. также другие статьи, посвященные черному рынку, цензуре, смертной казни, мафии, проституции, рэкету, слухам и безработице в СССР: [Ibid.: 28—31, 38—41, 82—84, 187—192, 253—255, 265—266, 274—276, 340—341].

12 *Пригов Д.А.* Москва: Вирши на каждый день. С. 911—912.

В таком освещении запутанность и даже противоречивость «Обращений» не кажется настолько мистической. Под слоем обманчивого благополучия кипит ужас, готовый вырваться наружу — и все об этом знают: слухи, разговоры на кухнях, детские и лагерные страшилки, криминальный фольклор. Состояние позднесоветского общества Пригов передает через двусмысленность, недомолвки, намеренную спутанность мыслей и суждений: вот вроде бы и дом ваша крепость, и Амазонка под ногами шумит, но лучше не оглядываться, а то сами знаете. Мимика «Обращений» — прищур, ухмылка, подмигивание. С 1990-х годов криминальные новости подаются грубо и эпатажно — Пригов отреагировал и на эту откровенность [Nordenstreng, Pietiläinen 2010]. В его позднем творчестве насилие явлено без иносказаний («По материалам прессы», «Каталог мерзостей», «Дети жертвы» и др.).

Еще один знаковый образ у Пригова — это глаз, иногда с кровавыми слезами, часто встречающийся в его визуальных работах: рисунках на репродукциях, графических сериях и инсталляциях[13]. Исследователи творчества Пригова подходят к интерпретации этого мотива по-разному. Михаил Ямпольский обращает внимание на оппозицию видимое/невидимое с акцентом на теологические и метафизические особенности формирования образа глаза [Ямпольский 2016: 45—50]. Марк Липовецкий и Илья Кукулин пишут о механизмах создания квазирелигиозных пространств — инсталляций с глазом, сакральным образом «всевидящего ока трансцендентного существа» [Липовецкий, Кукулин 2022: 405—425]. Исследовательница современного искусства Катрин Мундт комментирует изображение глаза сквозь призму искусствоведческого и кураторского опыта, отмечая суггестивное влияние этого образа на зрителя [Мундт 2010]. Историк искусства Ада Раев сравнивает мотив глаза в творчестве Пригова и немецкого художника Карлфридриха Клауса. Глаз визуальных работ Пригова она рассматривает как глаз Божий, перспективу абсолютного [Раев 2014]. Интересно, что при всей разнице исследовательских подходов к творчеству Пригова по умолчанию предполагается, что читатель имеет дело с «добрым», «позитивным» автором. Так ли это? Мемуарные свидетельства, казалось бы, не дают для этого оснований. Так, по воспоминаниям скульптора и некогда близкого друга Пригова, Бориса Орлова, можно судить о настойчивости, холодной сосредоточенности и психологической самоуверенности Пригова-человека[14]. Это важно. Суждения о Возвышенном, окрашенные подразумеваемой благожелательностью и всепонимающей отзывчивостью Пригова, осложняются «зловещей» стороной его зрения: Пригов видит разное, слишком разное, и не только «доброе». Да и сам взгляд по своей «подглядывающей» сути выражает насилие, вторжение в чужую жизнь и чужие чувства[15].

Возвращаясь к эмоциональным амбициям позднесоветского телевидения, эту мысль логично продолжить — и не только в рамках советской истории. Раз-

---

13 См., например, инсталляцию «Плачущий глаз (для бедной уборщицы)» из коллекции Третьяковской галереи: https://www.tg-m.ru/news/otkrytie-vystavki-dmitrii-prigov-ot-renessansa-do-kontseptualizma (дата обращения: 19.02.2023).

14 *Орлов Б.* Два Пригова // https://borisorlov.ru/texts/dva-prigova (дата обращения: 12.02.2023).

15 «...Тиран, и в этом его суть, не смыкает глаз». Эмиль Чоран. Записные книжки 1957—1972. Запись от 1 февраля 1963 года. Цит. по: *Чоран Э.* После конца истории / Пер. с фр. Б. Дубина, Н. Мавлевич, А. Старостиной. СПб.: Symposium, 2002. С. 420. См. также базовые метафоры в области surveillance studies.

нообразные посредники вмешиваются в жизнь человека — скорее беззащитного, похожего на «бедную уборщицу», — не только как прямая угроза, но и как более мягкое, чувствительное влияние, направленное на антропологические основания человеческой природы и представление человека о самом себе, но именно это представление и может оказаться (под) непредсказуемым ударом. Взгляд можно не только принять, но и вернуть — и отразиться в черноте обсидианового зеркала. Жути в конкретной социальной действительности или в частной жизни может быть больше или меньше[16], но, уменьшаясь, зло не исчезает, ведь не исчез (пока что) и его источник — люди. Обращаясь к божественным метафорам глаза в работах Пригова, нетрудно пропустить слишком очевидную и «приземленную» деталь — перед нами прежде всего глаз человека, из него льются слезы. Применительно к центральному концепту творчества Пригова — «новой антропологии» — предположу, что такая антропология возможна, но возможно — она окажется более темной и пугающей, чем можно было бы предполагать.

Библиография / References

[Брежнев 1979] — *Брежнев Л.И.* Актуальные вопросы идеологической работы КПСС. М.: Политиздат, 1979.

(*Brezhnev L.I.* Aktual'nye voprosy ideologicheskoy raboty KPSS. Moscow, 1979.)

[Липовецкий, Кукулин 2022] — *Липовецкий М., Кукулин И.* Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

(*Lipovetskiy M., Kukulin I.* Partizanskiy logos. Proekt Dmitriya Aleksandrovicha Prigova. Moscow, 2022.)

[Мундт 2010] — *Мундт К.* Мы видим или видят нас? // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007) / Под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 655—667.

(*Mundt K.* My vidim ili vidyat nas? // Nekanonicheskiy klassik: Dmitriy Aleksandrovich Prigov (1940—2007) / Ed. by E. Dobrenko, I. Kukulin, M. Lipovetskii, M. Mayofis. Moscow, 2010. P. 655—667.)

[Раев 2014] — *Раев А.* Под знаком глаза: Дмитрий Пригов и Карлфридрих Клаус // Пригов и концептуализм: Сборник статей и материалов / Под ред. Н. Поселягина, А. Скулачева. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 288—304.

(*Raev A.* Pod znakom glaza: Dmitriy Prigov i Karlfridrikh Klaus // Prigov i kontseptualizm: Sbornik statey i materialov / Ed. by N. Poselyagin, A. Skulachyov. Moscow, 2014. P. 288—304.)

[Тугаринов 1968] — *Тугаринов В.П.* Теория ценностей в марксизме. Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1968.

(*Tugarinov V.P.* Teoriya tsennostey v marksizme. Leningrad, 1968.)

[Эванс 2018] — *Эванс К.* Риск и конец истории: Подход к проблеме неопределенности на телевидении и в кино брежневской эпохи / Пер. с англ. Н. Ставрогиной // Новое литературное обозрение. 2018. № 4 (152). С. 94—115.

(*Evans Ch.* Risk i konets istorii: Podkhod k probleme neopredelennosti na televidenii i v kino brezhnevskoy epokhi // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 4 (152). P. 94—115.)

[Эпштейн 2000] — *Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Изд. Р. Элинина, 2000.

(*Epstein M.* Postmodern v Rossii. Literatura i teoriya. Moscow, 2000.)

16 Дополню ближайший контекст монстров Пригова шатунами Юрия Мамлеева и тюрликами Гелия Коржева; у них также за упорядоченной социальной действительностью проступает жуткое.

[Ямпольский 2016] — *Ямпольский М.* Пригов. Очерки художественного номинализма. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
(*Yampol'skiy M.* Prigov. Ocherki khudozhestvennogo nominalizma. Moscow, 2016.)
[Evans 2015] — *Evans Ch.* The "Soviet Way of Life" as a Way of Feeling. Emotion and Influence on Soviet Central Television in the Brezhnev Era // Cahiers du monde russe. 2015. № 2—3 (56). P. 543—569.
[Nordenstreng, Pietiläinen 2010] — *Nordenstreng K., Pietiläinen J.* Media as a Mirror of Change // Witnessing Change in Contemporary Russia / Ed. by T. Huttunen, M. Ylikangas. Kikimora Publications, 2010. P. 136—158.
[Zemtsov 1991] — Encyclopaedia of Soviet Life / Ed. by I. Zemtsov. New York: Routledge, 1991.

История русского спиритизма

Ксения Бутузова, Елена Глуховская

От составителей

Ksenia Butuzova, Elena Glukhovskaya

From the Compilers

Ксения Бутузова (Оксфордский университет) ksenia.butuzova@oriel.ox.ac.uk.

Елена Глуховская (Европейский университет в Санкт-Петербурге, Школа искусств и культурного наследия, доцент; кандидат филологических наук) eglukhovskaya@eu.spb.ru.

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_88

Ksenia Butuzova (University of Oxford) ksenia.butuzova@oriel.ox.ac.uk.

Elena Glukhovskaya (PhD; Associate Professor, School of Arts and Cultural Heritage, European University at St. Petersburg) eglukhovskaya@eu.spb.ru.

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_88

Русский спиритизм лишь недавно стал рассматриваться как самостоятельный социально-культурный феномен в отечественной историографии (см.: [Раздъяконов 2010; 2013], однако многие ключевые аспекты как русского спиритического движения, так и эзотерической идеологии и культуры рубежа XIX—XX веков уже хорошо описаны. Пережив затяжной период академической маргинализации, спиритизм становится центральным сюжетом работ антропологов и филологов, а также исследователей религии и культуры. Благодаря исследованиям последних становится очевидным, что этот сложный феномен повлиял на многие социальные и политические процессы и оставил значительный след в искусстве и философии.

Более того, застыв в невоплотимом стремлении стать частью национального научного проекта эпохи, русский спиритизм оказался триггером развития нового специфического типа культуры (см.: [Mannherz 2012]). Рассчитанный на самую широкую аудиторию, этот тип культуры был необходим для популяризации спиритических практик и идей, а также являлся основной формой репрезентации идеологии спиритизма, сокрытой таким образом от нападок агрессивных сторонников материализма и имперской цензуры. Особый инте-

рес как с точки зрения истории идей, так и в контексте истории искусства представляет визуальная культура русского спиритизма.

В представленный блок вошли статьи участников первого научного семинара «Спиритизм и русская культура», который прошел в марте 2021 года в Европейском университете в Санкт-Петербурге и объединил исследователей из России, Великобритании и США. Институциональное и дисциплинарное разнообразие представленных докладов позволило участникам рассмотреть ключевые аспекты русского спиритуализма не имманентно, а как последовательное развитие процессов и тенденций, складывавшихся десятилетиями. Такой подход позволяет обнаружить особую встроенность спиритических практик и воззрений в быт, идеологию и культуру Российской империи второй половины XIX — начала XX веков, давая возможность по-новому осмыслить дух эпохи.

Блок открывается статьей **Владислава Раздъяконова** «Религиозная антропология русского спиритуализма конца XIX — начала XX века», которая, рассматривая спиритуализм в антропологическом аспекте, задает рамки восприятия культурной рецепции спиритуалистических идей в России. Предложенный в статье анализ представлений русских спиритуалистов о назначении человека, его устройстве и духовной судьбе в сравнении с идеями зарубежных спиритуалистов позволяет сделать вывод о приоритете внутренней духовной свободы человека над экономическими, социальными и политическими необходимостями.

В статье **Анастасии Маклаковой** «Завет духов: эсхатологический спиритуализм в России рубежа XIX—XX веков» рассматривается как обращение к ориентальной и национальной темам и становится основой историософской составляющей спиритуалистических эсхатологий. Автор статьи показывает, что текущие политические события интерпретировались спиритуалистами с помощью концепции эсхатологического противостояния Востока и Запада, при этом спиритуалистический национализм, расширявший нации за пределы земного мира, предполагал, что духи личностей, олицетворявших для спиритуалистов русскую нацию, наделялись способностью вмешиваться в ход событий.

Илья Виницкий в статье «Русский Глабдаббдриб: тень Димитрия и историческое воображение эпохи реализма» сопоставляет историков и писателей (прежде всего драматургов) второй половины XIX века, предлагавших в своих произведениях «материализовать» тени прошлого, со спиритуалистами, искавшими ответы на актуальные вопросы современности у духов умерших. Спиритическая метафора позволяет автору статьи выявить общие принципы мышления человека реалистической эпохи, основанные на попытках научного осмысления призраков прошлого.

Статья **Юлии Маннхерц** «Русский спиритуализм и его безмолвные медиумы» переносит акцент на внутреннюю структуру русского спиритического сообщества и ставит вопрос о роли женщины-медиума в формировании спиритуалистического дискурса. На примере нескольких женщин — последовательниц спиритизма автор выдвигает гипотезу о том, что пренебрежение исследователей опытом женщин-медиумов было связано с распространенными представлениями о медиумизме как нервном заболевании и источнике психологических страданий для медиума, что снижало ценность и валидность их свидетельств.

Ксения Бутузова в статье «Ребусы в визуальной культуре русского спиритизма» продолжает тему социального и институционального устройства спиритуалистического сообщества. Автор статьи рассматривает историю развития ребусов в русской культуре, их прагматику и особенности визуального решения. На примере ребусов из главного российского спиритического журнала «Ребус» автор статьи показывает, как русские спиритуалисты использовали массовую визуальную культуру, с одной стороны, в качестве инструмента народного просвещения, а с другой стороны, пропаганды собственных специфических политических взглядов.

Библиография / References

[Раздъяконов 2010] — *Раздъяконов В.С.* Расцвет и закат «экспериментального спиритизма» в России 1880—1890-х годов // Вестник РГГУ. 2010. № 15. С. 162—171.

(*Razdjakonov V.S.* Rasstvet i zakat “eksperimental’nogo spiritizma” v Rossii 1880—1890-kh godov // Vestnik RGGU. 2010. № 15. P. 162—171.)

[Раздъяконов 2013] — *Раздъяконов В.С.* Христианский спиритизм Н.П. Вагнера и рациональная религия А.Н. Аксакова между «наукой» и «религией» // Вестник ПСТГУ. I: Богословие. Философия. 2013. № 48 (4). С. 55—72.

(*Razdjakonov V.S.* Khristianskiy spiritizm N.P. Vagnera i ratsional’naya religiya A.N. Aksakova mezhdu “naukoy” i “religiey” // Vestnik PSTGU. I: Bogoslovie. Filosofiya. 2013. № 48 (4). P. 55—72.)

[Mannherz 2012] — *Mannherz J.* Modern Occultism in Late Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2012.

Владислав Раздъяконов

Религиозная антропология русского спиритуализма конца XIX — начала XX века

Vladislav Razdyakonov

Religious Anthropology of Russian Spiritualism of the Late 19th — Early 20th century

Владислав Раздъяконов (Российский государственный гуманитарный университет, доцент кафедры истории религий Центра изучения религий; кандидат исторических наук) razdyakonov.vladislav@gmail.com.

Ключевые слова: спиритуализм, спиритизм, религиозная антропология, история религии, национализм, православие

УДК: 21+233.5
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_91

В фокусе исследования статьи — культурная рецепция спиритуалистических идей в России. Современный спиритуализм рассматривается в антропологическом аспекте: раскрываются представления русских спиритуалистов о цели существования человека и человечества, а также об устройстве человека и его духовной судьбе. По сравнению с зарубежными спиритуалистами русские спиритуалисты часто критически оценивали индивидуализм как разновидность эгоизма, отдавая приоритет коллективизму и традиционализму и считая принцип духовной иерархии выше принципа личной свободы. Подобные приоритеты были обусловлены эволюционистской и монистической философией спиритуализма, а также влиянием национального и религиозного факторов. Русские спиритуалисты ставили внутреннюю духовную свободу человека, заключающуюся в его подчинении духовному закону, выше требования его экономического, социального и политического освобождения.

Vladislav Razdyakonov (PhD; Associate Professor, Center for the Study of Religion, Russian State University for the Humanities) razdyakonov.vladislav@gmail.com.

Key words: spiritualism, spiritism, religious anthropology, history of religion, nationalism, Orthodoxy

UDC: 21+233.5
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_91

This research focuses on cultural reception of spiritualistic ideas in Russia. Contemporary spiritualism is examined in the anthropological aspect. It reveals the ideas of Russian spiritualism on the purpose of man and humanity, as well as the organization of man and his spiritual destiny. Compared to foreign spiritualists, Russian spiritualists have frequently criticized individualism as a variety of egoism, gave priority collectivism and traditionalism, and felt that the principle of spiritual hierarchy was above the principle of personal freedom. These types of priorities were due to the evolutionary and monistic philosophy of spiritualism but also were deeply influenced by national and religious factors. Russian spiritualists have placed the inner spiritual freedom of a person, In Russian spiritualism internal spiritual human freedom, which included their submission to spiritual law, higher than the demands of their economic, social, and political liberation.

Современный спиритуализм (modern spiritualism) представлял собой движение, в основе которого находилась вера в сохранение и развитие человеческой личности после смерти физического тела и видимого прекращения его функций. Вера спиритуалистов в посмертный прогресс человеческой души основывалась на эволюционном учении, ставшем магистральной теоретической рамкой для наук о природе и культуре во второй половине XIX столетия. В контексте истории отношений науки и религии спиритуализм можно определить как одну из традиций, постулировавших возможность их примирения, в эпоху расцвета монистической научной философии и кризиса традиционных

религиозных институтов. Хотя в движении принимали участие люди весьма разные по их научным интересам и религиозным убеждениям, сами спиритуалисты хорошо различали два его идеальных типа, которые можно обозначить как «экспериментальный» и «коммуникативный».

Расцвет экспериментального и теоретического типа спиритуализма происходил в контексте напряженной дискуссии об относительности научного знания о природе. Спиритуалисты определяли смерть как понятие, конструируемое современной физической и биологической наукой, и отказывались делать из имеющихся научных данных метафизический вывод об окончательном уничтожении человека. Они полагали, что отстоять бессмертие индивида можно, утверждая субстанциональность человеческого сознания, вопреки господствующему представлению о нем как о всего лишь функции биологического организма. Кроме того, они апеллировали к собственным опытам и разным научным гипотезам, например гипотезе о существовании эфира, утверждая принципиальную возможность иных, неизвестных современной науке, форм материи, способных обеспечить выживание человека после смерти тела. Спиритуалисты этого типа обычно обходили стороной религиозные вопросы, по крайней мере находясь в публичной сфере, либо доверяя собственной религиозной традиции, либо занимая позицию религиозного универсализма. Они выступали за формирование науки, открытой для обсуждения необычных фактов и свободной, с одной стороны, от религиозных суеверий, с другой — от академического научного догматизма.

Представители «коммуникативного» направления со скепсисом относились к попыткам научного обоснования бессмертия человеческой личности либо не возлагали больших надежд на науку как средство познания духовного мира. Они делали акцент на социальной и этической составляющих спиритуализма, рассматривая его прежде всего как духовно-нравственную философию. Главная цель этой философии заключалась в том, чтобы дать ответ на социальный и мировоззренческий кризис второй половины XIX столетия. Отвечая на религиозные и философские вопросы, представители этого направления неминуемо оказывались на территории религиозных и, шире, мировоззренческих идей, и не удивительно, что по многим позициям они вступали то в конфронтационные, то в синкретические отношения с ключевыми христианскими конфессиями.

В то время как представители «экспериментального» направления превращали спиритические сеансы в лаборатории, представители «коммуникативного» направления смотрели на них как на священные места, в которых можно было вступить в общение с духовным миром. Между обоими типами спиритуализма существовало напряжение, выражавшееся во взаимной критике и дискуссиях о том, в чем именно заключается сущность спиритуализма и какой метод следует признать наиболее подходящим для ее раскрытия. Последнее обстоятельство в то же время не мешало одним и тем же спиритуалистам заниматься как общением с духами, так и исследованиями неизвестных человеческих способностей и природы духовной коммуникации. В фокусе внимания представителей обоих направлений была «тайна человека», которую они стремились разгадать, прибегая либо к научному исследованию, либо к рациональной интерпретации библейского текста и сообщений духов.

Цель этой статьи заключается в том, чтобы, основываясь на материалах русских спиритуалистов, дать ответ на вопрос о причине амбивалентного характера спиритуалистической антропологии. С одной стороны, спиритуалисты

говорили о человеке как о наивысшей ценности, поэтому не покажется удивительным процитированное журналом «Ребус» высказывание священника Епископальной церкви Ричарда Хебера Ньютона (1840—1914): «Спиритуализм является либерализмом в религии, он представляет собой прогрессивную теологию; он совершает именно то самое дело, которое налагалось на человека христианством»[1]. С другой стороны, вопреки, казалось бы, очевидной трактовке спиритуализма как разновидности либерального христианства, отнюдь не все русские спиритуалисты разделяли ценности либеральной философии, критикуя ее не только с коллективистских позиций, но и с позиций консервативных, традиционалистских и монархических. Гипотеза статьи заключается в том, что особенности русской спиритуалистической антропологии были обусловлены спиритуалистической метафизикой, центральная идея которой состояла в духовной эволюции и предполагала определение эволюционного лидера. Консервативный характер русского спиритуализма был обусловлен его укорененностью в религиозной традиции, ориентацией на монистическую научную философию, а также выборочной рецепцией спиритуалистических идей в России конца XIX — начала XX века.

Для определения особенностей и характера спиритуалистической антропологии необходимо принять во внимание, что спиритуализм фактически поддерживал дискуссионную для второй половины XIX века мысль о том, что, по крайней мере, некоторые формы религии, например анимизм, имеют антропологическую природу — более совершенные развоплощенные люди создавали их для менее совершенных людей, воплощенных в земные тела. Этот антропологический тезис служил примирению двух конкурировавших в публичном пространстве во второй половине XIX века представлений о происхождении религии, которые можно обозначить как «христианское» и «гражданско-социальное». Христианство определяло религию как связь с Богом и настаивало на ее трансцендентном по отношению к природе происхождении. Социальное представление о религии предполагало, что все религии создаются людьми для людей и служат удовлетворению человеческих, или, шире, природных потребностей. Отчетливо эту точку зрения сформулировал Людвиг Фейербах, отметивший, что «содержание и предмет религии совершенно человеческие... теологическая тайна есть антропология... сознание бога есть не что иное, как сознание рода» [Фейербах 1955: 308]. Спиритуалисты, используя старый религиозный космологический концепт «духовного мира», попытались совместить оба видения — они утверждали, что развитые и совершенные люди, живущие в духовном мире, создают и поддерживают религии, и делают это в согласии с замыслом Бога о судьбе человечества.

Духовное человечество и проблема духовного разнообразия

Хорошо известны социально-утопические корни спиритуалистической социальной философии, с которой русские спиритуалисты знакомились по сочи-

1 *Гебер Ньютон Р.* Взгляд на спиритуализм с птичьего полета. Статья Р. Гебер Ньютона (New-York Herald, 31 марта 1889) // Ребус. 1890. № 27. С. 229.

нениям Андрея Джексона Дэвиса и Аллана Кардека. По словам Катрин Албанезе, социальный проект Дэвиса предлагал «решение для болезней общества, и решение это было фурьеристским» [Albanese 2007: 2013]. К примеру, Дэвис, сравнивая Фурье с Иисусом, заключал, что первый «систематизировал основные принципы» последнего так, чтобы «они могли быть воплощены практически и таким образом произвели бы моральное обновление человечества» [Davis 1847: 590—591]. Согласно Кардеку, спиритуализм служил выражению воли человечества — по его словам, «это своего рода существо коллективное, под именем которого подразумевается совокупность существ мира духовного» [Кардек 2019: 68]. Как замечала Линн Шарп, «логика перевоплощения прямо коренилась во французских социальных и культурных ценностях равенства» [Sharp 2006: 63].

Социальной идее всемирного человеческого братства соответствовала в большинстве известных спиритуалистических учений идея религиозного универсализма, утверждавшего единство Божественного откровения, предназначенного для всего человечества без какого-либо религиозного, национального и расового предпочтения. Спиритуализм и был, по мнению некоторых спиритуалистов, «новым откровением» (new dispensation), доказывавшим существование духовного мира и возможность прямой коммуникации с ним. Кредо американского спиритуализма хорошо сформулировала известная медиум Кора Ричмонд (1840—1923): «Спиритуализм не принадлежит какой-либо стране, нации или народу. Он принадлежит человечеству; он находится во владении мира душ»[2]. Кредо французского спиритизма в этом отношении было очень похожим: «Иисус сказал: “Люби ближнего своего, как самого себя”; значит, кто же ближний? Разве семья, секта или нация? Нет, это человечество во всем объеме, во всей полноте» [Кардек 2019: 191]. С точки зрения английского спиритуалиста Уильяма Стейнтона Мозеса, «фикция, что данный народ, данная местность земного шара имеет монополию истины, есть грубое порождение тщеславия и глупости людской», в то время как «христианство стоит в одном ряду с другими и имеет свои недостатки и несовершенства»[3].

Главной причиной разделения человечества считалось господство частных материальных интересов над единством интересов духовных. По крайней мере, в американском спиритуализме «борьба с материализмом» включала в себя борьбу за право свободного самовыражения в любой из сфер человеческой жизни и явным образом в сочинениях и публичных выступлениях популярных медиумов сопровождалась требованиями либеральной реформы общественных отношений. Характерная для англо-американского спиритуализма и французского спиритизма критика религии была направлена против «теологии» с ее догматами и обрядами «духовенства», эксплуатирующего в своих интересах паству, и «церкви» как репрессивного института. Освобождения человечества можно было достичь посредством воспитания и образования общества — в общем и целом, на мой взгляд, такой спиритуализм можно отнести к традиции

2 The Spiritual Harvest of the Year. A Discourse by Mrs. Cora L.V. Richmond, trancespeaker for the First Society of Spiritualists, was delivered on her return from England, at Fairbank Hall. Sunday evening, December 26, 1880 // Medium and Daybreak. 1881. № 564. January 21. P. 49.

3 *Мозес У.С.* Учение Духов — социальное, этическое и религиозное // Ребус. 1908. № 16. С. 3.

«религиозного просвещения» и определить как одного из исторических предшественников современного феномена «внерелигиозной духовности» [Ореханов, Колкунова 2018].

Ключевым проводником идей религиозного просвещения на русской почве был А.Н. Аксаков, считавший Дэвиса своим духовным учителем. В письмах к Дэвису он писал, что не знает никого в России, кто бы рассматривал «спиритуализм как средство реформы и прогресса», и признавался в том, что «все его интересы сосредоточены на великом движении универсальной реформы в Америке» [Davis 1868: 480, 488]. Когда в 1865 году Аксакову было отказано в печати в России сочинения Роберта Гера, проповедовавшего от лица духов либеральные идеи, он избрал, судя по заметке в его дневнике и письме к Дэвису, обходной путь — утверждать «факты» спиритуализма, параллельно ведя критику «научного догматизма». Его обращение к принципу фальсификационизма как полемическому оружию имело религиозные корни — там, где Дэвис мог открыто осуждать «непогрешимость» теологов, Аксаков мог критиковать лишь веру в непогрешимость ученых; там, где Дэвис ратовал за свободу общества от тирании, Аксаков защищал свободу научного исследования.

Специфика отношения большинства русских спиритуалистов к идее религиозного универсализма ярче всего видна на примере их отношения к проблеме духовного многообразия. Спиритуалисты обычно объясняли разнообразием духовного мира противоречия между спиритуалистическими учениями, например Пьер Леймари публично призывал на этом основании Аксакова к примирению с учением Кардека:

> ...если в Англии ваши духовные друзья дают вам объяснения, отличающиеся от тех, которые мы получаем во Франции, это значит, что в том мире, как и в нашем, есть разные мнения. Давайте уважать эти мнения; давайте их взвесим, но не будем им придавать значения больше, чем они заслуживают[4].

Следование принципу религиозного универсализма в американском спиритуализме не требовало от человечества единства в духовном мире. К примеру, Дэвис учил, что духовный мир — «Страна лета» — это мир свободных человеческих ассоциаций, в котором он находит место даже для последователей барона Гольбаха, отрицающих существование Бога.

Серьезной альтернативой концепции «духовного разнообразия» в спиритуализме стала концепция «духовной иерархии», сформировавшаяся на русской почве под влиянием разнородных факторов, из которых следует указать на религиозные учения Кардека и Мозеса, а также монистическую философию, утверждавшую духовное единство Вселенной, представленную в сочинениях высоко ценимого русскими спиритуалистами Карла Дюпреля. Желаемый духовный мир таких разных по их религиозным убеждениям спиритуалистов, как Мария Петровна Сабурова и Иван Александрович Карышев, был миром иерархически организованных духов, связанных друг с другом отношениями господства и подчинения. Постулирование единства в духовном мире предполагало разделение всего человечества на две части — «светлую» и «темную». Последователям спиритуалистического «света», хранившим и воплощавшим в жизнь

4 *Leymarie P.G.* The editor of the “Revue Spirit” on Allan Kardec // The Spiritualist. 1875. October 8. P. 176.

духовные ценности, противостояли разнообразные враги. К примеру, по выражению руководительницы Московского спиритического кружка Александры Ивановны Бобровой, такими врагами были «противоположные», или «отпадшие», по словам И.А. Карышева, «свету» противостоял Денница с легионами павших духов, а согласно Елене Ивановне Молоховец — сам Сатаниил. Принцип единства человечества в различии стал принципом его единства в подчинении, однако идея «духовной иерархии» была не единственным камнем раздора, брошенным в универсальное космополитическое спиритуалистическое братство.

Русские духи

Последовательный религиозный универсализм Аксакова был на русской почве скорее исключением. Спиритуалисты в России обычно принимали универсалистскую этику; к примеру, они могли бы легко согласиться с утверждением: «“Любите друг друга!” Вот в этом учении и заключается сущность и содержание спиритизма или спиритуализма, которое уже самым этим названием говорит об его истинной духовности»[5]. Однако в большинстве своем русские спиритуалисты оставались на позиции умеренного религиозного эксклюзивизма, считая православие, хотя и требовавшее в той или иной степени реформы, наиболее совершенной из всех религиозных традиций.

Еще в 1860-е годы Аксаков сожалел в газетной заметке о том, что среди русских спиритуалистов много сторонников синтеза православия и спиритуализма, которые не способны встать на позицию «рационального» спиритуализма. Как показывают датируемые серединой 1860-х годов автоматические записи медиумов Евгении Федоровны Тыминской и Анны Аполлоновны Болтиной, а также многочисленные протоколы спиритических сеансов начала XX века, этот «христианский» синтез играл определяющую роль в русском спиритуализме. Такое соединение было возможным благодаря тому, что учение Кардека содержало идеи о «христианском спиритизме», однако интерпретация его в России в отличие от Франции была куда более догматичной и «церковной». Не удивительно, что всероссийское спиритуалистическое объединение, выпускавшее книги в издательстве «Кардек», было названо Московским кружком спиритуалистов-догматиков — этим названием его лидеры, Владимир Павлович Быков и Елена Федоровна Сперанская, хотели показать, что они придерживаются «догматов христианской церкви».

Среди материалов русских спиритуалистов, как и английских [Oppenheim 1985: 67], легко найти множество подтверждений их прохристианских симпатий. К примеру, Виктор Иванович Прибытков осуждал Сергея Валериановича Семенова как «фанатика оккультизма» и предлагал Аксакову распустить Санкт-Петербургский кружок для исследований в области психизма за то, что «тряпка» И.А. Карышев, известный своими христианскими взглядами, допускает критику христианства на его собраниях со стороны Месселя Викентьевича Погорельского, который «опровергал религиозный смысл фактов Евангелия и Библии, объясняя их по-своему»[6]. Варвара Ивановна Прибыткова защищала

5 *Вагнер Н.* О медиумизме // Ребус. 1893. № 18. С. 185.

6 Институт русской литературы (Пушкинский дом). Рукописный отдел (ИРЛИ РО). Ф. 2. Оп. 16. Д. 9. Письма Прибыткова, Виктора Ивановича — А.Н. Аксакову. Л. 94 об.

божественность Христа в спорах с М.П. Сабуровой о христианских догматах и критиковала А.М. Бутлерова за увлечение книгой теософа Альфреда Синнета: «...до сих пор никак не могу понять, что может нравиться Вам и Ал. Н-чу в этом эзотеризме? По-моему, все произвольная, ни на чем не основанная фантазия»[7]. Е.Ф. Тыминская, опасаясь, что участники планируемого Н.П. Вагнером Русского идеалистического общества будут отрицать божественность Христа, писала: «Соображая все это, я боюсь, что при чтении кем-либо из общества статьи, отвергающей Господа моего как Бога, я или разрыдаюсь, или выйду из залы»[8]. В.П. Быков высказывался довольно определенно, говоря о том, что «тот не спирит и не спиритуалист, кто небрежет законами Христа и Церкви, а обманщик, волк в овечьей шкуре»[9]. И.А. Карышев также не отличался религиозным либерализмом: «...жить на Земле без помощи Бога, без постоянной защиты своего Ангела-хранителя, без искупительной жертвы Христа Спасителя, нет никакой возможности и... человек Земли, желающий обходиться без помощи Божией, должен погибнуть навеки» [Карышев 1899: 161]. Таким образом, христианская идентичность многих последователей спиритуализма в России становилась препятствием для принятия позиции религиозного универсализма и, соответственно, идеи всемирного братства без различия вероисповеданий.

Вторым препятствием для формирования всемирного человеческого братства стала национальная идентичность, определившая желание многих спиритуалистов обрести «оригинальный» голос. Антиуниверсалистский национальный тренд формировался под влиянием ключевой метафизической идеи спиритуализма о духовной эволюции человечества. Доведенная до логического конца идея противопоставления дикости и цивилизации предполагала определение цивилизационного лидера; к примеру, Кардек сравнивал примитивные народы с жителями «низших сфер» [Кардек 2019: 85]. Аксаков отдавал пальму духовного первенства Америке. По его мнению, спиритуализм «развился преимущественно в Соединенных Штатах Северной Америки, потому что для него нужна была почва свободная... он разрушает в деле веры всякую церковность и догматизм» и «не легко допускается теми, для которых свобода мысли грех» [Аксаков 1863: VIII]. В конечном счете спиритуалистический национальный мессианизм был порождением эволюционизма — вопрос был скорее о выборе шкалы оценки успеха той или иной цивилизации, и в этом отношении русские спиритуалисты закономерно стремились найти собственный путь, отличный от пути, предлагавшегося их зарубежными коллегами по религиозному цеху.

На русской почве тенденция поиска национального духовного лидера ярко была представлена в учении Молоховец, осуждавшей «космополитизм» и «свободу слова» как новейшие западные изобретения и говорившей об особой миссии религиозного просвещения, возложенной на «православно-русский народ». Подобных, но, возможно, менее радикальных взглядов могла придер-

---

7 ИРЛИ РО. Ф. 2. Оп. 17. Д. 42. Письма Прибытковой Варвары Ивановны [1885—1886] — Бутлерову А.М. Л. 13.

8 Архив Музея национальной письменности Чехии, Прага (Pamatnik Narodniho Pisemnictvi, Literarni Archiv). Wagner. Тыминская Е.Ф. — Н.П. Вагнеру. Письмо от 16 апреля [1880]. Л. 1 об. — Л. 2.

9 Голос всеобщей любви. 1908. № 1. С. 16.

живаться В.И. Прибыткова. Она высоко оценивала учение Сведенборга, которого его русские последователи, например В.И. Даль или Клеопатра Михайловна Шаховская, считали «православным» автором, — с точки зрения Сведенборга, духи по переселении в духовный мир сохраняли свою национальную идентичность. Популярным апологетом соединения русской национальной идеи и спиритуализма в начале XX века был Быков, вдохновленный, по его словам, Серафимом Саровским и признававшийся, что стремился выдержать «Спиритуалист» «в духе истинно русского верования, в духе истинно-православной христианской религии»[10]. Спиритуализм, говоривший с его приверженцами голосами святых и праведников, стал средством ревитализации национальной исторической памяти, приобретавшей в эпоху ее активного осмысления и объективации не только музейное, но и вполне реальное с точки зрения спиритуалистов измерение. Духи русской нации не только были всегда рядом, но и были призваны сыграть решающую роль в освобождении Русского государства от захватчиков и интервентов в эпоху социальной турбулентности, распознававшуюся как знак наступающего Апокалипсиса:

> Грядет час суда земли, и потребует она изгнать чужеземцев, как рев бури, с одного конца великого царства нашего и до другого, прогремит праведный глас народный — глас Божий: Русь — для русских… Дружно и смело вперед на бой за спасенье родины и веры православной… [Крыжановская 1906: 325].

Мечта о грядущем национальном лидерстве соединялась с идеей об особом духовном призвании русского и других славянских народов; к примеру, с точки зрения Петра Александровича Чистякова,

> в славянской расе заложены все необходимые элементы для дальнейшего прогресса человечества; латинско-романские расы уже исчерпали провиденциальную потенцию их исторического самоопределения и к истинно-духовному прогрессу человечества, очевидно, прибавить уже ничего не могут…[11]

Расовые воззрения П.А. Чистякова были обусловлены его пониманием идеи духовной эволюции, согласно которой развитие человечества определялось не межвидовой борьбой, но высшим провидением, предназначавшем каждой расе сыграть свою роль на арене мировой истории. На примере Московского спиритического кружка, медиумы которого так и не смогли сделать окончательный выбор между катастрофическим и миллениальным сценарием [Маклакова 2020: 299], видно, что русские спиритуалисты не были убеждены в сотериологической силе человека и, ожидая худшего, пророчили нерадивому человечеству расплату от лица высших сил. Парадоксальным образом карали или спасали нерадивое человечество более совершенные духи, а фактически его собственные исторические предки, осуждавшие тот путь, по которому двинулись их потомки.

Говоря о нациях, русские спиритуалисты нередко использовали биологические метафоры, определявшие нацию как «духовный организм». Представления спиритуалистов о «нации» были проекцией их антропологических представлений о существовании особого рода «тела», являющегося носителем

10 [За четыре года 1909] // Спиритуалист. 1909. № 1. С. 28.

11 От редакции // Русский франкмасон. 1908. № 1. С. 4.

жизненной силы, посредством которой дух управляет физическим организмом. Состояние такого «коллективного эфирного тела» напрямую зависело от духовно-нравственного состояния составляющих его частей. Главный грех, который могла совершить нация, был грехом против ее религии, и, как показывают примеры Чистякова, Быкова и Молоховец, национальная и религиозная идентичность не отделялись многими спиритуалистами друг от друга — утрата религии неминуемо вела национальный организм к разрушению [Чистяков 2020]. Именно вера в важность национально-религиозного синтеза сыграла ключевую роль в формировании культурной специфики русского спиритуализма.

Вопреки характерным для французского и американского спиритуализма универсалистским космополитическим установкам, в России спиритуализм служил средством национального и религиозного самоопределения. С точки зрения истории религии этот почвеннический тренд был следствием эволюционизма, утверждавшего различное положение различных народов на лестнице прогресса. В то время как многие зарубежные спиритуалисты, активно участвуя в реформационных движениях эпохи, допускали широкое многообразие взглядов, русские спиритуалисты, сохраняя в целом приверженность либеральным идеям и активно ратуя за освобождение одних людей от угнетения другими людьми, подчеркивали единство духовных ценностей. Доминирующим миросозерцанием в русском спиритуализме был умеренный эксклюзивизм, утверждавший, с одной стороны, единство человечества на пути его развития, с другой — первенство и призвание России.

Свобода, тело, закон и коммуникация

Спиритуалистическую антропологию можно охарактеризовать как культурный ответ на вызов христианству материалистической философии середины XIX века. Последняя определяла душу как фиктивное понятие, призванное успокоить страх незнакомого с механизмом природы человека. Материалисты отстаивали научный принцип единства человека и природы — согласно этому принципу, опиравшемуся на открытия в области химии и человеческой физиологии, человек определялся как постоянно обновляющийся биологический организм. Этот принцип, с точки зрения спиритуалистов, делал человека заложником безличных сил и процессов природы: «Ученые борются изо всех сил против личного бессмертия, как бы отстаивая верховный вывод современной науки» [Аксаков 1866: XV]. В конечном счете человек оказывался всего лишь результирующей силой внешних факторов, причем такой результирующей, которая по мере прекращения действия этих факторов обращалась в ничто.

По мнению Фредерика Майерса, медицинские, рациональные и моральные успехи человечества делают необычайно заметными распространяющуюся философию пессимизма (Welt-Schmerz) и утрату человеком «подлинной веры в благородство, значение, бесконечность жизни» [Mayers 1903: 279]. Преодолеть этот кризис должна была новая наука «психизма», освобожденная от «оков» материалистической метафизики и способная дать новый импульс развитию человечества, убедив его в бессмертии человеческой личности:

> ...в бесконечной вселенной человек может себя почувствовать впервые дома. Самый худший страх позади; подлинная безопасность достигнута. Самый худший страх был страхом перед духовным вымиранием или духовным одиночеством; подлинная безопасность — в телепатическом законе [Ibid.: 281].

Согласно Майерсу, концепция телепатии позволяла объяснить природу любви, которую спиритуалисты считали главным средством социальной солидарности. Исследования Майерса и других спиритуалистов-ученых опознавались публикой как средство разрешения антропологического вопроса, как об этом писал Фихте-младший: «...странный вопрос о значении человека был бы таким образом положительно решен, и все сознание человечества стало бы ступенью выше» (цит. по: [Тихомиров 1893: 153]). Ответ на принципиальный вопрос о личном бессмертии разделял спиритуалистическую и материалистическую антропологию — там, где материалисты делали ставку на продолжение человеческого рода и культурную трансляцию исторической памяти, спиритуалисты отстаивали бессмертие человеческой личности, подчеркивая значение личной ответственности: «...нет вечной личности — нет и оптимизма»[12].

В фокусе спиритуалистической антропологии была агентность, которую спиритуалисты усматривали, по выражению Чистякова, в работе «развоплощенных интеллектов». Главными агентами влияний и изменений во Вселенной оказывались люди, отвечавшие за все происходящие события, начиная от мыслей человека и заканчивая важными политическими действиями, чья судьба решалась на собраниях духов-покровителей в духовном мире. Если материалистическая антропология боролась с призраком антропоморфизма, изгоняя его за пределы знания, спиритуалистическая антропология во всех природных событиях видела влияние духов как воплощенных, вызывающих «гнев Божий», так и развоплощенных, выполняющих Божественные указания. В этом отношении она, как кажется, на первый взгляд, защищала человека от «тоталитарного» научного натиска и, соответственно, могла бы рассматриваться как религиозное выражение философии либерализма и в целом как проявление процесса либерализации религии в XIX столетии. Однако в спиритуалистической антропологии существовали значимые концепты, которые формировали в движении характерный консервативный тренд, направленный на утверждение коллективистской и идеалистической по своему происхождению повестки.

Спиритуалисты пытались защитить агентность, используя концепт «оболочки» души, сохранявшей значение материального в духовном мире. Если они были христианами, они указывали на «духовное тело», если были склонны к научным концепциям, говорили об «эфирном теле», если к оккультизму — утверждали существование «астрального тела». Аксаков отчеркнул в книге Дэвиса фразу: «Но представления церкви о духе — все равно что представление о не-существовании. Природа подтверждает, что духовное тело человека все еще материальное — и таким образом подпадает под действие физических законов» [Davis 1869: 54]. Утверждая материалистическое понимание «духовного тела», спиритуалисты характеризовали духовное совершенствование как уменьшение телесной составляющей человека. Более совершенные существа

12 *С.В.* Научна ли критика? // Ребус. 1894. № 37. С. 355.

считались более «воздушными» и «эфирными», в их описаниях упоминалось меньше материальных характеристик, их тело постепенно «истончалось» и «очищалось». Парадоксально, но от спиритуалистов требовались индивидуальные усилия, целью которых было — пусть и всего лишь потенциальное — уничтожение собственной телесности и, как следствие, индивидуальности.

В результате допущения частичного «духовного материализма» декларирование идеи свободы воли и личности парадоксальным образом сочеталось в спиритуалистической антропологии с их практическим отрицанием. От представления о материальной оболочке духа недалеко было до мысли о зависимости человека от неизвестного современной науке материального субстрата. Ясно эту дилемму сформулировал Даксергоф, надеявшийся на новую науку аритмологию как средство борьбы с концепцией кармы:

> ...в этих изменениях анализ бессилен, и слепой рок, механическая необходимость отступают назад... здесь граница, за которой начинается или область свободы духа, или же — причинности какого-то иного порядка[13].

Свобода человека оказывалась ограничена духовными и одновременно естественными законами, вступающими в действие всякий раз, когда спиритуалист их нарушал, — быть свободным означало следовать закону.

Духовная эволюция предполагала не только постепенную утрату телесности, но и утрату индивидами различий, определявшихся как знаки несовершенства человеческой природы: «...все эти несовершенства должны быть изглажены, выправлены и должны дать место одному общему Совершенству, к которому стремятся все существа вселенной, и этот идеал совершенства в Боге Творце вселенной» [Карышев 1899: 127]. Приближение к Богу — восстановление подлинной природы человека — по мере прохождения духовных сфер сопровождалось и утратой личности. Например, совершенное существо на Юпитере, согласно Карышеву, приближается «к полнейшему отречению от всех личных желаний и личных стремлений» [Там же: 238]. Спиритуалисты опознавали личность как бремя, от которого необходимо было освобождаться посредством подчинения себя духовным задачам и служению ближнему — по мере совершенствования человек все больше превращался в функцию Божественной справедливости. Аксаков довольно емко сформулировал принцип, который разделяли многие русские спиритуалисты, хорошо знакомые с трудами Дюпреля и Гелленбаха: «...индивидуальность удерживается, личность стушевывается» [Аксаков 1893: 658]. Подобный взгляд в 1880—1890-е годы был распространен среди спиритуалистов, утверждавших «двойственность» человеческой природы — «внешнего» сознания и сознания «внутреннего», которое Фредерик Майерс определял как «сублиминальное»[14], а иные психологи называли «подсознательным» и «бессознательным».

Русские спиритуалисты часто говорили о человеческой свободе, которая противопоставлялась ими механицизму материалистического миросозерцания и в некоторых случаях — политике социальных ограничений. Болтин, утверждая, что индивидуализация — это результат длительной эволюции, на-

---

13 *Даксергоф В.* Математика и спиритуализм (мысли по поводу аритмологии) // Ребус. 1906. № 34. С. 6.

14 *Майерс Ф.В.* О высшем сознании // Ребус. 1898. № 40. С. 342.

ходил аргументы в пользу свободы воли, замечая, что ее в некоторой степени можно обнаружить даже у устрицы: «...самый материальный мир заключает в себе духовное начало, которое, совершенствуясь постепенно вместе с материею делается, наконец, духом, существом самостоятельным, индивидуальным или душою человеческую»[15]. Как полагал Николай Шванвич, «центр тяжести в жизне-устроительной работе должен быть перемещен с политики на человеческую личность... человечество или Государство, желающее быть счастливым, должны рассматривать каждого своего члена как единицу не политическую, а человеческую»[16]. Емко этот тезис сформулировал Трубецкой в речи о Соловьеве, которую опубликовала редакция «Ребуса», высоко оценивавшая творческую мысль известного русского философа: «...он был борцом за свободу, потому что был учителем бессмертия»[17].

Таким образом, человеческая свобода не считалась русскими спиритуалистами необходимым условием духовного совершенствования — наоборот, спиритуализм рассматривался как необходимое условие свободы:

> Без ясно осознанного представления о человеке как о воплощенном духе, — первое неотъемлемое и естественное право которого есть право свободного внутреннего самоопределения, — немыслима истинная свобода[18].

Свобода трактовалась как эволюционное следствие развития человеческого духа, под которым понималась в том числе и широта используемых человеком понятий, позволяющих определить мир как целостную систему, в которой противоречия играли роль двигателя прогресса истории. Духи известных американских деятелей «подписались» в книге Эммы Бриттен «Современный американский спиритуализм» (1870) под фразой «Мир, но не без свободы». Русские спиритуалисты говорили не столько о свободе как условии для чего-либо и необходимом для человека состоянии, но о свободе как предмете желания и конечной точке духовного развития — о ценности внутренней духовной свободы, достичь которую можно было лишь через отрицание личной привязанности к земному миру и в конечном счете самого себя. Скептическое отношение к значению личной свободы было продиктовано по большому счету коллективистской социальной философией спиритуализма — обвинение в эгоизме обычно использовалось как аргумент во внутренней полемике между членами спиритуалистических объединений. Господство коллективного над личным, общего интереса над частным разрешало человеческой свободе существовать только в отведенных для нее «духовных» рамках.

Ключевым антропологическим принципом спиритуализма можно признать принцип духовного руководства. Не составит труда, опираясь на переписку практикующих спиритуалистов и протоколы заседаний кружков, увидеть, в какой зависимости они оказывались от своих духов-покровителей и, как считали их критики, от своих медиумов. Примечательно этот принцип проявился в трактовке спиритуалистами медиума как антропологического

---

15 *Болтин А.П.* Догматы Христовой церкви, изложенные согласно спиритическому учению // Ребус. 1907. № 18—19. С. 9.

16 *Шванвич Н.* Спирит-христианин в области политических движений // Ребус. 1906. № 22—23. С. 11.

17 *Трубецкой.* Бессмертие и свобода // Ребус. 1907. № 1. С. 2.

18 *П.Ч.* По пути. Необходим еще один шаг! // Ребус. 1905. № 49—50. С. 3.

типа. Хотя среди спиритуалистов шли споры о природе духовной коммуникации, например Дэвис предпочитал говорить о «духовном вдохновении» [Davis 1868: 171—172], для многих русских спиритуалистов общение с духами предполагало временный отказ медиума от собственной личности; более того, его личность воспринималась как фактор, искажающий содержание сообщений. Популярны были сравнения хороших медиумов с хорошо работающими машинами: «А мимика спящей “машинки” — с чем сравнить ее — так неподражаемо, моментально напоминает она именно того, кто управляет в данный момент ее рукой!»[19] Подобная объективация медиумов была продиктована «материалистическим» представлением об устройстве духовного мира, которое заставляло спиритуалистов в некоторых случаях искать разгадку природы духовной коммуникации, например, в явлениях электричества или хотя бы говорить о медиумах, используя соответствующие понятия: «...мне приходилось брать мать и двух сыновей ее, чтобы перенести батарею во всем ее составе»[20]. При этом объективация рассматривалась ими как необходимая «жертва» медиума, который отдавал свою «силу» и «здоровье» ради духовного просвещения человечества. Для того чтобы смогли заговорить более совершенные люди, люди менее совершенные должны были замолчать, и тем более они считались совершенными, чем меньше помех они создавали своей личностью в канале духовной связи.

Можно согласиться с известной критикой трактовки спиритуализма как реформационного движения, высказанной Бретом Кэроллом, говорившего на примере американского спиритуализма о характерной для него консервативной тенденции [Caroll 1997: 5]. Оценивая этот тезис с точки зрения религиозной антропологии, следует признать, что по крайней мере для русских спиритуалистов первичной оказывалась идея тотального духовного порядка, а не идея личной духовной свободы. Возможно, что «духи» Дэвиса, рассуждавшие на всемирном «Конгрессе духов» о желании русского народа обрести свободу и провозглашавшие неминуемую гибель деспотизма, смотрели на спиритуализм как на средство эмансипации человеческой личности. Однако большинство русских спиритуалистов хотели стать частью, по выражению Вагнера, «великого дела», в конечном счете став уже при жизни частью духовной иерархии или, согласно выражению В.И. Крыжановской в оккультном романе «Маги», «спиритуализоваться заживо» [Крыжановская 1916: 165].

* * *

Религиозная антропология занимает центральное место в представлениях спиритуалистов. Устройство человека и его будущее были основными темами спиритуалистических дискуссий. Постулирование духовного мира как места совершенствования человека должно было придать смысл и цель земному существованию человечества. Коммуникация с «людьми из будущего» служила средством подтверждения истинности их описаний и предлагала ориентир поведения для людей настоящего.

---

19 ИРЛИ РО. Ф. 2. Оп. 6. Д. 1. Спиритический дневник Марии Петровны Сабуровой: Годы моей жизни в общении с духовным миром. Кн. 1. С. 4.

20 *Аксаков А.* Медиумы Петти // Ребус. 1887. № 28. С. 281.

Амбивалентность рассмотренной спиритуалистической антропологии была порождена попыткой спиритуалистов соответствовать, с одной стороны, монистическому научному дискурсу, бросавшему вызов последовательному индивидуализму, с другой — коллективистской повестке, служившей противоядием против эгоизма. С точки зрения многих русских спиритуалистов, личность можно было сохранить лишь путем следования универсальным духовно-нравственным принципам. Там, где материалистическая антропология оставляла место духам лишь в человеческой памяти, а христианская антропология сохраняла их до Страшного суда, антропология спиритуалистов открывала перед ними перспективу бесконечного развития в рамках закрытой иерархии духов, посвятивших себя прежде всего труду на благо ближним и добрым делам, служившим главными средствами их продвижения по лестнице Иакова.

Человек в спиритуализме становился альфой и омегой познания, и, как следствие, авторитет сообщений основывался в конечном счете на выборе конкретного спиритуалиста, а также, как верили многие спиритуалисты, на степени его нравственного развития. Не удивительно, что спиритуалистическая антропология приобретала те культурные черты, которые были свойственны региону ее распространения. Легитимирующая функция спиритуалистических практик в равной степени служила для обоснования разных культурных установок. Амбивалентность русской спиритуалистической антропологии была вызвана столкновением идей американских, английских и французских спиритуалистических учений, отстаивавших идеалы общественных и личных свобод, и отечественного культурного контекста. Прежде всего, речь идет о влиянии национального и религиозного факторов, сформировавших основу для консервативного направления в русском спиритуализме. Свою лепту внес также разрыв между экспериментально-теоретическим и коммуникативным направлениями спиритуализма — при очевидном доминировании последнего на отечественной почве.

Ключевой и так и не решенной антропологической проблемой спиритуализма оставалась проблема духовной самоличности. Спиритуалисты стремились разными способами, начиная от автоматического письма и заканчивая изучением «непокойных домов», показать и доказать, что они общаются с настоящими духами некогда живших на земле людей. Спиритуалистические дискурсивные практики — выяснение личности, апология ее индивидуальности — способствовали формированию либеральной повестки, однако сами учения духов усматривали позитивное будущее для человека только в рамках духовной иерархии. Спиритуалисты отрицали ограничения, которые одна свободная личность могла наложить на другую, веря в то, что существуют реальные — духовные и безличные — ограничения, позволяющие личности найти ее место и назначение в рамках Божественного творения.

Библиография / References

[Аксаков 1863] — *Аксаков А.* [Предисловие] // О небесах, о мире духов и об аде: как слышал и видел Э. Сведенборг / Пер. А.Н. Аксакова. Лейпциг: Франц Вагнер, 1863.

(*Aksakov A.* [Predislovie] // O nebesakh, o mire dukhov i ob ade: kak slyshal i videl E. Swedenborg. Leipzig, 1863.)

[Аксаков 1866] — *Аксаков А.* [Предисловие] // Опытные исследования о спиритуализме Роберта Гера / Пер. А.Н. Аксакова. Лейпциг: Франц Вагнер, 1866.

(*Aksakov A.* [Predislovie] // Opytnye issledovaniya o spiritualizme Roberta Gera. Leipzig, 1866.)

[Аксаков 1893] — *Аксаков А.Н.* Анимизм и спиритизм. СПб.: Тип. В. Демакова, 1893.

(*Aksakov A.N.* Animizm i spiritizm. Saint Petersburg, 1893.)

[Кардек 2019] — *Кардек А.* Евангелие от спиритизма / Композиц. пер. с фр. Йога Раманантаты. Н. Новгород: Издатель А.Г. Москвичев, 2019.

(*Kardec A.* L'Évangile selon le spiritisme. Nizhniy Novgorod, 2019. — In Russ.)

[Карышев 1899] — *Карышев И.А.* Основы истинной науки: В 3 кн. Кн. 3. Сущность жизни. СПб.: Т-во худ. печати, 1899.

(*Karyshev I.A.* Osnovy istinnoy nauki: In 3 bks. Bk. 3. Sushchnost' zhizni. Saint Petersburg, 1899.)

[Крыжановская 1906] — *Крыжановская В.И.* Новый век: Сб. повестей и рассказов: Ист. повесть 1906 г. Пг.: Кн-ское т-во, 1916.

(*Kryzhanovskaja V.I.* Novyy vek: Sbornik povestey i rasskazov: Istoricheskaya povest' 1906 g. Petrograd, 1916.)

[Крыжановская 1916] — *Крыжановская В.И.* Маги (Посвящение). Пг.: Кн-ское т-во, 1916.

(*Kryzhanovskaja V.I.* Magi: (Posvyashchenie). Petrograd, 1916.)

[Маклакова 2020] — *Маклакова А.А.* «Да будут светильники ваши готовыми»: коллективная идентичность и индивидуальная судьба в перспективе эсхатологии (по материалам Московского спиритического кружка) // Государство, религия, церковь в России за рубежом. 2020. № 3. С. 284—305.

(*Maklakova A.A.* "Da budut svetil'niki vashi gotovymi": kollektivnaya identichnost' i individual'naya sud'ba v perspektive eskhatologii (po materialam Moskovskogo spiriticheskogo kruzhka) // Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii za rubezhom. 2020. № 3. P. 284—305.)

[Ореханов, Колкунова 2018] — *Ореханов Г., Колкунова К.А.* «Духовность»: дискурс и реальность. М.: ПСТГУ, 2018.

(*Orehanov G., Kolkunova K.A.* "Dukhovnost'": diskurs i real'nost'. Moscow, 2018.)

[Тихомиров 1893] — *Тихомиров Е.А.* Загробная жизнь, или Последняя участь человека. СПб.: Т.Ф. Кузин, 1893.

(*Tihomirov E.A.* Zagrobnaya zhizn', ili Posledniyaya uchast' cheloveka. Saint Petersburg, 1893.)

[Фейербах 1955] — *Фейербах Л.* Избранные философские произведения: В 2 т. Т. 2 / Общ. ред. и вступ. ст. М.М. Григорьяна. М.: Госполитиздат, 1955.

(*Feuerbach L.* Izbrannye filosofskie proizvedeniya: In 2 vols. Vol. 2 / Ed. by M.M. Grigor'jan. Moscow, 1955. — In Russ.)

[Чистяков 2020] — *Чистяков П.А.* Рассуждения о нациях с точки зрения спиритизма / Публ. и коммент. А.А. Маклаковой // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2020. № 2. С. 129—138.

(*Chistjakov P.A.* Rassuzhdeniya o natsiyakh s tochki zreniya spiritizma / Publ. and comment. by A.A. Maklakova // Studia Religiosa Rossica. 2020. № 2. P. 129—138.)

[Albanese 2007] — *Albanese C.* A Republic of Mind and Spirit. A Cultural History of American Metaphysical Religion. New Haven; London: Yale University Press, 2007.

[Mayers 1903] — *Mayers F.* Human Personality and its Survival of bodily death. Vol. II. London: Longmans, 1903.

[Caroll 1997] — *Caroll B.* Spiritualism in antebellum America. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

[Davis 1847] — *Davis A.J.* The Principles of Nature, her Divine Revelations and a Voice to Mankind. New York: S.S. Lyon and Wm. Fishbough, 1847.

[Davis 1868] — *Davis A.J.* Memoranda of persons, places and events. New York, 1868.

[Davis 1869] — *Davis A.J.* The Present Age and Inner Life. New York, 1869.

[Oppenheim 1985] — *Oppenheim J.* The Other World. Spiritualism and Psychical Research in England, 1850—1914. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

[Sharp 2006] — *Sharp L.* Secular Spirituality. Reincarnation and Spiritism in Nineteenth Century France. Lexington Books, 2006.

Анастасия Маклакова

Завет духов:

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ СПИРИТУАЛИЗМ В РОССИИ РУБЕЖА XIX—XX ВВ.

Anastasia Maklakova

The Testament of Spirits: Eschatological Spiritualism in Russia at the Turn of the 20th Century

Анастасия Маклакова (независимый исследователь) uraniaoccidentalis@zoho.eu.

Ключевые слова: эсхатология, спиритуализм, спиритизм, Третий Завет, милленаризм

УДК: 21+233.5
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_106

Спиритуалисты верили, что духи вступили в общение с людьми, чтобы передать им последнее откровение. Они отождествляли текущий момент с началом эры Святого Духа. Как и многие другие носители эсхатологического сознания, спиритуалисты были увлечены герменевтическими практиками. Исходя из идеи развития откровения, они искали способы соотнесения новых откровений с библейским текстом. Основой мировоззрения спиритуалистов была вера в незримые законы и действия потусторонних агентов, определяющих ход событий. В историософской составляющей спиритуалистических эсхатологий обнаруживаются обращения к ориентальной и национальной темам. Концепция эсхатологического противостояния Востока и Запада привлекалась спиритуалистами для интерпретации текущих политических событий. Спиритуалистический национализм предполагал расширение нации за пределы земного мира — духи личностей, олицетворявших для спиритуалистов русскую нацию, наделялись способностью вмешиваться в ход событий. Спиритуалисты ожидали потрясений и катастроф, которые должны были очистить мир от скверны. Вместе с этим они верили в грядущую радикальную трансформацию мира, которая, однако, была возможна только через активное участие человека в эсхатологическом процессе.

Anastasia Maklakova (Independent Researcher) uraniaoccidentalis@zoho.eu.

Key words: eschatology, spiritualism, spiritualism, Third Covenant, millenarianism

UDC: 21+233.5
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_106

Spiritualists believed that spirits entered into communion with people to bring the final revelation. They identified the current moment with the beginning of the Age of the Holy Spirit. Like many other holders of an eschatological consciousness, spiritualist were fascinated by hermeneutic practices. Starting with the idea of the cultivation of revelation, they searched for ways to relate new revelations to biblical texts. The fundamental worldview of the spiritualists was a belief in invisible laws and the actions of otherworldly agents, which determine the course of events. Reflecting on the eschatological sense of history, spiritualists drew on oriental and national themes. In the historiosophical component of spiritualistic eschatologies, appeals to orientalist and nationalist themes can be found. The concept of the eschatological clash between the East and the West was used to interpret current political events. Spiritualist nationalism envisioned an expansion of the nation beyond the earthly realm. The spirits of those who, in spiritualist's view, embodied the Russian nation, were endowed with the power to intervene in the course of the events. Spiritualists waited for upheaval and catastrophes that were to rid world of impurity. At the same time, they believed in the coming total transformation of the world, which, however, would only be possible through the active participation of people in the eschatological process.

> Иными языками, иными устами буду говорить вам, и тогда не послушаете.
>
> *1 Кор. 14:21*

Религиозные учения спиритуалистов сильно различались, поскольку их самоидентификация со спиритуализмом не отменяла другие идентичности, связанные с различными эзотерическими течениями и христианством. В духе стрем-

ления к поиску универсального знания, характерного для эзотеризма эпохи модерна, спиритуалисты обращались к очень разным источникам. Они не имели универсальных доктринальных текстов и общей организации (хотя и предпринимали попытки создать такую). Хотя перечисленные факторы обусловили вариативность и динамичность спиритуалистических учений, на мой взгляд, именно интерес к эсхатологии сближал русских спиритуалистов конца XIX — начала XX века. Большинство спиритуалистов либо воспринимали текущий период как важный этап эсхатологического процесса, либо ожидали скорой кульминации эсхатологического процесса.

Главным свидетельством начала эсхатологических событий в представлении спиритуалистов было начало общения с духами, которые передавали новое откровение или же были его провозвестниками. Это событие понималось спиритуалистами как реализация библейских пророчеств. Так, например, Е.И. Молоховец, говоря о форме передачи нового откровения, ссылалась на 1 Кор. 14:21: «О Божественных Откровениях Духа Истины Господь сказал: “Иными языками, иными устами буду говорить вам, и тогда не послушаете”» [Молоховец 1906: 20]. Говоря об этих откровениях «с другой стороны», важно указать на характер связи духов и спиритуалистов. Спиритуалисты критиковали расхожее выражение «вызывать духов» — в их восприятии скорее духи «вызывали» людей, чтобы донести до них весть о начале новой эры. Кроме того, в рассматриваемых в этом исследовании кейсах намного чаще устанавливалась связь не с умершими близкими (коммуникации с такими духами даже могли критиковаться), а с «высокими духами», которые далеко продвинулись по спиритуалистической *лестнице прогресса* и обрели исключительное знание. Такие духи нередко заявляли о своем статусе Божественных посланников, наделенных миссией по передаче нового откровения, а сами спиритуалисты принимали их послания как руководство к действию.

Эсхатологическая герменевтика

В восприятии спиритуалистов с началом развития эсхатологических событий открываются новые пути для понимания священных текстов. Следует подчеркнуть, что представление спиритуалистов о «новизне» был двойственным — идея обновления мира была неразрывна с идеей его поврежденности. Поврежденность мира постепенно преодолевалась в ходе эволюции, которая была, по сути, средством его возвращения к исходному, неповрежденному состоянию.

Увлеченность спиритуалистов герменевтикой была связана с их представлением о сущности откровения, которое, с их точки зрения, напрямую зависело от развития самого человека. По мере того, как человек эволюционирует, его способность к восприятию Божественной истины, постепенно раскрывающейся по ходу истории, растет:

> То, что дано, например, две тысячи лет тому назад, не может уже удовлетворить современное человечество в его наиболее развитой части, и для него необходимо расширить, углубить и дополнить прежнее откровение[1].

1 Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ). Ф. 178. Ед. хр. 6499. *Семенов Е.П.* Учение Денницы 1924 г. Л. 49.

Идея эволюции откровения высказана и в сообщениях духов — руководителей Московского спиритического кружка (далее — МСК): «Дети мои! Ныне вновь наступает время исправления форм Старых и отживших и время дальнейшего развития Слова!»[2]

Итак, «новое откровение» для большинства спиритуалистов означало не столько появление нового текста, сколько открытие ранее не ясных смыслов библейского текста. Они полагали, что откровения духов подтверждают сказанное в нем, разъясняют его и являются его продолжением. Показательно, что духи часто изъяснялись библейским языком, что, по-видимому, должно было способствовать легитимации их откровений. Библейскую лексику и образы постоянно использовали духи — руководители МСК, многократно повторявшие, перефразируя слова Христа из Мф. 5:17: «Не Закон мы пришли нарушить, а дополнить его по Воле Бога и исправить!»[3] Значительная часть сообщений духов представляла собой комментарий к библейскому тексту, а некоторые из «высших духов» имели к нему самое непосредственное отношение. Е.И. Молоховец писала А.С. Суворину, что сообщения ее духов-руководителей были «как бы продолжением апостольских посланий»[4], а сообщения поступали от духов самих апостолов. Покровителем медиума Е.И. Молоховец Е.Ф. Тыминской был не кто иной, как Иоанн Богослов [Молоховец 1909: 12]. Сочинение Е.П. Семенова, по его рассказу, было получено от духа Денницы, который был тем же духом, что «открыл автору Откровения то, что будет на земле перед концом»[5]. Спиритуалисты «библицизировали» текущие события, таким образом делая их частью Священной истории: они толковали библейский текст в свете текущих событий, а текущие события — в свете библейского текста. Е.И. Молоховец пишет:

> В эти переходные времена, как, например, в наше теперешнее, с 1848 по 1918 год… исполнялись и исполняются все мировые прообразы ветхозаветные, все пророчества, все притчи, все изречения Господни, все предсказания Апостольские, Апокалипсис [Молоховец 1906: 43].

Подобное отношение к библейскому тексту можно объяснить тем, что спиритуалисты разделяли иоахимитскую концепцию «Вечного Евангелия», в основании которой лежит фрагмент Апокалипсиса: «И я увидел другого ангела, летящего высоко в небе, имеющего Евангелие вечное» (Откр. 14:16). В рамках концепции «Вечного Евангелия» «буква», то есть сам евангельский текст, противопоставляется «духу». Подобное противопоставление встречается в «Учении духов»:

> …весть освобождения от плена буквы и догмата, Старого Завета, неподвижность и рутина которого душили в оковах и оцепенении дух человека! Но… 2000 лет прошло! Те формы, которые человек сделал для воплощения Нового Слова — окрепли и отвердились…[6]

---

2 НИОР РГБ. Ф. 368. К. 8. Ед. хр. 26. Бобров С.Д. Размышления на тему, данную Артуром 3 апреля 1987 года. Л. 48.

3 Там же.

4 Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 2760. Письма Е.И. Молоховец А.С. Суворину 8 апреля 1880 — 15 февраля 1910 г. Л. 23.

5 НИОР РГБ. Ф.178. Ед. хр. 6499. Семенов Е.П. Учение Денницы 1924 г. Л. 54.

6 НИОР РГБ. Ф. 368. К. 8. Ед. хр. 26. Бобров С.Д. Размышления на тему, данную Артуром 3 апреля 1987 года. Л. 47.

Эта концепция удачно соответствовала представлениям спиритуалистов о человеке как несовершенном средстве для передачи вечных истин от высокоразвитых духов.

Стоит подчеркнуть, что получение «новых откровений» с точки зрения спиритуалистов не означало разрыва с церковью. Подавляющее большинство спиритуалистов идентифицировали себя с православием. Некоторые из них считали, что церкви требуется обновление, и стремились донести свои идеи до духовенства. К примеру, это старалась сделать Е.И. Молоховец, обнаружившая «не менее 80 неточностей» в актуальном варианте православного вероучения [Молоховец 1910а]. Также известно, что Е.П. Семенов попытался обсудить «Учение Денницы» с представителями православной церкви, однако оставил эту идею, встретившись с критикой[7]. Стоит заметить, что известны случаи симпатии православного духовенства к деятельности спиритуалистов, хотя в большинстве случаев священники это не афишировали. К примеру, о такой симпатии свидетельствует переписка П.А. Чистякова с членом Духовно-цензурного комитета архимандритом Александром Григорьевым[8] о рецензии на изданный архимандритом текст сочинения «Посмертные вещания преподобного Нила Мироточивого Афонского» [Посмертные вещания 1912], в значительной мере повествующего об эсхатологических событиях.

Герменевтические практики были центральным элементом религиозной жизни спиритуалистов и касались не только священных текстов. Они стремились обнаружить скрытые смыслы и взаимосвязи в том, что происходило в их частной жизни, окружающем их мире и историческом прошлом, включив их в единую систему смыслов, позволяющую представить разрозненные события как часть единого эсхатологического процесса. Вера в существование незримой «духовной» причинности, разумеется, не уникальна для спиритуалистов, однако она определенно может считаться ключевой характеристикой мировоззрения спиритуалистов конца XIX — начала XX века. Можно выделить два основных направления интерпретаций понимания «незримой причинности» спиритуалистами. Во-первых, «незримая причинность» понималась как действие универсальных метафизических законов. Говоря о спиритуалистическом понимании этой идеи, нужно отметить их отношение к научным дискуссиям, остававшимся значимыми для спиритуалистов рубежа веков. Хотя спиритуалисты признавали достижения науки, они были склонны критиковать научные теории за, как им казалось, ограниченность. «Духовная» причинность, квалифицируемая как «истинная», противопоставлялась «иллюзорной», относительной и вторичной причинности физических законов, открытых наукой. Это противопоставление, к примеру, эксплицировано в сообщении духа — руководителя одного из кружков спиритуалистов:

> Выдуманное людьми и названное наукою получит скоро опровержение полное: все, что ею признается невозможным, совершится; а что она считает возможным и необходимым, перестанет быть[9].

---

7 НИОР РГБ. Ф. 178. Ед. хр. 6499. Семенов Е.П. Учение Денницы 1924 г. Л. 7—8.

8 Архимандрит Александр. 13 июня 1912 // НИОР РГБ. Ф. 368. К. 5. Ед. хр. 10.

9 Из сообщений, полученных на сеансе в кружке А.О. М-ых // Спиритуалист. 1906. Май. С. 317.

Во-вторых, идея скрытой причинности сопряжена с представлением о том, что в мире действуют «сверхъестественные» агенты, которые стоят за всеми происходящими в мире событиями. В текстах спиритуалистов четко прослеживается свойственная любому катастрофическому эсхатологическому дискурсу стратегия концептуализации текущего состояния мира — он представляется тотально поляризованным. Накануне апокалипсиса в мире ведется ожесточенное противостояние добрых и злых духов. Эта модель была основой многих спиритуалистических нарративов. Персоны и социальные группы, которые негативно оценивались спиритуалистами, представлены лишенными агентности — их поступки и высказывания объяснялись действиями злых духов. К примеру, Е.И. Молоховец полагала, что перед апокалипсисом, в период, именуемый «Мировая Нощь», на Земле воплотятся падшие духи. Текущий период истории, который также был в ее понимании кризисным и переходным, она называла «прообразом Мировой Нощи». Она ясно дает понять, кто на самом деле является падшими духами — это «нигилисты, материалисты, социалисты тьмы, анархисты и террористы» [Молоховец 1906: 29]. Согласно «Учению Денницы», все люди — это падшие духи. История Земли описана как череда воплощений «эшелонов духов», при этом в каждый последующий период воплощаются духи, стоящие на более низкой ступени развития, а значит, каждый период сопровождается все большими катастрофами:

> Мир еще не предчувствует тех ужасов, которые будут перед концом борьбы, когда на земле начнут воплощаться последние эшелоны падших духов… когда наступит царство зверей в человеческом образе и дегенератов[10].

Для спиритуалистов, как и для многих других носителей эсхатологического мировоззрения, был характерен весьма тревожный, даже параноидальный взгляд на мир. Они легко находили вокруг себя эсхатологических агентов. В текстах некоторых спиритуалистов врагами оказывались носители материалистического мировоззрения, неверных, с точки зрения спиритуалистов, политических взглядов и, что стоит отдельно отметить, евреи. В последнем случае спиритуалисты вполне соответствовали тенденциям своего времени, поскольку антисемитские конспирологические идеи были достаточно популярны в ту эпоху. Так, в учении Е.И. Молоховец встречается концепция «народа-притеснителя» [Там же: 39]. В эпоху, когда считалось, что «избранным народом» становятся русские, роль «народа-притеснителя» отводилась евреям. Через «народы-притеснители», по словам Е.И. Молоховец, Сатана противодействует осуществлению миссии «избранного народа». Также антисемитские образы часто появлялись в работах популярной писательницы, спиритуалистки и медиума В.И. Крыжановской. К примеру, в сочинении «На Москве» евреи обвинялись в развязывании революции:

> Во главе их шли отвратительные существа с бледными лицами, крючковатыми носами и наглыми, хищными глазами. Отравленным дыханием своим они опьяняли послушно следовавшее за ними людское стадо [Крыжановская 1906].

Эсхатологическим народом евреи являются и согласно «Учению Денницы», где в описании эсхатологической миссии евреев пересказана история Ага-

10 НИОР РГБ. Ф. 178. Ед. хр. 6499. Семенов Е.П. Учение Денницы 1924 г. Л. 48.

сфера, отвергшего Христа[11]. В конце времен, согласно учению Е.И. Молоховец, евреи должны были обратиться к православию. Те же из них, кто не присоединится к православной церкви, станут наиболее активными пособниками Антихриста [Молоховец 1906: 40]. Идея эсхатологического противостояния привлекалась спиритуалистами не только в больших нарративах — они обнаруживали влияние злых сил в действиях людей из своего окружения, в случае если они критически относились к спиритуализму. Поляризованное восприятие мира, в целом характерное для эсхатологических сообществ, приводило к тому, что любая критика воспринималась спиритуалистами как подтверждение их правоты и усиливала их мессианское самовосприятие. Другой важной составляющей нарратива эсхатологической битвы были саморепрезентации спиритуалистов в качестве «гонимых за веру праведников».

Национализм и образ Востока

В спиритуалистических текстах нередко встречаются указания на особую «историософскую» одаренность спиритуалистов. В Московском кружке спиритуалистов-догматиков на одном из сеансов было получено следующее сообщение:

> …мудрость спирита заключается в умении читать часы вечности и различать удары событий грядущих от ударов событий предшествовавших. Спирит, глядя на этот многовековой циферблат, с уверенностью может сказать, к какому моменту подходит стрелка, направляемая рукой невидимых творческих законов[12].

П.А. Чистяков писал, что именно спиритуалисты обладают правильным видением будущего, что у них «есть и опыт, и знание, и догмы, освещающие не только настоящий момент — но и будущее»[13].

Эсхатологический процесс в понимании спиритуалистов историчен. История для спиритуалистов была линейным и телеологичным процессом. Этому взгляду на структуру исторического процесса соответствовало стремление спиритуалистов обнаружить и утвердить его непрерывность. В этом стремлении они прибегали к вполне традиционному инструменту — апелляции к исторической памяти. Историческое прошлое для спиритуалистов было включено в сферу сакрального. События и личности, которые ее олицетворяли, были посредниками между Божественным и человеческим мирами. Прошлое, став «прошлым», становилось и частью Божественного мира, продолжая существовать в новом качестве. Выражаясь в спиритуалистических терминах, можно сказать, что спиритуалисты осуществляли «материализацию» культурной памяти. Историческое прошлое продолжало существовать для спиритуалистов во вполне буквальном смысле. Это прошлое прежде всего воплощали духи, духи людей, которые олицетворяли для спиритуалистов русскую историю. По сути, нация имела продолжение в духовном мире. Эти духи, как считали спиритуалисты, вступали с ними в связь и могли вмешиваться в ход истории.

---

11 Там же. Л. 52.

12 Из сообщений, полученных на сеансах кружка при редакции журнала «Спиритуалист». С. 280.

13 Весна идет! // Ребус. 1905. № 14. С. 3.

В первую очередь такими духами были русские святые, наиболее популярным из которых был Серафим Саровский. Он, к примеру, появляется во сне спиритуалистки В.В. Байковой-Семигановской, предвещающем Русско-японскую войну: «В туманном небе видно было два солнца. В одном солнце выяснился образ нерукотворного Спасителя, в другом — лик св[ятого] Серафима»[14]. Согласно одному из спиритических сообщений, «бесплотные святые и молитвенники земли Русской»[15] способны помочь остановить революцию. Серафим Саровский и Александр Невский являются во время революционных событий в визионерском сочинении В.И. Крыжановской «На Москве» [Крыжановская 1906]. О сохранении национальной принадлежности в мире духов упомянуто в «Учении духов» МСК. Развернутое учение о духах — покровителях нации представлено в опубликованном П.А. Чистяковым тексте неизвестного, возможно мартинистского, происхождения «Учение о бессмертии по традициям Азиатских Розенкрейцеров». «Дух нации» в этом тексте определен как «общая совокупность идей ее и сумма познаний ее духовных хранителей»[16]. Согласно этому тексту, когда представитель нации умирает, связь с нацией не прерывается и он продолжает участвовать в ее жизни. Коллективные и индивидуальные достижения, к примеру научные открытия, описаны в «Учении...» как результат совместной работы людей и духов.

Коммуникацию с такими духами можно рассматривать как вид коммеморативного ритуала. Согласно Э. Дюркгейму, коммеморативный ритуал направлен на то, чтобы «связать настоящее с прошлым, индивида с коллективом» [Дюркгейм 2018: 632]. Спиритуалисты, общаясь с воплощенным прошлым в лице духов, переживали свою связь с национальной общностью. Духи в представлении спиритуалистов давали ориентиры для дальнейшего направления хода истории, который они так хотели контролировать, а также выступали как гаранты исторической преемственности:

> Когда совершается какая-нибудь эпоха в какой-либо стране, если эта эпоха имеет общий характер с мировой эпохой, бывшей раньше, тогда она всегда проходит непременно при участии тех же духов, которые были на земле во время этой последней эпохи[17].

Стремление спиритуалистов «материализовать» историю было одним из проявлений общих тенденций в отношении к историческому прошлому в ту эпоху. В этом отношении близким спиритуалистам оказывается Н.Ф. Федоров, понимавший религию как культ предков и предложивший проект «музея» как «собрания лиц», цель которого была в «восстановлении умерших» [Федоров 2015: 45].

В некоторых спиритуалистических текстах присутствуют элементы того, что можно обозначить как «мистику нации», — нация представлялась как

---

14 *Байкова-Семигановская В.В.* Вещий сон с 26 на 27 января 1904 года // Спиритуалист. 1906. Январь. С. 123.

15 Из сообщений, полученных в одном из кружков, входящих в состав Петербургского кружка для исследований в области психизма, — в кружке г. Б-ской // Спиритуалист. 1906. Май. С. 406.

16 *Чистяков П.А.* Бессмертие по традициям Азиатских Розенкрейцеров // Популярно-научный и литературный журнал русский франкмасон. 1908. № 1. С. 19.

17 Из сообщений, полученных на сеансах кружка при редакции журнала «Спиритуалист». С. 280.

действующая сила в эсхатологическом процессе. Среди всех спиритуалистов к теме национализма наиболее часто обращалась Е.И. Молоховец. Мессианское самосознание Е.И. Молоховец тесно связано с национальной идеей — она сообщает о призвании ее на миссию по спасению русского народа так: «Какой-то голос сказал мне во сне: “Надо поддержать народ русский — он падает Духом”» [Молоховец 1909: 42]. Е.И. Молоховец полагала, что процесс откровения завершается именно в русских спиритических кружках. Она проводит различие между «низшим», протестантским спиритуализмом, и «высшим», православным [Молоховец 1910б: 3]. Мессианское предназначение России состоит в ее понимании в проповеди православия, обновленного через новые откровения, что должно было привести человечество к переходу в новую, последнюю перед Страшным судом, эру. Е.И. Молоховец была настроена очень решительно — она не только выпустила множество сочинений, призванных направить русскую нацию на истинный путь, но и пыталась наладить контакты с известными националистами. Например, она вручила М.О. Меньшикову внушительное по объему собрание сообщений духов. Однако они его не слишком впечатлили[18].

Е.И. Молоховец ожидала возрождения России в будущем, которое, однако, произойдет после «кровавого крещения» русского народа:

> Великие, кровавые, тяжелые события предстоят вашему Государству. Предательство вовлечет его в страшные потери... не упадайте верою в Бога. <...> Она восстановит тогда снова и значение, и первенство земли русской [Молоховец 1909: 12].

Это очищение через Божественную кару было необходимо, поскольку на русской нации в представлении Е.И. Молоховец лежал коллективный грех, который, по сути, состоял в стирании национальной идентичности. Она ставила в вину русским увлечение западной культурой, с которым она связывала пороки общества, и пренебрежение православной верой. Особенно критично она относилась к правовой концепции «свободы совести», в которой видела угрозу русской нации [Там же: 48].

Важным аспектом учения Е.И. Молоховец являлась сакрализация царской власти. Заявленный девиз ее проекта — «монархизм, национализм и православие» [Молоховец 1910б: 1] — не оригинален, чего нельзя сказать о ее обосновании этой триады. Цари, согласно ее учению, являются в мир по решению высших духов и приходят с целью выполнить определенную миссию. Она связывала с действиями русских правителей наиболее значимые, с ее точки зрения, события мировой истории. «Канон» царей Е.И. Молоховец начинается с Петра I [Молоховец 1909: 46]. Указания на духовную миссию царей у нее встречаются несравнимо чаще, чем указания на роль православного духовенства в деле распространения православия. С этого момента, согласно Е.И. Молоховец, начался новый этап в истории человечества, и центральная роль в этой эпохе отводится России и ее правителям. Среди всех царей она наиболее высоко ставит Александра II. Как она полагала, он добровольно принял мученическую смерть, чтобы искупить грехи России [Там же: 42—49].

---

18 См.: *Меньшиков М.О.* Из писем к ближним. XVI. Заговоры против человечества // Новое время. 1902. № 9372. С. 2—3.

Склонность Е.И. Молоховец к сакрализации царской власти можно, вероятно, связать с влиянием культуры «прихрамовой среды», которая начала формироваться в конце XIX века [Тарабукина 2000: 42].

Важным элементом представлений спиритуалистов о «миссии нации» была идея противостояния Востока и Запада. Многие спиритуалисты, говоря об эсхатологических событиях, обращались к мотиву столкновения культур. В 1900-е годы в сознании европейского общества, в том числе и России, глубоко укоренилась мифологема «желтой угрозы» [Гузей 2014]. Ее влияние можно проследить как в популярной литературе и публицистике, так и в интеллектуальной культуре того времени. В спиритуалистической литературе обнаруживаются отголоски этих страхов. В одной из своих статей, посвященных «восточному вопросу», П.А. Чистяков избрал в качестве иллюстрации к своим размышлениям на эту тему аллегорический эстамп Генриха Кнакфуса, известный под названиями «Гроза с Востока! Народы Европы, берегите свои священные блага!» или «Желтая угроза», созданный по эскизу прусского императора Генриха II[19]. На рисунке европейские страны изображены в образе валькирий. Среди центральных фигур мы видим Германию рядом с Россией, которая обнимает ее. Валькирий возглавляет архангел Михаил с огненным мечом, указывающий на восток. Вдали на востоке — объятая пламенем фигура Будды на грозовом облаке. О Востоке немало говорили и духи — руководители кружка П.А. Чистякова. К примеру, в одном из сообщений духов — руководителей МСК сказано: «Будет много и лжепророков, и знамений на Востоке»[20]. Этот фрагмент воспроизводит формулировку из Евангелия от Матфея (Мф. 24:11). Участники МСК соотносили с этим фрагментом события религиозной жизни в восточных регионах, к примеру активность бурханизма, нативистского религиозного движения ойратов в Калмыкии[21]. Таким образом, Восток включался спиритуалистами в эсхатологический нарратив.

Спиритуалисты связывали распространение восточных религий с наступлением последних времен. В брошюре, изданной петербуржским спиритуалистом И.А. Карышевым, буддизм упоминается в связи с приходом Антихриста: «О дальнейшей судьбе антихриста открыто, что окончательное свое воспитание он получит в Индии, где будет признан за воплощенного Будду» [Карышев 1906: 18]. В журнале «Спиритуалист» было опубликовано сообщение духа, где предвещается приход «диктатора», образ которого перекликается с репрезентациями Антихриста как мирового правителя: «...диктатор случайной власти, стремясь создать эпоху мировую, еще людскую кровь прольет»[22]. Это событие, по мнению некоторых участников кружка, должно было произойти на Индостане.

Физической манифестацией метафизической битвы Востока и Запада в представлении некоторых спиритуалистов была Русско-японская война. Сообщение духов — руководителей МСК 1895 года «О предстоящем возрождении

19 Япония и буддизм // Ребус. 1905. № 25. С. 3—5.

20 НИОР РГБ. Ф. 368 К. 8. Ед. хр. 26. Бобров С.Д. Размышления на тему, данную Артуром 3 апреля 1987 года. Л. 32 об. Этот фрагмент воспроизводит формулировку из Евангелия от Матфея (Мф. 24:11).

21 Воинствующий буддизм // Ребус. 1904. № 30. С. 1—3.

22 Будущее в сообщениях потустороннего мира // Спиритуалист. 1906. Ноябрь. С. 40.

Буддизма»[23], где духи предрекали религиозное обновление, которое произойдет в результате столкновения Востока и Запада, было опубликовано в «Ребусе» и соотнесено с событиями Русско-японской войны[24]. Кроме того, это событие интерпретировалось как «Божественная кара»:

> Японская война и Цусимская катастрофа — вот небесное возмездие за наши религиозные и иные беззакония! Наши моряки, пострадавшие при Цусиме, — искупительные жертвы за Русь. Но и теперь почти не видно на Руси духовного пробуждения и обращения ко Христу, и теперь Христос еще продолжает карать ее внутренними бедствиями[25].

Похожим образом воспринял события Русско-японской войны В.П. Быков:

> Наши сердца так зачерствели, так загрубели, что наши глаза не видели, а наши уши не слыхали поразительных феноменов, свидетельствующих о том, что эта война была *не простая война*. Это был первый призыв, первый голос потустороннего мира — к пробуждению[26].

Следует отметить, что статус Востока в русской культуре того времени был неоднозначным — Восток мог пониматься и как нечто инородное и враждебное, и как органическая составляющая России. В последнем случае связь с Востоком часто использовалась для указания на исключительный статус России. Рассуждения о пограничном статусе России нередко имели эсхатологический оттенок, как, например, в творчестве Андрея Белого [Белый 1910; 1916]. Подобное представление о Востоке встречается в текстах Е.И. Молоховец, писавшей, что Россия должна «озарить мир “светом с востока”» [Молоховец 1910а: 47]. Миссия Западной Европы, согласно учению Е.И. Молоховец, состояла в «культурном» просвещении человечества, а миссия России — в просвещении «духовном», наступающем с началом новой эсхатологической эры.

Характерные черты спиритуалистических эсхатологий

Универсальной характеристикой русских спиритуалистических эсхатологий к XIX — началу XX века можно считать катастрофизм. В соответствии с этой эсхатологической парадигмой, которая охарактеризована в концепции «катастрофического миллениализма» К. Вессингер [Wessinger 2016: 4—6], переход к новому этапу эсхатологического процесса и смена циклов Священной истории сопровождается чередой катастроф, которые наделяются катарсическим значением. Е.И. Молоховец вслед за Э. Сведенборгом полагала, что человечество в течение истории проходит через «систематически последовательные мировые суды Божии над избранными народами» [Молоховец 1909: 3], которые она соотносила с историческими событиями, к примеру Русско-турецкой

---

23 НИОР РГБ. Ф. 368 К. 8. Ед. хр. 26. Бобров С.Д. Размышления на тему, данную Артуром 3 апреля 1987 года. Л. 32—32 об.

24 Япония и буддизм. С. 3.

25 Мистик. Из дневника мистика. Мессинская катастрофа // Ребус. 1909. № 5. С. 6.

26 Переживаемая нами эпоха со спиритуалистической точки зрения // Спиритуалист. 1906. Январь. С. 103.

(1887—1888) и Первой мировой войнами. В сообщении духа Иоанна Богослова, опубликованном Е.И. Молоховец, трагические события, текущие и грядущие, обозначены как «кровавое крещение» [Там же: 11]. Эти катастрофы необходимы для духовного перерождения человека: «Чем тяжелее и грознее будут для человека события эти… тем он сам сильнее будет перерабатываться в этом горниле, которое ныне воспламеняет он вокруг себя» [Там же: 12]. В «Учении Денницы» говорится, что «каждый крупный цикл исторического развития оканчивается различными катастрофами, принимающими все более и более острый и бурный характер»[27].

В катастрофическом ключе спиритуалисты осмысляли и акт второго пришествия. Е.И. Молоховец концептуализирует это событие через метафору болезни. Согласно ее идее, Христос, «Верховный Врач», принимает довольно жесткие «санитарные» меры, чтобы «очистить» землю от всего, что она считает «неправедным»:

> …грешные трупы их как зараза земли, и вся обстановка преступной жизни их будут тогда, по повелению Верховного Врача, преданы пламенеющему, повсеместному, всепожирающему огню для окончательной дезинфекции земли [Молоховец 1910а: 36].

В текстах МСК также представлен образ гневного Христа. Так описывается в «Учении духов» его роль в заключительном акте эсхатологического процесса:

> …когда Иисус Христос придет судить живых и мертвых, то живых, т[о] е[сть] прогрессирующих и способных к прогрессу, он отделит и поведет за собой дальше. Мертвые же, т[о] е[сть] неспособные к прогрессу в добре, будут оставлены, и они будут уничтожены вместе с вашей планетой[28].

П.А. Чистяков оставил заметку, в которой предрекается скорее второе пришествие, описанное как акт наказания за преступления:

> Евангелие — предъявленный к протесту вексель от Неба к Земле. Вексель к оплате не только не принят, но убит даже и посредник — Христос актом возмездия за уголовные преступления по совокупности — 1) сопротивление властям; 2) убийство «Посланника»; 3) растрата; 4) разбой и насилие[29].

Другое общее место спиритуалистических эсхатологий — понимание закона эволюции как эсхатологического механизма. Спиритуалистов объединяла убежденность в том, что в основе изменений в космосе лежит закон эволюции, который ведет его от материальности к нематериальности. Они не отрицали научные версии эволюционизма, однако полагали, что те эволюционные процессы, которые изучает наука, являются лишь частным проявлением универсального метафизического, «духовного» закона. Посредством эволюции, с их точки зрения, преодолевалась бездна, отделяющая мир человеческий от Божественного мира, и снималась его поврежденность. В то же время грядущий

---

27 НИОР РГБ. Ф. 178. Ед. хр. 6499. Семенов Е.П. Учение Денницы 1924 г. Л. 30.

28 НИОР РГБ. Ф. 368. К. 8. Ед. хр. 26. Бобров С.Д. Размышления на тему, данную Артуром 3 апреля 1987 года. Л. 3.

29 НИОР РГБ. Ф. 368. К. 14. Ед. хр. 35. Чистяков П.А. Заметки по философии 1900-е годы. Л. 16—16 об.

апокалипсис для большинства спиритуалистов не был буквально концом всех вещей, он был частным (однако значимым) событием в масштабах бесконечной вселенной — переходом Земли и ее обитателей на новую ступень развития. Для некоторых спиритуалистов поэтапный прогресс был не просто метафорой, передающей смысл событий, разворачивающихся на метафизическом уровне. К примеру, для И.А. Карышева своего рода ступенями лестницы эволюции оказывались планеты, которые различались по степени совершенства. В опубликованном им медиумическом сообщении о приходе Антихриста говорится о том, что все планеты проходят через «обновление», и тем самым космос движется к восстановлению исконной гармонии [Карышев 1906: 9—11]. Обновляющаяся планета обретает качества той планеты, что находится на более высоком уровне, а тела ее жителей становятся менее материальными. При этом чем ниже уровень развития планеты, тем большими катастрофами сопровождается «локальный» апокалипсис.

Одним из наиболее распространенных символов в спиритуалистическом дискурсе была лестница, которая олицетворяла идею духовного прогресса. Этот символ одновременно отсылал к эволюционным идеям и христианской образности, прежде всего видению Иакова (Быт. 28:12—16) и, вероятно, для русских спиритуалистов, интересовавшихся аскетической литературой, — сочинению Иоанна Лествичника. Лестница, безусловно, эсхатологический символ, поскольку сущность эсхатологического процесса заключалась в понимании спиритуалистов в том, что каждый дух во вселенной должен взойти по этой лестнице. В «Учении Денницы» образ лестницы соответствует характерному для спиритуализма пониманию земной жизни как промежуточного состояния и Земли — как места исправления: «Земля — это лестница, по которой «восходят духи и нисходят снова»[30]. Лестница эта громадна, она имеет множество ступеней, и каждый дух, пройдя одну ступень, следующий раз переходит уже на следующую, и таким образом он возвращается все в новых и новых образах, пока не пройдет всех степеней развития»[31].

Основной идеей «эсхатологического» спиритуализма, как бы она ни обозначалась, безусловно была идея *последнего завета*, или Завета Духа, вдохновленная среди прочего евангельским фрагментом: «Утешитель же, Дух Святый, Которого пошлет Отец во имя Мое, научит вас всему и напомнит вам все, что Я говорил вам» (Иоанн 15:26). Эта идея неоднократно проявлялась в европейской культуре начиная с Иоахима Флорского, в том числе и в культуре русского модерна. Примеры тому — учение Анны Шмидт, которая написала сочинение «Третий Завет» [Шмидт 1916], идеи Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус [Мережковский 1996], работы некоторых представителей русской религиозной философии, к примеру С.А. Аскольдова[32], миллениальный проект Н.Ф. Федорова (см.: [Регельсон 2008]) и другие концепции. Идея Третьего Завета могла выражаться в разных формах, однако базовый принцип был неизменен: Священная история человечества делилась на несколько этапов и текущий момент рассматривался как начало финального периода, сопряженного с фундаментальными переменами.

---

30 НИОР РГБ. Ф. 178. Ед. хр. 6499. Семенов Е.П. Учение Денницы 1924 г. Л. 20.

31 Там же.

32 *Аскольдов С.* О любви к Богу и любви к ближним // Вопросы философии и психологии. 1907. № 86. С. 110—147.

На спиритуализм возможно взглянуть как на один из примеров проявления иоахимитских тенденций в европейской культуре, которые различные авторы усматривали в философских, религиозных и политических идеологиях. Э. Фёгелин непосредственно связывал реставрацию иоахимизма с феноменом модерна, когда на смену трансцендентной эсхатологии приходит имманентная эсхатология [Voegelin 1974: 116]. Оставив за скобками теологические и политические следствия концепции «имманентизации эсхатологии», он выделил несколько «иоахимитских символов», которые можно обнаружить и в спиритуалистических учениях, — это тринитарная концепция истории, лидер и пророк новой эры (представленные в данном случае духами-руководителями, несущими новое откровение) и «братство автономных персон», сообщество праведников, которое призвано возглавить преобразование мира. Эсхатологическая вера такого рода, как замечает Фёгелин, предполагает возможность активного участия человека в эсхатологическом процессе. Трансформация мира в представлении спиритуалистов должна была произойти через Божественное вмешательство в ход истории. Духи — руководители Московского кружка спиритуалистов-догматиков предрекали скорое вмешательство Святого Духа, которое положит начало новой эре, когда учение Святого Духа объединит всех и «не будет ни эллина, ни иудея»[33], а духи — руководители МСК обещали в 1918 году скорое явление «Утешителя», который положит конец страданиям праведников[34]. Иоахимитские эсхатологии, к которым можно отнести и эсхатологии спиритуалистов, приписывают человеку активную роль в эсхатологическом процессе. По представлениям спиритуалистов, он был невозможен без деятельного участия сообщества праведников. Так описана у Е.И. Молоховец эсхатологическая роль «избранных народов»:

> Господь принужден был воплотиться на землю и претерпеть мученическую, крестную смерть, чтобы, искупая силою благодати своей, каждого православного христианина, в частности, исторгнуть понемногу из-под власти сатаны и самое Божеское Естество Свое, требуя в этом помощи и от каждого из нас исход в частности. В этой-то помощи Господу… состоит призвание всех избранных народов [Молоховец 1910а: 17].

В послании духов, адресованном МСК, говорится, что исход эсхатологического процесса зависит от действий человека:

> …а посему надлежит ей (человеческой воле. — *А.М.*) или в окончательном зле в окончательное отторжение прийти и вступить в воскрешение суда, или же познать свою отделенную от Отца природу и отказаться от отделенности[35].

Спиритуалисты видели себя проводниками завета Духа, которые должны были сделать последнее откровение всеобщим. Духи — руководители МСК вверяли своим подопечным дело распространения нового откровения: «И так в новых делах и заботах нового часа нарождается новый образ старого Завета; об нем порадейте, братья, вскрыть его постарайтесь и внимание воплощенных

33 Общины любви XX столетия // Спиритуалист. 1906. Январь. С. 68.

34 НИОР РГБ. Ф. 368. К. 9. Ед. 5. Послание неустановленного лица верным братьям 1918. Л. 5—5 об.

35 Там же. Л. 4 об.

привлекайте к нему»[36]. Спиритуалисты в своих кружках, оказывавшихся пространством для социальных экспериментов, пытались воплотить те идеальные модели отношений, которые проповедовали духи. Впоследствии эти новые формы взаимоотношений должны были стать всеобщими — учреждение кружков могло пониматься как начало глобальной трансформации всего общества. Как сказано в одном из программных текстов Московского кружка спиритуалистов-догматиков: «Сначала кружки, потом общества, затем народы, а потом весь мир. Вот задача Спиритизма»[37].

Библиография / References

[Белый 1910] — *Белый А.* Серебряный голубь: Повесть в семи главах. М.: Скорпион, 1910.

(*Belyy A.* Serebryanyy golub': Povest' v semi glavakh. Moscow, 1910.)

[Белый 1916] — *Белый А.* Петербург: Роман в 8 гл. с прологом и эпилогом. Пг.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1916.

(*Belyy A.* Peterburg: Roman v 8 gl. s prologom i epilogom. Petrograd, 1916.)

[Гузей 2014] — *Гузей Я.С.* «Желтая опасность»: представления об угрозе с Востока в Российской империи в конце XIX — начале XX в.: Дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2014.

(*Guzej Ya.S.* "Zheltaya opasnost'": predstavleniya ob ugroze s Vostoka v Rossiyskoy imperii v kontse XIX — nachale XX v.: PhD thesis. Saint Petersburg, 2014.)

[Дюркгейм 2018] — *Дюркгейм Э.* Элементарные формы религиозной жизни. М.: Элементарные формы, 2018.

(*Durkheim É.* Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Moscow, 2018. — In Russ.)

[Карышев 1906] — *Карышев И.А.* Рождение антихриста и обновление земли (Медиумическое сообщение). СПб.: Тип. Н.Я. Стойковой, 1906.

(*Karyshev I.A.* Rozhdenie antikhrista i obnovlenie zemli (Mediumicheskoe soobshchenie). Saint Petersburg, 1906.)

[Крыжановская 1906] — *Крыжановская В.И.* На Москве: сон в осеннюю ночь. М.: Верность, 1906.

(*Kryzhanovskaya V.I.* Na Moskve: son v osennyuyu noch'. Moscow, 1906.)

[Мережковский 1996] — *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. М.: Республика, 1996.

(*Merezhkovskiy D.S.* Iisus Neizvestnyy. Moscow, 1996.)

[Молоховец 1906] — *Молоховец Е.И.* Краткая история домостроительства вселенной: Ч. 1. СПб.: Тип. попечительства Человеколюбивого общества, 1906.

(*Molokhovets E.I.* Kratkaya istoriya domostroitel'stva vselennoy: Pt. 1. Saint Petersburg, 1906.)

[Молоховец 1909] — *Молоховец Е.И.* Русской женщине о великом значении нашего времени и о будущности сынов ее. СПб.: Тип. П.Ф. Вощинской, 1909.

(*Molokhovets E.I.* Russkoy zhenshchine o velikom znachenii nashego vremeni i o budushchnosti synov ee. Saint Petersburg, 1909.)

[Молоховец 1910а] — *Молоховец Е.И.* По поводу недоразумений относительно проституции. СПб.: Тип. П.Ф. Вощинской. 1910.

(*Molokhovets E.I.* Po povodu nedorazumeniy otnositel'no prostitutsii. Saint Petersburg, 1910.)

[Молоховец 1910б] — *Молоховец Е.И.* Монархизм, национализм и православие. СПб.: Тип. П.Ф. Вощинской, 1910.

(*Molokhovets E.I.* Monarkhizm, natsionalizm i pravoslavie. Saint Petersburg, 1910.)

[Посмертные вещания 1912] — Посмертные вещания преподобного Нила Мироточивого Афонского / пер. с греч.; ред. и примеч. архим. Александра. СПб.: Тип. П.Ф. Вощинской, 1912.

(Posmertnye veshhaniya prepodobnogo Nila Mirotochivogo Afonskogo / Transl. from Greek; ed.

36 Там же.

37 Практические советы начинающим изучать Спиритизм во всех его проявлениях. Глава IV // Спиритуалист. 1906. Январь.

and comment. by arkhim. Aleksandr. Saint Petersburg, 1912.)

[Регельсон 2008] — *Регельсон Р.Р.* Тринитарные основы проекта Николая Федорова // Н.Ф. Федоров: Pro et contra: В 2 кн. Кн. 2 / Сост. А.Г. Гачева. СПб.: Изд-во РХГА, 2008. С. 886—903.

(*Regel'son R.R.* Trinitarnye osnovy proekta Nikolaya Fedorova // N.F. Fedorov: Pro et contra: In 2 bks. Saint Petersburg, 2008. P. 886—903.)

[Тарабукина 2000] — *Тарабукина А.В.* Мировоззрение «церковных людей» в массовой духовной литературе рубежа XIX—XX веков. Традиция в фольклоре и литературе. СПб.: Акад. гимназия СПбГУ, 2000.

(*Tarabukina A.V.* Mirovozzrenie "tserkovnykh lyudey" v massovoy dukhovnoy literature rubezha XIX—XX vekov. Traditsiya v fol'klore i literature. Saint Petersburg, 2000.)

[Федоров 2015] — *Федоров Н.* Музей, его смысл и назначение // Гройс Б. Русский космизм. Антология. М.: Ad Marginem, 2015.

(*Fedorov N.* Muzey, ego smysl i naznachenie // Grojs B. Russkiy kosmizm. Antologiya. Moscow, 2015.)

[Шмидт 1916] — *Шмидт А.Н.* Из рукописей Анны Николаевны Шмидт. О будущности. Третий завет. Из дневника. Письма и пр. М.: Тип. «Рус. печ.» Б.В. Назаревского, 1916.

(*Shmidt A.N.* Iz rukopisey Anny Nikolaevny Shmidt. O budushchnosti. Tretiy zavet. Iz dnevnika. Pis'ma i pr. Moscow, 1916.)

[Wessinger 2016] — *Wessinger C.* The Oxford handbook of millenialism. New York: Oxford University Press, 2016.

[Voegelin 1974] — *Voegelin E.* The New Science of Politics. University of Chicago Press, 1974.

Илья Виницкий

Русский Глабдаббдриб

ТЕНЬ ДИМИТРИЯ И ИСТОРИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ ЭПОХИ РЕАЛИЗМА[1]

Ilya Vinitsky

Russian Glubdubdrib: False Dimitry's Shade and Russian Historical Imagination in the Age of Realism

Илья Виницкий (Принстонский университет, профессор кафедры славянских языков и литератур; доктор филологических наук) vinitsky@princeton.edu.

Ключевые слова: спиритизм, историография, позитивизм, русская историческая драма, театр как сеанс, тень Лжедмитрия, Н.И. Костомаров, А.Н. Островский

УДК: 091 + 930.85
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_121

В статье рассматривается, казалось бы, парадоксальное сопоставление профессионального историка и спирита в контексте русской культуры эпохи реализма. Я обращаюсь к попыткам историков, писателей и прежде всего драматургов 1860-х годов «материализовать» тени прошлого, призывавшиеся для того, чтобы дать ответы на самые волнующие вопросы той эпохи. В центре моего внимания — тень Лжедмитрия I в русском историческом воображении 1860-х и 1870-х годов. Я утверждаю, что, следуя примеру историков-позитивистов (Н.И. Костомаров), драматурги-реалисты 1860-х годов (А.Н. Островский, Н.А. Чаев, А.С. Суворин) стремились «прояснить» тень Димитрия, материализовать ее в однозначный образ (историческую правду). Однако результат этой литературной материализации оказался совсем иным: поражение реалиста, разрушение его представлений о жизни, спектрализация прошлого и постепенный переход к символистской драме с ее новым восприятием действительности.

Ilya Vinitsky (PhD; Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University) vinitsky@princeton.edu.

Key words: Spiritualism, historiography, positivism, Russian historical drama, theater as séance, the ghost False Dimitry, N.I. Kostomatov, A.N. Ostrovsky

UDC: 091 + 930.85
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_121

This paper considers the seemingly paradoxical juxtaposition of historian and spiritualist in the context of Russian culture of the Realist age. I address the attempts of historians, writers and above all dramatists of the 1860s to "materialize" the shades of the past, who were called upon to provide answers to the most troubling questions of the time. My focus is the shade of the False Dimitry, which deeply affected the Russian historical imagination in the 1860s and 1870s. I argue that, following the example of positivist historians (Nikolai Kostomarov), realist playwrights of the 1860s (Aleksandr Ostrovsky, Nikolai Chaev, Aleksei Suvorin) sought to "clarify" the shade of Dimitry, to materialize it as an unambiguous image (historical truth). However, the result of this struggle with the shade proved quite different: the defeat of the realist, the destruction of his fundamental beliefs, the spectralization of reality and the gradual transition to symbolist drama, with its new apprehension of reality.

1 Статья представляет собой сокращенный перевод главы об «историческом спиритизме» из моей книги «Ghostly Paradoxes: Modern Spiritualism and Russian Culture in the Age of Realism» (Toronto: Toronto University Press, 2009. P. 41—56, 180—185).

На грудь мертвому Димитрию положили маску, а в рот воткнули дудку. В продолжение двух дней москвичи ругались над его телом, кололи и пачкали всякою дрянью, а в понедельник свезли в «убогий дом» (кладбище для бедных и безродных) и бросили в яму, куда складывали замерзших и опившихся. Но вдруг по Москве стал ходить слух, что мертвый ходит; тогда снова вырыли тело, вывезли за Серпуховские ворота, сожгли, пепел всыпали в пушку и выстрели в ту сторону, откуда названый Димитрий пришел в Москву.

Н.И. Костомаров. Названый Димитрий
[Костомаров 1874: 628—629]

Вызывали царевича Дмитрия,
Так называемого Самозванца.
Спрашивали — чей он сын.
Он ответил — мое личное дело.
Ему возразили — нет не личное, нет!
Тогда он честно и просто признался:
Не знаю!

Е. Шварц. Еще один спиритический сеанс[2]

Исторический спиритизм

В самый разгар «спиритического сезона» 1875—1876 годов ультраконсервативный публицист, внук историка Н.М. Карамзина князь Владимир Петрович Мещерский (1839—1914) опубликовал в издаваемой им газете «Гражданин» очередную главу своего сатирического романа «Тайны современного Петербурга». Глава называлась «Современный историк» и рассказывала об «открытии исторического спиритизма». Герой этой главы историк Любомиров, проживающий на Петербургской стороне, признается повествователю, что установил контакт с душами разных исторических лиц и на основании их показаний может теперь подтвердить правоту своих собственных гипотез: «Приходите ко мне когда-нибудь ночью — сказал он мне почти шепотом — я тогда беседую с духами»[3]. Любомиров открывает своему слушателю, что прошлой ночью его посетил один «старик Годуновского времени», который пробыл у него три часа и которому он читал свою последнюю статью о Борисе Годунове:

> Дмитрия Царевича никогда не убивали, я прав; он, он мне это сказал, понимаете, а? — живое показание современника, а не мертвая холопская летопись; вот она история, а? *настоящая история*! — исторический медиум, дух говорящий, *торжество критики свободного разума историка*, а прежде писали историки — понимаете? А я, я пишу по наитию, по наитию духов... у меня ведь духи бывают всякие, даже Рюриковского времени был дух; приходите ночью, приходите, я вас

2 *Шварц Е.* Из книги «Трость скорописца» // Звезда. 2003. № 12. С. 4.
3 *Мещерский В.П.* Тайны современного Петербурга // Гражданин. 1876. № 3. 18 января. С. 84.

> просвещу, вы жалкий, только прежде прочтите, что я писал, иначе не поймете моей беседы с духами[4] (Курсив мой. — *И.В.*).

Таков, резюмирует рассказчик, «современный русский историк», доверяющий непосредственным фактам, а не устоявшимся мнениям.

В этой работе я хочу проанализировать, отталкиваясь от пародии Мещерского, парадоксальное на первый взгляд сопоставление историка и спиритуалиста в контексте русской культуры реалистического периода. Объектом моего исследования являются попытки русских историков и писателей (прежде всего драматургов) 1860-х годов «материализовать» в своих произведениях тени прошлого, призванные дать ответы на важные вопросы, волновавшие современников. В центре моего внимания будет находиться тень самозваного Димитрия, захватившая русское историческое воображение в 1860—1870-е годы.

Тени незабываемых предков

Фигура исторического медиума, открывающего секреты прошлого с помощью опроса великих исторических деятелей и их современников в присутствии свидетелей (участников сеанса), не является выдумкой Мещерского. С начала 1850-х годов в Америке, а затем в Европе практиковались контакты с историческими фигурами прошлого, нередко раскрывавшими «тайны» своего времени и «темные места» своей биографии. У каждой нации были свои заветные тени: в Америке — Вашингтон и Франклин; во Франции — Карл Великий, Людовик XIV, Наполеон I; в Англии — Кромвель. В России чаще всего вызывали Петра Великого и Ивана Грозного. По сообщению современника, последний в конце 1860-х годов являлся в разных гостиных одновременно, «заявляя о своем присутствии стуком стола или пустою болтовнею медиума» [Лесков 2000: 280].

Контакты с великими деятелями прошлого были особенно интенсивны в периоды исторических кризисов. Виктор Гюго в годы своего изгнания на острове Джерси постоянно общался с духами Робеспьера, Марата, Шенье и Наполеона I. Федор Тютчев во время Крымской войны искал у духов прошлого ответы на волновавшие его историософские вопросы. Исторический спиритизм не знал географических границ. Так, американские медиумы вступали в контакт с историческими личностями из далекой России: задушенный собственным шарфом император Павел I детально описал трагические обстоятельства своего убийства американскому «музыкальному медиуму» Фрэнсису Грирсону (Francis Grierson), а казненная за цареубийство Софья Перовская рассказала американским спиритам о своей высокой миссии [Blavatsky 1968: 359—365]. Давали о себе знать — а с 1870-х годов *физически* являлись на сеансах — и простые люди минувших эпох вроде знаменитого духа Кетти Кинг (Katie King), дочери карибского пирата XVII века Генри Моргана (Henry Morgan) [Conan Doyle 1926: 277—278].

«Исторический спиритизм» пародировал некоторые существенные черты реалистического восприятия истории во второй половине XIX века: доверие к историку как профессиональному медиуму, получающему «сигналы» из про-

4 Там же.

шлого; стремление с помощью позитивной науки разгадать загадки истории; эмпирицизм; секуляризацию и демократизацию прошлого, то есть представление о доступности прошлого для каждого. Современный историк напоминал Лемюэля Гулливера, вступившего в протоспиритической стране магов Глабдаббдриб (Glubdubbdrib) в непосредственный контакт с великими историческими мужами и узнавшего от них, что все в истории было не так, как описывается в классических текстах. В этом контексте сближение консерватором Мещерским нового исторического метода, основанного на критическом переосмыслении старых теорий с помощью обращения к конкретным фактам (прежде всего данным археологии и этнографии), со спиритической практикой было удачным полемическим ходом.

Современный русский историк

«Спиритический историк» Любомиров — несомненная пародия на известного историка-демократа Николая Ивановича Костомарова (1817—1885), многие годы посвятившего исследованию Смутного времени, в том числе «загадке» личности первого самозванца. Костомаров был известен своей критической позицией по отношению к официальной историографии, идеализировавшей «священные для сердца каждого русского» фигуры [Костомаров 1864; 1873]. По словам влиятельного критика Н.А. Добролюбова, в результате ревизионистских исследований историка пошатнулось «все историческое здание, выведенное г. Погодиным с помощью славяно-русского мистицизма» [Добролюбов 1963: 41]. Полемика Костомарова с историком-славянофилом М.П. Погодиным продолжалась на протяжении 1860—1870-х годов. Наибольшее раздражение у последнего вызывала костомаровская демифологизация таких национальных героев, как победитель монгольского хана Мамая князь Дмитрий Донской, вдохновитель народного ополчения купец Козьма Минин и спаситель царя крестьянин Иван Сусанин.

Сатира монархиста Мещерского на Костомарова, по всей видимости, связана с конкретным эпизодом этой полемики. В статье «О личности Смутного времени», опубликованной в июльском номере журнала «Вестник Европы» за 1871 год, Костомаров подверг критике известную историю о видении Козьмы Минина (ему во сне явился святой Сергий Радонежский и призвал к народной борьбе с поляками). Минин, по мнению историка, был человеком «тонким и хитрым», не брезговавшим для осуществления своих целей ролью «театрального пророка». С целью двинуть и повести народ на великое благое дело спасения земли Русской Минин и придумал, согласно Костомарову, свое чудесное видение. Этот вывод историк основывал на упоминании в летописях о сопернике Минина, стряпчем Биркине, обвинившем визионера во лжи. «“Молчи!” — сказал ему Козьма Минин и тихо пригрозил объявить православным то, что знает за Биркиным, и Биркин должен был замолчать» [Костомаров 1871: 512]. Эта апелляция к «голосу» простого современника вызвала гнев у Погодина, опубликовавшего своей ответ в «Гражданине» Мещерского в январе 1873 года:

> Да если б сам г. Костомаров, собираясь писать о Минине, или, еще вероятнее, прежде, о Дмитрии Донском, увидел во сне св[ятого] Сергия, то я нисколько не остановился бы поверить ему. Вот если б он стал рассказывать, что св[ятой] Сер-

гий погладил его тогда по головке, то признаюсь, я, грешный человек, усомнился бы, яко Биркин. *Но видел ли что г. Костомаров во сне, до этого нам нет дела, а вот что наяву он видит главных деятелей русской истории и судит о них как во сне, я считаю долгом доказывать пред его послушными читателями*[5] (Курсив мой. — *И.В.*).

«Видения» Костомарова — явный намек на биографии исторических личностей, которые последний печатал в 1860—1870-е годы. В 1873 году историк начинает публикацию сборников «Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей» (Т. 1—3. СПб., 1873—1888), в которых создает целую галерею портретов исторических лиц. По словам современника, «глубоко вдумываясь, почти вживаясь в изучаемую им старину, он воспроизводил ее в своих работах такими яркими красками, в таких выпуклых образах, что она привлекала читателя и неизгладимыми чертами врезывалась в его ум» [Мяконин 1895: 404]. В составе третьей книжки «Жизнеописаний», вышедшей в 1874 году, были напечаны статьи о Борисе Годунове и «названом Димитрии» (Лжедимитрии I), имевшие значительный резонанс в обществе. Мещерский в своей пародии на Костомарова явно имеет в виду последние.

История Самозванца представлялась официальной историографией так. В 1601 году, во время царствования Бориса Годунова, в Польше появляется молодой человек, заявляющий, что он — чудом выживший сын Иоанна Грозного царевич Димитрий. «Царевич» обвиняет Бориса в узурпации власти и идет во главе польского и казачьего войска на Москву. Правительство Бориса провозглашает его самозванцем, объявляет ему анафему и идентифицирует как беглого монаха Григория Отрепьева. В 1605 году неожиданно умирает царь Борис. Лжедимитрий свергает его сына и становится царем. Он задумывает обратить Московское царство в католичество. В 1606 году он гибнет в результате народного восстания, возглавленного князем Василием Шуйским, и его пепел развеивают по ветру. Ставший государем после его свержения Шуйский канонизирует убиенного в 1591 году царевича Димитрия и возвращается к версии правительства царя Бориса. Вплоть до царствования Александра II имя Григория Отрепьева сохраняется в перечне анафематствуемых.

Позиция Костомарова кардинально расходилась с официальной версией. По мнению историка, человек, уничтоживший дом Бориса и правивший целый год в Москве, не был беглым монахом Гришкой Отрепьевым. «Вопрос о том, кто был этот загадочный человек, много занимал умы и до сих пор остался неразрешенным», — пишет историк. Хотя «его поведение было таково, что скорее его можно признать за истинного Димитрия», против этого существуют веские доводы [Костомаров 1874: 629]. Костомаров рассматривает различные гипотезы о том, кем был этот человек и кому он был выгоден, но приходит к выводу о невозможности научно установить его идентичность.

В контексте исторических «портретов» Костомарова Димитрий явно противопоставляется царям-тиранам — своему «названому отцу» Иоанну Грозному и своему «убийце» Борису Годунову (последнего Костомаров очень не любил). Димитрий демократичен, искренен, добр, рыцарственен, просвещен и полон благих намерений. Он стремится преодолеть культурную и экономи-

5 *Мещерский В.П.* Тайны современного Петербурга // Гражданин. 1876. № 3. 18 января. С. 1.

ческую замкнутость Московского царства, поощряет свободу торговли, является сторонником свободы совести в государстве и вовсе не замышляет (как принято было считать) обращение своего народа в католицизм. Димитрий преобразует Боярскую думу в сенат, сам там присутствует, разбирая дела, говорит боярам о необходимости дать народу образование и убеждает их путешествовать по Европе, читать книги. Будучи деятельным человеком, он не жалует монахов и обещает забрать часть их имущества в народную пользу. Он мечтает о великой войне с Турцией, освобождении Константинополя, лично участвует в военных приготовлениях и не брезгует простой работой. Иными словами, Димитрий в изображении Костомарова напоминает Петра Великого. Между тем, замечает историк, надменность, неуважение к обычаям и суевериям современников, а также неумение обуздать собственные страсти приводят названого Димитрия к трагического концу.

> В лице К[остомарова], — писал его биограф, — счастливо соединялись историк-мыслитель и художник — и это обеспечило ему не только одно из первых мест в ряду русских историков, но и наибольшую популярность среди читающей публики [Мяконин 1895: 404].

Костомаров создает художественный портрет исторического лица, основанный на научно-критическом анализе разнообразных источников и привлечении широкого этнографического материала. Именно этот метод Мещерский и пародирует с помощью спиритической аналогии: историк оказывается подобен фантазеру-спириту, находящему подтверждение своим догадкам в «живых показаниях» мертвецов. Эта пародия наводит нас на более общие размышления о соотношении спиритизма и исторического воображения в 1860—1870-е годы.

«Настоящая история»

Реформаторские 1860-е годы — период быстрого расцвета исторической науки в России. В это время выходят труды К. Кавелина (1818—1885), А.П. Щапова (1831—1876), К.Н. Бестужева-Рюмина (1829—1897), И.Е. Забелина (1820—1908) и других ученых, заложивших основу русской историографии, публикуются исторические источники в многотомных «Актах, собранных в библиотеках и архивах Российской империи археографической экспедицией», и выпуски «Русского архива», ведет активную деятельность исторический журнал «Вестник Европы» и т.д. На смену романтической историографии, находившейся под сильным влиянием идеалистических философских систем, приходит «позитивная» наука о прошлом, стремящаяся адаптировать естественно-научную методологию и откликающаяся на современные общественные проблемы. В это время ученый-историк начинает восприниматься обществом как авторитетная фигура — профессиональный знаток и интерпретатор прошлого, содержащего ключ к пониманию настоящего. Как пишет Лионел Госсман, «на протяжении XIX века историки все более и более тянулись к университету, за ними следовали историки и теоретики литературы; и в итоге, история, подобно литературоведению, перешла из достояния поэта и литератора в руки профессора» [Gossman 1990: 230—231]. Эндрю Вахтель, приводящий эти слова в своей книге «Одержимость историей: русские писатели и прошлое», справедливо замечает, что в России описанный выше процесс происходил медленнее,

а главное — русские писатели здесь никогда не оставляли претензию соперничать с историками в изображении и интерпретации истории [Wachtel 1994: 15—18] (наиболее яркий пример — «Война и мир» Л.Н. Толстого).

Следует также добавить, что и историки постоянно посягали на литературную территорию. Так, Костомаров писал не только исторические труды, часто строившиеся как художественные тексты, но и литературные произведения в разных жанрах, основанные на его научных изысканиях (см.: [Соколов 1994: 103—106]).

Общим для историков-литераторов и писателей-историков 1860-х годов было стремление к научной реконструкции, материализации и «визуализации» прошлого (семиотическая интерпретация «эффекта реальности» в историческом дискурсе была рассмотрена Р. Бартом сто лет спустя в статье «Дискурс истории» [Barthes 1967]). Своеобразный перенос «преждебывших» людей и событий в настоящее время преследовал двойную цель: 1) установление исторической истины с помощью кропотливого сбора и детального анализа «фактов» (то, что было на самом деле и что было замутнено романтическими легендами) и 2) научное объяснение настоящего положения вещей и исторический прогноз на основании точного знания прошлого, понимания народного духа и законов истории. Историк 1860-х годов — это (еще) не кабинетный ученый-профессионал, но своеобразный общественный медиум, вызывающий с помощью своей науки как тени великих предков, так и явления обыденной, народной жизни прошлого. Заметим, что это новое амплуа принципиально отличается от романтического представления об историке как поэте-визионере, созерцающем в своем воображении целые исторические эпохи (от Новалиса до Гоголя).

Если метафорой романтического воображения может служить фантасмагория («spectral drama» в интерпретации Терри Кэсл [Castle 1994: 140]), то метафора реалистического воображения — спиритический сеанс, материализующий аутентичный «дух прошлого» в присутствии заинтересованной публики.

Тень Димитрия

Благодаря лавине исторических публикаций в журналах 1860-х годов, отечественное прошлое представлялось демократическому читателю *близким* и *доступным*. В центре общественного внимания пореформенного периода закономерно оказались бурные переломные эпохи, представленные историками и критиками как ключевые для понимания современности. Особый интерес представляли эпоха Иоанна Грозного и последовавшие за ней царствование Бориса и великая Смута, приведшая в итоге к установлению дома Романовых. Интерес к Смуте был обусловлен целым рядом исторических и идеологических причин: смерть царя-«тирана» и постреформенные брожения; польские события и крестьянские бунты; народничество 1860—1870-х годов и поиск «русской идеи»; идеологические споры о роли личности и народа в истории, о прогрессе и исторических циклах. Финал царствования Грозного и Смутное время представляли для людей 1860-х годов почти идеальное, иконическое отображение переходного периода, когда старое отмирает, а новое еще только формируется. Этот период исторического разложения и одновременно творчества,

смешения самых разных форм и идей, оказался герменевтическим магнитом-ловушкой для современного общества.

Исторические деятели «смутной» эпохи стали своеобразным наваждением 1860-х годов: Иоанн Грозный, Борис Годунов, Василий Шуйский, (Лже-)Димитрий. Кэрил Эмерсон справедливо замечает, что наиболее привлекательной для русского исторического воображения всегда была фигура Бориса Годунова — соединительного звена (a bridge figure) «между двумя великими мифическими силами – Ивана Грозного и Петра Великого, — между восточным деспотом и вестернизированным монархом» [Emerson 1985: 15]. Это верно с историософской и, так сказать, культурно-психологической точек зрения. Однако не будет преувеличением сказать, что мистическим центром русского исторического воображения была именно «загадочная» фигура «названого Димитрия»: воплощение случая и нереализованной возможности, исторический мираж, если не разрушающий, то подтачивающий бинарное восприятие русской истории как балансирующей между Иваном и Петром (см.: [Clayton 2004: 16]).

Иван Киреевский некогда назвал Димитрия тенью, царствующей в пушкинской трагедии от начала до конца. В 1860-е годы он становится тенью, которая преследует все русское общество, связывая современность с прошлым (см.: [Майорова 1999: 210—229]). Интересный пример этой мистико-исторической связи мы находим в антинигилистическом романе Н.С. Лескова «На ножах» (1871), посвященном идеологической смуте 1860-х годов. В одной из своих мистических бесед визионер и спирит Светозар Водопьянов, исповедующий реинкарнационализм Аллана Кардека, утверждает, что Димитрий был даровитым молодым человеком, а вовсе не Лжедимитрием: «...бедный дух до сей поры беспокоится такою клеветою». Но на вопрос, кто же он такой, Водопьянов отвечает туманно: «Когда он был духом, он не хотел этого ясно сказать, теперь он опять воплощен» [Лесков 2004: 280].

Парадокс заключается в том, что историки реалистической эпохи выбирают в качестве объекта исследования... героя-привидение. И не просто выбирают, но пытаются с помощью доступных методов его «воскресить», допросить, идентифицировать. Исторический (Лже-)Димитрий оказался идеальным кандидатом на роль национального призрака: человек, неизвестно откуда явившийся, как бы вознесшийся из небытия, царствовавший на Москве год, убитый, сожженный (Костомаров пишет, что в народе пошел слух о растерзанном царе, который «ходит по ночам», потому труп его и решили сжечь) и развеянный по ветру (прах забили в жерло пушки и выстрелили в сторону, откуда он пришел). Кем был Димитрий? Беглым монахом Гришкой (официальная версия, идущая от эпохи царя Бориса)? Чудом спасшимся царевичем? Костромским дворянином? Инородцем (польским шляхтичем, белорусом, украинцем или даже евреем)? Был ли он агентом католиков («польский свистун»)? Рыцарем на троне (прообраз Павла)? Неудавшимся реформатором (предтеча Петра Великого)? Спасителем? Антихристом? В своем очерке Костомаров, как мы помним, приходит к печальному выводу, что ответить на эти вопросы невозможно: это неизвестное истории лицо, «Икс».

Иначе говоря, загадка Димитрия оказывается неразрешимым русским уравнением «реальной» эпохи. С определенной точки зрения постоянные возвращения историков к фигуре Димитрия — результат подсознательной неудовлетворенности общества в способности строгих научных методов ответить на волнующий вопрос. Там же, где кончается история, вступает в силу истори-

ческое воображение. Компромиссная попытка Костомарова «оживить» Димитрия в научно-художественном очерке — не решение проблемы. Гораздо больший потенциал имеется у художественной литературы — и прежде всего исторической драмы. Именно последняя, как мы полагаем, и взяла на себя в 1860-е годы миссию метафорической материализации «духа прошлого».

Реальность иллюзии

1860-е годы — период расцвета русской исторической драматургии. В эти годы, пишет историк русского театра, «впервые увидели свет рампы почти все самые значительные произведения русской исторической драматургии, включая пушкинского “Бориса Годунова”» [Холодов 1980: 129]. Пик театрального интереса к русской истории — середина десятилетия: так, из сорока новых исторических пьес, поставленных в 1860-е, более половины приходятся на период с 1865 по 1868 год. Расцвет исторической драмы — одно из ярких проявлений своеобразного паниторизма русской культуры этого времени: быстрое развитие исторической живописи (Суриков, Репин), исторической оперы (А.Н. Серов, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, М.П. Мусоргский [Taruskin 1993: 123—200] чуть позднее — А.П. Бородин)) и исторического романа (Л.Н. Толстой, А.К. Толстой).

Историческая драма реалистической эпохи противопоставляла себя романтической. В основе новой традиции — отказ от сложившихся условно-патриотических схем (наиболее ярко представленных в творчестве Нестора Кукольника), стремление к научности и точному соответствию изображаемого на сцене современным данным историографии и этнографии (изображение народного быта и психологии), акцент на обыденной, «народной», а не исключительной, «государственной» стороне исторического процесса (то есть ориентация на современные исторические теории), а также попытка с помощью искусства приблизиться к пониманию прошлого, народного «духа» [Аникст 1972: 330—397; Степанова 1976; Холодов 1980: 129—147]. По словам критика П.В. Анненкова, русская историческая драма стала «чем-то вроде новой исторической науки» (цит. по: [Аникст 1972: 383]). Наиболее влиятельный русский драматург того времени А.Н. Островский полагал, что «исторический писатель, как и ученый историк... должен раскрывать истину событий прошлого и давать народу материал для суда над национальной жизнью — прошлой и современной» [Лотман 1977: 526]. Так, Островский черпал материал для своих исторических драм из многочисленных исторических и этнографических источников, консультировался с авторитетными историками; драматург Н.А. Чаев снабжал свои пьесы археологическими комментариями и даже старался воспроизвести русский язык XVII века в репликах своих героев.

Наконец, театр второй половины века открывал возможность универсальной реконструкции прошлого: «декорации, костюмы, бутафория, реквизит создавались после тщательного изучения музейных материалов и исторических исследований» [Островский 1977: 355], активно привлекались к постановкам видные историки. Последние, в свою очередь, писали театральные рецензии, в которых указывали на точность (или ошибки) в изображении прошлого. Так, Костомаров высказывался о первой постановке пушкинской трагедии в 1870 году: «С внешней стороны появление “Бориса Годунова” составляет

истинный феномен. Никогда еще наружная постановка пьесы не совершена была с такою тщательностью, с таким сохранением археологической правды» [Островский 1977: 35]. А.С. Суворин в своей рецензии на постановку драматической хроники Островского «Димитрий Самозванец и Василий Шуйский» А.Н. Островского (1866) говорил о том, что массовая сцена столкновения толпы с захватчиками была поставлена с такой силой и реалистической убедительностью, «что все [зрители] готовы подумать, что сцена эта происходит в действительности» [Холодов 1980: 147].

О способности драмы создавать иллюзию материализованного прошлого на сцене говорил и А.Н. Островский: «Историк передает, *что было*; драматический поэт показывает, *как было*, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события». «Этот эффект соучастия, — пишет современный исследователь русского театра, — основан не просто на силе драматической иллюзии, но на действительных исторических связях, существующих между прошлым и настоящим» [Там же: 138]. Между тем на самом деле происходит прямо противоположное: именно драматический поэт переносит в театр своего героя, то есть делает его участником современного идеологического процесса. И не просто героя — а такого, который интересен и важен для общества. Как Димитрий.

Поэтика спектрализации

Последний является в нескольких драмах 1860—1870-х годов: помимо упоминавшейся постановки пушкинского «Бориса Годунова» и хроник Островского (1866) и Чаева (1866), в «Истории в лицах о Димитрии Самозванце» М. Погодина (публ. 1868), пьесе Н. Полозова (не была поставлена), наконец, в опере Мусоргского «Борис Годунов» (1874). Мы уже говорили об известном парадоксе русского интереса к Димитрию в 1860—1870-е годы: реалисты (историки и писатели) обращаются к Тени. Лидия Лотман в статье об исторической драматургии этого времени указывает, что стимулом для писателей было стремление с помощью искусства раскрыть «темные» места отечественной истории [Лотман 1977: 528]. Это так. Но результатом этого историко-литературного детективного расследования стала еще большая запутанность. В произведениях 1860—1870-х годов тень Димитрия как бы «дробится» на идеологически конфликтующие тени: Димитрий Погодина отличается от Димитрия Островского, Димитрий Чаева не похож ни на того, ни на другого и т.д. Более того, даже в творчестве одного автора фигура Димитрия сопротивляется однозначному истолкованию (так, А.С. Суворин упрекал Островского за то, что его истолкование Димитрия не сводится к какой-то одной исторической версии) [Аникст 1972: 349—350].

Не ставя задачи анализа драматических произведений о Димитрии (см.: [Emerson 1985; 2007]), мы остановимся лишь на одном мотиве русской драматической димитрианы, вскрывающем способ существования этой загадочной фигуры в русском историческом воображении. Речь идет о мотиве тени царевича, восходящем, как мы помним, к пушкинскому «Борису Годунову». Наиболее интересный пример в этой связи представляет для нас последняя драма трилогии А.К. Толстого о царе Борисе — «Царь Борис» (1870). Отношение идеалиста Толстого к реалистической программе исторической драмы 1860-х годов

своеобразно: психологическую правду он ставил выше исторической точности и разрешал себе иногда отступать от последней. Искусство, по Толстому, «не должно противоречить правде», но оно должно брать от каждого явления «только его типические черты» и отбрасывать все несущественное: «Этим живопись отличается от фотографии, поэзия от истории и, в частности, драма от драматической хроники» [Толстой 1986: 394]. Такая позиция позволяла ему не только достигать собственных художественных целей, но и в известной степени остранить современную ему реалистическую модель, показать ее условность, ограниченность и противоречивость. В этом смысле А.К. Толстой действует как «драматургический мистик», проникающий в духовные тайны прошлого, а не как ученый спирит, стремящийся к точному воскрешению исторических фактов (явлений) (об историческом методе Толстого см.: [Emerson 2007]).

Первоначально Толстой хотел изобразить Самозванца на сцене (писатель в целом придерживался костомаровских взглядов на Димитрия как отличного от Гришки Отрепьева лица). Однако в итоге он отказался от этого замысла. Димитрия у Толстого, в отличие от современных ему драматургов, нет «во плоти», но он присутствует в трагедии в виде нематериальной тени («Умер, но жив!»). Так, в пятом акте этой трагедии Бориса преследует видение царевича. Борис *знает*, что последний давно умер. Он *понимает*, что видимая им тень — оптический обман: луч луны отражается на его троне. Он *чувствует*, что сходит с ума. Но он не может отделаться от призрака. Кэрил Эмерсон очень точно показывает, в чем видение толстовского Бориса отличается от «кровавых мальчиков» пушкинского царя. Не совесть, но сознание бессмысленности исторического дела мучит Бориса. Он возвращается к тому, с чего начал [Emerson 1985: 273].

Но нас здесь интересует не столько символизм тени Димитрия в драме Толстого (что значит она для Бориса и для драматического сюжета), сколько ее значение в русском общественном и литературном сознании того времени. Тень толстовского Димитрия может быть осмыслена как наваждение русской исторической драмы 1860-х годов, которое она (драма) безуспешно пытается развеять с помощью научно-реалистического воплощения призрака на сцене. Вослед за ученым драматург-реалист ставил задачу «прояснить» тень, материализовать ее в однозначный образ (историческая правда). Однако результат реалистической борьбы с тенью оказывается совсем иным — поражение реалиста, разрушение «всего здания его жизни», спектрализация действительности и постепенный переход к выражающему новое сознание реальности символистскому театру.

Заключение. Иллюзия действительности

Свои исторические хроники о Смутном времени («Козьма Захарович Минин, Сухорук», «Воевода. (Сон на Волге)», «Димитрий Самозванец и Шуйский, Тушино», «Василиса Мелентьева») А.Н. Островский завершил небольшой и неудачной пьесой «Комик XVII столетия» (1872). Последняя была написана к 200-летней годовщине русского театра, начало которого отсчитывалось от представления комедии об Эсфири («Артаксерксово действо») в придворной театральной храмине царя Алексея Михайловича в 1672 году (см.: [Лотман 1977: 580—587]). Иначе говоря, драматург в этой пьесе как бы сводит самое начало развития русской драмы с высшей точкой ее развития.

«Комик XVII столетия» — своеобразный постскриптум к исторической драматургии писателя. Это произведение не столько об истории, сколько о театре и его судьбе. Но это и строго историческая драма. Островский черпает сведения об изображаемом периоде и событии из современных исторических сочинений (Н.С. Тихонравов, И.Е. Забелин), стремится, в соответствии со своей программой, к точной реконструкции психологии русского человека конца XVII века. Выбор исторического момента принципиален для историософии писателя. Со времен Смуты прошло больше полувека. Исторические бури улеглись. Новая династия уверенно правит страной и осторожно готовит сближение с Западом. Театр — первая ласточка будущей культурной реформы (в пьесе особо подчеркивается, что появление первого театра совпадает с рождением будущего великого преобразователя России Петра). Россия вступает в европейскую культуру, в которой драматургу-комику отведена роль нравственного судьи людей и истории.

Однако есть известная ирония в обращении драматурга-реалиста к первому русскому театральному опыту. Д.С. Лихачев в главе, посвященной театру Алексея Михайловича, дал блестящее описание уникальной ситуации — столкновению культурно невежественных русских зрителей (царь и бояре) с *главной* театральной иллюзией — воскрешением прошлого:

> Это был показ прошлого, его наглядное изображение, его своеобразное воскрешение. Артаксеркс, который, как говорилось в «комедии», «вящше лет дву тысящ во гробе заключен есть», в первом своем монологе трижды произносил слово «ныне». Он, как и другие «заключенные во гробе» персонажи, «ныне» жил на сцене, «ныне» говорил и двигался, казнил и миловал, тужил и радовался. Для современного зрителя в «оживлении» давно умершего «потентата» (государя) не было бы ничего удивительного: это обыкновенная сценическая условность. Но для царя Алексея Михайловича и его вельмож, не получивших западноевропейского театрального воспитания, «воскрешение прошлого» в «комидийной храмине» было подлинным переворотом в их представлениях об искусстве. Оказалось, что о прошлом можно не только рассказывать, повествовать. Прошлое можно показать, оживить, изобразить как настоящее. *Театр создавал художественную иллюзию действительности, как бы «отключал» зрителя от реальности и переносил его в особый мир — мир искусства, мир ожившей истории* [Лихачев 1980: 443] (Курсив мой. — *И.В.*).

Если в XVII веке первые зрители учились восприятию театральной иллюзии, то в мифологическом сознании реалистической эпохи происходит реализация этой метафоры: прошлое как бы материализуется на сцене, приходит с помощью автора-медиума (не визионера!) к зрителю, разрушает границы между тем, что было, и тем, что есть. И все это происходит не в результате чуда, магического заклинания шекспировского Просперо [Greenblatt 2013: 258—261] или романтического откровения, но, естественно, как продукт научно-художественного воображения, контролируемого начитанными в исторической литературе публикой и критиками.

Я, разумеется, не ставлю знака равенства между спиритизмом и исторической драмой. Историческое воображение 1860-х годов — сложный и глубоко содержательный феномен, а историческая драматургия Островского и Алексея Толстого — совершенно отдельная тема для разговора. Спиритическая метафора позволяет увидеть и проанализировать лишь общие принципы мышле-

ния человека реалистической эпохи (реалистическое суеверие), стремившегося избавиться от призраков прошлого путем их научного приручения.

В известном смысле серьезный писатель-драматург делает то, что пытается сделать смешной последователь спиритизма: призвать, расспросить и одомашнить тени прошлого. Подобно спириту, он говорит: «Приходите ночью (то есть вечером, ко времени представления), приходите, я вас просвещу, вы жалкий, только прежде прочтите, что я писал, иначе не поймете моей беседы с духами».

Библиография / References

[Аникст 1972] — *Аникст А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972.

(*Anikst A.* Teoriya dramy v Rossii ot Pushkina do Chekhova. Moscow, 1972.)

[Добролюбов 1963] — *Добролюбов Н.А.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 6 / Под общ. ред. Б.И. Бурсова и др. М.: Гослитиздат, 1963.

(*Dobroljubov N.A.* Sobranie sochineniy: In 9 vols. Vol. 6 / Ed. by B.I. Bursova et al. Moscow, 1963.)

[Костомаров 1864] — *Костомаров Н.* Кто был первый Лжедимитрий. СПб.: Тип. В. Безобразова и К°, 1864.

(*Kostomarov N.* Kto byl pervyy Lzhedimitriy. Saint Petersburg, 1864.)

[Костомаров 1871] — *Костомаров Н.И.* Личности смутного времени // Вестник Европы. Т. 3 (май — июнь). 1871.

(*Kostomarov N.I.* Lichnosti smutnogo vremeni // Vestnik Evropy. Vol. 3 (May — June). 1871.)

[Костомаров 1873] — *Костомаров Н.* О следственном деле по поводу убиения царевича Димитрия // Вестник Европы. 1873. Т. 43. № 9.

(*Kostomarov N.* O sledstvennom dele po povodu ubieniya tsarevicha Dimitriya // Vestnik Evropy. 1873. T. 43. № 9.)

[Костомаров 1874] — *Костомаров Н.* Русская история в жизнеописаниях ея главнейших деятелей. Отд. 1. Вып. 2. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1874.

(*Kostomarov N.* Russkaya istoriya v zhizneopisaniyakh eya glavneyshikh deyateley. Sect. 1. Iss. 2. Vypusk vtoroy. Saint Petersburg, 1874.)

[Лесков 2000] — *Лесков Н.С.* Модный враг церкви // Лесков Н.С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 7. Сочинения 1869—1871. М.: Terra, 2000.

(*Leskov N.S.* Modnyy vrag tserkvi // Leskov N.S. Polnoe sobranie sochineniy: In 30 vols. Vol. 7. Sochineniya 1869—1871. Moscow, 2000.)

[Лесков 2004] — *Лесков Н.С.* На ножах // Лесков Н.С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 9. М.: Terra, 2004.

(*Leskov N.S.* Na nozhakh // Leskov N.S. Polnoe sobranie sochineniy: In 30 vols. Vol. 9. Moscow, 2004.)

[Лихачев 1980] — *Лихачев Д.* История русской литературы X—XVII веков. М.: Просвещение, 1980.

(*Likhachev D.* Istoriya russkoy literatury X—XVII vekov. Moscow, 1980.)

[Лотман 1977] — *Лотман Л.* Стихотворная драматургия Островского (1866—1873) // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 18 т. Т. 7 / Гл. ред. И.А. Овчинина. М.: Искусство, 1977.

(*Lotman L.* Stikhotvornaya dramaturgiya Ostrovskogo (1866—1873) // Ostrovskij A.N. Polnoe sobranie sochineniy: In 18 vols. / Ed. by I.A. Ovchinina. Vol. 7. Moscow, 1977.)

[Майорова 1999] — *Майорова О.* Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи // Россия/Russia. 1999. № 3 (11). С. 204—232.

(*Majorova O.* Tsarevich-samozvanets v sotsial'noy mifologii poreformennoy epokhi // Rossiya/Russia. 1999. № 3 (11). P. 204—232.

[Мяконин 1895] — *Мяконин В.* Костомаров (Николай Иванович) // Энциклопедический словарь: В 86 т. Т. 16. СПб.: Тип.-лит. И.А. Ефрона, 1895.

(*Mjakonin V.* Kostomarov (Nikolay Ivanovich) // Entsiklopedicheskiy slovar': In 86 vols. Vol. 16. Saint Petersburg, 1895.)

[Островский 1977] — *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 18 т. Т. 7 / Гл. ред. И.А. Овчинина. М.: Искусство, 1977.

(*Ostrovskij A.N.* Polnoe sobranie sochineniy: In 18 vols. / Ed. by I.A. Ovchinina. Vol. 7. Moscow, 1977.)

[Соколов 1994] — *Соколов Н.П.* Костомаров Николай Иванович // Русские писатели, 1800—1917. Биографический словарь: В 7 т. Т. 3. М.: Большая российская энциклопедия, 1994.

(*Sokolov N.P.* Kostomarov Nikolay Ivanovich // Russkie pisateli, 1800—1917. Biograficheskiy slovar': In 7 vols. Vol. 3. Moscow, 1994.)

[Степанова 1976] — *Степанова Г.* Стихотворная драматургия Островского (1866—1873) // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 18 т. Т. 6. / Гл. ред. И.А. Овчинина. М.: Искусство, 1976. С. 534—569.

(*Stepanova G.* Stikhotvornaya dramaturgiya Ostrovskogo (1866—1873) // Ostrovskiy A.N. Polnoe sobranie sochineniy: in 18 vols. / Ed. by I.A. Ovchinina. Vol. 6. Moscow, 1976. P. 534—569.)

[Толстой 1986] — *Толстой А.К.* Драматическая трилогия. М.: Правда, 1986.

(*Tolstoy A.K.* Dramaticheskaya trilogiya. Moscow, 1986.)

[Холодов 1980] — *Холодов Е.Г.* Репертуар // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 5. М.: Искусство, 1980.

(*Kholodov E.G.* Repertuar // Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: In 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1980.)

[Barthes 1967] — *Barthes R.* Le discours de l'histoire // Social Science Information. 1967. Vol. 6 (4). P. 63—75.

[Blavatsky 1968] — *Blavatsky H.P.* Trance Mediums and 'Historical' Visions. Sophie Perovsky as a Spirit // Blavatsky H.P. Collected Writings, 1881—1882: In 15 vols. Vol. 3. Madras; London, 1968.

[Castle 1994] — *Castle T.* The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny. Oxford: Oxford University Press, 1994.

[Clayton 2004] — *Clayton Douglas J.* Dimitry's Shade. A Reading of Alexander Pushkin's Boris Godunov. Evanston: Northwestern University Press, 2004.

[Conan Doyle 1926] — *Conan Doyle A.* The History of Spiritualism: In 2 vols. Vol. 1. New York, 1926.

[Emerson 1985] — *Emerson Cl.* Pretenders to History // Slavic Review. 1985. Vol. 44. № 2. P. 257—279.

[Emerson 2007] — *Emerson C.* Response and Expansion: Identity Crisis as Revisionist. Historical Dramaturgy: The Pretenders of A.K. Tolstoi, with a Sideways Gaze at Pushkin // Slavic and East European Journal (SEEJ). 2007. January. P. 22—36.

[Gossman 1990] — *Gossman L.* Between History and Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

[Greenblatt 2013] — *Greenblatt S.* Hamlet in Purgatory. Princeton: Princeton University Press, 2013.

[Taruskin 1993] — *Taruskin R.* The Present in the Past: Russian Opera and Russian Historiography, circa 1870 // Taruskin R. Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue. Princeton: Princeton University Press, 1993.

[Wachtel 1994] — *Wachtel A.B.* An Obsession with History. Russian Writers Confront the Past. Palo Alto: Stanford University Press, 1994.

Юлия Маннхерц[1]

Русский спиритуализм и его безмолвные медиумы

Julia Mannherz

Russian Spiritualism and its Silent Mediums

Юлия Маннхерц (Оксфордский университет, профессор современной истории; PhD) julia.mannherz@history.ox.ac.uk.

Ключевые слова: спиритуализм, женщины-медиумы, Елизавета Прибыткова, права женщин

УДК: 008.42:81'373.4
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_135

До сих пор история русского спиритуализма писалась с точки зрения практикующих его мужчин. Этот односторонний подход во многом связан с отсутствием источников, которые позволили бы историкам осветить широкое участие женщин в спиритуалистическом движении. Осторожно пытаясь предоставить более репрезентативное описание, эта статья представляет собой медленное прочтение медиумической карьеры Елизаветы Дмитриевны Прибытковой (описанной ее мужем) и утверждает, что спиритизм предлагал русским женщинам ограниченное пространство для выражения своих амбиций и воплощения в жизнь своих фантазий.

Julia Mannherz (PhD; Associate Professor of Modern History Oriel College, University of Oxford) julia.mannherz@history.ox.ac.uk.

Kew words: spiritualism, female mediums, Elizaveta Pribytkova, women's rights

UDC: 008.42:81'373.4
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_135

The history of Russian spiritualism has thus far been written from the perspective of its male practitioners. This one-sided approach is largely due to a lack of sources which would allow historians to illuminate the wide-spread participation of women in the movement. As a tentative attempt to provide a more representative account, this article offers a close reading of the mediumistic career of Elizaveta Dmitrievna Pribytkova (as described by her husband), and argues that spiritualism offered Russian women a limited forum in which they could express their ambitions and live their fantasies.

Историю русского спиритуализма обычно описывают через деятельность знаменитых мужчин. Известно, что Александр Николаевич Аксаков (1832—1903) — племянник Сергея Тимофеевича и двоюродный брат Ивана и Константина Аксаковых — в 1871 году убедился в реальности явлений спиритических сеансов и до конца жизни использовал свое личное состояние для настойчивой пропаганды идей спиритуализма в России и Европе. Известно также, что знакомый Аксакова, зоолог Николай Петрович Вагнер (1929—1907), опубликовал в 1875 году в «Вестнике Европы» широко обсуждавшееся письмо, в котором он сообщал о своем собственном обращении к спиритуализму; и что его коллега по Петербургскому университету химик Александр Михайлович Бутлеров (1828—1886) вскоре после этого опубликовал подобный текст в «Русском вестнике»[2].

1 Я благодарю Ирину Пярт за ценные замечания к черновой версии этой статьи, а также Ксению Бутузову за отличный перевод и подготовку текста к публикации.

2 *Вагнер Н.П.* Письмо к редактору: по поводу спиритизма // Вестник Европы. 1875. Апрель. С. 855—875; *Бутлеров А.М.* Медиумические явления // Русский вестник. 1875. № 120. С. 300—348.

Столь активная приверженность спиритуализму среди выдающихся ученых — так гласит история русского спиритуализма — расстроила Дмитрия Ивановича Менделеева (1834—1907), коллегу Вагнера и Бутлерова по Петербургскому университету, и привела к двум вещам: к учреждению независимой комиссии, предназначенной для расследования спиритизма, и к зрелищной ссоре между бывшими членами комиссии — то есть между сторонниками и хулителями спиритуализма, — которая привлекла еще большее внимание общественности к новостям о сеансах. Говоря об истории русского спиритуализма, также часто упоминают основание в 1881 году самого известного в России спиритуалистического журнала «Ребус» и реже — его редактора Виктора Ивановича Прибыткова (1837/40—1910). Поскольку русская культура не была бы русской культурой без должного внимания к литературе, мы знаем, что писатели Тургенев, Толстой, Достоевский, Лесков, Брюсов, Белый и другие интересовались социальными, культурными и религиозными последствиями спиритуалистических воззрений в своих романах, стихах, пьесах и публикациях в периодике (см.: [Богомолов 1999; Gordin 2001; Mannherz 2012; Vinitsky 2009]).

Тем не менее вопрос о том, почему в историческом нарративе о русском спиритуализме фигурируют исключительно мужчины, остается открытым[3]. Ведь если мы посмотрим на протоколы сеансов, окажется, что русские женщины участвовали в сеансах с такой же периодичностью, что и их мужья, братья или сыновья. Таким образом, мы (здесь я имею в виду и себя тоже) рассказали только частичную историю русского спиритуализма. Еще более поразительным последствием этого ориентированного на мужчин описания русского спиритуализма является бросающееся в глаза отсутствие медиумов в наших историях: тех самых людей, которые, по мнению как спиритуалистов, так и антиспиритуалистов, обеспечили существование спиритуалистических явлений и которые по причинам, о которых я расскажу ниже, обычно были женщинами.

По мнению противников спиритуализма, медиумы были хитрыми шарлатанами, которые обманом заставляли участников сеансов поверить в то, что невидимые силы стучат в стены или по мебели, передают бессмысленные сообщения, поднимают столы или разбрасывают домашнюю утварь. Напротив, спиритуалисты утверждали, что медиумы позволяют духам умерших передавать потустороннюю мудрость живым. Тем не менее спиритуалисты никогда не уточняли, как сотрудничество между духом и медиумом фактически было устроено. Снова и снова предполагая, что медиумический талант был дарован людям с особой эмоциональной и нервной чувствительностью, которая давала им особый доступ к духовному миру, спиритуалисты никогда не разъясняли, в чем именно заключается эта физическая или нервная предрасположенность медиумов. Вместо этого статьи в спиритуалистической прессе считали самим собой разумеющимся тот факт, что способность установить контакт с духовным миром была обусловлена болезнью. Случай одной из медиумов Одессы был весьма типичным: «…г-жа Н. более десяти лет была больна каталептическими припадками». Из-за этого недуга она прошла через «долгое и бесполез-

3 Единственным исключением является недавняя новаторская статья Владислава Раздъяконова [Раздъяконов 2020]. Она была опубликована уже после того, как большая часть работы над моей статьей была сделана.

ное лечение у многих медицинских знаменитостей», прежде чем обнаружила свою способность общаться с потусторонним[4].

Подобно неизвестной г-же Н., многие медиумы также страдали каталепсией, то есть состоянием, подобным трансу, во время которого тело окоченевает и пациент теряет чувствительность. Действительно, это состояние часто возникало во время сеансов. Особенно подходящим для медиумизма заболевание делала та кажущаяся пассивность, которую оно вызывало. Находясь в состоянии каталепсии, больные не могли двигаться и тем более не могли способствовать прекращению приступа. Эта неспособность действовать, как предполагали спиритуалисты, позволяла духам коммуницировать через кого-то вроде г-жи Н. и, кроме того, дискредитировала все обвинения в преднамеренном мошенничестве со стороны медиума.

Сама практика медиумизма и состояние транса, в частности, по-видимому, оказывались очень неприятными для медиумов. В 1891 году одна неизвестная медиум умоляла духов не вводить ее в состояние транса, потому что «это на нее скверно действует»[5]. Другому медиуму, госпоже Васильевой из станицы Усть-Медведицкой, повезло, потому что она «во время сеансов в транс не впадает, только чувствует себя не совсем хорошо: у нее делается нервная дрожь, руки холодеют, причем делаются в высшей степени влажными; она чувствует иногда головокружение и ощущает как бы холод около сердца»[6]. Слабое здоровье этих женщин, которое было таким еще до того, как они открыли в себе медиумические способности, проявляло себя и в их спиритуалистической деятельности.

Историки отмечают, что представления спиритуалистов о медиумизме перекликались с представлениями XIX века о женственности (см.: [Braude 1989: 83; Owen 1989: 6—8])[7]. В то время ожидалось, что идеальная женщина должна быть скромной, покорной мужу, физически хрупкой и наделенной большой чувствительностью; ее сферой деятельности является дом, в котором она будет самоотверженно заботится о своих детях. Эти качества хорошо подготовили ее к спиритуалистическим сеансам, которые обычно проводились в частных условиях и зависели от способности медиумов воспринимать и передавать неуловимое сообщение из потустороннего мира. Фигура уступчивого медиума, прислушивающегося к желаниям духов, сильно контрастировала с современными идеалами самодостаточного мужчины. Он был наделен сильной волей и физической силой, а его подход к миру был рациональным и самодисциплинированным. Мужчины, конечно, тоже принимали участие в сеансах, но они обычно не взаимодействовали с духами напрямую. Скорее, они были хладнокровными наблюдателями спиритуалистических явлений, которые публиковали отчеты об удивительных происшествиях, происходивших в затемненных комнатах[8].

---

4 *В.П.* Медиумические сеансы в Одессе // Ребус. 1889. № 7. С. 68—69. Здесь и далее нумерация страниц в журналах «Ребус» дана по подшивке номеров за указанный год.

5 *Сакало Э.* Медиумические сезоны // Ребус. 1891. № 23. С. 196.

6 Медиумические сезоны в станице Усть-Медведицкой области войска Донского // Ребус. 1897. № 28. С. 237.

7 О мужественности и женственности см., например: [Kelly 2001; Russian Masculinities 2002].

8 Разумеется, существовали и медиумы-мужчины. Тем не менее поразительно, что эти несколько медиумов-мужчин в российском контексте принадлежали к низшим классам, этническим меньшинствам и таким социальным условиям, которые также ставили их в подчиненное положение [Mannherz 2012: 42—43].

В то время как первые исторические исследования, установившие сильную связь между идеалами женственности XIX века и различными ролями, которые мужчины и женщины играли на спиритических сеансах, были основаны на анализе английских буржуазных спиритических сеансов, в российском контексте традиционная культура внесла дополнительный вклад в представления о взаимоотношениях женщины и духовных сил, который в равной степени подчеркивал женскую пассивность. Кликушество было известным в то время недугом, заставляющим страдалиц визжать и ругаться и поражавшим почти исключительно крестьянок. Считалось, что эти женщины были одержимы бесами. Как и в спиритуализме, кликуши поддавались сверхъестественному влиянию, которое «говорило» через них, и, подобно медиумам, их лечили, а иногда и исследовали мужчины — священники или врачи[9].

Пассивность, физическая немощь и привязанность к домашнему хозяйству у спиритуалистических медиумов в какой-то мере объясняют, почему их практически не упоминают в историческом повествовании. Спиритуалистическое увлечение способностью медиумов к уступчивости и их предполагаемое отсутствие сознания во время сеансов подрывало любые представления о том, что у этих женщин есть свобода воли. Общепринятое представление о женской скромности и связи женщин с частной сферой не побуждало медиумов — или, если уж на то пошло, любых других женщин в России XIX века — взяться за перо и прямо рассказать о своем опыте[10]. Как следствие, до нас не дошли прямые источники голосов медиумов.

Дополнительную трудность в установлении историй медиумов представляет крайне фрагментарный характер дошедших до нас сведений о них. Большинство медиумов фигурируют в источниках анонимно или упоминаются только по инициалам, как, например, г-жа Н. Эта анонимность была обусловлена представлениями о женской скромности, но также и определенной ассоциацией с чем-то недозволенным, от которой спиритуализм так и не смог избавиться. Несмотря на все попытки, спиритуалисты не смогли превратить сеансы в общественно приемлемые собрания, и многие современники ощущали себя неловко, публично признавая, что общались с усопшими. Подобное смущение жадно ощущалось респектабельными женами, обнаружившими в себе медиумические таланты. Ведь будучи укорененным в современных представлениях о женственности, медиумизм — как мы увидим ниже — также ниспровергал эти представления.

Единственным российским медиумом, чью карьеру спиритуалистическая пресса позволяет разглядеть достаточно подробно, является Елизавета Дмитриевна Прибыткова, «единственный русский медиум, наличие которого вызывало… разнообразные и в большинстве случаев очень убедительные медиумистические явления»[11]. После ее смерти в 1896 году ее муж Виктор Прибытков опубликовал в «Ребусе» длинную статью из двенадцати частей о ее спиритуа-

9 О кликушах и попытках разобраться в их недуге со точки зрения религиозных, медицинских и интеллектуальных деятелей см.: [Коровушкина-Пярт 2003; Worobec 2001].

10 О трудностях женщин в литературной карьере см., например: [Peters Hasty 2020].

11 *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. СПб.: Изд. редакции журнала «Ребус», 1897. С. 133.

листической карьере, которую он также переиздал в виде 140-страничного буклета в 1897 году[12]. Хотя его текст позволяет нам проследить развитие Прибытковой как медиума, мы — в очередной раз — лишь со слов наблюдателя-мужчины можем узнать о ее достижениях.

Возможно и даже вероятно, что записки об опытах медиумизма, написанные от первого лица, спрятаны в каком-то архиве и числятся в описи под неясным заголовком, и поэтому историки до сих пор не замечали их. Однако пока они не будут обнаружены, все, что у нас есть, — это отчеты, написанные другими, чаще всего наблюдателями-мужчинами. Я собираюсь использовать публикацию Прибыткова, чтобы показать, что даже такое описание, как это, написанное не медиумом, а наблюдателем, может иметь альтернативное прочтение.

Поразительно, что в рассказе о медиумизме его жены, несмотря на его значительный объем, Прибыткову не удается сказать ничего существенного о самой Елизавете Дмитриевне. Он не говорит нам, когда и где она родилась, какова была ее девичья фамилия, кем были ее родители и какой была ее жизнь до того, как она обнаружила в себе способность общаться с духами. Не сообщает Прибытков своим читателям и о том, что́, кроме спиритических сеансов, происходило в жизни Елизаветы Дмитриевны за двенадцать лет ее «медиумической практики»: кем были важные люди в ее жизни? были ли у пары дети? чем она занималась в моменты, когда не была занята проведением сеансов? Текст умалчивает. Прибытков даже не сообщает нам, что почувствовала его жена, когда обнаружила в себе медиумические способности: гордилась ли она тем, что может заставить духов общаться с собой или их вторжение в ее жизнь испугало ее? чувствовала ли она себя, как упомянутый неизвестный медиум, «скверно» во время сеансов? боялась ли она того, как семья отреагирует на ее спиритуалистические таланты, или того, что среди петербургских знакомых она теперь слывет медиумом? Лишь на 77-й странице своего рассказа Прибытков вскользь упоминает, что его жена была наделена «живым характером», «подвижностью» и свободомыслием[13]. Примерно через тридцать страниц, то есть почти в конце своего текста, он описывает, что происходило с ней, вернее, с телом медиума, во время сеанса: «…лицо медиума бледнеет и теряет осмысленность, он чувствует шум в голове, замечает наступление глухоты и затем более ничего не помнит»[14]. Этот комментарий, разумеется, был нужен для того, чтобы подавить сомнения в истинности тех явлений, которые вызвал медиумизм Елизаветы Дмитриевны: если она потеряла сознание, то как же она могла подделать последовавшие за этим явления духов? Но эта цитата, кроме того, иллюстрирует, как Прибытков стремился отделить медиума от личности Елизаветы Дмитриевны. «Медиумизм Елизаветы Дмитриевны несомненно имел известное влияние на движение этого вопроса в России», — пишет он, например, как будто этот «медиумизм» существовал отдельно от ее

12 *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой // Ребус. 1896. № 45. С. 365—366; № 46. С. 381—382; № 47. С. 389—381; № 48. С. 401—402; № 49. С. 413—415; № 50. С. 425—426; № 51. С. 337—439; № 52. С. 449—452. 1897. № 1. С. 4—6; № 2. С. 15—16; № 3. С. 23—25; № 4. С. 33—34.

13 «Привыкнув делать все сама». См.: *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. С. 77.

14 Там же. С. 111.

самой[15]. Таким образом, Прибытков в первую очередь в этом тексте выступает не как муж Елизаветы Дмитриевны, а скорее как отстраненный исследователь спиритизма и редактор ведущего российского спиритуалистического журнала, который также придерживался научного подхода к феномену спиритических сеансов. Таким образом, его главный интерес заключался в установлении неопровержимых фактов об успешном медиуме, который почти случайно оказался к тому же его женой.

В новаторской книге о британском спиритуализме историк Алекс Оуэн утверждает, что, медиумическая карьера привлекала викторианских женщин, несмотря на то что болезни и пассивность занимали в ней центральное место. «Спиритуалистическая культура, — пишет она, — давала перспективы внимания, возможностей и статуса, которых не было в других местах» — и часто являлась альтернативой браку [Owen 1989: 4]. Кристин Воробец и Ирина Пярт отмечают схожий процесс у кликуш, которые, как они пишут, могли позиционировать себя во время одного из своих припадков способами, недоступными им в обычной жизни [Worobec 2001; Коровушкина-Пярт 2003]. Как мы увидим ниже, это может оказаться справедливым и в случае Прибытковой.

Из сочинения мужа о ней мы можем судить, что Елизавета Дмитриевна вышла замуж за Виктора Ивановича примерно в 1869 году. Хотя у нас очень мало сведений о женихе и еще меньше о невесте, мы знаем, что Виктор Иванович был выпускником военно-морского училища, служил какое-то время российским морским офицером. Мы также можем сделать вывод из его собственного рассказа и из писем его сестры, хранящихся в Ленинской библиотеке, что Прибытков принадлежал к высшим слоям дворянской элиты империи: в его расширенную семью входили титулованные представители аристократии и влиятельные государственные деятели[16]. У Елизаветы Дмитриевны, по-видимому, было похожее прошлое: ее отец, как рассказывает Прибытков, не называя имени тестя, был высокопоставленным офицером во время Крымской войны и владел большим имением, а «дядя жены — очень богатый человек»[17].

Несмотря на эти перспективные социальные связи, за обручением Елизаветы с Виктором не последовало немедленного супружеского счастья. Вместо этого «Е[лизавета] Д[митриевна] с самого выхода замуж до начала 1874 года не чувствовала себя вполне здоровой»[18]. Однако этот пятилетний период болезни вместе с новым статусом жены проложил путь для развития ее спиритуалистических способностей[19]. По словам ее мужа, «возможность проявления

15 Однако Прибыткову не удалось быть последовательным в разделении медиумизма и личности, он завершил свой рассказ утверждением: «Она виновница в существования “Ребуса”» (*Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. С. 133).

16 Племянницей Прибыткова была княгиня Ольга Шаховская. Письма кн. Шаховской к Варваре Ив. Прибытковой». См.: Российская государственная библиотека (РГБ). Ф. 336/II. Л. 56, 12; *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. С. 9; [Б.а.] В.И. Прибытков [некролог] // Ребус. 1910. № 44. С. 2—3. См. также: *Мартынов Н.Г., Чистяков П.* Памяти Виктора Ивановича Прибыткова // Ребус. 1910. № 45. С. 4—5.

17 *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. С. 7, 36, 68.

18 Там же. С. 4.

19 По-видимому, прямых объяснений — таких как беременность — этому болезненному чувству не было.

[медиумической силы] зависит от состояния здоровья человека и, кроме того, быть может, и от других причин, влияющих на его (sic) организм, как например от вступления в брак»[20]. Прибытков не уточняет точную природу этой преобразующей силы брака[21]. Было ли трудно Елизавете Дмитриевне испытывать нежность к мужу? Или то, как застенчиво он умалчивает название этого мощного воздействия на ее организм, указывает на то, что оно имело отношение к сексуальности? Была ли Елизавета беременна или надеялась забеременеть в какой-то момент в течение этих пяти лет? Или молодожены изо всех сил пытались вместе испытать чувственное наслаждение? Из свидетельств, сообщающих об общении Елизаветы Прибытковой с духами, мы узнаем, что супруги усыновили новорожденного мальчика Митю, которого, вероятно, когда-то окрестили в честь отца Елизаветы Дмитриевны. Младенец трагически погиб через три недели после того, как присоединился к своим новым родителям[22]. Прибытковы усыновили ребенка, потому что своего иметь не могли? Отяготили ли их брак бездетность или горе, вызванное смертью Мити? Мы не знаем. В качестве причины возникновения кликушества русские крестьяне чаще всего упоминали несчастный брак (см.: [Коровушкина-Пярт 2003: 286]). Как мы увидим ниже, еще один кульминационный момент в отношениях Прибытковых положил конец медиумизму Елизаветы Дмитриевны двенадцать лет спустя.

За эти двенадцать лет спиритуалистические явления, которые были вызваны присутствием Прибытковой, развивались впечатляющим образом. В начале Елизавета Дмитриевна и Виктор Иванович услышали необъяснимые удары и постукивания вечером в своей квартире. После некоторого времени эти стуки помогли Прибыткову установить контакт с умершими знакомыми из своего детства, и его отчеты свидетельствуют о том, что спиритуализм наконец помог создать определенную близость между супругами: «Последовал ряд [сеансов] в присутствии только нас двоих: меня и жены. Разговоры с незримыми собеседниками были настолько интересны, что продолжались до глубокой ночи»[23]. Незамедлительно живые друзья и знакомые присоединились к сеансам, и медиумизм Прибытковой стал опорной точкой социальной жизни супругов. Сеанс, проведенный 5 сентября 1882 года, был в этом отношении весьма показателен:

> …на одной из дач Лесного института, в день именин хозяйки-медиума г-жи П[рибытковой], собрались гости. В то время, когда общество сидело за большим столом, неожиданно начались довольно сильные медиумистические стуки. Как и всегда при этих явлениях, некоторые из присутствующих выразили подозрение, что стуки эти производятся искусственно, но после тщательного исследования всей обстановки видимой причины стуков не нашли. Тогда было выражено общее желание устроить сеанс[24].

---

20 *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. С. 4.

21 Убеждение Прибыткова в глубоком воздействии брака на женский организм широко разделялось современниками. Примерно в 1906 году врачи саратовской дворянки Елизаветы Алексеевны Ивановой сообщили ей, что ее различные недуги утихнут, если она выйдет замуж (*Иванова Е.А.* Дневник 1906 года // РГБ. Ф. 413. Оп. 1. Д. 9. Л. 121 об.).

22 *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. С. 82.

23 Там же. С. 5.

24 Там же. С. 95—96.

Можно хорошо представить, как на даче Прибытковых царила праздничная атмосфера и нарядные гости с любопытством и смехом искали причину этих стуков. Как Прибытковы были рады и взволнованы, когда кто-то наконец предложил устроить сеанс. Как хорошая хозяйка, Елизавета Дмитриевна вежливо отказалась проявлять свои медиумические способности. Но гости были настойчивы, и у нее не оставалось выбора: «Пришлось подчиниться настоятельному желанию гостей, и сеанс был устроен при следующей обстановке: несколько человек, как обыкновенно, сели за круглый стол, а остальные сидели вне кружка». В тот вечер Прибыткова предложила своим гостям зрелищное развлечение: «Между многими явлениями этого сеанса особенно резко выделилось движение стула без прикосновения к нему»[25]. В других случаях духи отвечали на личные вопросы гостей Прибытковой или по запросу последних и в соответствии с ожиданиями успешного приема гостей звонили в колокола и развлекали ударными версиями «Боже, царя храни», марша Камаринской, причем весь стол дрожал и прыгал под такт музыки»[26]. То, какую именно музыку выбрали духи, также подчеркивает их консервативные и патриотические убеждения.

Медиумическая деятельность Прибытковой быстро вышла за рамки частных празднований чьих-то именин и светских вечеров в петербургских квартирах. «Первое печатное известие о наших сеансах появилось в “Петербургском листке”», — вспоминал Прибытков немногим позже того, как Елизавета Дмитриевна обнаружила у себя медиумический талант в 1874 году[27]. Нет оснований утверждать, что Елизавета Прибыткова возражала против того, чтобы стать спиритуалистической знаменитостью. Она скорее положительно воспринимала собственную спиритуалистическую карьеру, которая становилась все более независимой от карьеры ее мужа. С 1881 года друзья и знакомые проявили настолько большой интерес к сеансам Прибытковой, что Виктор Иванович, который до этого всегда сопровождал свою жену в ее медиумических занятиях, больше не мог успевать за ее насыщенным графиком. То время, которое он уделял редактированию журнала «Ребус», она использовала для развития своего собственного медиумического призвания, выступая для единомышленников среди аристократии, заинтересованных врачей и любопытных ученых. Она также стала «придворным» медиумом «Ребуса», часто проводя сеансы с Вагнером, Аксаковым, Бутлеровым и другими в редакции журнала, пока ее муж занимался делами. Действительно, успех Прибытковой дает возможность предположить, что именно благодаря ей Виктор Иванович достиг такой выдающейся позиции в российском спиритуализме. Это влияние он сознательно, но безуспешно стремился расширить внутри всей культуры конца XIX века[28].

На одном из сеансов с Прибытковой зоолог Вагнер вместе со старым школьным другом и любителем фотографии Владимиром Ивановичем Якобием поставили эксперимент, широко разрекламированным результатом которого

---

25 *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. С. 95—96.

26 Там же. С. 126.

27 Там же. С. 17.

28 Например, Прибытков видел себя опытным старшим партнером, открывшим двери спиритуалистической элиты младшему В. Брюсову. См.: Прибытков Виктор Иванович: Письма к Брюсову, Валерию Яковлевичу // РГБ. Ф. 386. Оп. 99. Д. 38.

стала фотография, запечатлевшая зачарованную Прибыткову и призрачную, немного нечеткую руку, парящую над ней в правом верхнем углу изображения. Вагнер утверждал, что руку материализовала медиумическая сила Прибытковой[29]. Аксаков опубликовал эту фотографию вместе с обсуждением сеанса, во время которого она была сделана, в своем magnum opus «Анимизм и спиритизм» (позднее текст был опубликован также на русском, французском и итальянском языках) [Aksakow 1890: 69—74]. Это изображение также обсуждала известная британская исследовательница Элеонора Сиджвик[30]. Таким образом, благодаря этой фотографии Елизавета Прибыткова стала уже не просто известным медиумом в петербургских спиритуалистических кругах или человеком, ассоциировавшимся с духами у читателей популярной ежедневной газеты, а спиритуалистом с мировым именем.

Хотя материализовавшаяся рука была ее самым заметным вкладом в интеллектуальные дискуссии об отношении материи к духовному миру, Прибыткова приняла участие и в других академических дебатах в своей медиумической практике. Осенью 1880 года Прибыткова, прогуливаясь по Невскому проспекту, нашла футляр с модным браслетом, так называемый porte bonheur. Она так дорожила этим украшением, что «велела запаять браслет на своей руке», и «без слома спайки» его уже нельзя было снять[31]. Но разумеется, духам во время сеанса удалось смахнуть его с руки, пощупать с его помощью колено К.Н. Моисеева, положить браслет на стол для осмотра и дематериализовать его на несколько дней, прежде чем вернуть его на руку Прибытковой — с неповрежденным спаянным соединением — на другом собрании спиритов[32]. Как заметил сам Прибытков, это происшествие напоминало явления спиритического сеанса, описанные немецким астрофизиком и спиритуалистом Карлом-Фридрихом Целльнером в его многотомном издании «Научные труды» («Wissenschaftliche Abhandlungen»)[33]. В этой публикации Целльнер предположил, что математика высших измерений может объяснить внезапное появление узлов во время спиритического сеанса на веревке, два конца которой были скреплены вместе[34]. Позитивная рецензия на идеи Целльнера, которую Бутлеров опубликовал в «Русском вестнике» в 1878 году, вызвала в русской печати бурную дискуссию о возможности движения материи сквозь материю[35]. Насколько нам известно, Елизавета Прибыткова не читала лекций мужчинам, посещавшим ее сеансы, о четвертом пространственном измерении или других новых геометрических теориях. С помощью своей медиумической деятельности, благодаря которой предмет женской моды совершил трюк, невозможный в обычном трехмерном пространстве, она явно поддерживала объяснительные модели Целльнера и Бутлерова. Таким образом, медиумизм позволил Прибытковой внести свой вклад в интеллектуальную дискуссию, хотя и невербально.

---

29 *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. С. 89—91.

30 *Sidgwick H.* On Spirit Photographs; A Reply to Mr A.R. Wallace // Proceedings of the Society for Psychical Research. 1891. VII. P. 268—287.

31 *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. С. 60.

32 Духи даже повторили эту последовательность событий. См.: Там же. С. 60—65.

33 Там же. С. 65.

34 *Zöllner F.* Wissenschaftliche Abhandlungen. Leipzig: L. Staackmann, 1878—1879.

35 *Бутлеров А.М.* Четвертое измерение пространства и медиумизм // Русский вестник. 1878. № 133. С. 945—971. Об общественной дискуссии, в которой участвовали ведущие ученые, а также писатели Ф.М. Достоевский и А. Белый, см.: [Mannherz 2011].

Таким образом, благодаря своим медиумическим способностям у Прибытковой появилась сфера общих интересов с мужем, она привлекла внимание знакомых, заинтересовала петербургских ученых, приобрела известность среди читателей местных газет, получила признание видных спиритуалистов в Российской империи и за ее пределами и внесла свой вклад в горячие интеллектуальные дискуссии современности. Более того, сеансы позволяли Елизавете Дмитриевне высказывать желания, которые она не могла бы озвучить как приличная благородная дама. Разумеется, сама Елизавета Прибыткова никогда не вела себя неподобающим образом. Но это делали духи. Поначалу эти невидимые гости казались достаточно добропорядочными: они рассказывали поучительные эпизоды из загробной жизни, играли на рояле, отстукивали оперные арии и, как мы видели, исполняли «Боже, царя храни» с помощью стуков[36]. Однако через некоторое время духи слуг детства и школьных друзей Прибыткова исчезли, а с конца 1878 года «объявился новый незримый деятель, назвавшись Линой Терской, и почти постоянно заявлял о своем участии в сеансах до самого их прекращения. Несмотря на попытки получить сведения об этой Лине, кто она и почему участвует на наших сеансах, — мы ничего не добились»[37].

У Лины был прямолинейный характер. Например, вскоре после ее появления в кругу общения Прибыткова дух особенно невзлюбил г-жу М., по словам Прибыткова, «хорошую знакомую жены… с которой она встречалась всегда с большим удовольствием». Лина положила конец этой дружбе и «потребовала удаления г-жи М.» с сеансов. Когда г-жа М. не подчинилась, Лина повторила свое требование «очень сильными стуками. Г-жа М. уступила наполовину: вышла из цепи и села в стороне». Но Лине это не показалось достаточным, и она написала «выйти вон из комнаты». Когда г-жа М. отказался уходить, «медиум начал истерически плакать». После этого г-жу М. больше не допускали ни на какие сеансы[38]. Эта дама была не единственной знакомой, поссорившейся с Линой. Дух продолжал выбирать людей, которым разрешалось участвовать в сеансах, и удалял тех, кто доставлял ему неудобства[39]. Властолюбивый дух также научил участников сеансов движениям, которые напоминали хореографию. Во время так называемых фас-сеансов, на которых медиум сидел вдали от других участников за занавеской, Лина требовала, чтобы другие участники передвинули стол, а сами подошли к двери, как только поднимется занавес и медиум, находящийся в трансе, появится на пороге. В какой-то момент им пришлось вернуться к столу и разбудить медиума, который снова спрятался за драпировку. Этот спиритуалистический танец практиковался на серии сеансов и якобы подготовил вышеупомянутую материализацию руки[40].

Но всего поразительнее в Лине была ее близость к Елизавете Дмитриевне. Лина неоднократно давала Прибыткову и его коллегам-спиритам указания заботиться о медиуме («берегите медиума», «любите»). Она также потребовала, чтобы медиум получал гомеопатические капли, «два яйца» утром и вечером и

36 *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. С. 39.
37 Там же. С. 41.
38 Там же. С. 43.
39 Там же. С. 69.
40 Там же. С. 72—75.



Ил. Портрет Елизаветы Дмитриевны Прибытковой.

Источник: Прибытков В. Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. СПб.: Изд. редакции журнала «Ребус», 1897.

«за обедом рюмку вина»[41]. Хотя Елизавета Дмитриевна поначалу вежливо сопротивлялась неоднократным рекомендациям употребления алкоголя, Лина (сообщившая с того света: «полезно») со временем убедила медиума в его положительных качествах[42]. Через пять лет после первого появления Лины и непосредственно перед тем, как два врача проверили способности Елизаветы Дмитриевны, последняя «для храбрости выпила залпом полбутылки коньяку». «Далеко не гомеопатическая доза», — с некоторым смущением заметил Прибытков[43].

Лина также поощряла флирт между Прибытковой и Михаилом Гедеоновым, соседом, капитаном-лейтенантом императорской гвардии и завсегдатаем ее сеансов. Гедеонов, баловавшийся гипнозом, в итоге стал единственным, кто смог вывести Прибыткову из транса[44]. Духи также занимались эротическими розыгрышами, велели Прибытковой носить кольцо Гедеонова и буквально и символически устроили беспорядок в доме Прибытковых[45].

Лина была, как заметил Прибытков, «близко и тесно сплоченной с медиумом»[46]. Письма, которые Лина строчила на клочках бумаги во время сеансов, были написаны почерком Прибытковой[47]. Елизавета Дмитриева со временем «сделала себе брошку с именем Лина, которая видна на ее портрете»[48] (ил.).

Более откровенного заявления Прибытковой о том, что Лина являлась ее альтер-эго, трудно себе представить. Это безмолвное, но решительное заявление в виде элемента костюма соответствует психологическим толкованиям динамики спиритических сеансов. Психоаналитик К.Г. Юнг в 1902 году

41 На другом сеансе Лина рекомендовала «красную (сырую) говядину» и «красного вина». См.: *Прибытков В.* Медиумизм Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. С. 68, 74, 76.

42 Там же. С. 75.

43 Там же. С. 177.

44 Там же. С. 89. О Гедеонове см.: [Aksakow 1890: 72].

45 Там же. С. 44, 84.

46 Там же. С. 82.

47 Прибытков и другие спиритуалисты опасались, что один и тот же почерк может свидетельствовать о том, что последние написаны Елизаветой Дмитриевной, но следующий эксперимент их успокоил: в одном из шкафов Прибыковой был заперт запечатанный конверт с белым листом бумаги. Когда его открыли на следующий день, сообщение на листе гласило: «Дураки Лина». См.: Там же. С. 55.

48 Там же. С. 41.

писал, что, несмотря на утверждения спиритуалистов об обратном, медиумы вовсе не были пассивны во время своих трансовых состояний, а были вовлечены в необычайно насыщенные акты фантазии [Jung 2008: 40]. Для Юнга духовные персонажи, вызываемые «сомнамбулическим эго», представляли собой «системы фантазий», которые, подобно сновидениям, символически представляли сознанию вещи, в которых «человек никогда не признавался себе ясно и открыто» [Ibid.: 80]. Юнг был убежден, что духи были «продолжением бодрствующего эго» и позволяли медиуму «увидеть во сне» новую реальность: реальность, подобную грезам наяву, в которых сновидящая является героиней. В этих «фантастических построениях, разрабатываемых и разрабатываемых снова и снова… воображение дает себе волю и мстит скучной и серой прозаичности повседневной действительности» [Ibid.: 68]. В альтернативной реальности духи изображали людей, которыми хотели стать медиумы [Ibid.: 40, 79—80].

Если бы Прибытков исключил духов из своих объяснений того, что происходит в его доме, а вместо этого следовал Юнгу, он должен был бы заключить, что его решительная жена жаждет другой жизни: жизни и признания вне дома и в компании другого мужчины. Но в спиритуалистической системе его взглядов медиумизм жены главным образом характеризовался ее пассивностью: Елизавета Дмитриевна доподлинно впадала в транс во время сеансов; в конце этих сеансов обнаруживалось, что тело ее завернуто в пледы, а руки связаны платками в сложные узлы; и даже после того, как эти оковы были сняты, Гедеонову приходилось снимать паралич, из-за которого она не могла двигать только что освобожденными конечностями[49].

Согласно анализу швейцарских медиумов, проведенному Юнгом, фантазии, проживаемые женщинами во время спиритуалистических трансов, не обеспечивают синтеза между подавленными желаниями и сознательными желаниями; и это отсутствие решимости еще больше дестабилизирует их «истерический характер» [Ibid.: 54, 92]. Очевидно, мы не можем упрекнуть Прибыткова в том, что он объяснял сложную личность жены, ее желания, разочарования и интимные проблемы узкой верой в духов, чтобы затем истолковывать ее поведение через другую, столь же упрощающую объяснительную модель. Как справедливо предупреждает Алекс Оуэн, которая опирается скорее на Фрейда, чем на Юнга, «с помощью самонадеянной психологической интерпретации трудно объяснить спиритуалистический опыт во всей его сложности» [Owen 1989: 203].

Независимо от точных психологических или физиологических причин, «болезненное состояние» Елизаветы Дмитриевны дошло до критической точки летом 1886 года. Она больше не проводила сеансов, но часто находилась без сознания, как бы в медиумическом трансе. Осматривавший ее врач поставил диагноз «близко к “большой истерии”»[50]. La grande hystérie — медицинский термин, введенный французским неврологом Жаном-Мартеном Шарко (1825—1823) для описания истерического приступа, состоящего из ряда стадий, неотъемлемыми частями которых являются состояния транса, каталепсия и параличи (см.: [Gauld 1995: 306—310]). Позже Прибытков вспоминал,

49 Там же. С. 56, 112.
50 Там же. С. 130.

что «медиумическая сила [теперь] имела бурный характер и… была враждебно направлена против меня»[51]. Это насилие особенно сильно проявлялось ночью, когда «кабинет [Прибыткова] бомбардировался различными предметами квартирной обстановки»[52]. Поскольку среди брошенных предметов также были горящие свечи, деятельность духов приняла явно опасный оборот. Но однажды ночью не духи, а сама Елизавета Дмитриевна с закрытыми глазами в трансе начала бросать в мужа «все, что попало ей под руку». Прибытков был готов разбудить слуг и попросить о помощи, но, когда ранним летним утром солнце взошло, он понял, что «самая тягостная… ночь — миновала»[53]. С этим рассветом подошла к концу и медиумическая деятельность Елизаветы Дмитриевны Прибытковой. За этим последовал короткий период ясновидения, прежде чем все сверхъестественные действия прекратились. Она умерла десять лет спустя, в 1896 году, но Прибытков ничего не говорит нам о ее жизни в последнее десятилетие. В лаконичной записи 1891 года в архивных бумагах Аксакова она упоминается как «разведенная жена Виктора Ивановича Прибыткова», что еще больше подчеркивает сложные отношения супругов[54].

Историки спорят о том, можно ли рассматривать спиритизм как часть женского освободительного движения XIX века. Алекс Оуэн утверждал, что сеансы в Британии «обещали… ритуальное нарушение культурных норм», в результате которого женщины подчинялись мужчинам [Owen 1989: 202]. Энн Брауде пошла еще дальше, заявив, что американский спиритуализм был по своей сути феминистским[55]. Независимо от того, насколько точно этот предполагаемый (прото)феминизм подходит для описания спиритуализма в англоязычном мире, в Российской империи с ее сильным женским освободительным движением ситуация была более сложной[56]. В какой-то степени спиритуализм явно предлагал Прибытковой возможность выйти в свет: как мы видели, ее медиумические способности привлекли к ней внимание и позволили ей получить признание среди русских спиритуалистов и их заграничных коллег; а сеансы давали поводы для выражения взглядов, не приличествующих поведению знатной дамы: грубость Лины по отношению к мадам М., склонность медиума к выпивке, ее увлечение Гедеоновым, беспорядок в доме и насилие над ее мужем не могло быть осуществлено без помощи духа[57].

Однако в контексте русского женского освободительного движения второй половины XIX века это бунтарство под руководством духа было в лучшем случае закодированной формой протеста, сильно контрастировавшей с образом новой женщины. Той эмансипированной женщины, впервые описанной

51 Там же.

52 Там же.

53 Там же. С. 132.

54 Институт русской литературы. Ф. 2. Оп. 10. Д. 123. Л. 1. Благодарю Владислава Раздъяконова за то, что он поделился со мной своими заметками об этом фонде.

55 Брауде пишет, что «все спиритуалисты отстаивали права женщин» и что «женщины фактически были равны мужчинам в спиритуалистической практике, политике и идеологии» [Braude 1989: 3].

56 О женском освободительном движении в России см., например: [Ruthchild 2010; Stites 1978; Юкина 2003; 2007].

57 Точно так же кликуши решительно выражали антибольшевистские взгляды, которые считались опрометчивыми для русских крестьян в 1930-е годы (см.: [Коровушкина-Пярт 2003]).

Н. Хвощинской в 1861 году, и, что более известно, Чернышевским в романе 1863 года «Что делать?», которая открыто критиковала главенствующие социальные и экономические структуры и расшатывала их. Роман Чернышевского послужил практическим пособием для целого поколения русских радикалов, хотя на практике оказалось невозможно жить в соответствии с его идеалом женской независимости[58]. Даже если идеал героини Чернышевского Анны Павловны оказался недостижимым в реальной жизни, многие русские женщины стали заниматься публичной деятельностью и добились заметных ролей в сфере образования к 1874 году — времени, когда Елизавета Прибыткова обнаружила свои медиумические таланты.

Тем не менее медиумическая самоидентификация Прибытковой может быть связана с борьбой женщин за обретение профессиональной и эмоциональной независимости в своей жизни, и мы не должны недооценивать радикализм, который пронизывал ее медиумическую практику. Как напоминает нам Саидия Хартман, кажущиеся незначительными акты частного неповиновения могут быть формами социального комментария и радикальных экспериментов, которые имеют большее значение, хотя ни современники, ни более поздние историки не уделяли им должного внимания [Hartman 2021]. Благодаря своему медиумизму Прибыткова исследовала способы преодоления ограничений, наложенных на жизнь женщин, и в течение двенадцати лет своей медиумической практики она успешно обходила эти препятствия, хотя и косвенным образом. Однако в конечном счете это спиритуалистическое самоутверждение с его концептуальной опорой на пассивность было несовместимо с профессиональной эмансипацией, к которой в то время стремились многие другие женщины. Это была несовместимость, которую иллюстрирует жизнь другого бывшего медиума. По словам В.В. Мережковской, ее последующая музыкальная карьера в консерватории и тяжелая работа, которая ее сопровождала, напрямую навредили ее медиумическим способностям: «...организм мой, притупленный чрезмерной работой, стал менее способен к восприятию тех неуловимых ощущений, которым приходится, кажется, объяснять подобные явления»[59].

Как показывает путь Мережковской к публичной известности — который она начала как медиум, будучи достаточно чувствительной, чтобы улавливать слабые передачи духов в затемненных частных салонах, а закончила уверенным музыкантом, выступающим на ярко освещенной сцене публичного концертного зала, — два конкурирующих и взаимоисключающих пути женщин к отстаиванию собственных прав были доступны современникам: один был основан на ценности почтительности и пассивности, но тем не менее подрывал традиционные представления о женском подчинении, в то время как другой прямо отвергал послушание и ценил активное отстаивание прав и открытый бунт. Переход от одного к другому привел Мережковскую от увлечения духов-

58 Медиумическая карьера Прибытковой почти точно совпала с периодом русской истории, когда женская профессиональная самостоятельность казалась достижимой: с периодом работы Высших женских медицинских курсов в Санкт-Петербурге [Engel 1983: 156—172].

59 *Мережковская В.В.* Вещие сны // Ребус. 1890. № 20. С. 179. Примечательно, что уверенная в себе Мережковская ничего не рассказывает своим читателям о своей медиумической практике.

ными заботами к светскому миру художественного выражения. Однако этот переход от пассивности к активности не противопоставлял трансцендентное светскому. Скорее, это было развитие, которое также имело место в духовной сфере, и, кроме того, мы можем проследить его в аналитических и терапевтических моделях психологов, занимающихся медиумами.

И Прибытков, и врачи, осматривавшие Елизавету Дмитриевну, описали ее состояние — ее склонность к медиумизму в глазах спиритуалистов или ее нервную болезнь согласно диагнозу ее врачей — без какого-либо вмешательства с ее стороны. Хотя Прибытков явно стремился изобразить свою жену в положительном свете, его анализ ее медиумических способностей никогда не учитывал, как ее медиумизм связан с ее собственным самоощущением. Как мы могли увидеть, он отмечал, что во время сеансов появлялся дух их приемного сына Мити, но нам остается только догадываться, какое эмоциональное воздействие смерть младенца произвела на Елизавету Прибыткову. Точно так же невролог Шарко и его русские студенты цеплялись за «научные» факты, такие как физиологические симптомы, чтобы «доказать» научную достоверность своей новой профессии, и отвергали любую информацию от своих пациенток (см.: [Popkin 2000]).

В психологии подход, который отделял физиологические симптомы, в частности каталепсию, от эмоциональной жизни пациентов, был категорически отвергнут Зигмундом Фрейдом, который стал рассматривать личные рассказы как наиболее важный аспект в анамнезе и лечении истерических пациентов. Фрейд настаивал на том, что «восстановление личности самой себя» требует реконструкции ее истории [Ibid.: 189]. Нечто подобное произошло и в оккультной сфере. Пока решительные провидицы, такие как Елена Блаватская (она же Helena Blavatsky), которой суждено было стать лидером теософского движения, или Мэри Бейкер Эдди, основательница христианской науки, отказывались быть безмолвными и пассивными инструментами духов, на рубеже веков возникли новые формы духовности[60]. В отличие от спиритуалистических медиумов, эти современные духовные лидеры считали себя целостными и ограниченными личностями и распространяли формы эзотерического понимания, в которых они, а не внешние духи, были источниками духовной мудрости[61]. Успех женщин, таких как Блаватская и Эдди, а также духовных учителей-мужчин, например Рудольфа Штейнера или индийца Вивекананды, привел к упадку спиритуализма в качестве пути к духовному прозрению на рубеже веков. Таким образом, упадок спиритуализма в XX веке был обусловлен рядом факторов, из которых наиболее известны его ревелятивная слабость и его привязанность к рациональным аргументам и науке. Однако отношение спиритуализма к своим провидицам-женщинам является причиной, которая обычно не упоминается в связи с его упадком, но которую мы должны добавить к этому списку. Растущее чувство собственного достоинства среди жен-

60 О поисках трансцендентности в конце XIX и XX веков см., например: [Harris 2022; Harris, Dunlop 2014].

61 Занимательно, что спиритуалистические медиумы разделяли свою пассивность не только с кликушами, но и с традиционными православными провидцами, как мужчинами, так и женщинами, чья собственная индивидуальность и деятельность в равной степени затмевались важностью их божественных провозглашений. Я благодарна Ирине Пярт за это замечание.

щин и убежденность общества в целом в том, что женщины все-таки обладают способностью говорить осмысленные истины, подорвали фигуру пассивного медиума. Таким образом, по сравнению с теософией, христианской наукой или антропософией спиритуализм может показаться лишь наивным и устаревшим пережитком прошлого века.

Пер. с англ. Ксении Бутузовой

Библиография / References

[Богомолов 1999] — *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм: исследования и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

(*Bogomolov N.A.* Russkaya literatura nachala XX veka i okkul'tizm: issledovaniya i materialy. Moscow, 1999.)

[Коровушкина-Пярт 2003] — *Коровушкина-Пярт И.П.* «Бес коммунистов не любит...» Народное паломничество, кликуши и советская власть на Урале // Уральский сборник: История. Культура. Религия. 2003. № 5. С. 281—293.

(*Korovushkina-Paert I.P.* "Bes kommunistov ne lyubit..." Narodnoe palomnichestvo, klikushi i sovetskaya vlast' na Urale // Ural'skiy sbornik: Istoriya. Kul'tura. Religiya. 2003. № 5. P. 281—293.)

[Раздъяконов 2020] — *Раздъяконов В.* Между молотом и любовью: женский спиритуализм в России конца XIX — начала XX столетия // Религиоведческие исследования. 2020. № 1 (21). С. 56—72.

(*Razdyakonov V.* Mezhdu molotom i ljubov'ju: zhenskij spiritualizm v Rossii konca XIX — nachala XX stoletija // Religiovedcheskie issledovanija. 2020. № 1 (21). P. 56—72.

[Юкина 2003] — *Юкина И.* История женщин России: женское движение и феминизм. СПб.: Алетейя, 2003.

(*Jukina I.* Istoriya zhenshchin Rossii: zhenskoe dvizhenie i feminizm. Saint Petersburg, 2003).

[Юкина 2007] — *Юкина И.* Русский феминизм как вызов современности. СПб.: Алетейя, 2007.

(*Jukina I.* Russkiy feminizm kak vyzov sovremennosti. Saint Petersburg, 2007.)

[Aksakow 1890] — *Aksakow A.N.* Animismus und Spiritismus: Versuch einer kritischen Prüfung der mediumistischen Phänomene mit besonderer Berücksichtigung der Hypothesen der Halluzination und des Unbewussten. Als Entgegnung auf Dr. E. v. Hartmanns Werk "Der Spiritismus". Mutze: Leipzig, 1890.

[Braude 1989] — *Braude A.* Radical Spirits: Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-century America. Boston, MA: Indiana University Press, 1989.

[Engel 1983] — *Engel B.* Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in nineteenth-century Russia. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

[Gauld 1995] — *Gauld A.* A History of Hypnotism. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

[Gordin 2001] — *Gordin Michael D.* Loose and Baggy Spirits: Reading Dostoevskii and Mendeleev // Slavic Review. 2001. № 4. P. 756—780.

[Harris 2022] — *Harris R.* Guru to the World: The Life and Legacy of Vivekananda. Cambridge, MA: Belknap Press, 2022.

[Harris, Dunlop 2014] — *Harris R., Dunlop J.* Introduction // History of European Ideas. 2014. Vol. 40. № 6. P. 741—746.

[Hartman 2021] — *Hartman S.* Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Rioutous Black Girls, Troublesome Women and Queer Radicals. London: Serpent's Tail, 2021.

[Peters Hasty 2020] — *Peters Hasty O.* How Women Must Write: Inventing the Russian Women Poet. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2020.

[Kelly 2001] — *Kelly C.* Refining Russia: Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin. Oxford: Oxford University Press, 2001.

[Jung 2008] — *Jung C.G.* Psychology and the Occult. Abingdon: Routledge, 2008.

[Mannherz 2011] — *Mannherz J.* Knots in the Fourth Dimension: Mathematics, Spiritualism and Society in Post-Reform Russia // Cultural and Social History. 2011. Vol. 8. № 1. P. 31—49.

[Mannherz 2012] — *Mannherz J.* Modern Occultism in Late Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2012.

[Owen 1989] — *Owen A.* The Darkened Room: Women, Power, and Spiritualism in Late Nineteenth Century England. London: Virago, 1989.

[Popkin 2000] — *Popkin C.* Hysterical Episodes: Case Histories and Silent Subject // Self & Story in Russian History / Ed. by L. Engelstein, S. Sandler. Ithaca: Cornell University Press, 2000. P. 189—216.

[Russian Masculinities 2002] — Russian Masculinities in History and Culture / Ed. by B.E. Clements, R. Friedman, D. Healey. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2002.

[Ruthchild 2010] — *Ruthchild R.G.* Equality & Revolution: Women's Rights in the Russian Empire, 1905—1917. Oxford: Oxford University Press, 2010.

[Stites 1978] — *Stites R.* The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism and Bolshevism, 1860—1930. Princeton: Princeton University Press, 1978.

[Vinitsky 2009] — *Vinitsky I.* Ghostly Paradoxes: Modern Spiritualism and Russian Culture in the Age of Realism. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

[Worobec 2001] — *Worobec Christine D.* Possessed: Women, Witches, and Demons in Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2001.

Ксения Бутузова

Ребусы в визуальной культуре русского спиритизма*

Ksenia Butuzova

Rebuses in the visual culture of Russian spiritualism

Ксения Бутузова (Оксфордский университет) ksenia.butuzova@oriel.ox.ac.uk.

Ключевые слова: ребусы, спиритизм, Николай Вагнер, Михаил Клодт, журнал *Ребус*, журнал *Свет*

УДК/UDC: 008.42:81'373.4
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_152

Статья посвящена прагматике ребусов, опубликованных в первом русском массовом спиритическом журнале «Ребус». Николай Вагнер, идеолог и автор концепции «Ребуса», до начала работы над ним издавал журнал «Свет», редакционная политика которого подразумевала синтез науки и искусства в единой просветительской миссии. Статус изображений, заявленный в «Свете», позволяет по-новому взглянуть на функции ребусов в «Ребусе» в соответствии со спиритической идеологией. В журнале ребусы становились инструментом народного просвещения и одновременно средством пропаганды специфических политических взглядов русского спиритического движения. Известный художник барон Михаил Петрович Клодт разработал для журнала концепцию ребусов нового типа с неделимой композицией, представляющих собой полноценное художественное произведение. Определение функций и статуса ребусов дает возможность говорить о связи воззрений русских спиритов с политическими проектами второй волны славянофильства и демонстрирует, таким образом, парадоксальную идеологическую генеалогию, которая становится очевидна лишь на материале визуальной культуры.

Ksenia Butuzova (University of Oxford) ksenia.butuzova@oriel.ox.ac.uk.

Key words: rebuses, spiritualism, Nikolai Wagner, Mikhail Klodt, *Rebus*, *The Light*

UDC: 008.42:81'373.4
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_152

This article is on the pragmatics of rebuses published in *Rebus*, the first mass spiritualistic journal in Russia. Nikolai Wagner, a recognized Russian zoologist, writer and spiritualist, and the ideologue and creator of *Rebus*' concept, published *The Light*, an educational science and art journal, before starting work on *Rebus*. The editorial policy of the journal implied a synthesis of science and art in a single educational mission. The status of the images declared in *The Light* allows us to take a fresh look at the function of the rebuses in *Rebus* in accordance with spiritualist ideology. In *Rebus*, rebuses became an instrument of public education and, at the same time, a means of promoting the specific political views of the Russian spiritualist movement. The famous artist Baron Mikhail Petrovich Klodt developed the concept for a new type of rebus with an indivisible composition that is a full-fledged work of art. The definition of the functions and status of rebuses makes it possible to talk about the connection between the views of Russian spiritualists and the political projects of the second wave of Slavophilism and thus demonstrates a paradoxical ideological genealogy, which becomes obvious only on the basis of visual culture.

1

Появление русских ребусов[1] обусловлено процессом культурного трансфера, который происходил поэтапно. Одной из первых попыток зафиксировать зна-

* За комментарии и помощь работе над статьей благодарю Е. Глуховскую.

1 Слово *rebus* (творительный падеж, множественное число) в буквальном переводе с латыни означает «вещами» (res — «вещь»). Об истории европейских ребусов см.: [Brantley 2015].

чение слова «ребус» в русском языке можно считать перевод-дефиницию в «Полном российском и французском словаре» под редакцией И.И. Татищева в 1796 году: «…глумь, глумление, шутка, состоящая в намеках, в двузаменовательных словах, когда какое слово берется навыворот, также всякие дурацкие шутки и игры слов»[2]. Это определение позволяет сделать вывод о том, что такого феномена массовой культуры, как ребус, или любых его аналогов в русской культуре не существовало вплоть до XIX века.

Вероятно, ребусы впервые стали выходить в журнале «Иллюстрация», основанном в 1845 году. Рубрика, названная «Загадки», как и многое другое, была заимствована из одноименного французского аналога нового ежемесячного журнала «L'Illustration» (1843—1944), в каждом номере которого публиковали по ребусу [Langbein 2018]. В 1844 году редакция «L'Illustration» писала, что именно ребусы принесли журналу более 25 тысяч подписчиков[3]. Русская «Иллюстрация» — один из первых журналов, рассчитанный на массовую аудиторию. Загадки, повторявшие структуру ребусов из «L'Illustration», выходили на последней полосе, в следующих номерах публиковалась отгадка.

Издателем и редактором журнала был русский поэт, писатель и драматург Нестор Кукольник. Он был хорошо знаком с французской культурой — еще до работы над «Иллюстрацией» он занимался изучением западного изобразительного искусства. Вместе с А.Н. Струговщиковым под покровительством Общества поощрения художеств он выпускал одно из первых русских просветительских искусствоведческих изданий — «Художественную газету» [Художественная газета 2013], хорошо известную в России и за рубежом. Гравером в «Художественной газете» и в «Иллюстрации» служил русский художник Константин Константинович Клодт, некоторые работы сделаны его учениками[4].

Можно предположить, что одним из авторов ребусов в «Иллюстрации» (как рисунков, так и самих загадок) был Николай Петрович Вагнер — признанный зоолог и начинающий писатель, спустя десятилетия ставший центральной фигурой русского спиритического движения и идеологом журнала «Ребус». Во-первых, именно в «Иллюстрацию» в 1848 году Н.П. Вагнер, согласно воспоминаниям, отправил два научно-популярных очерка и «тетрадку» ребусов, «из которых она («Иллюстрация». — *К.Б.*) многие напечатала в течение года»[5]. Во-вторых, среди документов Вагнера находятся рисунки ребусов, сделанные в идентичной изобразительной манере[6].

В 1858 году ребусы из журнала «Иллюстрация» вышли отдельным изданием в книге «Иллюстрированный сфинкс, или Собрание разнообразных рус-

---

2 Полный французский и российский лексикон / Под ред. И.И. Татищева. СПб.: Имп. тип. у И. Вейтбрехта, 1796. С. 380.

3 Almanach de l'Illustration. Paris: Pagnerre, libraire-éditeur, 1844. P. 24.

4 К.К. Клодт (1807—1879), гравер и младший брат скульптора П.К. Клодта, лишь недавно оказался в поле зрения исследователей. См., например: *Ивлева С.Е.* Гравер Константин Карлович Клодт и его ученики (http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-187-9/978-5-88431-187-9_31.pdf (дата обращения: 20.01.2023)).

5 *Вагнер Н.П.* Как я сделался писателем (Нечто вроде исповеди) // Русская школа. 1892. № 1. С. 26—38.

6 Архив Музея национальной письменности Чехии, Прага (Pamatnik Narodniho Pisemnictvi, Literarni Archiv). Wagner. N.P. Благодарю В. Раздьяконова за указание на этот источник.

ских загадок в картинках, исполненных на дереве»[7]. Термин «ребус» в книге не используется, а заменяется на «русскую загадку в картинках». В предисловии к книге декларируется просветительский потенциал подобных изобразительных загадок через указание на его развивающую, образовательную функцию для человека любого возраста:

> …как разгадка той или другой загадки требует напряжения умственной деятельности, усиленного соображения и находчивости, ловкости и проворства, то все это вместе составляет прекрасную **гимнастику**[8] для ума и потому содействует к изощрению силы мышления. <…>
> Сфинкс этот… предназначается не только для детского возраста, но и для всех тех, которые **в забаве с ним**, в часы досуга, захотят не только развлечь себя занятием безвредным, но и соединить удовольствие с некоторой пользою[9].

Решение ребусов в книге позиционируется как развитие интеллектуальных способностей. Название книги «Иллюстрированный сфинкс» демонстрирует еще одну функцию ребуса — сокрытие тайного знания с помощью древней загадки.

Благодаря публикациям в журнале «Иллюстрация» такое понятие, как ребус, становится более устойчивым, и в первом издании «Толкового словаря живого великорусского языка В.И. Даля»[10] (1863) дается такое определение: «РЕБУС — *м. франц.* загадка в рисунке»[11].

На рубеже 1850-х годов у слова «ребус» появляется переносное значение. Такое словоупотребление можно встретить в рассказе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Наш дружеский хлам» (1858—1862): «Что же касается Забулдыгина, то человек этот представляет некоторый психический ребус, доселе остающийся неразгаданным» [Салтыков-Щедрин 1984: 406].

В 1860—1870-х годах ребусы проникают в разные печатные издания. Не всегда простые и понятные в решении, но очень примитивные с точки зрения графики ребусы с 1863 года регулярно выходят в газете «Воскресный досуг», а с 1872 года — в иллюстрированном журнале «Живописное обозрение стран света».

---

7 Иллюстрированный сфинкс, или Собрание разнообразных русских загадок в картинах, исполненных на дереве. СПб.: Тип. И. Фишона, 1858. В книгу вошли 138 ксилографий с ребусами и графическими загадками с решением, расположенные в порядке публикации в журнале.

8 Примечательно, что ребус в книге называется «русской загадкой», однако ключевым в описании его функции становится иностранное понятие — «гимнастика», заимствованное из немецкого языка недавно, в первой трети XIX века, по-видимому, не более понятное для массового читателя, чем само слово «ребус».

9 *Федоров Ф.А.* Предисловие // Иллюстрированный сфинкс, или Собрание разнообразных русских загадок в картинах, исполненных на дереве. СПб.: Тип. И. Фишона, 1858. С. 11—12.

10 Известно, что В.И. Даль интересовался медиумическими явлениями с середины 1850-х годов. Ему посвящена статья в юбилейном номере «Ребуса» (В.И. Даль // Ребус. 1900. № 1000. С. 82). Даль перевел для А.Н. Аксакова книгу Р. Гэра «Опытный розыск в духовных явлениях» в 1865 году. Перевод не был издан и хранится в фонде Аксакова в: Рукописный отдел Института русской литературы (РО ИРЛИ). Ф. 2. Оп. 6. Д. 11. 35 л.

11 Толковый словарь живого великорусского языка / Под ред. В.И. Даля. Ч. 4. М.: Тип. Т. Рис у Мясницких ворот, 1863. С. 88. Даль публиковал в «Иллюстрации» материалы для словаря и был хорошо знаком с содержанием журнала.

Только в сборниках конца 1860-х — начала 1870-х годов концепция и термин «ребус» начинает использоваться так же, как и в западной культуре, его структура усложняется, а качество рисунка растет.

Например, в 1872 году отдельным изданием выходит «Загадка. Сборник ребусов, загадок, шарад и пр.», подготовленный Р. Мерлиной[12]. В нем было опубликовано 24 ребуса, 11 загадок и семь шарад. При этом все ребусы были нарисованы одним художником. В 1880 году журнал «Нива» приглашает для работы над ребусом известного художника Николая Каразина[13] и начинает использовать ребус как маркетинговый инструмент, предлагая за верное решение ребуса бесплатный экземпляр журнала.

К моменту выхода первого номера журнала «Ребус» (11 октября 1881 года) и термин «ребус», и концепция ребуса были прочно закреплены в русской массовой культуре с помощью публикаций в периодической печати, но их визуальное решение остается примитивным, а прагматика не до конца осознанной.

2

История ребусов в русской культуре тесно связана с историей русского спиритизма. Расцвет популярности ребусов пришелся на середину XIX века, а инструментом распространения как спиритических идей и практик, так и ребусов в русском культурном поле стала массовая печать. В 1876 году меценат и публицист Александр Николаевич Аксаков[14] предпринимает попытку открыть первый в России спиритический журнал «Вестник медиумизма», но получает отказ — в Российской империи спиритические журналы были официально запрещены вплоть до начала 1880-х годов. В том же 1876 году Николай Вагнер открывает ежемесячный художественно-научно-литературный журнал «Свет». Журнал носит функциональный подзаголовок «Орган общечеловеческого развития». В качестве эмблемы журнала используется изображение путто, держащего зеркало, из которого льется свет, в этой позе прослеживается средневековая иконография истины. Окольцовывает его змея, заглатывавшая свой хвост[15].

Читателям был очевиден спиритический характер издания. Однако тот факт, что журнал никогда не называл себя спиритическим, вероятно, связан с цензурными трудностями. Редакции даже пришлось выступить с письмом-

12 Загадка. Сборник ребусов, загадок, шарад и пр. СПб.: В тип. Гогенфельдена и К°, 1872. Биографические сведения о Р. Мерлиной выяснить пока не удалось.

13 Николай Каразин (1842—1908) — русский художник-баталист и писатель. Активно сотрудничал с иллюстрированными журналами, в частности с «Нивой».

14 Александр Николаевич Аксаков (1832—1903) — действительный статский советник, публицист, переводчик, общественный деятель, меценат, путешественник и спирит; племянник писателя С.Т. Аксакова и двоюродный брат славянофила и публициста И.С. Аксакова. А.Н. Аксаков еще в середине 1850-х начал интересоваться спиритуализмом, идеи которого он почерпнул из трудов американского медиума и ясновидящего Э.Дж. Дэвиса. Подробнее о нем см.: [Раздъяконов 2013].

15 Уроборос, древний символ, использующийся в средневековой эмблематике и барочной живописи в качестве аллегории вечности. Змея, поглощающая свой хвост, также является частью эмблемы Теософского общества, впервые представленной в печати в 1875 году. В эмблеме не визуализирован образ истины, однако он участвует в девизе Теософского общества, опоясывающим рисунок: «No religion higher then *truth*».

опровержением, которое Вагнер просил перепечатать в других журналах «в видах защиты правого дела». В письме прямо не отрицалась спиритическая направленность издания, а был сделан акцент на благородной цели журнала, которая заключается в «стремлении принести обществу добро»[16].

В первой редакционной статье-манифесте Н.П. Вагнер заявляет, что «реклама журнала в его названии»[17]. Учитывая аллегорию истины на эмблеме журнала и его подзаголовок, в названии можно увидеть отсылку к интерпретации света как ключевого образа эпохи Просвещения:

> Искусство и наука, область чувства и область мысли, соединяясь вместе, поднимаются светлым знамением, ведущим человечество вперед к истине и человечности. Мертвые сухие факты, не оживленные мыслью, составляют достояние черствой педантской науке. Жизнь движется только крепкой связью всех ее элементов с осмысленными истинами знания. Когда эти истины проникают в ее, она становится светлой, сознательной, свободной. Когда же чувство, облекаясь в высокие, художественные создания, одушевляет и согревает эти истины — тогда сама жизнь становится полной, всесторонней, человечной[18].

Предлагая «одушевить» истины, Вагнер добавляет еще одну интерпретацию названия журнала — «свет» как ключевой символ христианства. Цель издания «Света» — «развить сознание общества, поставить науку на то место, на котором она должна стоять как руководитель общественного сознания». Вагнер считает, что проблемы в науке происходят из школьного образования в России[19], которое «стремится к достижению государственных потребностей». Оно не помогает человеку «вынести цельного связанного взгляда на науку»[20]. Общество использует науку только в практических вопросах. «Свет» же планирует исправить эту ситуацию «общественного застоя». Искусство Вагнер считает «общечеловеческим». По его мнению, «народному» искусству под силу объединить человечество, а искусство обладает достаточной силой, чтобы привести «*весь строй общества*» в «*пропорциональные гармонические отношения*»[21].

Согласно идеологии «Света», просветительский потенциал изображения значительно превалирует над словом, требующим абстрактного мышления. Только «картина» способна сформировать «ясное представление, между тем как слово, несмотря на всю его силу, должно прибегать к помощи воображения»[22]. Любое искусство вне зависимости от сложности предмета и мастерства автора доступно для восприятия даже самого непросвещенного читателя, потому что, в отличие от логического познания, художественное, интуитивное познание является базовым навыком любого человека:

---

16 Ответ на письмо Маркову Е. // Свет. 1877. № 3. С. 7.

17 *Вагнер Н.П.* От редакции // Свет. 1876. № 1. С. 1.

18 Там же.

19 В воспоминаниях Вагнер напишет, что из-за проблем гимназического образования он, несмотря на страстное желание, так и не смог научиться рисовать. Школьные учителя не помогли ему «развить любовь к искусству» (*Вагнер Н.П.* Как я сделался писателем (Нечто вроде исповеди)).

20 Там же. С. 1—4.

21 *Вагнер Н.П.* От редакции. Далее манифест цитируется по этому изданию.

22 Там же. С. 3.

> Пусть же растет в обществе пристрастие к «картинкам»[23]. Это первая, можно сказать, детская ступень художественного развития, на которой собирается, без всякого разбора, только форменный материал. Время эстетической критики и оценки придет рано или поздно. Оно придет, когда эта первая ступень будет пройдена и первый камень художественного развития ляжет прочно и солидно в основу целого здания. Вот почему мы радуемся развитию у нас потребности в иллюстрированных изданиях. Пусть материал их не всегда удовлетворителен, пусть выбор не всегда строг, правилен, пусть издающие их руководятся только эксплуатировать потребности общества; все равно мы не можем смотреть на них иначе, как на наших союзников в деле развития художественного образования в обществе. Вот почему мы желали бы, чтобы наши иллюстрированные издания имели возможно большую цифру подписчиков, потому что видимо в возрасте этой цифры повышения уровня художественной потребности в нашем обществе. Мы сами весьма желали бы удовлетворить эту художественную «первичную» потребность публики — мы желали бы дать ей как можно больше «картинок», если бы она сама дала нам для этого средства[24].

Вагнер утверждает, что в отличие от других русских журналов, построенных по американской системе, где подписка на журнал продается благодаря рекламе, громким заголовкам и известным фамилиям, «Свет» не собирается подстраиваться под существующую рыночную ситуацию и потребности аудитории, поэтому инструментом рекламы пользоваться не будет, а развиваться будет за счет создания читателя нового типа. И использование иллюстраций в печати — это не маркетинговый инструмент, а путь к духовному развитию общественных масс, поскольку самый мощный просветительский инструмент — это искусство.

Насколько можно судить по содержанию журнала, «Свет» был рассчитан на аудиторию будущего среднего класса, чей художественный вкус он планировал воспитать. Тиражные показатели нам неизвестны, однако в самом журнале есть упоминание о том, что «издание нашло сочувствие во всех уголках России»[25]. Журнал включал в себя такие разделы, как: «Руководящие статьи», где помещались манифесты редакции и метаописательные тексты; «Художественный отдел», где публиковалась современная беллетристика, переводы и поэзия[26]; раздел «Критика», посвященный художественной критике и искусствоведческим текстам; «Научные статьи», где публиковались работы современных ученых из естественно-научных и гуманитарных областей; «Научные новости» с заметками о последних научных открытиях; и «Журнальное обозрение» — раздел, перепечатывавший статьи их других журналов. В каждом выпуске печаталась одна иллюстрация высокого качества — репродукция или фотография произведения западного художника с библейским или античным сюжетом, среди которых были работы Жорджа Лесли, Антуана Вирца, Габриэля Макса.

---

23 Именно «картинки» (иллюстрации), согласно воспоминаниям Вагнера, производи ли на него сильнейшее впечатление в детстве при чтении книг. См.: *Вагнер Н.П.* Как я сделался писателем (Нечто вроде исповеди).

24 *Вагнер Н.П.* От редакции. С. 3.

25 Ответ на письмо Маркову Е. С. 7.

26 Ю. Маннхерц упоминает «Свет» и замечает, что именно благодаря публикациям в журнале широкую известность получил поэт С.Я. Надсон [Mannherz 2012: 27].

3

Антикоммерческая направленность, стремление к народному просвещению, к анархизации школьного образования и гармонизации общественного строя связывают идеологическую повестку русского спиритизма с убеждениями, свойственными второй волне славянофильства[27].

Появившийся в 1881 году «Ребус» первые годы работы представлял собой идеологический и программный синтез предыдущих издательских проектов его создателей — немецкого спиритического журнала «Psychische Studien» (1874—1925)[28] и просветительского журнала «Свет», о котором шла речь выше.

Так, опыт работы А.Н. Аксакова над журналом «Psychische Studien» помогает уже с первых номеров включить в «Ребус» статьи международных авторов, встроив российский спиритизм в международный диалог, а из «Света» Н.П. Вагнера «Ребус» наследует гуманистические ценности, ориентацию на народное просвещение, связь со славянофильским дискурсом и особое внимание к искусству как мощному просветительскому инструменту, что найдет отражение в программном элементе журнала — ребусах.

Официально издателем журнала «Ребус» выступил Виктор Иванович Прибытков (1837/1840—1910). О нем известно немного — самые общие биографические сведения, которые он сообщил Управлению по делам печати при получении прав на издание журнала: В.И. Прибытков — воспитанник Морского корпуса, капитан 2-го ранга в отставке[29].

Соответствующая по времени переписка Вагнера и Аксакова позволяет предположить, что фигура Прибыткова по отношению к журналу вторична. Вагнер пишет Аксакову о «Ребусе» только с местоимениями «мой» и «наш», а Аксаков из собственных средств по просьбе Вагнера покрывает большую часть расходов издания[30].

Вопреки официальной заявленной программе[31], с самого начала своего существования «Ребус» стремился занять место первого независимого общест-

---

27 См., например, газету "День", выходившую в 1861—1865 годах под редакцией И.С. Аксакова. Об идеологической повестке и прагматике «Дня» см.: [Тесля 2015].

28 В 1874 году Аксаков становится соредактором (совместно с немецким теологом Грегором Константином Виттигом) и основным инвестором немецкого ежемесячного спиритического журнала «Psychische Studien» в Лейпциге, посвященного изучению, как сказано в самом журнале, наименее известных явлений психической жизни. «Psychische Studien» использовался для популяризации идей спиритизма в Германии, однако журнал ориентировался не только на немецкую, но и на русскую аудиторию, говорящую по-немецки. Все события, происходившие со спиритизмом в России, широко освещались на страницах журнала. Аксаков практически не участвовал в деятельности журнала, передав редакционные полмочия Виттига и дав ему полную свободу в выборе публикуемого материала, однако позднее разочаровался в его работе. Описание журнала представлено в электронном архиве Международной ассоциации сохранения спиритуалистической и оккультной периодики IAPSOP: http://iapsop.com/ (дата обращения: 20.01.2023).

29 Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 786. Оп. 8. Д. 72.

30 РО ИРЛИ. Ф. 2. Письма Н.П. Вагнера Аксакову А.Н. 23.04.1875—02.03.1901.

31 Уставные документы из фонда Управления по делам печати позволяют определить программу журнала. Официально в журнале разрешено было публиковать: «1. Ребусы. 2. Шарады и загадки с пояснениями на оные. 3. Романы, повести, сценки и рас-

венно-политического русского спиритуалистического журнала[32]. Повышение статуса регулярно фиксировалось в самом журнале, в том числе в ребусах (в одном из них загадано узнаваемое изображение самого журнала «Ребус»).

На метафоре ребуса основана вся концепция журнала. На первом уровне прагматика названия журнала «Ребус» связана с его спиритической направленностью и одновременно указывает на тип издания — еженедельный развлекательный листок. Связь термина «ребус» со спиритизмом и мистицизмом в широком смысле обусловлена интересом мистиков к иероглифам и тайным знакам, описанным еще в начале XIX века[33]. Однако уже в первом номере журнала декларируется связь между специфической идеологической повесткой национального русского спиритизма и ребусов:

> Каждый народ есть ребус, и, конечно, между всеми народами **Россияне**, как народ юный, представляют **самый крупный ребус**, над которым сломает голову не один историк, этнограф, антрополог и психолог. Первые рисунки ребуса стерлись. Только в Нестеровой летописи торчат три варяга: Рюрик, Синеус и Трувор, и вот **с этого ребуса начинается история Руси**[34].

Отдельную полосу в первом номере журнала занимает «Ребус № 1», за решение которого предлагалось одно из изданий Ф.М. Достоевского, Д.В. Григоровича, Л.Н. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.Ф. Писемского. Ребус представлял собой серию последовательно изображенных рисунков, в каждом из которых было зашифровано слово или его часть.

На визуальном уровне ребус связан с идеологической повесткой журнала, косвенно заявленной ранее. Центральным элементом композиции ребуса является изображение крестьянина, пашущего землю. В ребусе много исторических мотивов: так, слово «род» зашифровано с помощью надписи «Рюриковичи», среди рисунков встречается портрет двух царевичей — Петра и Иоанна.

Слово «Русь» скрывается за изображением московской газеты «Русь» (1880—1886), редактором-издателем которой был Иван Сергеевич Аксаков — писатель, публицист, общественный деятель, один из идеологов славянофильского движения и двоюродный брат основного инвестора журнала «Ребус» — А.Н. Аксакова. Газета «Русь» выступала «трибуной для выражения славянофильских воззрений на самые разнообразные вопросы как русской, так и мировой жизни» [Тесля 2017: 163]. Издание носило некоммерческий, даже антикапиталистический характер. Более того, «Русь», как и «Ребус», в первые годы неоднократно объявляла сбор средств на благотворительные цели[35]. В «Руси» также печатались антисемитские «манифесты» Ивана Аксакова.

сказы. 4. Стихи. 5. Фельетоны. 6. Объявления. 7. Премии в виде книг, картин, детских и картин и других <нрзб.>, которые правильно разгадывают помещенный ребус» (РГИА. Ф. 786. Оп. 8. Д. 72).

32 Раз в несколько месяцев Прибытков подал прошение об изменении программы. Он просил включить в журнал разделы «Новости», «Рассказы об исторических событиях», «Биографии» и др. До 1883 года все изменения отклонялись. См.: РГИА. Ф. 786. Оп. 8. Д. 72.

33 См. например: *D'Olivet F.* Langue hébraïque. Paris, 1816.

34 Для начала (Вместо вступления) // Ребус. 1881. № 1. С. 2. Далее текст цитируется по этому изданию.

35 См. например: Отчет // Русь. 1882. № 8. С. 23.

В отгадке «Ребуса № 1» прослеживается антисемитизм. В отрывке поэтического текста критикуется еврей как капиталист[36]:

Русь родная, дорогая,
Где же счастье и покой?
Там, где мать-земля сырая
Кормит щедрою рукой.
Кормит труженика сына,
Что и день и ночь над ней
Труд тяжелый исполина
Совершает средь полей.
Там, где нет пиявиц жадных,
Что родную кровь сосут,
Мироедов беспощадных,
И царит свободный труд[37].

На визуальном уровне в ребусе продемонстрированы идеи, которые в текстах прямо не указываются. Так ребусы в журнале уже с первого номера работают сразу на две аудитории: для массового читателя — как просветительская головоломка, для узкого интеллектуального круга — как скрытая от лишних глаз популяризация идей русского спиритизма[38].

4

Автором визуального решения ребусов стал художник барон Михаил Петрович Клодт фон Юргенсбург (1835—1914) — петербургский живописец, академик, соучредитель Товарищества передвижных выставок[39]. У него уже был опыт совместной работы с Н.П. Вагнером: Клодт в числе других художников иллюстрировал первое издание книги «Сказки Кота-Мурлыки» (1872)[40]. Именно его подпись стоит под клише журнала, также представленным в виде ребуса. В нем загадано слово «ребус» с помощью трех элементов: изображения ноты «ре» во второй октаве, заглавной буквы «Б», апострофа, а также графического изображения носа и усов. Графические элементы располагаются на фоне самого слова «ребусъ». Такой способ изображения названия журнала не только указывает на специализацию «Ребуса» — «еженедельный загадочный листок», но и знакомит читателя с механизмом отгадки ребусов.

---

36 Подробнее о еврее-капиталисте см.: [Livak 2010: 193]. За указание на эту работу благодарю А.Б. Блюмбаума.

37 Отгадка опубликована в журнале «Ребус» № 2 от 18 октября 1881 года.

38 Кроме того, уже в первом номере намечается связь между ребусом и человеком, позднее артикулированная в девизе журнала «Человек — ближайший и сложнейший из ребусов», помещаемым под клише с 1883 года. Позднее антропоцентричный подход к ребусу будет использован в теософии: ребусом назовет себя Е.П. Блаватская. Ср. высказывание Е.П. Блаватской: «Я — психологическая задача, ребус и энигма для грядущих поколений, сфинкс» (цит. по: [Желиховская 1992]).

39 Есть основания считать, что Клодт мог сам придерживаться спиритических взглядов. Например, в журнале «Стрекоза» опубликована карикатура, на которой изображен Клодт, вызвавший при помощи Вагнера и Бутлерова «тень бабушки Татьяны» для участия в XIII передвижной выставке (Стрекоза. 1885. 24 февраля).

40 *Вагнер Н.П.* Сказки Кота-Мурлыки. СПб.: Стасова и Трубникова, 1872.

Вторая подпись на клише — «Кс.А.Д.» — принадлежит граверу Августу Ивановичу Даугелю (1830—1899), к этому времени уже имевшему собственную мастерскую в Петербурге[41]. В его мастерской были выполнены ксилографии клише и других ребусов для журнала.

К началу сотрудничества с «Ребусом» Клодт уже был признанным мастером жанровой и исторической живописи, преподавал в различных художественных институциях, а его работы входили в частные и музейные собрания России и Европы. Барон Клодт также занимался книжной иллюстрацией, декоративно-прикладной росписью[42] и работал как театральный художник. В творчестве Клодта преобладают произведения этнографического характера. Некоторые мотивы и сюжеты из живописных произведений художник включает и в ребусы, созданные для журнала.

В клише ребус помещен на стилизованном листе пергамента, который натянут на двух резных деревянных столбах со щипцами. Орнамент на столбах стилизован под традиционную декоративную резьбу на полотенцах, украшающих древнерусские избы. Столбы со щипцами и натянутая на них надпись образуют композицию ворот. Таким образом, уже на уровне клише предпринимается попытка национализировать ребус, то есть представить его читателям как элемент русской народной культуры[43].

Если рассматривать ребусы Клодта последовательно как серию, то можно обнаружить эволюцию конвенции этого жанра иллюстрации в творчестве художника. Так, «Ребус № 1», несмотря на более продуманное художественное решение отдельных элементов, композиционно все еще тяготеет к ребусам-предшественникам и представляет собой разбитую на микросюжеты композицию, объединенную одним центральным элементом — крестьянином, ведущим лошадь в плуге. «Ребус № 2» еще распадается на отдельные элементы, однако изображения внутри одной строки уже объединяет единый визуальный сюжет, а «Ребус № 3» уже представляет собой цельный визуальный сюжет и неделимую композицию, в которую включены все элементы загадки.

Посмотрим на особенности ребусов Клодта на примере «Ребуса № 10» (ил.). Композиция ребуса отсылает к иконографии Страшного суда с работ мастеров XVI века (например, к картине Микеланджело «Страшный суд» (1536—1541), расположенной в Сикстинской капелле), а центральным персонажем является аллегория Истины, иконография которой могла быть извест-

---

41 *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв.: В 2 т. Т. 2. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1895. С. 260; Sajand Eesti Puugravüüri (1840—1940 aastad). Tallinn, 2006. L. 6—9.

42 Полевые цветы: руководство для живописи акварелью и металлическими красками по фарфору и фаянсу / Сост. М.П. Клодт. СПб.: Общество поощрения художников, 1882.

43 Древнерусские архитектурные мотивы использованы также в книге Р. Мерлиной «Загадка. Сборник ребусов, загадок, шарад и пр.» (1872). На авантитуле название изображено внутри парадно отделанного крыльца древнерусского терема. Апроприировать элементы западной культуры с помощью древнерусских архитектурных мотивов в массовой печати пытается также «Всемирная иллюстрация»: с 1874 года журнал выходил с теремом на обложке, внутри которого — трехфигурный портрет, выполненный в традициях западного академического изобразительного канона, а его центральный персонаж — женщина — одета в тунику и кокошник.

на Клодту в том числе по картине Жюля Лефевра «Истина» (1870). С работами Лефевра художник мог познакомиться в путешествии в Париж в 1857—1860 годах или по публикациям в российской печати: репродукции с картин Лефевра выходят в журналах «Нива» и «Живописное обозрение».



Ил. Ребус № 10 // Ребус. 1881. № 10. С. 87.

В композиции ребуса четыре уровня. На первом плане — аллегория Истины, слева от нее фигура черта с надписью «тьма» и фигура монахини с надписью «свет» застыли в позе борьбы. В правом верхнем углу поля расположены выходящие за пределы единого визуального сюжета элементы, встроенные в поле изображения по принципу коллажа: за деревянными буквами «БЛ» ползет уж, справа от них встает солнце. Разгадывать ребус традиционно начинают с левого верхнего угла. Верхний уровень композиции соответствует первой строке отгадки: «Свет борется с тьмой, истина с за-бл-уж-день-ем». На втором уровне композиции изображены две пары, освещенные светом Истины. Пара слева — два безымянных персонажа, обозначенные буквами «Д» (буква начертана полууставом, то есть как буква старославянского алфавита «добро») и «З». Рядом с ними еще один не вписанный в композицию и сюжет элемент — лом. Группе персонажей справа от Истины предшествуют две буквы «Д» и «Добро». Мужчина — швейцарский народный герой Вильгельм Телль, опознать которого можно по характерным атрибутам — арбалету и яблоку, пронзенному стрелой. На груди безымянной спутницы стрелкой начертано «по». Этот уровень композиции ребуса читается как «добро-со-з-лом-добро-д-тель-с-по».

На третьем уровне на колеснице летит слепой рок (восстанавливается по контексту, иконография восходит к древнеримской Фортуне), далее следуют четыре карточных короля всех мастей, а также средневековый крестоносец на коне в доспехах, вместо креста у него на груди начертана прописная буква немецкого алфавита «Z» («цэт»). На этой «строке» загадан текст: «ро-ком-с-короли-и-чем-наконе-цэт-а». Четыре карточных короля расположены непосредственно под истиной, что можно интерпретировать как метафору: свет истины в ребусе падает на профанные, пустые развлечения.

На нижнем уровне, следуя логике Страшного суда, находятся претерпевающие страдания грешники: двое в позе борьбы и юноша, на груди которого написано «раз», пленяющий девушку с надписью «ся». Загаданный текст: «борьба-развяжется».

Полный текст отгадки (в современной орфографии): «Свет борется с тьмой, истина с заблуждением, добро со злом, добродетель с пороком; скоро ли и чем наконец эта борьба развяжется?»

Таким образом, визуальные элементы ребуса могут соотноситься как с целым словом («борьба»), так с его частью («рок») или с несколькими словами («на-коне-цэт-а»). Для обозначения абстрактных понятий используются отсылки к известным произведениям живописи и скульптуры, части слов могут быть заданы с помощью фамилий исторических деятелей, а конкретные явления — с помощью бытовых зарисовок.

Визуальное воплощение ребуса функционирует как инструмент просвещения, с одной стороны, погружая угадывающего в мировую визуальную культуру, а с другой — служа «*гимнастикой для ума*», то есть заставляет использовать логическое мышление и интуицию для соотнесения слова и изображения. Используя приемы высокого искусства в ребусах, Клодт следует заповеди Н.П. Вагнера[44], стремясь к просвещению и воспитанию художественного вкуса массового читателя.

5

Как и «Ребус № 1», «Ребус № 10» тесно связан с содержанием номера и идеологической повесткой журнала в целом. В десятом номере «Ребуса» за 1881 год (где и опубликован ребус) вышел «Фельетончик», посвященный статье о научном изучении животного магнетизма в газете «Порядок», демонстрирующей, что те явления, существование которых раньше отрицалось, сейчас являются предметом научного познания[45]. Анонимный фельетон заканчивается сожалением: «Будет чрезвычайно грустно, если и медиумизм постигнет та же участь — если реальность и подлинность медиумических явлений признается людьми науки не ранее как через столетие»[46]. Если рассматривать «Ребуса № 10» в контексте полемики о спиритизме[47], его интерпретация приобретает новое идеологическое измерение, делая рисунок Клодта средством пропаганды идеологической повестки русских спиритов — народного просвещения.

Визуальная репрезентация идейного комплекса «свет против тьмы» во французской культуре имеет многовековую традицию использования в качестве политического инструмента [Reichardt, Louise Cohen 1998]. Интерпретация образа света у гугенотов дистанцировала его от католической традиции. Свои интерпретации Божественного света есть в библейской критике, картезианстве и масонстве. В эпоху Просвещения визуальная репрезентация образа «свет/тьма» секуляризируется, а ее частью становится средневековая аллегория Истины, проливающей свет[48]. Во время Великой французской революю-

---

44 *Вагнер Н.П.* От редакции. С. 3.

45 Фельетончик // Ребус. 1881. № 10. С. 86.

46 Там же.

47 Ответом на статьи ведущих ученых в поддержку спиритизма стало открытие в 1875 году при Русском физическом обществе Санкт-Петербургского университета Комиссии для рассмотрения медиумических явлений, председателем которой становится Д.И. Менделеев. Целью работы Комиссии была проверка подлинности спиритических сеансов и работы медиумов экспериментальным путем. Подробнее об этом см.: [Халтурин 2009].

48 *Ripa C.* Iconologie oit les principales choses qui peuvent tomber dans la pense touchant les vices sont represente's / Trad. par J. Baudoin. Paris: Editions Alain Baudry, 1643. P. 500—503.

ции этот визуальный образ становится оружием пропаганды якобинцев, стремящихся реализовать обещания эпохи Просвещения, а в первой половине XIX века в массовой французской иллюстрированной печати эта визуальная репрезентация представлена в политической карикатуре, направленной против идей просветителей.

В концепции и эмблеме журнала «Свет» Н.П. Вагнера, вероятно, соединяются ключевой образ христианства и секуляризованная концепция света французского Просвещения. Просветительская программа «Света» находит свое продолжение в «Ребусе». «Ребус № 10», где Истина проливает свет на бездумные массовые развлечения и азартные игры, становится визуальной репрезентацией народной просветительной программы журнала. Скрываясь за развлекательным жанром массовой культуры — ребусом, — идеологическая повестка журнала становится тайным знанием для тех, кто окажется способен расшифровать эту аллегорию в контексте русского спиритического дискурса.

Ребусы в журнале выходят регулярно в течение первых четырех лет его работы. В первых 50 номерах журнала было опубликовано 40 ребусов, далее регулярность публикаций снижается, и к 1885 году ребусы из журнала исчезают. Пока они публиковались, ребусы были очень популярны. В каждом номере упоминалось более 50 фамилий отгадавших, а в конце 1882 года в журнале была указана статистика: «В течение года было доставлено в редакцию 1327 верных разгадок ребуса (премий выдано 1309) от 362 городских читателей и 559 иногородних»[49]. Эти данные свидетельствуют, что, несмотря на особую насыщенность визуальными и литературными цитатами и сложное художественное решение, ребусы Клодта оказались доступны массовому читателю и востребованы самой широкой аудиторией. Об этом говорит также тот факт, что ребусы Клодта в 1883 году выходят отдельным изданием в формате альбома[50]. В него вошли восемь ребусов, а также загадки, шарады и анаграммы, в разное время опубликованные в журнале, с ответами. Реклама сборника печаталась в каждом последующем номере журнала. На сборнике обозначено «Выпуск 1», остальные ребусы Клодта из журнала, вероятно, должны были быть опубликованы в следующем выпуске, но его издание не состоялось.

Значительные инвестиции в создание ребусов, привлечение известных профессиональных художников, предпринятые с самых первых номеров журнала, демонстрируют установку редакции на создание и закрепление в русском культурном поле безусловной связи между брендом «Ребус» и соответствующим понятием.

Более того, редакция журнала предпринимает попытку научного исследования природы ребуса: в 1885 году отдельным изданием выходит книга «Очерк истории ребуса»[51], публиковавшаяся до этого по главам в журнале с № 19 по 45 за 1883 год. Авторы книги В.Н. Соколов[52] и В.Д. Лермонтов скрываются за псевдонимами Колосов и Озеров. Владимир Дмитриевич Лермонтов — дальний родственник Михаила Юрьевича, прозаик, автор романа «Неслужащий дворянин» (1860). Он был связан с различными просветительскими инициативами, совместно с братом владел типографией и принимал участие

49 Разгадки ребусов за год // Ребус. 1882. № 40. С. 4.

50 Альбом ребусов, шарад, анаграмм, загадок и проч. Вып. 1. СПб.: Тип. Демакова, 1883.

51 *Соколов В.Н., Лермонтов В.Д.* Очерк истории ребуса. СПб.: Тип. В. Демакова, 1885.

52 Биографические сведения о В.Н. Соколове узнать не удалось.

в издании петербургского просветительского журнала «Народное чтение» (1859—1862) [Бокова, Полозков 1994: 329]. Ребусы, составленные Н.Д. Лермонтовым и В.Н. Соколовым, выходили в «Ребусе» в 1883—1884 годах.

«Очерк истории ребуса» рассказывает историю возникновения ребусов в Европе как древнего народного искусства. В книге, как и в исследованиях европейских антикваров[53], восстанавливается генеалогия понятия «ребус» от древней иероглифической письменности до публикаций в современной периодической печати; предпринимается попытка представить четкую дефиницию ребуса путем сопоставления его со смежными явлениями; утверждается важность ребуса путем демонстрации древних принципов, лежащих в его основе.

При этом история европейской культуры в книге противопоставляется русской. В главе «Ребус в России» авторы объясняют отсутствие в русской народной культуре ребусов тем, что изобразительное искусство воспринималось народом как бесполезное занятие: «Народ же, который смотрел на грамотность как на роскошь, а порою относился к ней и прямо враждебно, тем более не мог смотреть на рисование иначе, как на непросительное баловство»[54]. Кроме того, в этой же главе заявлено, что в русской истории изобразительное искусство только появляется после Петра и благодаря государственному финансированию:

> В настоящее время русские художники занимают далеко не последнее место среди своих европейских собратьев. Но русское искусство родилось очень недавно, не дальне как в прошлом столетии. Толчок ему был дан сверху; оно появилось у нас и развивалось вначале по царской воле[55].

Как и многое в книге, восприятие русского искусства как исключительно секулярного, в отрыве от народных и церковных истоков — иконописи (значение которой в контексте мирового искусства активно осмысляется в середине века[56]), — как и монархические взгляды на искусство — расхожая концепция, циркулирующая в художественной прессе с 1860-х годов[57]. Рассмотренная же в контексте просветительских установок русских спиритов, такая позиция авторов книги может служить дополнительным обоснованием происхождения

---

53 См., например: *Camden W.* Rebus or Name-devices // Remains concerning Britain. London: Print. by G[eorge] E[ld] for Simon Waterson, 1870. P. 177—180.

54 *Соколов В.Н., Лермонтов В.Д.* Очерк истории ребуса. СПб.: Тип. В. Демакова, 1885. С. 119.

55 Там же.

56 Роль иконопись в русской культуре активно осмыслялась Ф.И. Буслаевым в статье «Общие понятия о русской иконописи», которая впервые была опубликована в сборнике за 1866 год, изданным Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее (С. 1—106). О позиции Буслаева см.: [Вздорнов 2006].

57 Ср.: «Нарядившись в иностранцы, мы и требовали иностранного. Перерядились мы по желанию царя, для снискания благосклонности, и требовали для снискания того же таких же картин, какие любил царь, то есть тех самых, которые по книжкам считались наилучшими: исторических, мифологических и фламандских. Самое искусство обратным действием не могло зародить к себе любви. Нашу историю, которую за малыми исключениями не мы разработали, мы не очень любили, а потому не могла возбудить любви и иллюстрация ее. Мифология и фламандская жизнь были еще более нам чужды» (*К.В.* [*Варнек К.А.*] Художественные заметки // Русский художественный листок. 1862. № 19. С. 74). За указание на этот источник благодарю М. Чукчееву.

идеологической повестки национального спиритизма из идей и взглядов политических течений 1840-х годов.

Кроме того, в книге предпринимается попытка закрепить за ребусами М.П. Клодта статус образцовых печатных ребусов. Авторы приходят к выводу, что ребусы М.П. Клодта — первые и единственные «чистые» ребусы в русской печати. Последние части книги посвящены «условиям, которым должен удовлетворять хороший ребус» и подкреплены примерами из ребусов, составленных авторами книги и другими художниками для журнала по образцу, разработанному Клодтом. Благодаря правилам составления ребусов, сформулированным в книге, у читателей появилась возможность составлять ребусы самостоятельно и присылать их в журнал, некоторые из них были опубликованы в 1883—1884 годах.

К 1885 году использование метафоры ребуса меняется вместе с самопрезентацией журнала. Если в 1881 году ребусом называется русский народ и его история, то со временем символическое значение ребуса трансформируется. В рекламе подписки на первый квартал 1885 года заявлено:

> Тайна мироздания — неразрешимый ребус. Вся природа — вечный ребус. Вся наука — вечный труд над вечным ребусом. Сам человек — ближайший и труднейший из ребусов. Прочтется ли он когда-нибудь — неизвестно. Но верно то, что ни один ребус не прочитывается правильно без наличности всех его частей, между тем при чтении именно человеческого ребуса некоторые его части самовольно откидываются. Без них он никогда прочитан не будет — на этом мы стоим твердо. Собиранию этих откинутых, отверженных частей человеческого ребуса и посвящается в особенности наша скромная деятельность.
>
> Поэтому в нашем журнале читатель найдет статьи, которых не встретит ни в одном из русских периодических изданий, — статьи, посвященные обозрению малоизвестных проявлений природы. Явления эти растут с каждым днем, и наука уже начинает заниматься ими[58].

Природа ребуса, заключающая в себе парадокс, сходна с природой спиритических («малоизвестных») явлений: она совмещает в себе недоступное, сокрытое за тайным знаком знание, а также возможность постижения истины с помощью логического познания, поэтому ребус выступает триггером национального спиритического дискурса, становясь универсальным символом тайны мироздания, а поиски решения ребуса (в широком понимании) — миссией авторов и издателей журнала.

Итоги борьбы журнала «Ребус» за дефиницию демонстрирует очередная попытка дать определение слову «ребус», предпринятая в 1899 году в 26-м томе «Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона». В статье описываются основные вехи истории ребуса с XV века до современности. Основным источником для этого послужил, как следует из библиографии, «Очерк истории ребуса». При этом в конце статьи автор осознанно вступает в полемику с авторами книги, а также с просветительской повесткой журнала:

> В новейшее время Р[ебус] занимает скромное место на последних страницах некоторых иллюстрированных изданий. В России он появился в 1845 г. в журнале

58 *Аксаков А.Н.* Позитивизм в области спиритуализма: По поводу кн. А. Дассьэ «О посмертном человечестве». СПб.: Тип. В. Демакова, 1884. С. 228.

> «Иллюстрация». Р[ебус] рисовали даже известные художники, как М.П. Клодт, Н.Н. Каразин; особенно удачными считаются ребусы И.И. Волкова (в «Ниве»). <...> ...последний [ребус] остается пустой забавой, не имеющей в противоположность некоторым другим видам загадок никакого значения в воспитании мысли. Ср. журнал «Ребус», особенно за первые годы его издания[59].

Намеренная двусмысленность, допущенная в формулировке примера («ср. журнал “Ребус”, особенно за первые годы его издания») демонстрирует несогласие автора статьи с идеологической повесткой журнала, которое он, вероятно, не имел возможности выразить более внятно.

Прямая связь ребусов с просветительской идеологией «Ребуса», которая была унаследовала журналом из другого издательского проекта Н.П. Вагнера — «Свет», а также опыт Вагнера в составлении ребусов позволяют предположить, что Н.П. Вагнер принимал непосредственное участите в их создании. Вероятно, он выбирал исходные тексты отгадок.

Так или иначе, именно работы Михаила Клодта, выполненные по заказу «Ребуса», трансформировали статус ребуса как такового: из жанра головоломки с просветительским потенциалом он стал полноценным художественным произведением, инструментом народного просвещения и средством идеологической пропаганды одновременно[60].

Изменение статуса ребуса демонстрирует и статья в словаре Брокгауза и Ефрона. Журналу удалось закрепить в русской культуре за словом «ребус» значение рисованной загадки с европейской историей и традицией; появились четкие правила создания и решения ребусов; решение и составление ребусов стало популярной практикой самых широких масс; в создании ребусов приняли участие крупнейшие русские художники второй половины XIX века, сделав его самостоятельным жанром визуальной культуры эпохи. Более того, заметный спиритический ореол прослеживается в графическом оформлении более поздних альбомов ребусов, а советские издания ребусов унаследуют как просветительскую прагматику, так и образовательный статус, и идеологическую заряженность рисованных загадок.

Кроме того, о субстанциональном сдвиге функционального положения ребусов в массовой культуре свидетельствует тот факт, что после Клодта не только изменилось качество художественного решения ребусов в журнальной печати, но и сами ребусы начали выходить за рамки публикаций в прессе, ста-

---

59 Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 26. СПб.: Семеновская тип.-лит. И.А. Ефрона, 1899. С. 416. Автор статьи не указан. Нижеследующая статья про журнал «Ребус» написала библиографом и книговедом Н.М. Лисовским (1854—1920). Вполне возможно, что статья о понятии «ребус», построенная как пересказ книги, изданной журналом, написана им же. В определениях новых понятий в словаре часто присутствуют полемические выпады. Подробнее об этом см.: [Никитин 2007].

60 Концепция ребусов Клодта нашла отклик у многих художников как в журнале «Ребус», так и в других изданиях (например, в «Ниве»). В 1882—1883 годах в «Ребусе» выходят ребусы, созданные И.В. Волковым и неким Ф. Утгофом, также с единой композицией, составленные по образцу Клодта. Ребусы, созданные И.В. Волковым, также выходят в «Ниве». При составлении ребусов новые авторы используют отдельные визуальные элементы, разработанные М.П. Клодтом. См., например: Тень в Ребусе № 8 за 1883 год — исходный элемент Ребуса № 5 за 1881 год (Ребус № 8 // Ребус. 1883. № 17).

новясь частью декоративно-прикладного искусства[61] и элементами предметного дизайна[62] в дореволюционной России. Благодаря деятельности журнала «Ребус» русские ребусы преодолевают историческую лакуну: сливаясь с элементами дизайна, они занимают то же положение в русской визуальной культуре, что и средневековые ребусы во Франции более трех столетий назад.

Библиография / References

[Художественная газета 2013] — «Художественная газета» Нестора Кукольника и Александра Струговщикова: указатель содержания (1836—1838, 1840—1841 гг.) / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н.С. Беляев; науч. ред. Г.В. Бахарева. СПб.: БАН, 2013.

("Khudozhestvennaya gazeta" Nestora Kukol'nika i Aleksandra Strugovshhikova: ukazatel' soderzhaniya (1836—1838, 1840—1841 gg.) / Comp. by N.S. Beljaev; sci. ed. by G.V. Bahareva. Saint Petersburg, 2013.)

[Бокова, Полозков 1994] — *Бокова В.М., Полозков С.А.* Лермонтов Владимир Дмитриевич // Словарь русских писателей: В 6 т. Т. 3. М.: Советская энциклопедия, 1994. С. 329.

(*Bokova V.M., Polozkov S.A.* Lermontov Vladimir Dmitrievich // Slovar' russkikh pisateley: In 6 vols. Vol. 3. Moscow, 1994. P. 329.)

[Вздорнов 2006] — *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М.: Индрик, 2006.

(*Vzdornov G.I.* Restavratsiya i nauka. Ocherki po istorii otkrytiya i izucheniya drevnerusskoy zhivopisi. Moscow, 2006.)

[Желиховская 1992] — *Желиховская В.П.* Радда-Бай: правда о Блаватской. М.: Интербук, 1992.

(*Zhelihovskaja V.P.* Radda-Bay: pravda o Blavatskoy. Moscow, 1992.)

[Никитин 2007] — *Никитин О.В.* «Энциклопедический словарь» Брокгауза и Ефрона (русская версия 1890—1907 годов): из истории создания, персоналии, лингвистическая проблематика // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2007. № 1—2. С. 11—58.

(*Nikitin O.V.* "Entsiklopedicheskiy slovar'" Brokgauza i Efrona (russkaya versiya 1890—1907 godov): iz istorii sozdaniya, personalii, lingvisticheskaya problematika // Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Esenina. 2007. № 1—2. P. 11—58.)

[Раздъяконов 2013] — *Раздъяконов В.С.* Христианский спиритизм Н.П. Вагнера и рациональная религия А.Н. Аксакова между «наукой» и «религией» // Вестник ПСТГУ. I: Богословие. Философия. 2013. № 48 (4). С. 55—72.

(*Razdjakonov V.S.* Khristianskiy spiritizm N.P. Vagnera i ratsional'naya religiya A.N. Aksakova mezhdu "naukoy" i "religiey" // Vestnik PSTGU. I: Bogoslovie. Filosofiya. 2013. № 48 (4). P. 55—72.)

[Салтыков-Щедрин 1984] — *Салтыков-Щедрин М.Е.* Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 3. СПб.: Художественная литература, 1984.

(*Saltykov-Shchedrin M.E.* Nash druzheskiy khlam // Saltykov-Shchedrin M.E. Polnoe sobranie sochineniy: In 20 vols. Vol. 3. Saint Petersburg, 1984. P. 406.)

[Тесля 2015] — *Тесля А.А.* Редактор-издатель «Дня» // Тесля А.А. Последний из «отцов»: биография Ивана Аксакова. СПб.: Владимир Даль, 2015.

(*Teslja A.A.* Redaktor-izdatel' "Dnya" // Teslja A.A. Posledniy iz "ottsov": biografiya Ivana Aksakova. Saint Petersburg, 2015.)

[Тесля 2017] — *Тесля А.А.* Иван Аксаков как издатель «Руси» <Рец. на кн.: Бадалян Д.А. «Колокол призывный»: Иван Аксаков в русской журналистике конца 1870-х —

61 В Госкаталоге представлена пепельница «Ребус», которая датируется началом XX века: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5258319 (дата обращения: 20.01.2023).

62 В Госкаталоге представлена обертка кондитерская «Карамель "Ребусы"», которая датируется 1910-ми годами: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=119988 (дата обращения: 20.01.2023).

первой половины 1880-х годов. СПб.: ООО «Издательство “Росток”», 2016. 360 с.: илл.> // Историческая экспертиза. 2017. № 3. С. 162—168.

(*Teslja A.A.* Ivan Aksakov kak izdatel' “Rusi” <Rets. na kn.: Badaljan D.A. “Kolokol prizyvnyy”: Ivan Aksakov v russkoy zhurnalistike kontsa 1870-kh — pervoy poloviny 1880-kh godov. SPb.: OOO “Izdatel'stvo ‘Rostok’”, 2016. 360 s.: ill.> // Istoricheskaya ekspertiza. 2017. № 3. P. 162—168.)

[Халтурин 2009] — *Халтурин Ю.Л.* Русские позитивисты за медиумическим столом, или Об относительности понятия «псевдонаука» // Эпистемология & Философия науки. 2009. Т. XXII. № 4. С. 171—183.

(*Khalturin Ju.L.* Russkie pozitivisty za mediumicheskim stolom, ili Ob otnositel'nosti ponyatiya “psevdonauka” // Epistemologiya & Filosofiya nauki. 2009. Vol. XXII. № 4. P. 171—183.)

[Brantley 2015] — *Brantley J.* “In Things”: The Rebus in Premodern Devotion // Journal of Medieval and Early Modern Studies. 2015. Vol. 45. № 2. P. 295—296.

[Langbein 2018] — *Langbein J.L.* The Nineteenth-Century Rebus: Picture Puzzles and Dream Work in the Illustrated Journal // Source: notes in the history of art. 2018. Vol. 38. № 1. P. 47—58.

[Livak 2010] — *Livak L.* The Jewish persona in the European imagination: a case of Russian literature. Stanford: Stanford University Press, 2010.

[Mannherz 2012] — *Mannherz J.* Modern Occultism in Late Imperial Russia. Northern Illinois, 2012.

[Reichardt, Louise Cohen 1998] — *Reichardt R., Louise Cohen D.* Light against Darkness: The Visual Representations of a Central Enlightenment Concept // Representations. 1998. № 61. Special Issue: Practices of Enlightenment. P. 95—148.

Литература вне себя: Инфильтрация слова в современные художественные медиа

Иван Делазари, Дмитрий Токарев

От составителей[1]

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_170

Ivan Delazari, Dmitry Tokarev

From the Editors

Иван Делазари (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург); доцент департамента филологии; Назарбаев университет; ассистент-профессор кафедры языков, лингвистики и литератур; кандидат филологических наук, PhD) ivan.delazari@gmail.com.

Дмитрий Токарев (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), профессор департамента филологии; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) tokarevd@mail.ru.

Ivan Delazari (PhD; Associate Professor, Department of Philology, HSE University (Saint Petersburg); Assistant Professor, Department of Languages, Linguistics, and Literatures, Nazarbayev University (Kazakhstan)) ivan.delazari@gmail.com.

Dmitry Tokarev (Dr. Habil.; Professor, Department of Philology, HSE University, Saint Petersburg; Lead Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) tokarevd@mail.ru.

Предлагаемая читателю подборка статей вписана в большую и разномастную, невзирая на длинную череду таксономий [Ханзен-Лёве 2016; Clüver 2009; Elleström 2010; Rippl 2015; Rajewski 2005; Wolf 2002; 2011; 2018], исследовательскую традицию, возросшую вокруг проблемы интермедиального взаимодействия художественной литературы с невербальными компонентами искусства и формами коммуникации. Задолго до того, как Оге А. Ханзен-Лёве придумал и впервые использовал слово *Intermedialität* в своей знаменитой статье о связях литературы и живописи в русском модерне [Hansen-Löve 1983], рефлексия о сходствах, различиях и переплетениях между искусствами не прекращалась

1 Публикация подготовлена в ходе проведения исследования (№ 22-00-023) в рамках программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2022 году.

в критике и общей эстетике, а главное — постоянно сопутствовала художественным практикам. Сравнение собственного арсенала изобразительных средств с чужим, но соседним, близким материалом и формой «сестринских» (в память о греческих музах) искусств органично художнику независимо от того, пользуется ли он пером, резцом, кистью, телом или голосом. Для многих авторов и целых эпох синтез искусств, различные виды экфрасиса в широком смысле [Геллер 2002; Токарев 2013; Clüver 1997; Hollander 1988] или «межсемиотический перевод» [Якобсон 1978] с одного медиаязыка на другой становились мощными триггерами художественного творчества.

В силу важной роли вербальной коммуникации как пусть несовершенного, но естественного средства выражения такой рефлексии разговор об интермедиальных отношениях и до, и после возникновения термина *интермедиальность* и рождения интермедиальных исследований из духа литературной компаративистики редко оставлял без внимания словесное искусство. Именно с литературой сопоставляются скульптура, живопись и другие визуальные искусства; именно литературную основу имеют многие «плюримедиальные» (по Вернеру Вольфу, комбинирующие разные семиотические средства в своем явленном, материальном воплощении [Wolf 2002]) образцы театрального искусства — драматического или музыкального; в терминах лирических и повествовательных эффектов часто осмысляется эмоциональное воздействие инструментальной музыки, а понятийный инструментарий анализа музыкальных ритмов пересекается со стиховедческим тезаурусом.

Под таким «литературоцентричным» ракурсом смотрят на интермедиальные связи и сложившиеся практики их изучения авторы предлагаемой читателю подборки — филологи, в 2022 году входившие в научно-учебную группу «Трансмедиальные исследования литературы»[2] и организовавшие большой международный круглый стол по этой тематике [Рыжков, Савченко 2022]. В трех статьях блока содержатся размышления о том, как именно «зашитая» в ткань других искусств вербальная составляющая проявляется в смешанных медиа, от аудиовизуальной криптографии в телетеатре Сэмюэла Беккета до метареференциального слова русскоязычного рэпа, от руссоистского скепсиса по отношению к любой медиальности до (пост)модернистского reductio этого скепсиса ad absurdum в созданных со столетним интервалом пьесе Луиджи Пиранделло и сериале компании «Би-би-си 1». В рамках применяемого здесь подхода изучение пограничных в медиальном отношении кейсов предполагает отход от интенциональности персонализированного автора, как бы того ни звали — Лев Толстой, Беккет или Хаски, — ради обращения к текучей структуре медиасреды, в которой рождаются и за пределы которой выходят рассматриваемые произведения.

Объект такого исследования может быть «поделен» между рядом артефактов и «растянут» во времени, как материально-технологическая дискурсивность театра по линии Руссо — Толстой — Станиславский — Пиранделло — «Би-би-си» в статье **Ксении Дергуновой** и **Василисы Поповой**. Дело не только в том, что Ж.-Ж. Руссо и Л.Н. Толстой иронично и яростно критикуют лживую механистичность театральной иллюзии (что не мешает второму писать пьесы), К.С. Станиславский ставит актерскую технику на службу глубоко

2 См.: https://spb.hse.ru/humart/complit/translit/ (дата обращения: 25.11.2022).

эмпатичной и по сути вполне толстовской правде, Пиранделло («Пиранделло») отрицает («отрицает») наличие автора («автора»), а коллективный создатель сериала «Би-би-си», окончательно анонимизировав первоисточник разыгрываемой перед зрителем драмы (то есть себя), ставит на его место родной для многих «прозрачный» медиум 2020 года — видеоконференцию Zoom. То, что было сделано с феноменом опосредования (медиации) за эти двести с лишним лет, важнее того, кто это сделал: как говорится, какая разница, кто говорит? «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло — драматическое произведение, читаемое и мыслимое как театральная постановка, каковую оно тематизирует. Так слово заранее выходит за пределы письма, на сцену и в зрительный зал и так литература оказывается *вне себя*. Именно очередной постановкой вышедшей из берегов пьесы Пиранделло является арт-сериал «Постановка», где из себя выходит уже театр, через плазменную панель телевизора вторгаясь в домашний интерьер.

Другой объект исследования более текстуален, авторизован, локален и хронологически собран. В статье о *серии* из четырех *телевизионных* пьес Беккета **Иван Делазари** и **Дмитрий Токарев** продолжают разговор о метатеатральном и техническом, фокусируясь на том, как в литературном тексте ирландского драматурга посредством слова задаются жесткие партикулярные параметры перформативной реализации пьесы на съемочной площадке и телеэкране. Преимущества и недостатки зернистой картинки доцифрового телевидения и ее гипнотического воздействия на зрительское воображение описаны еще в классических работах Маршалла Маклюэна [Маклюэн 2003], но авторский почерк Беккета заставляет нас обратить внимание на аудиальную динамику телеспектакля, в котором звучание и молчание голосов сочетаются с музыкальными включениями из морока замогильной тишины, обозначенной ровным гудением из недр деревянного телеящика 1970-х. Расщепление героев на несколько взаимозаменяемых медиальных присутствий, при котором звук и изображение лежат по разные стороны кадра, а сам кадр делится на части, повторяющие друг друга из разных точек фабульного времени, погружает телезрителя в сон персонажа, а читателя телелитературы превращает во внутреннего режиссера, мысленно помещающего пьесу в телевизор собственной головы. Эстафетный пасс Пиранделло Беккету в статье не педалируется, но просматривается, а медиум телевидения осмысляется как еще одна оболочка вокруг то покрываемой, то обнажаемой миметической иллюзии метадрамы.

В отличие от музыки Бетховена и Шуберта из литературно прописанных саундтреков Беккета, но подобно художественному телевидению и театру в целом, современное рэп-искусство не имеет партитуры в статусе «оригинала» произведения, авторизованного источника и законченного воплощения авторского замысла[3]: произведение здесь состоит в исполнении, в студийной *аудио-*

3 Опубликованные телепьесы Беккета получают такой статус, но скорее в виде исключения на сугубо репутационных основаниях: большинство драматических произведений телелитературы остаются в ранге сценариев, своего рода черновых набросков, подготовительных этапов творческого процесса, в котором произведение публично проявляется и воспринимается как таковое лишь в форме телепостановки. В противовес театральным пьесам Беккета, Пиранделло или Шекспира, на спектре между сугубо литературными «пьесами для чтения» и исключительно сценически воплощенными пьесами без автора (чье имя теряется на афише и в программке, а то и вымарывается даже из них) они лежат не в середине, а справа от нее.

записи. В этом смысле рэп, вместе со стилями и направлениями неакадемической, популярной в широком смысле вокальной музыки относится к явлениям «вторичной устности» [Ong 1982]. Статья **Артёма Рыжкова** и **Софьи Ткачук** посвящена формам саморепрезентации русскоязычного рэпа в 2010-е годы, когда из жанра поп-музыки, востребованного в ограниченном кластере «молодежной» субкультуры, рэп превращается в официально признанную форму новой поэзии и встраивается в «древо» русской литературы одновременно как ее интермедиальный излом и как продолжение ветвистой традиции. Говоря о металитературности русского рэпа в целом и находя ее образцы в треках, тематизирующих творчество рэпера, статья трактует рэп как коммуникативную среду, перформативно приобщающую слушателя к техническим сторонам рэпа, делающая его соучастником синтетического *медиума*, а не музыкального либо поэтического жанра. Завершая блок скорее многоточием, чем точкой, статья анализирует яркий случай столь глубокой инфильтрации литературного слова в аудиальный медиум, при которой его звуковая основа (биты, обработанные и смикшированные сэмплы, мелодические вкрапления) семантизируется, и оторвать металитературное от метамузыкального становится невозможно. Такая *инфильтрация* происходит в русском рэпе на фоне попыток *кооптации* рэперов властью, и, как окружающий пейзаж попадает в песнь странствующего акына, отражение этих попыток находит свое место в рэп-творчестве текущего все дальше и дальше исторического времени.

Библиография / References

[Геллер 2002] — Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Ред. Л. Геллер. М.: МИК, 2002.

(Ekfrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma / Ed. by L. Geller. Moscow, 2002.)

[Маклюэн 2003] — *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Г. Николаева. М.; Жуковский: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.

(*McLuhan M.* Understanding Media: Extensions of Man. Moscow, 2003. — In Russ.)

[Рыжков, Савченко 2022] — *Рыжков А.А., Савченко Н.В.* Круглый стол «Проблемы истории и теории интермедиальных исследований» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 157—166.

(*Ryzhkov A.A., Savchenko N.V.* Kruglyy stol "Problemy istorii i teorii intermedial'nykh issledovaniy" // Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya". 2022. № 6. P. 157—166.)

[Токарев 2013] — «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Ред. Д.В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

("Nevyrazimo vyrazimoe": ekfrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste / Ed. by D.V. Tokarev. Moscow, 2013.)

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

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

[Якобсон 1978] — *Якобсон Р.* О лингвистических аспектах перевода / Пер. с англ. Л. Черняховской // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Отв. ред. В.Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С. 16—24.

(*Jacobson R.* On Linguistic Aspects of Translation // Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoy lingvistike / Ed. by V.N. Komissarov. Moscow, 1978. P. 16—24. — In Russ.)

[Clüver 1997] — *Clüver C.* Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. Interart Poetics: Essays on the Inter-

relations of the Arts and Media / Ed. U.-B. Lagerroth, H. Lund, and E. Hedling. Amsterdam: Rodopi, 1997. P. 19—33.

[Clüver 2009] — *Clüver C.* Interarts Studies: An Introduction // Media inter Media / Ed. by S.A. Glaser. Amsterdam: Rodopi, 2009. P. 497—526.

[Elleström 2010] — Media Borders, Multimodality and Intermediality / Ed. by L. Elleström. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

[Hansen-Löve 1983] — *Hansen-Löve O.A.* Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst — Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W. Schmid und W.-D. Stempel. Wiener Slawistischer Almanach. 1983. S.-Bd. 11. S. 291—360.

[Hollander 1988] — *Hollander J.* The poetics of ekphrasis // Word & Image. 1988. Vol. 4. № 1. P. 209—219.

[Ong 1982] — *Ong W.J.* Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London: Methuen, 1982.

[Rajewski 2005] — *Rajewski I.O.* Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. Intermédialités // Intermediality. 2005. № 6. P. 43—64.

[Rippl 2015] — Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music / Ed. by G. Rippl. Berlin: De Gruyter, 2015.

[Wolf 2002] — *Wolf W.* Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage / Ed. by S.M. Lodato, S. Aspden, and W. Bernhart. Amsterdam: Rodopi, 2002. P. 13—34.

[Wolf 2011] — *Wolf W.* (Inter)mediality and the Study of Literature // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2011. Vol. 13. № 3. https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789

[Wolf 2018] — Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992—2014) / Ed. by W. Bernhart. Leiden: Brill, 2018.

Ксения Дергунова, Василиса Попова

Техническое как посредник и соучастник в создании театральной иллюзии:

МЕДИАЛЬНОСТЬ В ТЕАТРАХ ТОЛСТОГО, ПИРАНДЕЛЛО И «БИ-БИ-СИ 1»[1]

Ksenia Dergunova, Vasilisa Popova

Technology as Mediator and Partner in the Creation of Theatrical Illusions: Mediality in the Theaters of Tolstoy, Pirandello, and BBC One

Ксения Дергунова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), магистрантка образовательной программы «Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах»; бакалавр филологии) kndergunova@edu.hse.ru.

Василиса Попова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), магистрантка образовательной программы «Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах»; бакалавр филологии) vapopova_5@edu.hse.ru.

Ключевые слова: медиальность, театр, театральная машинерия, телесериал, Луиджи Пиранделло

УДК: 792.01+82.091
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_175

В статье прослеживается, как технические составляющие театрального представления из медиального «посредника» становятся медиальным «соучастником», создавая принципиально иной тип иллюзии, перераспределяющий и «запутывающий» референциальные отношения между объектами, средствами и субъектами изображения. Возникновение, снятие и вторичное утверждение театральной иллюзии рассматриваются на материале некоторых положений руссоистской эстетики Л.Н. Толстого, игрового эксперимента с реальностью в пьесе Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», а также новейших подходов к созданию нарративов популярной культуры, примененных в телевизионном артсериале производства компании «Би-би-си 1» «Постановка».

Ksenia Dergunova (Bachelor's degree in Philology; Master's degree candidate, Program in Russian Literature in Cross-Cultural and Intermedial Perspectives, HSE University, Saint Petersburg) kndergunova@edu.hse.ru.

Vasilisa Popova (Bachelor's degree in Philology; Master's degree candidate, Program in Russian Literature in Cross-Cultural and Intermedial Perspectives, HSE University, Saint Petersburg) vapopova_5@edu.hse.ru.

Key words: mediality, theater, theatrical rigging system, TV series, Luigi Pirandello

UDC: 792.01+82.091
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_175

This article traces how the technical components of a theatrical performance goes from a medial "intermediary" to a medial "partner," creating a fundamentally different type of illusion, redistributing and "confusing" the referential relationship between objects, tools, and subjects. The emergence, removal, and re-assertion of theatrical illusions are examined in various aspects of Leo Tolstoy's Rousseauist aesthetics and the playful experimentation with reality in Luigi Pirandello's *Six Characters in Search of an Author*, as well as the latest approaches to the creation of narratives in popular culture used in the BBC One television series *Staged*.

1 Публикация подготовлена в ходе проведения исследования (№ 22-00-023) в рамках программы «Научный фонд Национального исследовательского университета "Высшая школа экономики" (НИУ ВШЭ)» в 2022 г.

Премьера пьесы Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» состоялась в Риме 10 мая 1921 года. Войдя в зал, зрители насторожились: занавес был поднят, но на сцене отсутствовали какие-либо декорации — театр казался голым. Последовавшее оказалось столь же неожиданным: одетые в повседневную одежду актеры, режиссер и машинист расхаживали по залу, обсуждая детали будущего представления… Вскоре большинство недовольных зрителей сошлось на том, что режиссер, по удачному определению Гаспаре Джудиче, занимается «немотивированным эксгибиционизмом» [Giudice 1975: 116]. К середине спектакля разъяренная публика хором скандировала: «Сумасшедший дом!» и «Шут!», — обращаясь к не явленному по ходу представления и до конца так и не установленному лицу — «автору». Вид «обнаженной» сцены, семиотически не отделенной, как положено, от пространства зрительного зала (ср.: [Лотман 1998]), и дальнейшее появление мнимых работников театра скорее напоминали открытые часы с работающими шестеренками, нежели место, где рождается иллюзия. Например, машинист, коему по всем существующим канонам надлежало прятаться в закулисье, у Пиранделло выходил на сцену и «ошибался», невпопад опуская занавес [Пиранделло 1994: 475].

Такой подход к театральной постановке представляется практической реализацией иронии, часто преследующей «искусственность» театра в критических отзывах руссоистского толка. В настоящем исследовании прослеживается, как открытая демонстрация механизмов театральной иллюзии структурно соответствует вербально выраженной иронии в литературе.

Между тем театр, как и любой другой медиум, традиционно стремился скрыть свое посредничество в передаче информации и, конкретнее, в достижении своей основной цели — создании иллюзии: «…очень типично, что “содержание” всякого средства коммуникации скрывает от наших глаз характер этого средства» [Маклюэн 2003: 11]. Механизмы были надежно скрыты от глаз зрителей, а будучи замеченными, воспринимались как допустимая, сама собой разумеющаяся условность, которую не стоит замечать. В пьесе Пиранделло все секреты театрального мира, начиная с внешнего вида сцены и заканчивая театральной труппой, были выставлены напоказ, как в анатомическом театре, когда человек видит собственную ампутированную конечность [Там же: 54]. Шок, вызванный подобной «самоампутацией», перечеркивает возможность узнавания, что в театре обычно выражается в приятной зачарованности иллюзией, а не ужасе ее разоблачения. Однако первые зрители Пиранделло пережили обратное: технологии в лице машиниста продемонстрировали свое могущество, скрытое в других спектаклях. Сладкое оцепенение сменилось разочарованием от обмана.

На протяжении веков механизмы являлись частью театрального представления. С античных времен человечеству известны машины, использовавшиеся для перемещения актеров на сцене: софокловская Медея воспаряла в воздухе с помощью «журавля» (крана), а дворцовые интерьеры выступали на передний план с помощью эккилемы, открывавшей заднюю часть сцены. В XVII веке театральные механизмы могли включать в себя машины для имитации грома, сценические люки, подвижные кулисы, а также механизмы, чей функционал описывается современным термином «спецэффекты». В барочных оперных представлениях «ни одна постановка, если в ней действовали аллегорические или мифологические персонажи, не обходилась без полетов»

[Луцкер, Сусидко 1998: 34]. С XVIII века формируется особая гносеологическая парадигма, в рамках которой механизм становился не просто объектом увеселения балаганной публики, но и моделью познания. Для XVIII столетия механизм становится своеобразным макетом, иллюстрирующим работу самых разнообразных явлений и систем: природы и общества, человека и животного, разума и чувства.

Театральная машинерия, ставшая неотъемлемой частью представления, есть особый вид медиа. В расхожем определении Маклюэна медиа представляют собой продолжение человеческого тела [Маклюэн 2003: 5]. Медиа мыслятся как средство, расширяющее сенсорное восприятие человека, подобно протезу, способному восполнить и даже значительно усовершенствовать его физические способности. Однако технология, о которой пишет Маклюэн, охватывает собой различные средства медиации и не обязательно включает в себя непосредственно технику. С одной стороны, техническое является общим понятием, обозначающим любое средство медиации. Идея посредничества, заложенная в значении понятия «медиа», указывает на важную роль связующего элемента, соединяющего разные области информационного взаимодействия. Театр как медиум образует канал связи между зрителями и изображаемой историей с помощью различных технологий, включающих в себя работающее актерское тело, осветительную и музыкальную аппаратуру и с разных сторон окружающие сцену невидимые механизмы. В этом случае техническое представляется любым материальным средством передачи информации, и уместнее всего назвать этот вид технического «технологией» в широком смысле, как совокупность приемов создания чего-либо. По выражению Маклюэна, содержание любого медиума является другой медиум [Там же: 10]. Это значит, что, следуя более узкому определению, техническое, представленное в театре в виде сопроводительной машинерии, само представляет собой полноценное медиа, непосредственно воздействующее на органы чувств [Kreuzer 2018: 18]. Такой вид технического обозначим как «техника». В настоящей статье речь пойдет как о технике в смысле театральной машинерии и других механизмов, так и о некоторых технологиях, роль которых метафорически связывается с техникой. В этом случае механичность как свойство техники является «целью» в рамках «метафорического переноса» на «источник», технологию в широком понимании [Лакофф, Джонсон 2004: 9].

Медиация, то есть процесс, посредством которого материальные медиа реализуют некоторое содержание, становится особенно важным понятием для нашего исследования. Принцип театральной иллюзии заключается в сокрытии процесса медиации, то есть маскировке посредничества как такового. Осветительные механизмы, создающие эффект солнечного света, и машины, имитирующие гром, «притворяются» своим содержанием, маскируя технологичность трансляции. То же самое происходит с актером, который в процессе имитации скрывает игровую сущность своих действий.

Если Лабрюйер в «Характерах» жалуется на постепенный отказ оперы от машин [Лабрюйер 1964: 38], то Жану-Жаку Руссо, отправляющему своего героя в Парижскую оперу, театральная машинерия кажется дурным вкусом. Сен-Пре так описывает устройство театральной сцены:

> Стоит задеть за кулисы, пробираясь позади, — и они начинают презабавно ходить ходуном, словно во время землетрясения. Голубоватое тряпье, свисающее с балок

> или веревок, как белье, вывешенное для просушки, изображает небо. Солнце, поскольку его иногда видно, — просто зажженный фонарь [Руссо 1961а: 234][2].

Руссоистская традиция ассоциирует любую медиацию с притворством. Сам Руссо негативно относился к комедии и смеху, спровоцированному со сцены. Опасаясь эффекта сильных страстей, которые испытывают зрители в театре, Руссо считал, что подобное увеселение пагубно для зрителя [Руссо 1961б: 76]. Культура мыслится им как никуда не годный протез, иллюзорное восполнение целостности, которую следует искать в другом месте. Тогда природа, изображенная на оперной сцене, — нелепая декорация.

Ирония становится особым языком критики искусства, основанного на опосредовании природного. Образ техники как материальной формы медиации метафорически фигурирует в критике любой технологии: механическим для Руссо оказывается не только театр, но и люди в процессе светской беседы или игры в карты. С помощью иронии Руссо обличает театральное, «притворяющееся» реальным, и техническое, рукотворное, стремящееся казаться естественным. При этом ирония сама оказывается опосредующей инстанцией, приемом, структурно соответствующим своему же объекту приложения: в ней тоже содержится и притворство, и искренность. Техническое, чья миметическая, подражательная сущность стремится заполнить пробелы в пространстве реального, достроить театральную сцену до высшей степени правдоподобия, разоблачается вторым, ироническим притворством, обнаруживающим двойственную природу первичной маскировки. Ирония сопротивляется медиальному обману, обнажая технические аспекты создания иллюзии.

Технология актерской игры также критикуется с использованием технических метафор. Лев Толстой так описывает балет:

> И если бы это (движения балерин. — *К.Д., В.П.*) делалось просто, естественно, а то не то, что естественно, всякий жест, всякий звук, все это механически выработано и делается по приказу распорядителя, по 20 раз заставляющего повторять, пока не сделают, как он хочет, и потому все это мертво [Толстой 1951: 326].

Технология и техника разделяют единый общий признак механичности. Механическое, таким образом, пронизывает театр, согласуясь с его главным принципом — подражанием. Именно такой декоративный, поверхностный театр Толстой называет антихудожественным.

В сочинении «О Шекспире и драме» (1906) Толстой прибегает к тому же действенному методу борьбы с драмой, каким пользовался Руссо. Целая глава его эссе посвящена содержанию «Короля Лира». Иронический пересказ шекспировских драм как бы удваивает образы оригинального творения, тем самым разоблачая неестественность, которую Толстой видит в текстах Шекспира. Иллюзия, пишет он, разрушается единообразной манерой речи персонажей, каждый из которых, лишенный собственного голоса, шутит, декламирует и рыдает голосом самого Шекспира [Толстой 1983: 281]. Правда, по мнению Толстого, отсутствие уникальной речи иногда компенсируется миметическими актами, такими как жестикуляция, плач или повторение одних и тех же фраз

---

2 Это описание под стать рассказу Л. Толстого о посещении репетиции «одной из самых обыкновенных новейших опер, которые ставятся на всех театрах Европы и Америки» [Толстой 1951: 28].

[Там же: 291—292], однако для правды этого мало. Иначе говоря, один мимесис в качестве имитации без семиозиса, то есть без содержательной оригинальности голоса каждого персонажа, достигает лишь эффекта поверхностного «заражения» реципиента.

Устройство драмы должно способствовать мимесису, иначе эффект от представления будет направлен лишь на развлечение публики, подобно тому как Татьяна из «Плодов просвещения» (1890) имитирует поведение духа на спиритическом сеансе, незаметно дергая колокольчик и стуча по стене [Толстой 1982: 176]. Пытаясь помочь крестьянам, желающим выкупить земли у несговорчивого барина, Татьяна организует представление внутри пьесы Толстого, в ходе которого обманом заставляет помещика подписать документ о передаче собственности. Однако даже после раскрытия обмана многие свидетели чудес «медиумизма» не отказываются от иллюзии, а еще крепче утверждаются в убеждении о существовании благонамеренного духа. Иллюзия, таким образом, оказывается разоблаченной лишь для зрителей и некоторых персонажей пьесы, для других же, менее догадливых действующих лиц обман оказывается действенным: «Вы говорите, Анна Павловна, что эта девушка, может быть, и эта милая барышня что-то делали; но свет, который мы все видели, а в первом случае понижение, а во втором — повышение температуры, а волнение и вибрирование Гросмана, — что же, это тоже делала эта девушка? А это факты, факты, Анна Павловна!» [Там же: 192].

Сам Толстой сравнивает эффект от оперных представлений Вагнера с воздействием на зрителей спиритического сеанса, в котором медиум способен загипнотизировать присутствующих [Толстой 1951: 139]. Завороженность перед чудесами медиума, на сей раз художественного, обманом создающего иллюзию присутствия духа, и очарованность театральной машинерией имеют общую природу:

> При этом все подражательно: подражательны и декорации, и костюмы. Все это сделано так, как по всем данным археологии это должно было быть в древности, — подражательны и самые звуки. Вагнер, не лишенный музыкального таланта, придумал именно такие звуки, которые подражают ударам молота, шипению раскаленного железа, пению птиц и т.п. [Там же: 138].

Простая имитация не способна воссоздать жизнь на сцене, но потенциал театра как медиа не исчерпывается созданием иллюзии. Руссо и Толстой, два ненавистника театра, иронизируя, в сущности, не разрушают принцип театральной иллюзии, но применяют метод, который в очередной раз легитимизирует медиальность, несколько ограничивая ее. Ирония, используемая критиками театральной иллюзии как сатирический прием, направленный на разоблачение «обмана» путем раздвоения оригинала и копии, из литературы мигрирует в театр и перенаправляется на роль технологии в искусстве постановки.

Подобно Толстому, К.С. Станиславский постоянно обращается к образу механической, техничной актерской игры, которая проистекает из ряда повторений одного и того же действия или заученной фразы. По своей сути театральная реформа Станиславского была нацелена на максимальное сокращение дистанции между изображаемым и изображающим, на деавтоматизацию актерского аппарата. Осмысление собственного актерского опыта, к которому Станиславский часто прибегает в своих текстах, не лишено дуализма: тело, проявляющее себя через зазубренные слова или неаккуратную походку, про-

тивопоставляется душевным переживаниям, искренним и естественным по своей сути. Впрочем, такое восприятие телесной привычки характерно для рубежа столетий: история понятия «автоматизм» тесно связана с развитием психологических наук, начиная от сочинения Ламетри «Человек-машина» (1743) и заканчивая работами по физиологии о связи движения тела и нервной системы (см.: [Сироткина 2004]). Станиславский обращается к образу механизма, когда намеревается показать, что традиционная ремесленная актерская игра поверхностна и не касается самой сути отыгрываемой роли. Описывая свои ощущения от участия в постановке пьесы Островского, Станиславский пишет:

> С первых шагов я пошел по верхним слоям роли, не задевая ее внутри. Так усиленно вертится холостая трансмиссия, пока сама машина бездействует. Холостая трансмиссия работает вовсю, но результатов никаких. Так и я работал вхолостую, поверхностными нервами и периферией тела, не задевая самой души, которая оставалась холодной и бездействовала [Станиславский 2007: 144].

Актерское тело здесь не просто технично, оно представляет собой сломанную технику, механизм, не выполняющий своих функций. Некоторые упражнения, которые Станиславский рекомендовал актерам, направлены на починку этого механизма. В «Работе актера над собой», до сих пор издающейся как учебник, Станиславский описывает занятия с педагогом А.Н. Торцовым, чей образ во многом является воплощением идей самого Станиславского. Обучая актеров сценической походке, Торцов наблюдает за манерой ходьбы и отмечает «неисправности» учеников, обращая внимание на неправильное положение ноги, сбивчивость шагов или неестественное использование мышц. Такая диагностика, пишет Станиславский, привела к тому, что актеры постепенно разучились ходить и, чтобы вернуть походке естественность, были вынуждены начинать с азов, а именно с устройства ноги: «Надо быть не столько актером, сколько инженером и механиком, чтоб понять и до конца оценить роль и действие нашего ножного аппарата» [Станиславский 2013: 39]. Ключом к технологии становится техника.

Чтобы актер вел себя естественно, ему необходимо учиться, как бы заново овладевая природным умением. Это напоминает представления Руссо о воспитании как о способе возвращения к природному через минимизацию культурного влияния, но метод Станиславского предполагает усиленное воспитание актера, которое должно лишить его культурных привычек. Воспитание в человеке естественности — такой же парадоксальный ход, как и научить актера проживать подлинную жизнь на сцене. Чтобы научиться естественности, необходимо обращаться к устройству «ножного аппарата» и знать механику движения, подобно инженеру.

Итак, в рассуждении о сущности театральной иллюзии и роли технического в ней до начала XX века главенствуют две тенденции: режиссеры стремятся скрыть машинерию как способ воссоздания действительности; критики механического стремятся к изгнанию техники и технологии из театра. Однако к началу XX века, когда формируется потребность в кардинально новом искусстве и синтезе искусств, отношение к техническому меняется: исконно добавочный, чужеродный и вытесняемый из сферы внимания зрителя элемент обретает статус органичной части самой жизни и, как следствие, творчества.

Приемы, некогда использованные Руссо и Толстым для критики медиальности, стали своеобразной антитезой, благодаря которой образовался синтез,

открывший новые возможности для работы с иллюзией и техническим началом. Критика медиальности переродилась в практическое желание писателей нового поколения создать такой тип искусства, в котором разрушаются традиционные бинарные оппозиции (актер и герой, сцена и зрительный зал, механическое и живое), мимесис уступает место «живому» изображению, а медиальность технического нивелируется. Способом разрушить театральную иллюзию становится уже не обличительная ирония и овладение естеством, как следовало из логики Руссо, Толстого и Станиславского, но удвоение иллюзии. Чтобы достичь подобного эффекта, драматурги используют, среди прочего, снятие медиальности технического. Так, анатомическое устройство театра демонстрируется зрителям, выпячивается (для этого наиболее часто используется прием «театра в театре»), технологии прямо признаются бесполезными, а актеры не просто пытаются вжиться в роли, а уступают место «живым» персонажам: так мы получаем формулу пьесы Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921).

Эта пьеса существенно повлияла на более поздние эксперименты с драматическими медиа [Bassanese 1997: 17]. На первый взгляд, Пиранделло эксплуатирует хорошо известный со времен «Гамлета» прием «театра в театре»: актеры приходят на репетицию новой пьесы, Директор (то есть режиссер) недоволен текстом из-за его принадлежности к пресловутому новому искусству, которое не нравится ни исполнителям, ни зрителям:

> Да, смешно и глупо! Но что вы от меня хотите, если Франция давно уже перестала поставлять нам хорошие комедии и мы вынуждены ставить комедии этого Пиранделло, которого понять — нужно пуд соли съесть и который, словно нарочно, делает все, чтобы и актеры, и критики, и зритель плевались? [Пиранделло 1994: 435]

Однако, не успев начаться, репетиция прерывается внезапным появлением Персонажей, утверждающих, что именно их ненаписанная неназванным автором история должна быть поставлена на сцене, ибо она представляет реальность, «саму жизнь», лишенную художественной условности. В этот момент схема «театра в театре» перестает работать, так как посредством собственного удвоения (драма Персонажей существует в рамках репетиции вымышленных Актеров, которые, в свою очередь, являются героями пьесы Пиранделло, но не той, которую они пришли репетировать по сюжету...) усложняется и разоблачается одновременно. Завязка (репетиция) оказывается ложной. Как только Директор соглашается ставить драму Персонажей, начинается другая репетиция: актеры пытаются сыграть роли Персонажей, а те возмущаются неадекватности их профессиональных ужимок. Кульминация — выстрел из-за кулис в одного из Персонажей, Мальчика, — переходит в амбивалентную развязку: героя убили то ли по-настоящему, поскольку он не Актер, то ли понарошку, как подсказывают театральные подмостки, на которых это произошло... Директор в раздражении сетует на зря потраченный день, актеры расходятся, и лишь «в глубине сцены, словно по оплошности осветителя, загорается зеленая подсветка; появляются огромные тени персонажей» [Там же: 489].

Так ирония и рефлексия становятся имманентными свойствами искусства, новой технологией: уже в литературном медиуме пьеса, опережая постановщиков и критиков, заявляет, что театр изжил себя. Директор жалуется на драматургов, Персонажи на Актеров, Актеры на Персонажей, и все взаимные претензии вращаются вокруг злополучной естественности. Привычные технологии

не работают: занавес опускается по ошибке, у Суфлера нет текста, который он вынужден записывать за Персонажами. На смену механическому повторению, таким образом, приходит реверсивное удвоение. Акт иронии в отношении механичности и бессодержательного театрального мимесиса предугадан уже «прячущимся» от нас автором и произведен в тексте. Уже здесь зрительный зал (еще один не обозначенный в перечне действующих лиц коллективный персонаж пьесы) видит «репетицию», оставаясь для нее «невидимым»; персонажи-Актеры, механически исполняющие свои профессиональные обязанности до появления персонажей-Персонажей, жестко противопоставляются последним; техника, создающая иллюзию, не функционирует. Такое обнажение всех приемов удваивает иллюзию: зритель, можно сказать, вынужден поверить, что является участником событий и видит сцену из реальной жизни, поскольку действительно находится в театре, где сцена — это сцена, актеры — это Актеры, и т.д.

Важная для сюжета и формального деления пьесы на акты ошибка Машиниста сцены [Там же: 431] демонстрирует бессилие техники в современном театре; подразумевается, что историей и действиями героев управляет не сценарий (фиксированный и механизированный инструмент), а некая «неведомая сила» [Там же: 439, 483], которая происходит из реальности, но не вполне ясно, как, с учетом декларированного отсутствия автора. Кроме того, Пиранделло допускает и свободу интерпретации, коль скоро он позволил Персонажам уйти от своего создателя, подобно Колобку. Драматург одновременно производит серию перформативных актов уже в тексте своей пьесы и открещивается от них, пеняя на действительность и показывая, что драма Персонажей вполне может существовать и без автора [Nelson 2011: 55], а театральное пространство и техника не обязаны подчиняться режиссеру и актерам. Демонстративное удаление автора с поля также удваивает иллюзию: нам не просто кажется — нам прямо сказано, что Персонажи обладают собственным голосом и волей. Техническое перестает быть способом подражания природе — оно начинает действовать помимо или даже вопреки намерениям театральных медиаторов, всячески «запутывая» систему референциальных отношений между объектами, средствами и субъектами изображения.

Актеры больше не машины: зритель видит, как они сталкиваются с Персонажами, спорят о том, кто из них более реален, и, кажется, проигрывают: игра как техничное ремесло, как мастерство притворства оказывается лишней в присутствии на сцене «самих» Персонажей. Театр вновь делает вид, что слился с действительностью, перед этим максимально размежевавшись с ней. Представление внутри представления, мнимое отсутствие автора и высмеивание театральных условностей способствует оптической иллюзии сокращения дистанции между человеком и актером, пьесой и жизнью, театром и зрителем. При таком искус(ствен)ном сближении театр избавляется от медиации. Техническое теряет роль посредника: медиум теперь «неведомая сила». Иными словами, мы вновь общаемся с духами на спиритическом сеансе.

Новым принципом правдоподобия в этой перспективе становится разоблачение иллюзии с ее последующим удвоением: театр существует внутри театра, актер исполняет роль актера, имитация имитируется. Поверхностная иллюзия не снимается иронией, как в случае Толстого или Руссо, а усложняется посредством умножения. Такой тип правдоподобия невозможен без самообличения: Пиранделло смеется над концепцией медиальности, усложняет

границы между фикциональностью и реальностью и заставляет зрителя стать участником событий, но все же не сливает реальность и искусство в один художественный конструкт. Писатель не способен по-настоящему умертвить автора, не отрицает своего присутствия в тексте и сохраняет сценическое пространство как нечто, ограниченное временными и пространственными рамками представления.

Мнимость отказа от авторства видна в насмешке Пиранделло над предполагаемым постановщиком «Шести персонажей...» (образ Директора явно высмеивается, а ремарки противоречивы и не предоставляют потенциальному постановщику пьесы о пьесе возможности ориентироваться на них)[3], а также в самореференции, которая, по мнению исследователей Пиранделло, подчеркивает автобиографичность его текстов [Brustein 1991: 248]. Кроме того, фигура автора остается значимой на сюжетном уровне пьесы: самостоятельность персонажей иллюзорна, и литературный медиум призван первым гарантировать эту иллюзию. Судьба героев предрешена, они не могут менять сюжет или собственные характеры: так и не зафиксированный письменный текст анонимного автора внутри пьесы Пиранделло обладает гегемонией над «живой» драмой Персонажей [Marranca 1983: 23]. Предлагая зрителю философское размышление об исключении иллюзии и фикциональности из нового театра и о сути искусства, Пиранделло не исключает из него рассуждение о роли и влиянии автора. Мы имеем дело именно с удвоением, фиктивным перечеркиванием медиальности технического, а не с разрушением иллюзии или стиранием границы между жизнью и постановкой, так как главное условие — отсутствие автора — не выполняется [Brustein 1991: 249]. Сформулированные Пиранделло признаки и правила искусства существуют, воспроизводятся и нарушаются лишь внутри самого произведения, на сюжетном уровне.

Отсюда рождается необходимость в дальнейшем усовершенствовании принципа правдоподобия и возникает удвоение удвоения — сложная структура, способная выразить сформулированные Пиранделло условные концепции на формальном, а не только образно-тематическом уровне. Подобное возможно в современном мультимодальном медиуме, где иллюзия и медиация не разоблачаются и обнажаются, а попросту сливаются с реальностью. Причем именно техника, подвергавшаяся критике Руссо и Толстым за нелепость осуществляемого с ее помощью подражания действительности, позволяет создать такой тип медиума, то есть буквально перенести повседневность в искусство.

Телесериал «Постановка» («Staged»), созданный и показанный на канале «Би-би-си 1» в условиях пандемии 2020 года, снят в формате Zoom-конференции двух актеров Вест-Эндского театра, Майкла Шина и Дэвида Теннанта. Сюжетной завязкой первого сезона «Постановки» является попытка героев дистанционно отрепетировать «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло (функциональный аналог «Игры интересов» Пиранделло у Пиранделло), од-

3 Пиранделло сознательно создает пьесу как театральный объект, содержащий рекомендации и оставляющий за режиссером определенную свободу действий: «На сцене должно быть человек девять или десять... словом, столько, сколько необходимо для репетиции пьесы Пиранделло “Игра интересов”, назначенной на сегодня»; «Весьма желательно, чтобы актеры и актрисы были одеты в костюмы и платья веселых тонов и чтобы вся эта импровизированная сценка при всей ее натуральности шла в быстром, хорошем темпе. Одного из актеров можно даже усадить за рояль и заставить сыграть что-нибудь веселое, танцевальное» [Пиранделло 1994: 433].

нако действие быстро смещается в плоскость выяснения отношений между актерами, их коллегами и членами их семей, разворачивая перед зрителем изощренную, в духе Пиранделло, игру с границами реальности и фикциональности в рамках используемого в сериале медиума, быстро теряющего непосредственность функции прямой профессиональной коммуникации между запертыми в своих домах людьми[4].

Каждая стадия развития массовой медиакультуры начинается в момент, когда меняются технологии, и сериалы изначально являются видом искусства, зависимым от техники [Jenner 2018: 9—10]. Эпидемия коронавируса не только формирует новую проблему, важную для всего человечества и становящуюся главной темой «Постановки» (а именно неспособность людей самых разных профессий быстро и безболезненно адаптироваться к новым реалиям), но и провоцирует переход сериала в новый формат — из интернета (куда он перекочевал с телевидения на цифровом этапе эволюции последнего) в видеоконференцию. С одной стороны, техническое в «Постановке», как и в любом другом сериале, становится не просто посредником, а определяющим условием существования жанра. С другой стороны, перенос нарратива в Zoom способствует деконструкции исконных технических рамок сериала и созданию сложной структуры повествования, выражающей иронию авторов, направленную на традиционное театральное и сериальное устройства. Использование конференции как дополнительной рамки внутри кадра исключает анализ в терминах масштаба и продолжительности плана, характера переходов, точки зрения и типа движения камеры [Salt 2001: 100—101]. Техническое является главным способом создания сериала, но формальное устройство «Постановки», подобно пьесе Пиранделло, исключает исправное функционирование техники, и тематический уровень пьесы переносится на структурный уровень сериала. Традиционный кинематографический анализ перестает работать: кадры больше не зависят от оператора и режиссера монтажа, сериальные условности умножаются и далее в результате нескольких удвоений исключаются из дискурса.

То же удвоение удвоения зритель видит и в модифицированной технике «театра в театре»: так и не поставленная в «Постановке» пьеса Пиранделло существует в контексте ее несостоявшейся репетиции, которая, в свою очередь, оказывается помещенной в иное художественное произведение с самостоятельным сюжетом (разногласия между Теннантом, Шином и Эвансом в первом сезоне и споры вокруг американского ремейка — во втором). При единичном удвоении (простом изображении театра в театре) зритель остается лишь номинальным участником событий, и традиционное отделение зала от сцены и зрителя от экрана сохраняется. Перенос репетиции сценических и кадровых границ в Zoom, который исконно является средством двусторонней коммуникации и создает иллюзию непосредственного взаимодействия: зритель, конеч-

4 Шин и Теннант вступают в конфликт с Саймоном Эвансом — неуверенным режиссером, всячески пытающимся сохранить контроль над репетициями. Второй сезон начинается с новости об успехе первого сезона сериала и решения о создании американского ремейка последнего — Эванса приглашают туда в качестве режиссера, а Шин и Теннант остаются на обочине и вынуждены обсуждать несправедливость ситуации и критиковать актеров, которых пригласили для исполнения их ролей. Так, во втором сезоне иллюзия изображения живой действительности резко разоблачается, и в сериале появляется близкая пьесе Пиранделло идея о конфликте между «персонажем» и актером.

но, осознает, что видит записанный ранее диалог, но, будучи пространственно помещенным на позицию участника конференции, естественным образом интегрируется в него как свидетель реального события, а не зритель фикционального шоу[5]. В итоге в пространстве сериала создается своеобразный зеркальный коридор, умножающий оригинал до состоянии неразличимости с копиями. Зритель, гуляющий по этому коридору, вынужден периодически сталкиваться лбом с собственным отражением.

Механичность актеров как мастеров своего дела разрушается посредством нескольких удвоений. В первом сезоне «Постановки» герои ставят пьесу, у которой «нет автора». При этом создатели сериала не дают зрителю понять, воспроизводят ли герои, которые ставят пьесу внутри сериала, сценарий или лишь записывают свой разговор. У Пиранделло автор обрамляющей пьесы настоятельно проводит четкую грань между Актерами и Персонажами. В «Постановке» же зритель сталкивается с невозможностью отличить сценарий от импровизации, вымышленных героев от реальных актеров (второй сезон здесь ничего не объясняет, поскольку он ничем не надежнее первого)[6]. Следовательно, необходимость учиться естественности, описанная Станиславским, окончательно пропадает, ибо исчезает сама категория актера: в отличие от пьесы Пиранделло, актеры не заменяются персонажами, а становятся ими. Актеры не механизированы: они не играют себя (камео), а якобы вообще не играют (жизнь).

Зритель вынужден воспринимать увиденное как реальность, и отсутствие автора не только постулируется, но и кажется действительным, а не мнимым. Техническое выступает в абсолютно новой роли. У Руссо и Толстого техническое служит декорацией, пусть никуда не годной. В «Постановке» же изображен мир, который изначально существует внутри машин и технологий. Пространство Zoom абсолютно реально; более того, в (пост)пандемической ситуации театр уже не может существовать обособленно от него. В пьесе Пиранделло техническое бессильно перед реальностью с ее порочно циклической амбивалентностью, а в сериале — сливается с ней в полной неразличимости.

Как и «Шесть персонажей в поисках автора», «Постановка» снабжена «авторскими» комментариями. Однако если Пиранделло в своем «Предисловии» (1925) разъясняет концепцию пьесы, ее новаторство и связь с процессом становления искусства [Pirandello 1952], то создатели «Постановки» в интервью настаивают на том, что происходящее в кадре никак не запланировано [Hogan 2021]. Таким образом, игра выходит за пределы фикционального и продолжа-

---

5 Игра с позицией зрителя по отношению к предмету изображения широко представлена в медиаискусстве с его намеренным перенасыщением нарратива знаками: «Сенсорное измерение зрителя является решающим фактором в восприятии медиаискусства, и его особенно важно учитывать, когда речь идет о средствах остранения», и реципиенту предлагается «согласовывать свое положение с произведением искусства в пространстве» [Benthien et al. 2018: 43].

6 Интересно, что второй сезон сериала начинается с развенчивания мифа: оказывается, что герои сериала не только осведомлены о том, что их бытие — художественный конструкт, но и осознают его место и образ в искусстве. Зритель мгновенно осознает не столько неизбежность обмана, сколько множественность способов отображения действительности не в сериале, а в самой жизни. Для современного искусства вопрос об иллюзорности искусства является решенным: все, что запечатлено является фикцией, а авторов интересуют лишь технологии ее создания [Fuchs 1996: 175].

ется в фактуальном пространстве: зрители и впрямь воспринимают первый сезон как «просмотр приватных видеочатов» [Bierly 2021]. Так опробованные Пиранделло в начале XX века приемы воплощаются в современном мультимодальном медиуме, продолжающем стирать границы, «затирая швы»: в условиях синтеза искусств и многократного умножения иллюзии противопоставление между техническим и «естественным» не снимается, но перестает иметь значение.

Современное медиаискусство не просто содержит в себе техническое как средство коммуникации, но сводимо к нему. Механика становится не посредником, а реальностью, в которой разворачиваются события, своеобразным действующим лицом произведения и модусом его существования. Маскировка технологии, невозможность прочертить грань между вымыслом и реальностью в таком медиуме реализованы буквально, поэтому посредничество уничтожено, из инородного импланта превратившись в органичную материю. Если Толстой, следуя за Руссо, разлагает техническую иллюзию иронией, отсекающей оригинал от копии, а в театральной реформе Станиславского иллюзия становится возможной благодаря обращению к технике, то у Пиранделло техническое является во плоти, активно «путая следы», а в «Постановке» его след теряется. Культура современных сериалов, иммерсивного театра, перформанса и других явлений этого ряда отражает общие тенденции изменения роли технического в искусстве.

Библиография / References

[Лабрюйер 1964] — *Лабрюйер Ж.* Характеры, или Нравы нынешнего века / Пер. с фр. Э. Линецкой и Ю. Корнеева. Л.; М.: Худ. лит., 1964.

(*La Bruyère J.* Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle. Leningrad, 1964. — In Russ.)

[Лакофф, Джонсон 2004] — *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем / Пер. с англ. А.Н. Барановой и А.В. Морозовой. М.: Едиториал УРСС, 2004.

(*Lakoff G., Johnson M.* Metaphors We Live By. Moscow, 2004. — In Russ.)

[Луцкер, Сусидко 1998] — *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века: В 2 ч. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М.: [Б.и.], 1998.

(*Lutzker P., Susidko I.* Ital'yanskaya opera XVIII veka. Pt. 1: Pod znakom Arkadii. Moscow, 1998.)

[Лотман 1998] — *Лотман Ю.М.* Семиотика сцены // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. С. 583—602.

(*Lotman Yu.M.* Semiotika stseny // Lotman Yu.M. Ob iskusstve. Saint Petersburg, 1998.)

[Маклюэн 2003] — *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.

(*McLuhan M.* Understanding Media: The Extensions of Man. Moscow, 2003. — In Russ.)

[Пиранделло 1994] — *Пиранделло Л.* Шесть персонажей в поисках автора // Пиранделло Л. Избранные произведения / Пер. с итал. Н. Томашевского. М.: Панорама, 1994. С. 431—490.

(*Pirandello L.* Sei personaggi in cerca d'autore. Moscow, 1994. — In Russ.)

[Руссо 1961а] — *Руссо Ж.-Ж.* Юлия, или Новая Элоиза // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. / Пер. с фр. Л.Е. Пинский. Т. 2. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1961. С. 13—661.

(*Rousseau J.-J.* Julie ou la Nouvelle Héloïse. Moscow, 1961. — In Russ.)

[Руссо 1961б] — *Руссо Ж.-Ж.* Письмо к д'Аламберу о зрелищах // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. / Пер. с фр. Д.А. Горбова. Т. 1. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1961. Т. 1. С. 65—177.

(*Rousseau J.-J.* Lettre à d'Alembert sur les spectacles. Moscow, 1961. — In Russ.)

[Сироткина 2004] — *Сироткина И.Е.* Теория автоматизма до формалистов // Русская теория: 1920—1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений / Ред. С.Н. Зенкин. М.: РГГУ, 2004. С. 295—303.
(*Sirotkina I.* Teoriya avtomatizma do formalistov // Russkaya teoriya: 1920—1930-e gody. Materialy 10-kh Lotmanovskikh chteniy / Ed. by S.N. Zenkin. Moscow, 2004. P. 295—303.)
[Станиславский 2007] — *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2007.
(*Stanislavski K.S.* Moya zhizn' v iskusstve. Moscow, 2007.)
[Станиславский 2013] — *Станиславский К.С.* Работа актера над собой: Процесс воплощения. М.: Эксмо, 2013.
(*Stanislavski K.* Rabota aktera nad soboy: Protsess voploshheniya. Moscow, 2013.)
[Толстой 1951] — *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? Вторая редакция // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 30. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1951. С. 325—391.
(*Tolstoy L.N.* Chto takoe iskusstvo? Vtoraya redaktsiya // Tolstoy L.N. Polnoe sobranie sochineniy. Vol. 30. Moscow, 1951. P. 325—391.)
[Толстой 1982] — *Толстой Л.Н.* Плоды просвещения // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 11. М.: Худ. лит., 1982. С. 101—194.
(*Tolstoy L.N.* Plody prosveshheniya // Tolstoy L.N. Sobranie sochineniy: In 22 vols. Vol. 11. Moscow, 1982. P. 101—194.)
[Толстой 1983] — *Толстой Л.Н.* О Шекспире и драме // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 15. М.: Худ. лит., 1983. С. 258—314.
(*Tolstoy L.N.* O Shekpire i drame // Tolstoy L.N. Sobranie sochineniy: In 22 vols. Vol. 15. Moscow, 1983. P. 41—220.)
[Bassanese 1997] — *Bassanese F.A.* Understanding Luigi Pirandello. Columbia: University of South Carolina Press, 1997.
[Benthien et al. 2018] — *Benthien C., Lau J., Marxsen M.M.* The Literariness of Media Art. New York: Routledge, 2018.
[Bierly 2021] — *Bierly M.* 3 Reasons to Watch "Staged" with Michael Sheen and David Tennant on Hulu // TV Insider. 15.04.2021. https://www.tvinsider.com/989812/staged-season-2-michael-sheen-david-tennant-reasons-to-watch/ (accessed: 26.05.2022).
[Brustein 1991] — *Brustein R.* The Theatre of Revolt. Studies in Modern Drama from Ibsen to Genet. Chicago: Elephant Paperbacks, 1991.
[Fuchs 1996] — *Fuchs E.* The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
[Giudice 1975] — *Giudice G.* Pirandello: A Biography / Transl. by A. Hamilton. Oxford: Oxford University Press, 1975.
[Hogan 2021] — *Hogan M.* Staged's Anna Lundberg and Georgia Tennant: "Scenes with All Four of Us Usually Involved Alcohol" // The Guardian. 03.06.2021. https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/jan/03/staged-bbc-anna-lundberg-georgia-tennant-david-michael-sheen-scenes-with-all-four-of-us-usually-involved-alcohol (accessed: 26.05.2022).
[Jenner 2018] — *Jenner M.* Netflix and the Re-invention of Television. London: Palgrave Macmillan, 2018.
[Kreuzer 2018] — *Kreuzer G.* Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera. Oakland: University of California Press, 2018.
[Marranca 1983] — *Marranca B.* Pirandello: A Work in Progress // Performing Arts Journal. 1983. Vol. 7. № 2. P. 7—28.
[Nelson 2011] — *Nelson S.* Pirandello's Theater and the Rules of the Delusional Mind. University of North Carolina at Chapel Hill, 2011. https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/w6634406h (accessed: 26.04.2022).
[Pirandello 1952] — *Pirandello L.* Preface to Six Characters in Search of an Author // Naked Masks / Ed. by Eric Bentley. New York: E.P. Dutton, 1952. P. 363—377.
[Salt 2001] — *Salt B.* Practical Film Theory and its Application to TV Series Dramas // Journal of Media Practice. 2001. Vol. 2. № 2. 2001. P. 98—113.

Иван Делазари, Дмитрий Токарев

Видео и аудио:

ТЕЛЕТЕКСТЫ ПОЗДНЕГО С. БЕККЕТА[1]

Ivan Delazari, Dmitry Tokarev

Video and Audio: Samuel Beckett's Late Teleplays

Иван Делазари (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург); доцент департамента филологии; Назарбаев университет; ассистент-профессор кафедры языков, лингвистики и литератур; кандидат филологических наук, PhD) ivan.delazari@gmail.com.

Дмитрий Токарев (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), профессор департамента филологии; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) tokarevd@mail.ru.

Ключевые слова: интермедиальность, аудиовизуальные медиа, телевидение, драматургия, Сэмюэл Беккет

УДК: 82-2:792.097+821.111
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_188

В статье рассматриваются пьесы Сэмюэла Беккета «Трио “Призрак”» («Ghost Trio», 1976), «...лишь облаком...» («...but the clouds...», 1977), «Квадрат» («Quad», 1984) и «Nacht und träume» (1984) как образцы «телелитературы», где уровни присутствия и удельный вес слова соотносятся с невербальными компонентами имплицированной текстом телепостановки. Плюримедиальные наложения музыки и слова, расщепления персонажа на телеизображение и телеголос, геометрия движения и неподвижности на бумаге и телеэкране, неопределенность в видео- и аудиоизмерениях транслируемого мира заложены в основание телетеатра в текстологически нестабильных произведениях Беккета. Пристальное чтение телетекстов Беккета позволяет уточнить жанровые различия между драмой и телепьесой и указать на перформативность опыта чтения телелитературы.

Ivan Delazari (PhD; Associate Professor, Department of Philology, HSE University (Saint Petersburg); Assistant Professor, Department of Languages, Linguistics, and Literatures, Nazarbayev University (Kazakhstan)) ivan.delazari@gmail.com.

Dmitry Tokarev (Dr. Habil.; Professor, Department of Philology, HSE University (Saint Petersburg); Lead Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) tokarevd@mail.ru.

Key words: intermediality, audiovisual media, television, drama, Samuel Beckett

UDC: 82-2:792.097+821.111
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_188

The article discusses Samuel Beckett's plays *Ghost Trio* (1976), *...but the clouds…* (1977), *Quad* (1984), and *Nacht und Träume* (1984) as examples of "teleliterature," where the levels of the presence and proportional significance of the word is related to the nonverbal components of the television production suggested by the text. The plurimedial overlays of music and words, the splitting of the character into their television image and their television voice, the geometry of movement and immobility on paper and screen, and the uncertainty of the video and audio dimensions of the broadcast world lay the foundation of television theater in Beckett's textologically unstable works. A close reading of Beckett's teleplays makes it possible to clarify the genre differences between drama and plays for television and underscores the performativity of the experience of reading teleliterature.

Те, кто успел побывать советским телезрителем в 1970—1980-е годы, без труда вспомнят художественную составляющую обширного «культурного» сегмента

1 Публикация подготовлена в ходе проведения исследования (№ 22-00-023) в рамках программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2022 году.

в сетке государственного вещания (в частности, телеспектакли и телефильмы по литературным современникам и классикам), впоследствии сосланного на отдельный канал для состарившейся интеллигенции, и чудовищное по нынешним цифровым меркам качество зернистой картинки и монофонического аудиосигнала. Помимо прочих важных отличий от театра и кино, телевидение как аудиовизуальный медиум, глубоко и надолго вошедший в человеческий быт второй половины XX века, характеризуется информационной всеядностью, не будучи стесненным обязательствами передавать только эстетически нагруженный контент. Другая важная черта телевидения — интимность взаимодействия с публикой, избавленной от нужды прилично одеваться и идти в газетный киоск, книжный магазин, (кино)театр или на стадион, коль скоро гора теперь сама идет к Магомету световым излучением компактного ящика — «волшебного фонаря», по остроумному сравнению японской исследовательницы телетворчества ирландского прозаика и драматурга Сэмюэла Беккета (1906—1989) [Okamuro 2008: 267]. Появление произведений последнего на советском телеэкране было по понятным причинам исключено, однако и британский медиагигант «Би-би-си» (BBC), и немецкая компания «Зюддойче Рундфунк» (SDR), партнеры Беккета как автора созданных на протяжении двух последних десятилетий его творческой биографии пьес для телевидения[2], соответствовали тому же тренду, которому отвечало памятное многим советское культурное телевещание. Ниже мы попытаемся прояснить с историко-культурных и медиалогических позиций, чем объясняется взаимная заинтересованность Беккета и телевидения, и сформулировать в ходе интермедиального анализа его телепьес 1970—1980-х, какие литературные задачи позволял решить эстетически неблагонадежный телеформат «высокому» (пост)модернисту Беккету. Рассматривая четыре телепьесы как произведения драматического рода литературы, мы косвенно ставим и более глобальный вопрос, не рассчитывая найти ответ сразу: что такое телелитература? В какой мере литературны телетексты — пьесы и/или сценарии, создаваемые авторами для телепостановки, — с учетом их конструктивных особенностей, а не только в силу принадлежности, как в нашем случае, к наследию всемирно признанного мэтра?

Выбор драматического рода словесного творчества предполагает хотя бы гипотетическую установку автора на перформативные воплощения написанного в одном или нескольких зрелищных медиа: пьесы имплицируют не столько читателя, сколько зрителя и предполагают вмешательство энного количества опосредующих инстанций (актеров, режиссеров, костюмеров, сценографов, осветителей, операторов, монтажеров, редакторов и др., помноженных на количество постановок, в разной мере отходящих от текста и по-разному использующих его интерпретационные валентности). Сознательное обращение Беккета к телевидению по договоренности с продюсерами или их прямому заказу [Weiss 2012], во-первых, включает соответствующие тексты в телекоммуникационную цепочку и, во-вторых, априорно предписывает этим текстам ряд формальных параметров, делая их интермедиальными уже на стадии вербаль-

2 Первая из пяти пьес Беккета для ТВ, «А, Джо?», была написана в 1965 году, впервые транслировалась в 1966-м и вышла в варианте для чтения в 1967-м. За ней после десятилетнего перерыва последовали «Трио “Призрак”» (написана в 1975-м, опубликована в 1976-м, поставлена и показана в 1977 году), «…лишь облаком…» (1976/1977), «Квадрат» (1982/1984) и «Nacht und Träume» (1982/1983).

ного воплощения, до начала репетиций и съемки, до производства конечного продукта (коих может быть бесконечное количество), до премьерного и любого другого из многократных показов телекомпаниями разных стран в рамках многоступенчатых соглашений правообладателей.

Встраиваясь в цепочку телекоммуникации уже на стадии авторского намерения, Беккет становится торговой маркой, брендом для предъявления публике, чьи отношения с коллективным актором телевещания носят циклический характер по типу дурной бесконечности (что вполне соответствует повествовательной манере самого Беккета). Как всеядное, то есть тематически и функционально разнородное средство массовой информации, претендующее на тотальное покрытие всего спектра социально-политических, образовательных, эстетических и прочих интересов аудитории, телевидение активно формирует зрителя и реактивно формируется его запросами. Ответственность за содержание программ взаимно перекладывается: публикой манипулируют люди, убежденные в том, что вынуждены удовлетворять ее вкусам, которыми и определяется качество телематериалов. При этом рубеж 1970-х и 1980-х годов — время очередной смены поколений, излет мейнстрима, порожденного повзрослевшей молодежью 1960-х, интеллектуализм и гедонизм которой коррелировали со страстью к литературным играм в духе Х.Л. Борхеса и того же Беккета, а прогрессивная музыкальная мода охватывала хитросплетения блюза, джаза, западной классики и мирового фолка. Поколение 1980-х предпочтет мятежную простоту (пост)панка и неприкрытую гламурность электропопа изощренности арт-рока и фьюжена в музыке и неореалистический минимализм Р. Карвера металитературному максимализму Дж. Барта и Т. Пинчона в прозе. На этом фоне телетрансляции пьес Беккета скорее противостоят культурному тренду и реализуют *педагогическую* функцию телевидения в противовес его же *педократической*, по Дж. Хартли, задаче: потакать инфантильному стремлению зрителей к самозабвенному и беспробудному развлечению [Bignell 2005: 282—283]. В этом смысле не только сложившаяся в 1940—1960-е годы репутация Беккета как серьезного художника и (почти) философа, но и авторефенциальная способность его пьес обращать внимание зрителя на медиальные характеристики телеформата и тем самым развивать когнитивные способности аудитории притягивала телевидение к Беккету. Заодно изживался и комплекс педократической вины: «Критики ценили беккетовские пьесы за то, что они открывали зрителям возможности познания и изучения проблем человеческого “я”, смерти, любви и смысла жизни в качестве контрстратегии по отношению к представлявшейся тем же критикам несомненной роли телевидения в деле культурного оболванивания масс» [Ibid.: 285]. В Великобритании телепьесы Беккета впервые ставились и транслировались на канале «Би-би-си 2», значительно уступавшем своему старшему брату «Би-би-си 1» по размеру аудитории, и не в прайм-тайм. «Квадрат» («Quad», 1984), например, стоял в сетке на 22:40, а в последующие полтора десятилетия подобные показы переезжают в дневной эфир, обслуживающий общеобразовательные программы для юношества [Ibid.: 289—290]. Повторение — мать учения, так что смысл сделавшей Беккету имя пьесы «В ожидании Годо» («En attendant Godot», 1949) как философского высказывания о тщете всего сущего со временем стирается в пользу реализации того же сообщения, заложенного в структуре этой пьесы («средство сообщения и есть само сообщение», как мы знаем от Маршалла Маклюэна [Маклюэн 2003]), чей второй акт открывается предупреждением

о содержащейся в нем итерации первого: «У попа была собака…» или, в переводе О. Тархановой, «Голодный пес / В ужасный мороз / На кухне сосиску украл…» [Беккет 2010: 63]. Таким же образом телепьесы предстают вариациями докучной сказки про белого бычка: согласно рецептивно-социологическому исследованию Джонатана Бигнелла, тот сравнительно узкий круг британских телезрителей, что смотрит Беккета на Канале 4 (Channel 4) в начале 2000-х, находит его весьма докучным [Bignell 2005: 291].

Вместе с тем камерный, максимально сжатый в пространстве телевизионный формат по сравнению с театральным позволял видеть в нем более совершенное, чем любой вагнеровский Gesamtkunstwerk, воплощение мечты XIX века о синестезии [Маклюэн 2003: 361]. Сведение роли слова в телепьесах Беккета к перформативным директивам, будь они авторскими ремарками или репликами закадрового голоса, определяющего положение дел (и тел) на телеэкране, весьма симптоматично. Когда Маклюэн в «Понимании медиа» пишет о телевидении в целом, а Жиль Делёз в «Истощенном» о телетеатре Беккета в частности [Deleuze 1992], оба обращают внимание по преимуществу на визуальный аспект телевизионного сообщения, по большей части игнорируя как словесное, так и невербальное звучание телевидения как плюримедиального[3] явления. Вожделенная символистской эстетикой невнятность телеформата обусловлена «холодным» способом передачи сообщения, при котором технически крайне низкое качество изображения по сравнению с кино- и фотографическим, не говоря уж о четырехмерном присутствии воплощенного события в непосредственной близости от зрителя в театре, порождает максимальное соучастие телеаудитории не только в толковании смысла увиденного, но и в построении самой картинки. Маклюэн апеллирует к эксперименту начала 1960-х годов: «Шлем Макуорта, который надевали на детей, смотрящих телевизор, показывал, что их глаза следят не за действиями, а за реакциями. Глаза почти не отрываются от лиц актеров, даже когда идут сцены насилия. <…> Такое экстраординарное поведение — еще один показатель очень холодного и вовлекающего характера данного средства коммуникации» [Маклюэн 2003: 352][4]. Иными словами, первоочередная задача ленивой телеаудитории — считывать не действие, а смену эмоциональных состояний, «зеркаля» героев с помощью специальной группы одноименных нейронов [Gallese 2009], во времена Беккета и Маклюэна еще не открытых. Считывание эмоциональных реакций должно быть молниеносным и (ре)активным: физически успевая воспринять лишь ничтожный процент стремительно сменяющих друг друга конфигураций лучей и темных точек, образующих пульсирующее мерцание пятен и геометрических фигур на манер абстрактной живописи, телезритель должен мысленно собрать целостный образ показанного ему события [Маклюэн 2003: 358]. Как же после этого не поверить в реальность происходящего на экране — не поверить самому себе, собственным глазам и уже интернали-

3 То есть эксплицитно сополагающего знаки различной сенсорно-семиотической природы [Wolf 2002: 21—22].

4 Не случайно Маклюэн возводит медиальную природу телевидения не к кино или театру, а к комиксу. Согласно Скотту Макклауду, в комиксе наиболее схематично-обобщенное изображение по принципу «палка, палка, огуречик», а не детальная прорисовка лица, повышает вовлеченность читателя, которому приходится воспринимать образ (perceive), а не принимать его в готовом виде (receive) [McCloud 1994: 49].

зованному, внутреннему опыту? Ведь в качестве экрана выступает теперь сам зритель, чья голова превращается во второй телевизор.

Легко найти записи постановок телепьес Беккета на онлайн-видеохостинге и убедиться в том, что они подчеркнуто соответствуют перечисленным качествам телевизионного медиума. Либо лиц в кадре нет вовсе, либо наличие крупных планов одних лиц контрастно оттеняет отсутствие других. Визуальная и звуковая «дымка» окутывает образы бездействующих и либо бессловесных, либо немногословных персонажей, помещенных в статичный кадр таким образом, будто они находятся в тюремном заключении в четырех стенах телевизора, где четвертая стена стеклянная — в плохо освещенной камере, словно в собственной голове[5], говорящей невидимыми губами неизвестно с кем, ибо кто же, как не зритель, вступает с телевизором в диалог? Телерамка, вне всяких сомнений, осознается Беккетом, что следует из детальности словесных партитур и из того, как глубоко он вник в материально-техническую специфику медиума, лично принимая участие в ряде телепостановок. В эту рамку он помещает и зрителя, которому остается лишь мысленно следовать безмолвному императиву: «выключи телевизор и включи воображение» [Hiebel 1997: 316]. Требование участия, на аксиоматичности которого для ТВ как такового настаивает Маклюэн, у Беккета сопряжено с отсутствием пояснений: участия в чем?

Аналогичное недоумение возникает в отношении статуса телепьес как произведений Беккета с учетом того, что их тексты уже в телестудии подвергались авторской корректировке, не отраженной в печатных вариантах, но содержащейся в виде рукописных помет на машинописных страницах, так что Михаэль Майер, например, рассматривает «две постановки <«Трио “Призрака”»> 1977 года под наблюдением Беккета как полноценные версии пьесы» [Maier 2001: 272]. Не менее вариативная, чем киносценарий в его литературных и режиссерских вариантах, телепьеса текстологически нестабильна, и ее опубликованный текст можно осмыслить как черновик будущей постановки, включая читательскую, по принципу «закрой книгу и включи воображение».

Пьесы «Трио “Призрак”», «...лишь облаком...» и «Nacht und Träume» представляют собой формальные вариации на тему первой телепьесы Беккета, «А, Джо?», герой которой молча слушает голос возлюбленной, ушедшей в мир иной[6], а «Квадрат», по сторонам и диагоналям которого методично и молча

---

5 Ср. с комментарием исполнителя главной роли «А, Джо?» Джека МакГауэрана, для которого и писалась первая телепьеса Беккета: «Тут и вправду произведена фотографическая съемка содержимого головы. Это самая приближенная к идеалу пьеса для телевидения из всех существующих, потому что телекамера снимает сознание лучше чего угодно» [Pountney 1995: 45].

6 Первой «вылазкой» Беккета в сферу визуального был (если не считать театральные постановки) немой фильм «Фильм» (1963), основу которого составляет максима Беркли «Esse est percipi» («Быть — это быть воспринятым»). Бастер Китон сыграл в нем роль человека, пытающегося ускользнуть от внешнего наблюдения, но с ужасом обнаруживающего, что наблюдает за собой он сам. Телепьеса «А, Джо?», написанная двумя годами позднее, с одной стороны, развивает мотив немоты протагониста, а с другой — дополняет его мотивом голоса, принадлежащего вроде бы внешнему (и невидимому) по отношению к нему женскому персонажу, но в сущности раздающемуся в его собственной голове. Обращение Беккета к телевидению оказывается в данной перспективе вполне объяснимым: в телепьесах ему удается совместить в разных вариациях визуальный образ, голос, отделенный от тела и за счет этой дистанцированности «опрокинутый» в немоту, в молчание, и, наконец, музыку, то

расхаживают четыре фигуры в балахонах в сопровождении перкуссионных инструментов, является контрастной сбивкой, интерлюдией перед последней вариацией. Поскольку уже «А, Джо?» — это своего рода ремейк «В ожидании Годо» [Ibid.: 268; Pountney 1995: 47], телетворчество Беккета регрессивно осуществляет деконструктивистское размывание идеи оригинала: текст — это призрак, отголосок, след, что изоморфно маклюэновской теории телекартинки и общему тренду, обозначенному Мишелем Фуко цитатой из Беккета: «Какая разница, кто говорит» [Фуко 1996: 13].

Третий лишний: «Трио “Призрак”»

Стремлению расщепить тело и дух, свойственному творчеству Беккета в целом [McMullan 1997: 353], описанные выше технические и психотропные характеристики телевидения играют на руку. Медиум приобщает зрителя к пограничным мирам и виртуальному столоверчению, так что «представители телеаудитории становятся невольными сидельцами на спиритическом сеансе» [Okamuro 2008: 260]. Написанный Беккетом текст инструктирует читателя о том, как явить себе бесплотные голоса и очертить тела на телеэкране.

«Трио “Призрак”» открывается списком персонажей из двух позиций[7]: Женский голос Г (V) и Мужская фигура Ф (F). Списком действующих лиц это не называется, поскольку Г не имеет лица, не принимает участия в действии и не появляется в кадре, так что его (ее) статус в изображаемом мире не до конца определен. В основном Г стоит на позиции всезнающего автора либо проводника Виргилия («V, the “Virgil of the viewers”» [Levy 1995: 73]), которому известно, что герой сделает в следующий момент, и коммуникативно доступна сфера реципиента пьесы: «Добрый вечер. У меня тихий голос. Пожалуйста, скорректируйте громкость» [Beckett 1984a: 248]. В рамках метафоры спиритического сеанса с нами говорит спиритка; в сценарии телепросмотра — телевизор повелевает нами приглушенным (faint) женским голосом. Однако наблюдаемая в течение действия пьесы причинная, а не только временная последовательность между сказанным Г и сделанным Ф позволяет предположить, что озвученные Г команды адресованы не только зрителю, но и персонажу, и относятся к сфере диегетического звука — то есть по меньшей мере не исключено, что Ф тоже слышит потусторонний по отношению к замкнутому пространству его комнаты голос Г. Гендерно определенная Г представлена тем самым как в мире зрителя, так и в телекадре героя, то есть в головах обоих. Сам того не замечая, зритель стал не учтенным в паратекстуальном перечне Беккета участником «Трио», в котором каждый является бесплотным духом по отношению к двум другим членам, отделенный от них онтологической чертой, размытой,

---

ли порождаемую голосом, то ли этот голос блокирующую. Визуальный «поворот» естественным образом следует за «поворотом» аудиальным, характерным для творчества Беккета на рубеже 1950—1960-х годов (радиопьесы «Зола», «Каскандо», «Слова и музыка», «Набросок радиопьесы I и II»). Для нас особый интерес представляет радиопьеса «Каскандо», которая во многом предвосхищает структуру «Трио “Призрак”»: здесь есть и «ведущий», регулирующий звук, и музыка (Марселя Михаловичи), то следующая за словами, то сливающаяся с ними.

7 В драматургии Беккета прослеживается тенденция к сокращению количества героев [Pountney 1995: 41]: они не нужны, поскольку полисубъектность имманентна сознанию.

как телевизионное изображение, и прозрачной, как телеэкран: Г призрачна в пространстве Ф, Ф потусторонен по отношению к нам и т.д. Перечисление (без)действующих (не) лиц в начале пьесы оказывается заведомо неполным: еще один призрак фигурирует в рассказе Г — это та, судя по всему, умершая «она»,чье незримое присутствие постоянно мерещится Ф по сюжету, а однажды в его диегетическое пространство из коридора является… мальчик. В качестве «ее» молчаливого вестника мальчик отрицательно качает головой (она, мол, как Годо, велела передать, что сегодня не придет?) из-под капюшона (атрибут привидения, позже повторенный в «Квадрате») в ответ на наш с Ф вопрошающий взгляд и уходит обратно в призрачную мглу коридора. Кто будет третьим в трио (мальчик или девочка, зритель или зрительница, отраженное лицо Ф в зеркале на стене), тем самым вопрос открытый, а гендерная определенность, заявленная в открывающем текст пьесы списке, где ни «ей», ни мальчику места не нашлось, тоже мнимая[8]. Телепьеса строится на градуальных переходах и полутонах, по синестетическому завету Поля Верлена искусству поэзии.

Видеоцентричность телевосприятия выражается у Беккета в том, что сразу за охарактеризованным нами списком следует геометричный чертеж — двумерное изображение места действия, интерьер комнаты Ф сверху, чье плоское изображение соответствует не плоскости телеэкрана, а спроецированной из недр телетрубки трехмерной перспективе, где мысленно продолженный коридор за дверью должен упереться изнутри в правую стенку телевизора, физический предел мира. Беккет точно обозначает размер прямоугольной комнаты в метрах, ее немногочисленные предметы — в цифрах, а три ракурса телесъемки — в буквах [Ibid.: 247]. Эта картографичность паратекстуального задела пьесы, с чертежом и легендой, превращающими текст в образец «мультимодальной литературы», где используются «не только слова» [Gibbons 2012: 420], сменяется партитурностью в словесном изложении действа: реплики Г (Ф, как можно догадаться, ни разу рта не раскрывает) и ремарки незримого автора Б пронумерованы, с тем чтобы не прописывать целиком повторы, по аналогии с принципами музыкальной нотации. Действия и их последовательность в дискурсивном отношении оформлены максимально четко и педантично, хотя в сюжетном плане это сплошная дыра: не известно толком ни что, ни кто, что до, что после. На фоне такой формальной партитурности и содержательной неопределенности забытая Маклюэном и Делёзом роль аудиокомпонента и особенно музыки на телевидении по-беккетовски нельзя переоценить, хотя в литературной версии «Трио…» присутствие последней сугубо паратекстуально: название отсылает к одноименному ре-мажорному трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 70, часть I, моменты включения фрагментов которого в звуковой ландшафт пьесы помечены в ремарках, а перечень пронумерованных тактов, конкретизирующий каждый фрагмент ради навигационной точности саундтрека при постановке[9], приведен в конце [Beckett

8 Буква F, в оригинале обозначающая мужскую фигуру, может восприниматься как сокращение от «female», то есть «женский», а телеголоса и телевиды обманчивы и амбивалентны: случаен ли подбор длинноволосых актеров на роль Ф в первых постановках «Трио…»?

9 Примечательно, что это именно такты партитуры, а не тайм-коды аудиозаписи какого-либо исполнения трио Бетховена, как будто Беккет не исключает живое музыкальное сопровождение во время съемки.

1984a: 254]. Все отрывки взяты из средней части, Largo, атмосфере которого Призрачное трио Бетховена и обязано своим названием: согласно стереотипной характеристике, эта «музыка репрезентирует те недостижимые области психики, что составляют грань между эмоциональным и духовным» [Levy 1995: 73][10]. Таким образом, телепьеса Беккета отвечает не только свойствам медиума, но и своему интермедиальному названию.

Бетховенская музыка звучит для зрителя, но так же, как голос Г, скитается в онтологическом пограничье: струятся ли звуки Призрачного трио из комнаты/головы героя или только из стенки нашего телевизора — это не сказано и сказать этого нельзя. Тогда разночтение между опубликованным текстом, в котором один из предметов в распоряжении Ф — это кассета (a small cassette [Beckett 1984a: 249]) и обеими постановками 1977 года, где это то ли радиоприемник, то ли портативный кассетный магнитофон (cassette recorder [Maier 2001: 270]), становится значимым: наличие динамика в кадре — аргумент в пользу диегетической музыки. Как бы то ни было, музыка способна проникать сквозь стену между реальным и фикциональным, синтезировать художественную действительность и оказывать на нас не менее прямое воздействие, чем телеизлучение. Достраивая за Беккета сюжет и определяя для себя, кто здесь «третий» призрак, зритель (и читатель) невольно подбирает с пола ответственность, брошенную драматургом: рассказывать историю, психологизировать и биографизировать персонажей и сопереживать им. В результате технологических медиаций объект изображения, подлежащий интерпрета-

10 Бетховен занимает особое место в творческом воображении Беккета еще с 1930-х годов. Ж. Делёз отмечает, что «каждый раз, когда Беккет говорит о Бетховене, он подчеркивает, что его музыка — это невиданное прежде искусство диссонанса, это колебание, зияние, отклонение, которые лишь подчеркивают тишину последнего предела, это “пунктуация вскрывающихся плодов”, размечающая этапы раскрытия, высвобождения и загнивания, отклонение, которое размечает молчание последнего предела» [Deleuze 1992: 84—85].

О «пунктуации вскрывающихся плодов» Беккет пишет в своем неоконченном раннем романе «Мечты о женщинах, красивых и средних»: «Я думаю о Бетховене, — говорит протагонист с дантовским именем Белаква, — его глаза закрыты, говорят, что бедняга был очень близорук, его глаза закрыты, он курит длинную трубку, он слушает шум папоротников, он расстегивается, чтобы принять Терезу ante rem, свою unsterbliche Geliebte, я думаю о его ранних композициях, где в тело музыкального высказывания он внедряет пунктуацию вскрывающихся плодов, волнообразные колебания, связь распадается, непрерывность летит к черту, ибо единицы непрерывного ряда отреклись от своего единства, их много, они рассыпаются на кусочки, ноты летят, как снежный буран электронов; и затем эти изъеденные грозными паузами композиции, раскрывающиеся вечером, подобно некоторым плодам, и музыка, неделимость, целостность которой куплены ценою такого тяжелого труда, какой только может себе представить человек (включая, возможно, и ту женщину, которая играет на французском рожке), музыка, продырявленная наводящими ужас ураганами пауз, он топит в них свою истерию, которая раньше говорила и пела, как ей хотелось» [Beckett 1984b: 49—50].

В немецком письме к Акселю Кауну (1937), которое можно считать изложением ars poetica Беккета, он вновь прибегает к авторитету Бетховена, вопрошая: «Есть ли причина, по которой ужасающе материальная словесная ткань не может раствориться подобно бетховенской Седьмой симфонии, разрываемой огромными паузами, — так, чтобы на странице за страницей мы видели лишь ниточки звуков, протянутые в головокружительной вышине, соединяющие зияющие бездны молчания?» [Беккет 2009: 98].

ции, — ровно то, что должно интересовать телепублику и создателей постановки, — выходит из-под их контроля, ускользает в одну из потусторонних зон, которые можно интуитивно ощутить и помыслить, но нельзя потрогать.

Бетховенский паратекст, входя в текст пьесы фрагментами Largo, может служить и литературным ключом пьесы, если учесть природу этого паратекста. Музыковеды сходятся в том, что название трио принадлежит продолжателю и исследователю Бетховена Карлу Черни, не договорившись лишь о том, ассоциация с каким именно шекспировским привидением лежит в основе бетховенской призрачности: тенью отца Гамлета [Кириллина 2009: 42; Lockwood 1992: 190] или Банко из «Макбета» [Watson 2013: 311]. Обращает на себя внимание то, что благодаря многократно опосредованному интертексту через гетеромедиальные ворота музыки в телетворчество Беккета контрабандой проносится, казалось бы, полностью выхолощенная из него литературность. Это обстоятельство в более явной форме характерно следующим частям условной тетра- или пенталогии беккетовских телепьес.

Интер-Йейтс: «…лишь облаком…»

Заглавие «…лишь облаком…» представляет собой обрезанную с обеих сторон 192-ю строку стихотворения Уильяма Батлера Йейтса «Башня» («The Tower», 1928), которая приводится у Беккета в более или менее усеченном виде в зависимости от редакции (в телепостановке для немецкой аудитории цитата длиннее [Pountney 1995: 48]). Логично предположить, что литературный интертекст в большей степени, чем историко-анекдотический контекст наименования бетховенского трио в «Трио…», служит надежным интерпретационным ключом к уже знакомому по предыдущим пьесам содержанию: у Йейтса лирический герой сетует на «абсурдность» старости, предается воспоминаниям и лелеет боль многочисленных утрат, а в финальной строфе созерцает собственную поэтапно наступающей смерть, приходя к тому, что все потери кажутся

Лишь облаком, истаявшим
В вечерней вышине;
Иль криком птичьей стаи
В сгущении теней…

[Yeats 1996: 200]

Хотя цитирование Йейтса, по наблюдению Дэниэла Каца, осуществлено у Беккета в форме «не просто интертекстуального включения, а декламации» [Katz 1995: 83], манера этой декламации столь же далека от ясности, как облачно-сумеречное небо Йейтса.

Слова Йейтса зритель телепьесы, в отличие от ее читателя, должен сначала прочесть по губам героини Ж (W), чье лицо крупным планом периодически накладывается на кадр, в котором спиной к нам сидит согбенный и безликий герой М (M), прежде чем ее немая артикуляция будет озвучена голосом Г (V), принадлежащим М [Beckett 1984a: 257]. То есть декламирует Ж, но голосом М. Иными словами, некогда утраченная, а ныне потусторонняя Ж является нам изнутри М, не только являясь ему, но и являясь им, то есть будучи самим же

М, который не в силах вспомнить голос Ж, зато многократно воспроизводит скитания еще одного своего аватара, М1, по абстрактным «проселочным дорогам» еще одного кадра, наложенного на темную зону общего плана, в углу которого М сидит по-роденовски и думает. В телевизионном видеодрожании вставка Йейтса ничего не объективирует и не проясняет: в принципе, Ж может произносить любой набор слов с похожей артикуляцией, а то, что мы узнаем про М с его же голоса Г, указывает на ненадежность этого рассказчика в границах его собственного расщепленного «я» и слоящейся памяти. Статистика успешности спиритических сеансов М, по свидетельству Г, весьма неутешительна: только в одном-двух случаях из ста ему удается воскресить образ Ж, еще реже — заставить призрак говорить [Ibid.: 261]. Прочие усилия тщетны, и светлый лик Ж вновь подменяется брожениями М1.

Образы этих бесконечных скитаний, как и мотив ностальгирующей старости, восходит не к Йейтсу, а к другому именитому ирландцу — Беккету. Сравним «…лишь облако…» с написанным почти одновременно «Трио “Призраком”»: функции женского Г перешли к мужскому Г, который теперь принадлежит М — бывшему Ф, однако великолепие и властность этой диегетическо-недиегетической инстанции несколько обветшали; фигура Ф распалась на думателя М и деятеля М1[11], многократно меняющего халат и ночной чепец на пальто и шляпу и обратно и шаркающего по расчерченной драматургом в начале пьесы треугольной траектории в одном из световых пятен на темном экране. Вместо мальчика-вестника ему является дух долгожданной умершей: Годо наконец пришел, причем не раз, но не тот и не так, и ничего не сказал, кроме озвученного по памяти самого М/Ф куска недоученного стихотворения, характеризующего и без того известное состояние дел. А дела таковы, что кто из них умер, М или Ж, и кто кого зовет с того света на этот, непонятно. Собственно, эта же амбивалентность заложена в «Башне» Йейтса, где рядом с наступлением собственной смерти герой констатирует «смерть друзей» [Yeats 1996: 199]. Режиссер Стэнли Гонтарски, ставивший пьесу уже в XXI веке, объясняет природу утраты женщины героем, отвлекаясь от определения того, кто из них жив, а кто мертв [Gontarski 2018: 176]. Однако в любом случае все стороны беккетовского любовного многоугольника в телепространстве лишены субъектности и способности действовать: облученный телесветом и телезвуком, зритель завороженно лепит их по собственному разумению.

В аудиоизмерении «…лишь облаком…» нет музыки, на ее месте стихи — единственная реплика героини с пропавшим голосом. Беззвучность, однако, на сей раз не бессловесность, а отсутствие голоса минус-приемом повышает его ценность. Белый шум телевизионных помех гнетет не отсутствием звука, а присутствием немоты Ж на фоне пустословия и пустомыслия беспамятного героя. За более разумную озвучку теледействия отвечает зритель, пока М, по словам Г, занят «кубическими корнями… или ничем» [Beckett 1984a: 261]: то и другое надежнее уносящихся в эфир слов и образов.

Две особенности «…лишь облаком…» вернутся в «Квадрате», в остальном представляющем собой скорее отступление от линии «В ожидании Годо» —

11 В одном из писем Беккета 1976 года читаем: «Хотя явно этого не утверждается, мужчина в “…лишь облаком…” тот же, что в Призрачном трио [sic], но в других (более поздних) обстоятельствах, и будет досадно, если мы не сможем занять одного и того же актера в обеих ролях» [Gontarski 2018: 176].

«А, Джо?», по которой движутся две проанализированные выше телепьесы. Во-первых, в «Квадрате» молчат. Во-вторых, там тоже извлекаются кубические корни. И музыка там зазвучит вновь.

Пифагоровы штаны: «Квадрат»

Маклюэн утверждает: «Телевизионный образ требует, чтобы мы каждое мгновение "заполняли" пустоты в сетке конвульсивным чувственным участием, которое является в основе своей кинетическим и тактильным, ибо тактильность есть взаимодействие чувств, а не обособленный контакт кожи с объектом» [Маклюэн 2003: 359]. Геометричность четко очерченных движений фигур четырех «игроков» (players) по сторонам и диагоналям квадрата, иконически представленного рисунком автора в начале тексте [Beckett 1984a: 291] и воспроизведенного в виде выхваченной из тьмы сцены соответствующей формы в телестудии, не способствует этой тактильности, как и любая абстракция. Зато динамичность этих движений крайне способствует: в отличие от большинства беккетовских телепризраков, эти четверо в капюшонах снуют, как муравьи, и их созерцание телезрителем или когнитивно продвинутым читателем пьесы (*умо*зрителем), подчиняясь зеркальным нейронам, ментально симулируется как любое движение. Маклюэн прав: чем менее очевидна причина и целенаправленность движений (а у Беккета это очередной перпетуум-мобиле без каких-либо обоснований, не отрезок и не вектор, а прямая без начала и конца, самозамкнувшаяся в квадрат), тем более интенсивна скрытая моторно-сенсорная имитация тех же действий, когда наш мозг посылает такие сигналы опорно-двигательной системе, как если бы мы сами осуществляли эти действия [Kuzmičová 2012]. Эмоциональная немотивированность хождений по квадрату возбуждает более интенсивный ментально-тактильный и кинестетический отклик в *теле* зрителя, а не только спекулятивно-логистический отчет его разума.

На такую же реакцию рассчитано и аудиосопровождение визуальной части теледействия: хотя на сей раз Беккет не оговаривает партии четырех ударных инструментов, сопровождающих каждую фигуру в строгой синхронизации с ее присутствием на «сцене», что бы ни играли невидимые (в другой версии видимые, стоящие по углам квадрата) перкуссионисты, их звук, концептуально слипаясь с соответствующим персонажем, ритмизирует его движение. Волны, поступающие из телевизионного динамика, воспринимаются нами непосредственно и могут вызвать физиологически ощутимый резонанс. Бессловесность, геометричность и повторяемость (опять-таки статистическая: Беккет, как компьютер, обсчитывает все возможные комбинации движения по заданным траекториям одного, затем двух, затем трех, наконец, четырех человек, затем то же в обратной последовательности) усыпляют, но первобытность барабанного боя и ритуальность внешнего вида и манеры движений, заданные в пьесе, скорее будоражат. Вместе с тем, разворачивая, в противоположность «Трио…» или «…лишь облаком…», чистое действие и вынося за квадратные скобки все психологическое и слишком человеческое, «Квадрат» подчеркивает механицизм телекоммуникации: «Можно было бы поинтересоваться, почему "Квадрат" написан для ТВ, а не для театра. Ответ в том, что спрессованная и бездушная среда лучше изображается по ТВ, чем на сцене, поскольку телевидение —

это изначально холодный медиум» [Levy 1995: 76]. Несмотря на это, телепьеса воссоздает то же тюремное, заключенное в прямоугольные стороны пространство, в котором томятся герои Беккета.

Однозначная временная соотнесенность тембра каждого инструмента с одним из пронумерованных участников и определенным цветом его костюма и/или падающего на него луча прожектора не только воплощает синтестезию бодлеровских соответствий, но и лишает зрителя возможности определить, что за чем и кто за кем идет: неясно, следует ли свет за звуком, звук за персонажем, цвет за светом или наоборот, и включается ли звук при начале движения либо движение начинается при первых ударах инструмента. В силу видеоцентричности телевосприятия хочется думать, что первичны движущиеся фигуры, но никаких других оснований для этого нет: видео и аудио полностью уравнены в правах даже в том варианте постановки («Квадрат II»), где герои ходят медленно под собственное шарканье [Beckett 1984a: 294]. Инерцию стереотипного восприятия задает текст телепьесы, где Беккет, как и в «Трио…», начинает с визуальной схемы и описания порядка движений, затем переходит к свету, костюмам и принципам подбора внешности актеров и лишь затем — к изложению перкуссионной составляющей[12]. Однако, подобно музыкальной нотации полифонического произведения, где разные партии расположены на разных строках нотного стана, из текста телепьесы ясно, что все описанные процессы идут параллельно и не организованы иерархически: назвать первым не значит сделать главным, как «после» не значит «вследствие». Разномастные компоненты абстрактного телеискусства в «Квадрате» равны, как пифагоровы штаны: здесь не только нет никакого повелительного Г, но и камера, снимающая общий план под углом чуть сверху, не имеет приоритета, а отсутствие слов позволяет удержать это бесстрастное равновесие («Беккет все меньше и меньше доверял слову» [Hiebel 1997: 314]). Тем не менее слова, сказанные по поводу этого телетекста, вполне могут определить его по-маркистски как пантомиму отчуждения, дегуманизации личности, капиталистической эксплуатации, подобно тому, как пьеса «В ожидании Годо» легко прочитывалась на экзистенциалистский лад. В «Квадрате» люди лишены лиц, а в наложении кадров «Nacht und Träume» появятся и вовсе одни руки, пусть и не мозолистые, — но кто же разглядит такие мелочи в тусклом телесвете?

Склон в сон: «Nacht und Träume»

Телетексты Беккета после «Трио…» открываются не списком действующих лиц, а перечислением «элементов» (elements), как прямо сказано в «Nacht und Träume» [Beckett 1984a: 305] и сделано в «…лишь облаком…» и «Квадрате» (в последней пьесе этим перечислением исчерпывается весь текст, открывающийся жанровым предуведомлением: «Произведение (piece) для трех игроков (players), света и перкуссии» [Ibid.: 291]). «Элементы» (или «стихии») последней беккетовой теледрамы «Nacht und Träume» («Ночь и сны/мечты», если привести оба равно-неполноценных перевода названия этой Lied — пес-

12 В этом смысле важно, что «Квадрат» был сначала снят и показан, а потом уже напечатан в окружении других пьес, так что здесь литературность текстологически вторична.

ни — Франца Шуберта ради сохранения не устраненной контекстом полисемии) действительно заменяют Dramatis personae классических пьес, поскольку персоны, персонажи и персоналии у Беккета не более, а менее активны, чем технические стихии, которые и определяют ход пьесы, ее предмет и конфликт. Например, в телепьесах той серии вариаций, которую завершает «Nacht und Träume», имеются не персонажи, а кадры их разновидного присутствия, зримого и незримого, показанные одновременно и/или в череде повторений и выстроенные из света, шума, голоса со словами или без, музыки, поз, зеркальных отражений, временных этапов и окружающих предметов. Как очередная версия «А, Джо?», «Nacht und Träume» вновь воспроизводит наличие у героя двойников [Pountney 1995: 49] в сложных взаимоотношениях. К А и Б — сновидцу/мечтателю, сидящему за столом правым боком к нам, и его инкарнации в мире его же грез в той же позе, но расположенной выше справа и повернутой левой стороной к зрителю — добавляются не только неизвестно чьи руки Л и П, но и «последние 7 тактов песни Шуберта “Nacht und Träume”» [Beckett 1984a: 305], и все — в одинаковой субъектной функции, на одной доске размеченного (на сей раз лишь словесно) кадра.

До определенной степени вербальный медиум берет реванш после диегетически бессловесного «Квадрата»: мужской голос, снова отделенный от своего обладателя и его недвижных во сне (в обоих смыслах и в обоих соседствующих на экране кадрах — и у спящего, который спит, и у спящего, которого спящий видит во сне) губ поет заключительные строчки фон Коллина на музыку Шуберта: «Holde Träume…» и т.д. Как и в «…лишь облаком…», это чужие слова, но втройне опосредованные: слова другого человека на неродном языке, слившиеся с музыкой. Все три якобсоновских типа перевода (внутриязыковой, межъязыковой, межсемиотический) [Якобсон 1978] здесь задействованы. Телезрителю предстоит толковать и переводить этот текст как интертекст и интермедиатекст, но и расшифровка, казалось бы, нехитрого визуального кадра из нескольких простых элементов (А неподвижен, Б неподвижен, а то Л, то П совершают над Б скупые манипуляции) головокружительно сложна и требует огромного душевного напряжения: трудно собрать этого Шалтая-Болтая, хоть вся пьеса и умещается на полутора страницах. «Самое молчаливое и статичное “действие” Беккета» [Hiebel 1997: 314] соткано из вторсырья, в том числе на ностальгической поверхности мелодраматического сообщения: верни(сь), верни мне мои мечты, я все прощу… Напев из Шуберта здесь повторяет и Йейтса, и Бетховена с Шекспиром, ибо за всеми ними зияет неоконченность, несбыточность, негативность[13]. «Nacht und Träume» представляет серию «диалогов» между «элементами» — А и Б, вечерним светом и песней, П и Л [Levy 1995: 78], и комбинаций не сосчитать.

По замечанию Ханса Хибеля, эта пьеса немыслима вне телевидения, поскольку одновременное присутствие на экране двух «я» главного героя, субъекта и объекта мечтаний, возможно при съемке с двух камер и параллельном

13 По Делёзу, «образ звуковой, музыкальный сменяет образ визуальный и возвещает пустоту и молчание небытия. На этот раз черед столь любимого Беккетом Шуберта, музыка которого приводит к зиянию, к разрыву, к выпадению, но теперь все происходит иначе, чем у Бетховена. Монодический мелодический голос преодолевает гармонические сцепления, сведенные до минимума, и выводит в область чистых интенсивностей звука, обнаруживающих себя в своем собственном затухании» [Deleuze 1992: 102—103].

монтаже, однако даже она, как и прочие пьесы для телевидения, не исключает сценической версии: достаточно усадить на сцене двух актеров, вынести пение за кулисы и что-то придумать с руками [Hiebel 1997: 313]. Тем не менее еще один аспект телеформата, на который мы указали в начале статьи, становится решающим аргументом в его пользу: интимность, близость телевизора, стоящего прямо перед зрителем, сиди тот за столом, как А и Б, в кресле или на диване. Из любой точки своего реального местонахождения каждый зритель Беккета может погрузиться в воспетый Гамлетом сон и «видеть сны, быть может». Если Шуберта перед сном иногда не удается дослушать до конца, то Беккета досмотреть — и подавно. Преимущество чтения телетекста очевидно: его-то как раз можно дочитать или даже дописать.

Эпилог: О телечтении

Маклюэн писал, что телевидение противоположно фонетической письменности, поскольку живет по иконическому принципу, где мир не разделен на условные знаки и мозаично рябит в глазах [Маклюэн 2003: 384—385]. Таков и стиль Беккета, антилитературный, и недаром теоретики любят обращаться к нему за примерами. Вызов духов на телепленку сродни попытке сфотографировать инопланетян: что-то неопределенное попадает в кадр, но главное всегда скрывается по краям [Levy 1995: 80], за стенками телевизора, в закоулках калейдоскопической трубки, а потому пьеса для телевидения — способ лишить язык привычных референтивных преимуществ. Читать телепьесы Беккета — значит ставить их в своем воображении, иначе текст не читается.

Телелитература по Беккету не описывает персонажей и не повествует о событиях, а словесно и с помощью условных обозначений вводимой ad hoc нотации воспроизводит воображаемые видео- и аудиосигналы: силуэты и профили, геометрические формы и траектории движения, вербальные, музыкальные и шумовые эффекты. Это делается максимально четко в дискурсивном плане, но совершенно амбивалентно в фабульном. Тем самым Беккет пишет изоморфно специфике медиума: со стороны телехудожника в плане звука и изображения все предельно ясно и технически объяснимо, а на уровне изображаемого — эзотерично и несказанно. В сознание аудитории через ее глаза и уши с короткой дистанции забрасываются минимальные, точечные элементы пазла, который ей предстоит собрать путем напряженной внутренней работы, и в варианте для чтения это происходит с ведома читателя, становящегося сообщником телеманипулятора. Потребительское отношение к телепьесе как к телеповествованию на этом этапе купируется: если телепьеса вышла не из-под пера Беккета и содержит остросюжетную интригу, читать ее все равно придется с постановочных позиций, потому что слова будут раскрывать и объяснять то, что ретушируется и сотрется во время телетрансляции. Излюбленный прием Беккета — повторяемость — оказывается здесь по-настоящему педагогическим (а не педократическим): мы должны осознать, что те же повторы мы видим на телевидении постоянно и что кроме них там ничего нет и быть не может.

По интуиции продюсеров 1970—1980-х, Беккет оказывается когерентен телевизионному медиуму накануне его перехода к более демократичной (но и более педократической) модели взаимодействия с потребителем. Возможно,

телепьесы позднего Беккета — последний момент в истории телевидения, когда его технические ограничения используются в экспериментально-эстетических целях. Переход к цифровому формату производства и хранения информации, включая видео и аудио, убил то телевидение, на котором работал Беккет и о котором писал Маклюэн: фактически это было уже не телевидение. Реализуя свою последовательную установку на сужение выразительных средств, Беккет использует медиум в своих художественных целях, по-стариковски раз за разом воспроизводя уже пройденную, призрачную (как дагерротипы в истории фотосъемки) фазу развития телевидения, когда оно являлось диковинкой, научно-технологическим открытием и эстетическим откровением, а не средством массовой коммуникации и очередным «опиумом для народа».

Библиография / References

[Беккет 2009] — *Беккет С.* Осколки: Эссе, рецензии, критические статьи / Сост. М. Дадяна. М.: Текст, 2009.

(*Beckett S.* Disjecta: Essays, recensions, critical articles. Moscow, 2009. — In Russ.)

[Беккет 2010] — *Беккет С.* В ожидании Годо: Пьесы / Пер. с фр. О. Тархановой, Е. Суриц, Д. Мороза, А. Наумова. М.: Текст, 2010.

(*Beckett S.* En attendant Godot: Pièces. Moscow, 2010. — In Russ.)

[Кириллина 2009] — *Кириллина Л.В.* Бетховен: Жизнь и творчество: В 2 т. Т. 2. М.: Московская консерватория, 2009.

(*Kirillina L.V.* Betkhoven: Zhizn' i tvorchestvo: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2014.)

[Маклюэн 2003] — *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаева. М.; Жуковский: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.

(*McLuhan M.* Understanding Media: Extensions of Man. Moscow, 2003. — In Russ.)

[Фуко 1996] — *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с фр. О. Табачниковой. М.: Касталь, 1996.

(*Foucault M.* Œuvres choisies. Moscow, 1996. — In Russ.)

[Якобсон 1978] — *Якобсон Р.* О лингвистических аспектах перевода / Пер. с англ. Л. Черняховской // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Отв. ред. В.Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С. 16—24.

(*Jacobson R.* On Linguistic Aspects of Translation // Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoy lingvistike / Ed. by V.N. Komissarov. Moscow, 1978. P. 16—24. — In Russ.)

[Beckett 1984a] — *Beckett S.* The Collected Shorter Plays. New York: Grove Press, 1984.

[Beckett 1984b] — *Beckett S.* Disjecta: Miscelanious Writings & A Dramatic Fragment / Ed. by Ruby Cohn. New York: Grove Press, 1984.

[Bignell 2005] — *Bignell J.* How to Watch Television?: Pedagogy and Paedocracy in Beckett's Television Plays // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 2005. Vol. 15. P. 281—293.

[Deleuze 1992] — *Deleuze G.* L'Epuise // Beckett S. "Quad" et autres pieces pour la television. Paris: Minuit, 1992. P. 57—106.

[Gallese 2009] — *Gallese V.* Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification // Psychoanalytic Dialogues. 2009. Vol. 19. P. 519—536.

[Gibbons 2012] — *Gibbons A.* Multimodal Literature and Experimentation // The Routledge Companion to Experimental Literature / Ed. by J. Bray, A. Gibbons, and B. McHale. New York: Routledge, 2012. P. 420—434.

[Gontarski 2018] — *Gontarski S.E.* Ghosts of Love // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 2018. Vol. 30. № 2. P. 167—178.

[Hiebel 1997] — *Hiebel H.H.* Beckett's Television Plays and Kafka's Late Stories // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 1997. Vol. 6. P. 313—328.

[Katz 1995] — *Katz D.* Mirror Resembling Screens: Yeats, Beckett and "...but the clouds..." // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 1995. Vol. 4. P. 83—92.

[Kuzmičová 2012] — *Kuzmičová A.* Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Mo-

tor Enactment // Semiotica. 2012. Vol. 189. № 1/4. P. 23—48.

[Levy 1995] — *Levy S.* Spirit Made Light: Eyes and other I's in Beckett's TV Plays // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 1995. Vol. 4. P. 65—82.

[Lockwood 1992] — *Lockwood L.* Beethoven: Studies in the Creative Process. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

[Maier 2001] — *Maier M.* Geistertrio: Beethoven's Music in Samuel Beckett's Ghost Trio / Transl. by V. Scheffel // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 2001. Vol. 11. P. 267—278.

[McCloud 1994] — *McCloud S.* Understanding Comics: The Invisible Art. New York: Harper Perennial, 1994.

[McMullan 1997] — *McMullan A.* Versions of Embodiment/Visions of the Body in Beckett's "...but the clouds..." // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 1997. Vol. 6. P. 353—364.

[Okamuro 2008] — *Okamuro M.* "...but the clouds..." and a Yeatsian Phantasmagoria // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 2008. Vol. 19. P. 259—268.

[Pountney 1995] — *Pountney R.* Beckett and the Camera // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 1995. Vol. 4. P. 41—52.

[Watson 2013] — *Watson A.* Beethoven's Chamber Music in Context. Woodbridge: Boydell Press, 2013.

[Weiss 2012] — *Weiss K.* The Plays of Samuel Beckett. London: Bloomsbury, 2012.

[Wolf 2002] — *Wolf W.* Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage / Ed. by S.M. Lodato, S. Aspden, and W. Bernhart. Amsterdam: Rodopi, 2002. P. 13—34.

[Yeats 1996] — *Yeats W.B.* The Collected Poems of William Butler Yeats. New York: Scribner, 1996.

Артём Рыжков, Софья Ткачук

Металитературность русского рэпа 2010-х годов:

НА ПУТИ К МЕДИАЛЬНОЙ АВТОНОМНОСТИ[1]

Artyom Ryzhkov, Sofya Tkachuk

The Metaliterary in Russian Rap of the 2010s: Towards a Medial Autonomy

Артём Рыжков (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), выпускник образовательной программы «Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах»; магистр филологии) artyomaryzhkov@gmail.com.

Софья Ткачук (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), выпускница образовательной программы «Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах»; магистр филологии) s.tkachyk@yandex.ru.

Ключевые слова: русский рэп, интермедиальность, метареференция, металитература

УДК: 82-192+784.6
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_204

В статье исследуется металитературность русского рэпа 2010-х годов. Авторы анализируют рэп-материал, учитывая функции метареференции, так называемый метаповорот в современной культуре, технологический и социокультурный контексты. Металитературность русского рэпа, с одной стороны, отражает масштабный процесс проникновения медиа друг в друга, а с другой — указывает на потребность музыкального жанра переосмыслить свою медиальную сущность в новом социокультурном пространстве, пересоздать свою историю и включиться в предшествующую традицию. Этот исследовательский сюжет отсылает к проблеме размытости границ литературы, которые теперь определяются опытом восприятия каждого человека, что позволяет словесности мигрировать от одного медиа к другому.

Artyom Ryzhkov (Master's degree in Philology; Alumnus, Program in Russian Literature in Cross-Cultural and Intermedial Perspectives, HSE University, Saint Petersburg) artyomaryzhkov@gmail.com.

Sofya Tkachuk (Master's Degree in Philology; Alumna, Program in Russian Literature in Cross-Cultural and Intermedial Perspectives, HSE University, Saint Petersburg) s.tkachyk@yandex.ru.

Key words: Russian Rap, intermediality, metareference, metapoetics

UDC: 82-192+784.6
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_204

This article explores the metaliterary dimensions of Russian rap in the 2010s. Rap legacy is analyzed and theorized in terms of certain functions of metareferentiality, the so-called meta-turn in contemporary culture, and the technological and sociocultural contexts. The metaliterary dimension of Russian rap reflects the grand-scale process of the penetration of one media into another, on the one hand, and on the other hand, it indicates the need of a musical genre to reconceptualize the essence of its mediality in a new sociocultural space, recreating its history and joining the tradition of the past on the other. This topic of research refers to the issues of blurring the boundaries of literature, which are now determined by each person's experience of perception, allowing literature to migrate from one media to another.

Во второй половине 2010-х годов интеллигенция и власть начинают одинаково оценивать значимость русского рэпа как в культурной, так и в социально-политической сферах. Представители власти и пропаганды пытаются кооптировать

1 Публикация подготовлена в ходе проведения исследования (№ 22-00-023) в рамках программы «Научный фонд Национального исследовательского университета "Высшая школа экономики" (НИУ ВШЭ)» в 2022 году.

русский рэп и рэперов в свои структуры, а образованная публика впервые видит в рэпе «настоящее» искусство, но и те, и другие сходятся во мнении, что это словесно-музыкальное творчество — важнейшее явление в российской популярной культуре.

Вот лишь несколько ярких примеров. Комитет Государственной думы объявляет конкурс «Безграничный рэп» на лучший трек о туризме в России[2], министр культуры Владимир Мединский называет рэп русским искусством, а Маяковского — первым рэпером[3], Дмитрий Киселев в эфире новостей на телеканале «Россия 1» читает рэп под псевдонимом МС Киселев[4]. В то же время Дмитрий Быков[5] называет рэп современной формой существования поэзии[6], Антон Долин[7] пишет, что начинает понимать тех, кто считает Oxxxymiron'а[8] лучшим современным поэтом[9], а альбом рэпера «Горгород» номинируют на литературную премию имени Александра Пятигорского как рэп-поэму[10].

Не удивительно, что одновременно со стремительной переоценкой своего культурного статуса рэперы рефлексируют о сущности жанра. В конце концов, чем рэп отличается от привычной вокальной музыки? Перед нами очередной жанр известного медиума или новый, особый медиум? А если известного — то какого: музыки или литературы?

Такая авторская рефлексия не уникальна: все искусства в «теле» своего сообщения указывают на собственные особенности, а иногда и полностью тематизируют процесс своего порождения. В этом смысле метареференциальность, наличие метареференции, носит трансмедиальный характер: она не закреплена за отдельными средствами художественной коммуникации, а свойственна им всем [Wolf 2009]. При этом в произведениях XX-го, а потом и XXI века количество метаэлементов настолько возросло, что исследователи обсуждают «метареференциальный поворот», или метаповорот, в различных медиа [Butler 2011; Wolf 2011].

В фарватере этой тенденции русский рэп середины 2010-х годов изобилует метаэлементами[11], причем метареференция в рэпе затрагивает его составную,

---

2 См.: https://style.rbc.ru/repost/5c1265099a79477816occ803 (дата обращения: 20.11.2022).

3 См.: https://tass.ru/kultura/5678865 (дата обращения: 20.11.2022).

4 См.: https://www.youtube.com/watch?v=A0OhXziFpPg&ab_channel=RomaFC (дата обращения: 20.11.2022).

5 Признан в Российской Федерации средством массовой информации, выполняющим функции иностранного агента. — *Примеч. ред.*

6 См.: https://sobesednik.ru/dmitriy-bykov/20170822-parenaya-repa-dmitriy-bykov-o-battle-oxxxymiron-vs-gnoynyy (дата обращения: 20.11.2022).

7 Признан в Российской Федерации средством массовой информации, выполняющим функции иностранного агента. — *Примеч. ред.*

8 Признан в Российской Федерации физическим лицом, выполняющим функции иностранного агента. — *Примеч. ред.*

9 См.: https://www.facebook.com/adolin3/posts/pfbid0377mM3hdgv97cNCxTAVaWniorYCfNTbEdQWjp6pqGvbGubguqqyjiXuxYRACVizmAl (дата обращения: 20.11.2022). Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» — запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 года по основаниям осуществления экстремистской деятельности. — *Примеч. ред.*

10 См.: https://the-flow.ru/news/poema-gorgorod (дата обращения: 20.11.2022).

11 Это мировая тенденция в популярной музыке. Например, Мартин Батлер утверждает, что с 1980-х годов изменилось и количество, и качество метаэлементов в песнях, особенно в тех, которые критически осмысляют свой статус и музыкальную индустрию как отдельный институт [Butler 2011: 508].

интермедиальную сущность. В отличие от академической вокальной музыки, где основная единица хранения — нотная партитура, рэп, как и другие жанры популярной музыки, принципиально перформативен: он существует в исполнении, а не на письме. Это же качество отличает его и от литературного медиума, в котором написанный автором текст предваряет сценические адаптации и аудиокниги. Однако особенности рэпа, связанные с повышенным удельным весом слова как в музыкально-артикуляционном, так и в семантическом аспекте, из жанрово-стилистических превращаются в медиальные там, где слово и музыка взаимодействуют. Технически отделить и отличить одно от другого сложно, и на осмысление этого словесно-музыкального взаимопроникновения направлена метареференция в рэпе.

Базовая функция метареференции — онтологическая: она «выдвигает на первый план главное медиальное качество соответствующего произведения» [Wolf 2009: 65]. Тогда метамузыкальность рэпа — это его способность звуковыми средствами отсылать слушателя к вербально-музыкальной природе его звучания и комплексу порождаемых этим звучанием смыслов и эмоций. Метамузыкальность может сочетаться с металитературностью как побочным интермедиальным видом метареференции, причем неожиданный перенос из привычного медиума (музыка: рэп как песня) в другой (литература: рэп как поэзия) акцентирует внимание на природе самого медиума [Böhn 2009: 602]. В итоге мы наблюдаем две стратегии: если в рэпе есть только метамузыкальные элементы, то он мыслит себя как один из жанров в рамках музыкального медиума; когда же метамузыкальность сочетается с металитературностью, такая комплексная метарефереция утверждает рэп в качестве нового медиума, а не комбинации музыки и поэзии. Двойная метареференция подтверждает то, с чем согласились интеллигенция и власть относительно русского рэпа: он обрел как идеологическую, так и медиальную самостоятельность в культуре.

При этом сочетание метамузыкального и металитературного в рэпе этого периода нельзя мотивировать только трансмедиальностью метареференции или случившимся метаповоротом. Нужно учитывать коммуникативную ситуацию: факторы адресата, адресанта, канала распространения и культурно-исторический контекст [Wolf 2009: 25]. Поэтому сначала мы кратко опишем основные этапы истории русского рэпа, а потом попытаемся объяснить, почему на первый взгляд абсолютно чуждый литературе русский рэп обратился к ее наследию и при близком рассмотрении может (п)оказаться вполне литературным.

Русский рэп: от дискотеки в Куйбышеве до культурного мейнстрима

По одной из версий, впервые рэп прозвучал на советском пространстве в 1983 году в Куйбышеве (сейчас Самара). В то время там распространили записи фанкового американского рэпа и британского рока. Под их влиянием Александр Астров с группой «Час пик» записали шесть треков, которые вскоре разошлись по всей стране в виде магнитоальбома «Рэп» [Кушнир 1999: 173].

В одной из песен музыканты проартикулировали, с какими сложностями сталкивается рэп на новой почве: «“А с текстом все предельно сложно”, — твердят уж много лет, / Что это просто невозможно — на русском делать рэп. / Мол,

и слова у нас длинней и туго дело с рифмой, / К тому же в нашем языке довольно мало ритма». Хотя авторы вряд ли воспринимали песню всерьез и после этих строк читали азбуку и таблицу умножения, в какой-то мере слова стали пророческими — путь рэпа к слушателям был тернист.

Первый этап: конец 1980-х — 1990-е годы

В СССР 1980-х, а потом и в России 1990-х годов не было расовой дискриминации, специфической социально-политической среды и пространства гетто, в условиях которых зародился афроамериканский хип-хоп. Поэтому на первом этапе своего развития русский рэп оставался в основном подражательным, заимствуя популярную, как и все западное в то время, форму, но не имея своего содержания — копирование означающего не заменяло отсутствия означаемого, если переводить этот процесс на язык семиотики.

В то время появились исключительно коммерческие и развлекательные по своей сути проекты, например «Мальчишник», «Bad Balance», D.M.J. Эти группы копировали все элементы хип-хоп культуры: рэп-тексты, биты, танцы в стиле брейк-данс и граффити [Дрок 2020: 18].

Второй этап: 2000-е — начало 2010-х годов

В начале 2000-х годов русский рэп продолжил опираться на афроамериканскую традицию, но начал адаптироваться к российским реалиям[12]. С одной стороны, сохранилась протестная тематика гетто: Евгения Фролова выделяет топосы город-западня, внутрисемейные конфликты, употребление наркотиков, произвол полиции, локальное сообщество [Фролова 2015: 14]. С другой стороны, эти темы нашли отклик среди поколения, которое выросло в позднесоветское время и первые постсоветские годы: «Угнетение, отсутствие базовых прав и возможностей, нищета — то родное, что увидели в рэпе российские дети 1980—1990-х» [Киселев, Ханова 2020: 240].

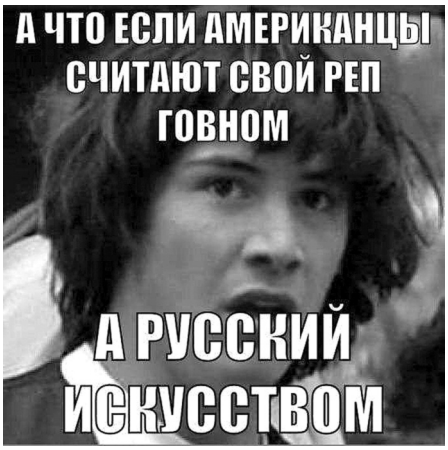
В итоге русский рэп 2000-х годов укоренился в отечественном пространстве благодаря социально-политической рефлексии, которая стала катализатором нескольких основополагающих особенностей жанра. Во-первых, произошла локализация пространства рэп-текстов — гетто заменили такие родные для русского человека районы и подъезды. В музыке же сформировались локальные сцены: уральская («АК-47», «Триагрутрика»), ростовская (Баста, «Каста») и другие [Царев 2020а: 221]. Во-вторых, вербальная рефлексия и нарративизация личного опыта привели к появлению «текстоцентричного» рэпа [Там же: 224]. И в-третьих, внимание именно к социально-политической сфере жизни неизбежно политизировало рэп, который в силу своих структурных особенностей и «заокеанской» истории идеально подходил для этого.

12 Исследователи отмечают, что благодаря глобализации рэп передает унифицированные формы художественных практик, но при этом локализуется в любом национальном пространстве и транслирует уже местные ценности и проблемы. См., например: [Гриценко, Дуняшева 2013].

Третий этап: середина 2010-х — 2018 год

Несмотря на очевидные успехи рэперов, репутация этой музыки в начале 2000-х оставляла желать лучшего. Она воспринималась как субкультурное явление невысокого художественного качества, которое слушает провинциальная молодежь [Kukulin 2020: 86]. Илья Кукулин иронично описывает примету того времени — стену в подъезде жилого дома с надписью «Рэп — кал». Но уже в середине 2010-х годов ситуация изменилась — «рэп в России, очевидно, больше не кал» [Ibid.: 80], на что указывают даже мемы (см. ил. 1).

Научной мысли еще предстоит отрефлексировать, почему в середине 2010-х годов именно рэп стал важнейшим явлением в популярной российской культуре. Не претендуя на целостный ответ, обозначим несколько ключевых, на наш взгляд, факторов.



Ил. 1. Характерный мем, связанный с ценностным переосмыслением рэп См.: https://clck.ru/33cPgc (дата обращения: 20.11.2022).

В это время бурно развиваются интернет и технологии[13] производства и дистрибуции контента. В Россию гораздо быстрее проникают новые музыкальные жанры и стили; появляются стриминговые платформы, которые позволяют монетизировать творчество; социальные сети, прежде всего «ВКонтакте», становятся площадкой для распространения контента, где в группах популярных рэперов состоят миллионы подписчиков, а посты с альбомами набирают десятки тысяч комментариев, — значит, традиционные СМИ больше не контролируют и не отбирают контент для потребителей. Новое поколение слушателей и артистов пользуется этими изменениями и активно заявляет о себе.

Также бурный расцвет рэпа был подготовлен предшествующими этапами его развития: локализацией жанра в России и творческими открытиями первых рэперов. Некоторые музыканты, чьи имена связывают с расцветом рэпа этого периода, начали творческий путь еще в конце 2000-х годов, то есть не появились из ниоткуда и постепенно оттачивали мастерство.

Нельзя не отметить влияние социальных и политических процессов. В этом утверждении мы идем вслед за Кукулиным, который полагает, что российское общество 2010-х годов вошло в состояние аномии, из-за чего стали популярны произведения культуры, которые сочетают риторику успеха и агрессии. Рэп как продукт угнетенной социальной группы, проповедующий сопротивление и успех, идеально удовлетворял такой запрос общества и оказывал эмансипирующий и компенсаторный эффекты [Ibid.: 95].

---

13 Алексей Царев в нескольких публикациях предлагает критическую интерпретацию связи русского рэпа, технологий и усложнившейся медиасреды. Подробнее см.: [Царев 2019; 2020б].

Итак, русский рэп в середине 2010-х годов утвердился как главное явление в российской популярной культуре. Символическое оформление события произошло 25 ноября 2015 года в посте рэпера Oxxxymiron'а[14] (далее Оксимирон). Он назвал этот процесс «переворотом игры» и заявил о превращении русского рэпа в самостоятельный и развивающийся жанр: «Именно такой русский рэп — самобытный, технически выверенный, с вниманием к деталям — я хотел видеть... <...> ...к концу 2015 рэп окончательно стал жанром номер 1 в русскоязычной музыке по востребованности, продуманности и оригинальности»[15]. Хотя очень скоро эта дата и словосочетание «переворот игры»[16] стали мемом, они же стали аналитической рамкой и точкой отсчета для всех публикаций о русском рэпе.

Степень проникновения рэпа того периода в культуру и медийную повестку сложно переоценить. Широкая публика узнала и полюбила множество рэперов, которые выходили за рамки жанра и создавали свой индивидуальный стиль и сложную, ни на что не похожую музыку, часто в форме концептуального альбома.

Всего за три года, с 2015-го по 2018-й, русский рэп из субкультурного явления стал мощной индустрией и институтом. Рэперы давали сотни концертов, выступали на фестивалях, получали огромные гонорары. Рэп-альбомы занимали первые строчки чартов, их слушали миллионы людей на стриминговых платформах и в социальных сетях, рэп-баттлы набирали миллионы просморов. Рэперы «новой школы»[17] формировали музыкальные объединения вроде «YungRussia», а лейблы, например «Gazgolder», начинали сотрудничать с новыми звездами.

Произошло стремительное превращение русского рэпа из «музыкального аутсайдера» в мейнстримный жанр. В отличие от афроамериканского хип-хопа, который обладал собственной мифологией и неспешно развивался, постепенно завоевывая влияние в мире, русский рэп спешно занимался саморефлексией — иными словами, метарэп должен был поспеть за рэпом. Например, вот как эта потребность проявлялась во взаимодействии рэперов новой школы: «Концепт объединения можно считать попыткой создать среду, способную вы-

14 Признан в Российской Федерации физическим лицом, выполняющим функции иностранного агента. — *Примеч. ред.*

15 См.: https://vk.com/wall2850237_218910 (дата обращения: 20.11.2022).

16 Музыкальный журналист Владимир Завьялов критически осмысляет «переворот игры». Он предлагает считать переворот лучшим месяцем в истории жанра, укрепившим позиции рэпа в условиях стремительной культурной переоценки, но не переломным моментом, который покончил с предполагаемым кризисом рэпа. См.: https://daily.afisha.ru/music/17573-a-chto-esli-perevorota-rep-igry-ne-bylo/ (дата обращения: 20.11.2022).

17 В хип-хопе часто противопоставляли старую и новую школы. Обычно к старой школе относят рэп, выпущенный до начала 1980-х годов. Для него характерна более простая техника исполнения и развлекательная тематика. Рэп новой школы появился в 1980-х годах, когда изменились технологии звукозаписи и исполнение, усложнились тексты и расширился спектр тем. В России противопоставление олдскула и ньюскула также сохранилось: «Эта традиционная дистинкция заложена в основание любого последующего деления на олдскул и ньюскул и маркирует как преемственность, так и радикальный разрыв между опытом разных поколений» [Царев 2020а: 215]. Хотя расцвет рэпа в России часто связывают именно с рэперами новой школой, в нашей статье мы почти не используем этот термин: во-первых, это разделение, как кажется, основывается прежде всего на различиях в музыке, а в фокусе нашего внимания будут тексты и связи с литературой; во-вторых, не все рэперы, которые активно творили в 2010-х годах, относятся к ньюскулу.

дать идейное сопровождение музыкального продукта, тем самым устраняя недостаток у русских рэперов идентификационного дискурса и идеологических (например, региональных афроамериканских) нарративов, вшитых в перенимаемые из американского трэпа (один из поджанров хип-хопа. — *А.Р.*, *С.Т.*) стили и тенденции» [Царев 2020б: 217].

Металитературность русского рэпа

Насущная потребность в саморефлексии объясняет, почему рэп, по замечанию исследователей, стал «главным местом саморефлексии культуры» и сосредоточился на «рефлексии над природой жанра и его местом в более широком культурном и социополитическом контексте» [Киселев, Ханова 2020: 236, 245]. При этом мы не утверждаем, что до этого в рэпе не было метареференции — например, исследования показывают, что лексика, связанная с жанром, творчеством, созданием песен и индустрией часто встречается в русском рэпе[18]. Однако нас интересуют метареференциальные явления в рэпе на третьем этапе его развития, а точнее, причина, по которой в нем появились металитературные элементы.

Предварительно сделаем три замечания. Во-первых, в фокусе нашего внимания будет вербальный уровень треков, а музыкальный и перформативный нас интересуют только в соотношении с вербальным. Это связано с тем, что в вокальной музыке метареференцию проще всего анализировать благодаря словам, когда песня тематизирует процесс создания музыки [Wolf 2007: 309]. Случаи метареференции в популярной музыке чаще всего встречаются на вербальном уровне [Butler 2009: 300]. К тому же мы хотим выявить интермедиальные связи рэпа с литературой, поэтому логично сфокусировать внимание на ее исконном медиуме.

Во-вторых, перед нами не стоит задача дать целостное представление о метереференции в творчестве отдельных рэперов или в русском рэпе. Нас интересует метареференция, в которой метамузыкальность сочетается с металитературностью, что акцентирует внимание на особой природе медиума. В таком случае за пределами нашего исследования остаются рэперы, в треках которых нет металитературных элементов. К таким рэперам относятся, например, Скриптонит и OBLADAET.

В-третьих, все случаи металитературности в рэпе мы относим к экстракомпозиционной форме метареференции [Wolf 2009: 37—39]. Такая метареференция выходит за рамки произведения как замкнутого на самом себе субъекта-объекта рефлексии и отсылает ко внешним предметам, будь то другой текст,

18 Антон Бойченко и Светлана Жучкова проанализировали 11 103 трека 507 русских рэперов, используя метод тематического моделирования. Исследование показало, что темы «исполнение музыки», «создание и чтение рэпа», «рэперские атрибуты» по частотности занимают шестое, восьмое и пятнадцатое места соответственно. Подробнее см.: [Бойченко, Жучкова 2020].
Исследование «Яндекса» «Русский рэп как набор слов» основывается на текстах, которые были доступны на сервисе «Яндекс.Музыка» в июле 2018 года. Было выделено 500 слов, которые наиболее часто встречаются в рэп-текстах. Показательно, что среди первых 15 слов 9 потенциально связаны с метареференцией: «рэп», «хип-хоп», «трек», «микрофон», «бит», «рифма», «текст», «стиль», «альбом». Подробнее см.: https://yandex.ru/company/researches/2018/rap (дата обращения: 20.11.2022).

эстетическое явление или медиум. В последнем случае метареференция приобретает интермедиальный характер [Ibid.: 60—63], благодаря чему создается любопытная двойственность: одни и те же элементы могут оставаться литературными в своем исконном медиуме, однако при включении в новый медиум становятся металитературными.

Самым масштабным металитературным явлением в русском рэпе, на наш взгляд, является альбом, по своим качествам напоминающий именно литературный жанр. Безусловно, в словесном творчестве обращение автора к жанру романа или, скажем, поэмы не является метареференциальным само по себе, без проблематизирующих такой выбор метаэлементов, однако в другом медиуме подобные обращения становятся экстракомпозиционной метареференцией: эпическое повествование на музыкальной почве сразу привлекает внимание к своей медиальной инородности.

Примером такой метареференции является «Горгород» Оксимирона, который большинство исследователей, критиков и журналистов относят к жанру антиутопии [Дрок 2020: 60—66]; здесь же уместно вспомнить номинацию альбома на премию Александра Пятигорского как рэп-поэмы. В качестве других примеров упомянем альбомы ЛСП «Magic City», «Tragic City» и ATL'a «Марабу», которые тоже далеко выходят за рамки типичного для рэпа сторителлинга, превращаясь в лироэпические произведения.

Широко распространенным вариантом металитературной референции являются интертекстуальные отсылки. Наглядную визуализацию таких связей с помощью нейронной сети создали исследователи «Яндекса». На сайте «Почитай старших» можно ввести имя или псевдоним любого рэпера и увидеть, в каких песнях цитируются литературные произведения. Например, Оксимирон[19], по данным сайта, цитирует Данте, Киплинга, Брюсова и др. (*ил. 2*).

Безусловно, это исследование выявляет самые очевидные интертекстуальные связи — прямые цитаты. Однако более скрупулезный анализ показывает, что русский рэп крайне богат и менее очевидными интертекстами. Например, в диптихе ЛСП «Magic City» и «Tragic City» интертекстуальные связи с романом Булгакова «Мастер и Маргарита» создаются с помощью разных каналов восприятия, то есть благодаря комбинации медиа [Там же: 66].

Другой пример усложненного интертекста, интересный в контексте метапоэтической рефлексии, — это обращение к тексту пушкинского «Памятника», а через него к одному из самых известных поэтологических стихотворений, оде Горация «Exegi monumentum». В начале трека pyrokinesis'a «Виа Долороса» лирический субъект репрезентирует себя как певца: «Для нее на раз / Возьми да спой»[20]. Однако почти сразу этот образ меняется:

> Я крест себе воздвиг нерукотворный
> В разрезе сути нет и мысли все идут от формы
> Мой бутафорный дом, прости, но я вгоню кол из осины
> В свою грудь
> Сохрани, спаси, но милую забудь (и не вспоминай).

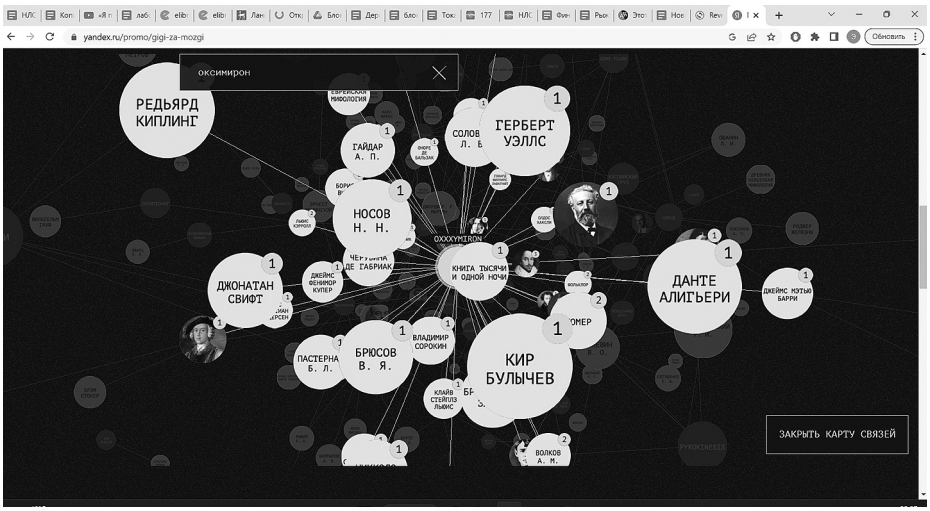
---

19 Признан в Российской Федерации физическим лицом, выполняющим функции иностранного агента. — *Примеч. ред.*

20 Все тексты здесь и далее цитируются по: https://genius.com/ (дата обращения: 20.11.2022).

Заменив «памятник» на «крест», рэпер изменяет и субъекта, сообщая ему черты проклятого поэта, похожего на вампира и даже Иисуса. Метапоэтическая рефлексия подчеркивается изменением стихотворного метра: если до этого текст тяготел к тоническому стихосложению, как и вся рэп-музыка, то строки припева явно силлабо-тонические, ямбические. Также этот переход к стихам выделяется на музыкальном и перформативном уровнях: на время исчезает бит, который создает особый ритм рэп-музыки, меняется флоу, то есть манера исполнения, — pyrokinesis начинает мелодекламировать.

В творчестве многих рэперов встречается лексика, которая традиционно используется как литературный метаязык. Прежде всего, это слова, указывающие на объекты («стихи», «поэзия», «рифма», «муза») и субъекты («поэт», «писатель») метареференции.



Ил. 2. Интертекст в творчестве Оксимирона
См.: https://yandex.ru/promo/gigi-za-mozgi (дата обращения: 20.11.2022).

Творчество может прямо обозначаться как литературное: «Мой стих в черном космосе кажется таким белым» (ЛСП, «Плевок в вечность»), «Я всего лишь писатель, мое дело — писать / И не е...т!» (Оксимирон, «Всего лишь писатель»).

Иногда метаэлементы встречаются в паратексте трека. В песне ATL'а «Вирши» лирический субъект рассуждает о природе творчества, используя множество метамузыкальных элементов, связанных как с созданием музыки («звуковуха», «сэмплы», «басы»), так и с самим рэпом («рэп», «рэпер»). Маркируя песню как силлабическую поэзию с помощью паратекста (названия), ATL одновременно наполняет трек метамузыкальным содержанием, тем самым сталкивая два медиа друг с другом. Иначе с паратекстом работает Хаски — он называет трек «Ода ничему», дискредитируя и пародируя этот жанр: «Ничего, Ничего — как отсутствие всего / Вы покатитесь крапаликами, если я чихну». О роли пародии в метареференции мы скажем чуть позже.

Рэперы могут прямо обозначать своего лирического субъекта как поэта. Оксимирон во время рэп-баттла с рэпером ST описывает поэзию как настоящее искусство, а поэтов — как истинных творцов и мастеров слова. Он унижает соперника, отказывая ему в статусе поэта, а себя относит к литературе с ого-

ворками: «Я третьесортный поэт, но зато первосортный MC». Любопытно, что Оксимирон пытается победить соперника в баттле, соотнося себя и с литературой, и с музыкой, которые мыслятся как равноценные искусства. Face[21] тоже обозначает лирического субъекта как поэта в треке «Четвертый всадник»: «И, чтоб создать вулкан, я отдаю свое ребро / Русский поэт — это тот, кто с собой носит перо». Одновременно с этим в интервью по случаю выхода первого политического альбома, куда входит этот трек, Face говорит о стремлении «быть неким поэтом скорее, чем просто рэпером», и о песнях, которые стали способом самовыражения «поэтических способностей»[22].

Более изощренный вариант самоопределения мы находим у других рэперов. В треке ATL'a «Манекен» субъект песни негативно отзывается о поэзии, отмежевываясь от статуса поэта как носителя божественного знания и предназначения: «Не называл себя поэтом, не метил в философы / Мне п...й, кто там избранный, я не мечу в апостолы». С одной стороны, это типичная для метареференции стратегия — самоопределение через отрицание кого-то или чего-то. С другой стороны, включая метапоэтические элементы в ткань музыкального текста, любой рэпер осознанно или неосознанно создает связь со словесным искусством и определяет принадлежность своего творчество относительно другого медиа.

Крайнее выражение металитературности через отрицание и дискредитацию мы находим у Хаски. В треке «Люцифер» он описывает встречу с ангелом (уж не падшим ли?), которая напоминает похожее событие из пушкинского «Пророка»:

Ангел в переулке
Мне шепнул что я поэт
Я ношу его дыханье
На плече как эполет.

Однако дальше награда девальвируется самим же лирическим субъектом:

Если б я умел летать
Я бы нагишом залез
В облака
Распороть и трахнуть
Белый шов небес.

Апофеоза эта стратегия достигает в треке Хаски «Владыка слов» — лирический субъект этой песни «е...т слова»:

Мертвый мрамор метро
Я сосу букву «О», разбираю языком
Колесо буквы «О», облизав ей лицо
Я е...у букву «Ё», потно схвачу поручень
Е...я букву «Я», чавкаю уютно
На лице буквы «Ц» я верчу, чего хочу.

---

21 Признан в Российской Федерации средством массовой информации, выполняющим функции иностранного агента. — *Примеч. ред.*

22 См. с 22:10: https://www.youtube.com/watch?v=nTeYn6B39aU (дата обращения: 20.11.2022).

Особо пикантное звучание эта песня приобретает, если расслышать в ней скрытую цитацию другого текста, отличившегося любовью к буквам «Б», «Л», «О», «К», «Ъ». Вот строки Хаски из того же трека:

Помни, любое из слов
Что ты сосешь
В частности, имя твое
Я искупал в малафье.

А теперь для сравнения отрывок из стихотворения Цветаевой «Имя твое — птица в руке»:

Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке.
Одно-единственное движенье губ.
Имя твое — пять букв[23].

В истории европейской литературы именно пародия использовалась как основная форма метареференции [Wolf 2009: 71]. В русском рэпе пародия применялась для культурного трансфера и усвоения трэпа [Царев 2021: 104]. Следовательно, когда Хаски высмеивает языковые единицы и конкретное литературное произведение, он все равно определяет сущность своего рэпа через соотнесение со словесным искусством.

Рэперы упоминают музу в своем творчестве, однако этот образ лишен пиетета, который он внушал в XIX веке: «Тусовки, эмоции, танцы, постель, пару песен потом про тебя / Но когда ты уйдешь, то поймешь тогда / Что ты не муза, а просто еда для меня» (pyrokinesis, «Черная дыра»), «Гонись за мной, муза, как гонится за мной мусор» (ATL, «Вирши»), «Изнасилуем эту музу в прямом эфире» (Loqiemean ft. ATL, Oxpa, Mostapace, «MLDB»). Редким исключением в духе Николая Некрасова является трек Face'а «Надежда», что, видимо, связано с индивидуальной творческой репрезентацией рэпера: «Мой народ — это моя муза».

Рифма, которая во многих традициях воспринималась как обязательный атрибут поэзии, в рэпе утратила свою связь с исконным медиумом и потому не является металитературным элементом. Рифма в рэпе — показатель мастерства: «Когда артист уделяет время созданию фраз, которые звучат в рифму и интересно, и замысловато, при этом сохраняя посыл песни, — это признак высококлассного MC» [Эдвардс 2020: 105]. Поэтому не удивительно, что рэперы упоминают ее с особым уважением: «В тридцать две строки спрессованы / Рифм великие сонмы» (ATL, «Священный рейв»). За редким, но уже знакомым нам исключением:

Рифма — это шлюха в услуженьи у поэта
Она может быть проста почти вульгарна, будто эта
Она может быть изысканно-манерна, эта шлюха
Но суть у ней одна — удовольствие для слуха.

(Хаски, «Частушки»)

23 https://www.culture.ru/poems/33688/imya-tvoe-ptica-v-ruke (дата обращения: 20.11.2022).

Все метаэлементы требуют активного участия адресата. Они только потенциально создают условия для метареференции — она нуждается в том, чтобы и потенциальные получатели осознали ее как таковую [Wolf 2009: 25]. В рэпе этот коммуникативный и когнитивный аспекты метареференции особенно актуальны, когда металитературные элементы неявные — скажем, не маркируются через лексику или жанровые конвенции — и требуют от потребителя более глубоких знаний о литературе. В качестве такого подготовленного адресата снова упомянем Илью Кукулина. В своей статье он дает меткий метакомментарий — соотносит авторскую маску Оксимирона и Нойза МС[24] с образом проклятого поэта [Kukulin 2020: 91].

Приведем еще несколько примеров неявных метаэлементов. Только человек, знакомый с концепцией поэзии как откровения высших сил, может воспринять рэп в таком же ключе: «...но рэпчик и без этого вещим стал / Воздушно-капельным путем из уст в уста» (ATL, «Бисер»). Не зная стихотворения Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом», слушатель вряд ли идентифицирует эту проблему как поэтическую: «Я должен делать деньги (песни?) / Деньги (песни), деньги (песни)» (ЛСП, «Деньги не проблема»). Без знаний о греческой мифологии и персонифицированном в образе музы вдохновении слушатель не интерпретирует рэперский бит как ее новую вариацию: «А бит шатает голову, и я поверх бита / И моя русская поэзия в подъезде у кента» (Хаски, «Бит шатает голову»).

Выводы

1. Русский рэп 2010-х годов неожиданно для всех стал мейнстримным явлением российской популярной культуры. Развитие технологий и средств коммуникации, постепенная локализация жанра в предыдущем десятилетии и социополитическая ситуация в России, видимо, стали причиной этого стремительного развития.

2. Русский рэп в изменившемся социокультурном пространстве нуждался в медиальном самоопределении, находясь внутри конкурентной медиасреды и не имея за своими плечами давней истории и развитых традиций, а значит, идейного, интеллектуального и ценностного капитала. Метареференция стала очевидным и действенным решением этой проблемы[25].

3. На пути к метарефлексии русский рэп выбрал две стратегии. Одни рэперы, определяющие себя прежде всего через медиаспецифичность своего жанра, активно использовали только метамузыкальные элементы. Другие, воспринимая свое творчество как новое плюримедиальное явление, обратились еще и к металитературным элементам, что привело к медиальной автономности жанра, его отмежеванию от конвенциональной сферы популярной музыки.

---

24 Признан в Российской Федерации физическим лицом, выполняющим функции иностранного агента. — *Примеч. ред.*

25 Подробнее о роли метареференции в утверждении медиального статуса см.: [Butler 2009; Wolf 2009: 64—71]. Также о локальном метаповороте как реакции на появление новых медиа и развитие технологий, на демократизацию культуры и повышающуюся медиаграмотность см.: [Butler 2011; Wolf 2011: 32—36].

4. Решение последних — следствие более масштабных и продолжительных процессов. Вальтер Беньямин еще в 1936 году утверждал, что массовое искусство из-за своей тиражируемости теряет «ауру», а значит, подлинность и ценность [Беньямин 2012]. В свою очередь, Маршалл Маклюэн в 1964 году указал на гибридное смешение разных средств коммуникации, которое пользуется их «силой» и порождает новые медиа [Маклюэн 2003: 66—69]. Металитературность русского рэпа, с одной стороны, отражает масштабный процесс проникновения медиа друг в друга и стирания границ между ними, а с другой — указывает на потребность популярной музыки в новом социокультурном пространстве переосмыслить свои границы, пересоздать свою историю и найти иную, более продолжительную традицию[26], чтобы валоризировать себя.

5. Несмотря на то что рэп обращается к культурному капиталу литературы, его отношение к ней колеблется от пиетета до отрицания, пародирования и дискредитации. В треках Хаски, например, пародия и дискредитация выглядят как сознательная творческая стратегия в обращении с металитературным материалом.

6. Частный исследовательский сюжет о металитературности рэпа открывает перед нами, филологами, проблему размытости границ литературы, которая сегодня постоянно оказывается в несвойственной для себя среде: аудиальные, мультимедийные тексты стремятся заменить и вытеснить словесность. Если еще недавно границы литературы проходили по обложке книги в руке, то теперь они определяются волюнтаристским опытом восприятия каждого человека. Ценишь в рэпе текст — считай его поэзией. Одно и то же плюримедиальное явление благодаря переключениям между конститутивным и кондициональным, по Жерару Женетту, режимам литературности [Женетт 1998: 344—366] может постоянно мигрировать от одного медиа к другому.

Что с наследством? 2019—2022 годы

В 2019 году наметился кризис русского рэпа. Сформировавшаяся индустрия производила контент и доходы, но перестала рождать новые имена и знаковые релизы. Тем не менее ценностный капитал, полученный рэперами в том числе от литературы, остался с ними.

На русскую литературу всегда смотрели пристально — в XIX веке она была принципиальной формой высказывания о чем угодно, благодаря чему поэт в России всегда был «больше, чем поэт». В XXI веке такой формой стал рэп — и за ним тоже стали внимательно присматривать. Теперь нам остается смотреть на сноски — в них обитают иностранные агенты. Наверное, это значит, что кто-то из рэперов распорядился наследством.

---

26 В России до сих пор сохраняется представление о литературоцентричности отечественной культуры и особом статусе русской литературы в ряду других искусств. Подробнее о культе литературы и российском литературоцентричном мышлении см.: [Бойм 2002: 125—129]. Также о роли метареференции во включении в предшествующие традиции, литературную или музыкальную, см.: [Butler 2009: 302—305; Jancsó 2019: 217—235].

Библиография / References

[Беньямин 2012] — *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. с нем. С. Ромашко // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / Ред. Я. Охонько. М.: РГГУ, 2012. С. 190—234.

(*Benjamin W.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit // Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya / Ed. by Ya. Okhon'ko. Moscow, 2012. P. 190—234. — In Russ.)

[Бойм 2002] — *Бойм С.* Общие места: Мифология повседневной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

(*Boym S.* Obshchie mesta: Mifologiya povsednevnoy zhizni. Moscow, 2002.)

[Бойченко, Жучкова 2020] — *Бойченко А.Е., Жучкова С.В.* Что скрывает русский рэп? Тематическое моделирование текстов русскоязычной хип-хоп сцены // Журнал социологии и социальной антропологии. 2020. Т. 23. № 2. С. 130—165.

(*Boychenko A.E., Zhuchkova S.V.* Chto skryvaet russkiy rep? Tematicheskoe modelirovanie tekstov russkoyazychnoy khip-khop stseny // Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii. 2020. Vol. 23. № 2. P. 130—165.)

[Гриценко, Дуняшева 2013] — *Гриценко Е.С., Дуняшева Л.Г.* Языковые особенности рэпа в аспекте глобализации // Политическая лингвистика. 2013. № 2. С. 141—147.

(*Gritsenko E.S., Dunyasheva L.G.* Yazykovye osobennosti repa v aspekte globalizatsii // Politicheskaya lingvistika. 2013. № 2. P. 141—147.)

[Дрок 2020] — *Дрок В.В.* Проблема повествователя в русском рэпе. М.; Берлин: Директ-медиа, 2020.

(*Drok V.V.* Problema povestvovatelya v russkom repe. Mosow, Berlin, 2020.)

[Женетт 1998] — *Женетт Ж.* Вымысел и слог / Пер. с фр. И. Стаф // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 2. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 344—366.

(*Genette G.* Fiction et diction // Genette G. Figury: Raboty po poetike: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1998. P. 344—366. — In Russ.)

[Киселев, Ханова 2020] — *Киселев М., Ханова П.* Модерн, постмодерн, метамодерн: русский рэп как территория больших культурных конфликтов // Новая критика. Контексты и смыслы российской поп-музыки / Сост. А. Горбачев. М.: ИМИ, 2020. С. 234—261.

(*Kiselev M., Khanova P.* Modern, postmodern, metamodern: russkiy rep kak territoriya bol'shikh kul'turnykh konfliktov // Novaya kritika. Konteksty i smysly rossiyskoy pop-muzyki / Ed. by A. Gorbachev. Moscow, 2020. S. 234—261.)

[Кушнир 1999] — *Кушнир А.* 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977—1991: 15 лет подпольной звукозаписи. М.: ЛЕАН; Аграф; Крафт+, 1999.

(*Kushnir A.* 100 magnitoal'bomov sovetskogo roka. Izbrannye stranitsy istorii otechestvennogo roka. 1977—1991: 15 let podpol'noy zvukozapisi. Moscow, 1999.)

[Маклюэн 2003] — *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.

(*McLuhan M.* Understanding Media: The Extensions of Man. Moscow, 2003. — In Russ.)

[Фролова 2015] — *Фролова Е.В.* Рэп как форма социально-политической рефлексии в современной российской культуре (2009—2013 гг.). М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015.

(*Frolova E.V.* Rep kak forma sotsial'no-politicheskoy refleksii v sovremennoy rossiyskoy kul'ture (2009—2013 gg.). Moscow, 2015.)

[Царев 2019] — *Царев А.* Городское пространство в российском хип-хопе: зоны отчуждения и его преодоления // Неприкосновенный запас. 2019. № 1. С. 132—143.

(*Tsarev A.* Gorodskoe prostranstvo v rossiyskom khip-khope: zony otchuzhdeniya i ego preodoleniya // Neprikosnovennyy zapas. 2019. № 1. P. 132—143.)

[Царев 2020а] — *Царев А.* От гетто до блока: переосмысление города и городского в современном российском хип-хопе // Новая критика. Контексты и смыслы российской поп-музыки: сб. ст. / Сост. А. Горбачев. М.: ИМИ, 2020. С. 210—233.

(*Tsarev A.* Ot getto do bloka: pereosmyslenie goroda i gorodskogo v sovremennom rossiyskom khip-khope // Novaya kritika. Konteksty i smysly rossiyskoy pop-muzyki / Comp. by A. Gorbachev. Moscow, 2020. P. 210—233.)

[Царев 2020б] — *Царев А.* Несостоявшийся футуризм: техническое производство будущего в новой школе русского рэпа // Неприкосновенный запас. 2020. № 6. С. 212—222.

(*Tsarev A.* Nesostoyavshiysya futurizm: tekhnicheskoe proizvodstvo budushchego v novoy shkole russkogo repa // Neprikosnovennyy zapas. 2020. № 6. P. 212—222.)

[Царев 2021] — *Царев А.* Культурный трансфер в цифровой реальности: феноменология русского трэпа // Новая критика. Звуковые образы постсоветской попмузыки / Сост. Л. Ганкин. М.: ИМИ, 2021. С. 92—105.

(*Tsarev A.* Kul'turnyy transfer v tsifrovoy real'nosti: fenomenologiya russkogo trepa // Novaya kritika. Zvukovye obrazy postsovetskoy popmuzyki / Comp. by L. Gankin. Moscow, 2021. P. 92—105.)

[Эдвардс 2020] — *Эдвардс П.* Как читать рэп / Пер. с англ. Р. Багаева, И. Гахраманова, П. Попазогло. М.: Альпина Паблишер, 2020.

(*Edvards P.* How to Rap. Moscow, 2020. — In Russ.)

[Böhn 2009] — *Böhn A.* Quotation of Forms as a Strategy of Metareference // Metareference Across Media: Theory and Case Studies / Ed. by W. Wolf, K. Bantleon, J. Thoss. Amsterdam: Rodopi, 2009. P. 591—609.

[Butler 2009] — *Butler M.* "Please Play This Song on the Radio": Forms and Functions of Metareference in Popular Music // Metareference Across Media: Theory and Case Studies / Ed. by W. Wolf, K. Bantleon, J. Thoss. Amsterdam: Rodopi, 2009. P. 299—316.

[Butler 2011] — *Butler M.* Making Sense of the Metareferential Momentum in Contemporary Popular Songs // The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation / Ed. by W. Wolf, K. Bantleon, J. Thoss. Amsterdam: Rodopi, 2011. P. 507—524.

[Jancsó 2019] — *Jancsó D.* Twentieth-Century Metapoetry and the Lyric Tradition. Berlin: Walter de Gruyter, 2019.

[Kukulin 2020] — *Kukulin I.* Playing the Revolt: The Cultural Valorization of Russian Rap and Covert Change in Russian Society of the 2010s // Russian Literature. 2020. Vol. 118. P. 79—105.

[Wolf 2007] — *Wolf W.* Metafiction and metamusic: Exploring the limits of metareference // Self-Reference in the Media / Ed. by W. Nöth, N. Bishara // Approaches to Applied Semiotics. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2007. Vol. 6. P. 303—324.

[Wolf 2009] — *Wolf W.* Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions // Metareference Across Media: Theory and Case Studies / Ed. by W. Wolf, K. Bantleon, J. Thoss. Amsterdam: Rodopi, 2009. P. 1—85.

[Wolf 2011] — *Wolf W.* Is There a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained? // The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation / Ed. by W. Wolf, K. Bantleon, J. Thoss. Amsterdam: Rodopi, 2011. P. 1—47.

Записи и выписки

Игорь Вдовенко

Еще одно возвращение

Сказки

1. Брекке-ке-кес

Когда жаба (неожиданно, правда?) похищает Дюймовочку для своего сына, она сажает ее на листок кувшинки посреди воды, откуда та не может сбежать, и показывает ее своему лягушонку. Последний же не может ничего сказать, кроме: «Коакс, коакс, брекке-ке-кекс!» («Koaks, koaks, brekke-ke-keks!» — в оригинальном датском тексте).

Откуда цитата? Неожиданный театроведческий вопрос. Потому что это — «Лягушки» Аристофана. Когда Дионис с Ксанфием пересекают озеро (тут странная аберрация: кажется, что озеро у Андерсена, а у него — река; в то время как у Аристофана-то должно быть, наоборот, не озеро, а река, ан нет, но это не столь важно), так вот, когда Дионис с Ксанфием пересекают озеро на челноке Харона, во время переправы местные (!) лягушки поют песню с этим рефреном: «Брекекекекс, коакс, коакс» (Βρεκεκεκέξ κοάξ κοάξ). Собственно говоря, именно эти лягушки и дали название пьесе. И думается мне, что здесь у Андерсена — не простое воспроизведение античного звукоподражания.

«Дюймовочка» — как и все главные андерсоновские сказки — в известном смысле аллегория. Аллегорический рассказ. На сей раз (и снова) о смерти и воскресении души. Своеобразная вариация истории Психеи. Недаром Дюймовочка получает в конце сказки крылышки — ее преображение завершилось. Но мало кто помнит, что она получает также и новое имя — Майя (то есть μαῖα — мать, матушка, мама). Потому что история Амура и Психеи (во всех ее вариантах — и в «Красавице и чудовище», и в «Аленьком цветочке») — это история беременности Психеи (см. апулеевский оригинал). История смерти и рождения.

Характерно здесь — в сказке — и то, что Психея-Дюймовочка спускается под землю (в Аид), где переживает зиму в компании древних хтонических божеств — мыши и СЛЕПОГО крота. Характерно и то, что ласточка («психея-ласточка бросается к ногам»), которую в этом подземном царстве встречает

Дюймовочка, сначала — мертва (не кажется мертвой, а именно мертва и оживает лишь благодаря тому теплу, которое исходит от Дюймовочки). Замечательным же (и совершенно оригинальным) мне видится тот мотив, что на Дюймовочке ВСЕ хотят жениться. Сначала сын жабы. Затем — майский жук. Затем — крот. Она же хранит себя для прекрасного (не принца даже) маленького короля эльфов. И еще более замечательно, что этот король не просто дарит ей крылья, а он делает то, что не мог сделать похитивший ее от лягушек майский жук (последний — напомню — отказывается от Дюймовочки, потому что она еще слишком человек). То есть тут как бы происходит параллельная трансформация: некто крылатый, похитивший ее с листа кувшинки (иначе говоря, вырвавший ее из лап смерти, снявший практически буквально — с ладьи Харона), не может ей дать крылья. Для того чтобы получить их, ей (самой!) надо пройти определенный путь — спуститься под землю, оживить ласточку, пережить зиму, бежать. И когда она это делает, на сей раз — прекрасный (но по-прежнему крылатый) — жених как бы естественным образом уже поджидает ее в конечном пункте ее путешествия.

Текст сказки вообще — гениальный. Поражающий в своих подробностях. Так, меня сегодня, когда я решил ее перечитать, поразила сцена с мотыльком, которую я — естественно — совершенно не помнил. После того как Дюймовочка упросила рыб перегрызть стебель кувшинки и отправилась на ней в плавание, и еще до появления майского жука в тексте вдруг возникает, казалось бы, совершенно ненужный персонаж. Процитирую:

> Красивый белый мотылёк всё время порхал вокруг неё и наконец уселся на листок — уж очень ему понравилась Дюймовочка! А она ужасно радовалась: гадкая жаба не могла теперь догнать её, а вокруг всё было так красиво! Солнце так и горело золотом на воде! Дюймовочка сняла с себя пояс, одним концом обвязала мотылька, а другой привязала к своему листку, и листок поплыл ещё быстрее.
>
> Мимо летел майский жук, увидал девочку, обхватил её за тонкую талию лапкой и унёс на дерево, а зелёный листок поплыл дальше, и с ним мотылёк — он ведь был привязан и не мог освободиться.
>
> Ах, как перепугалась бедняжка, когда жук схватил её и полетел с ней на дерево! Особенно ей жаль было хорошенького мотылёчка, которого она привязала к листку: ему придётся теперь умереть с голоду, если не удастся освободиться. (Пер. А. и П. Ганзен)

Удивительная сцена. Особенно в том контексте, который возникает из Аристофана. Никто не может просто так сбежать от смерти. Даже если некто сильный, наделенный возможностью захочет его спасти. Кто-то все равно должен умереть. Смерти должна быть предоставлена замена. И лишь после этого возможно подлинное начало того путешествия, в конце которого идущий по пути обретает новый дом, крылья и новое имя[1].

---

1 Забавно, кстати, что в советском мультфильме 1964 года (постановка Л. Амальрика по сценарию Н. Эрдмана) все эти ключевые моменты оказываются опущены: жабы в нем просто жабы (поели, можно и поспать), мотылек просто мотылек (никто его не привязывает, да и вообще поясок, за который он тянет Дюймовочку, — рвется), ласточка — изначально жива (Дюймовочка не только видит, как она падает, но и слышит, как у нее бьется сердце), что же удивительного в том, что в конце и сама заглавная героиня не получает нового имени, а так и остается Дюймовочкой?

2. Сон или нечто большее

Финал пушкинской «Сказки о золотом петушке»: старик-кудесник просит отдать ему девицу, царь его убивает, петушок убивает царя, девица исчезает.

Вопрос, который всегда возникал у меня по его поводу, можно сформулировать примерно так: что было бы, если бы он ее отдал? Она бы не исчезла? Или петушок бы просто не клюнул царя, и он бы остался жив? И что? Ведь сыновья-то его уже погибли. И если у него вдобавок еще и девицу заберут, то тогда зачем вообще это всё? В чем «намек и молодцам урок»? В том, что не стоит давать таких расплывчатых обещаний («волю первую твою я исполню как свою»)? Или что если дал, нужно держать? Но как это сдерживание обещаний связано вообще со всем происходящим?

Вопрос этот на самом деле не такой простой, и для того чтобы хотя бы подойти к ответу на него, надо приложить некоторые усилия. Во-первых, тут стоит оставить в стороне то, что любовь как таковая ставится этим текстом под сомнение: ну и что, что влюбился старик — держи слово (то есть это не высшая ценность и даже не классицистский выбор между чувством и долгом, потому что никакой девицы на самом деле нет и не было — «а царица вдруг пропала, будто вовсе не бывала»). Дело даже не в этом, а в том, было ли все вообще на самом деле?

Вполне очевидно, что вся история с шамаханской царицей подстроена от начала и до конца. И вполне очевидно, подстроена самим звездочетом и скопцом. Зачем? Совершенно непонятно из текста. Для того чтобы проучить царя? А какое ему (скопцу) до царя дело-то? Царь обратился к нему за помощью, мог и отказать. Мог и помочь. Зачем ему такая сложность? Зачем наколдовал он этот морок? И где его (морока) границы? То есть понятно — девица не настоящая, а вот смерть — наоборот. А смерть сыновей? Если бы царь отдал шамаханскую царицу скопцу — ожили бы?

Вернемся к началу. Что хотел царь? «Покой себе устроить». У него это не получалось, он «инда плакал», «инда забывал и сон». Звездочет дарит ему петушка, кричащего: «Царствуй лежа на боку», — и царь именно так и царствует. Спит все время. Будит его только петушок.

И история с царицей так же начинается с побудки («Вот однажды царь Дадон страшным шумом пробужден…»). Отослав первого сына, царь снова засыпает («Шум затих, и царь забылся»). Но вот дальше упоминаний о побудках нет. Ни перед походом второго сына, ни перед собственным выступлением. Не во сне ли происходит все остальное действие? Отправление второго сына, собственный поход? И — соответственно — убийство и смерть?

Но чей это сон? Царя? Кто его видит? И кто рассказывает о нем? И если царя, почему он не просыпается тут же? Почему сюжет останавливается на этом месте?

Можно сказать и так: если это сон царя, то почему он не останавливается на месте смерти: то есть убийство не равно просыпанию. Кто видит исчезновение девицы? Это не может быть некий реальный свидетель (свидетель чего? — сна?), не может быть сам сновидец (ну конечно, в случае, так сказать, классическом). То есть, если бы он отдал девицу — то понятно — он бы, вероятно, проснулся туда, в тот момент, когда сыновья еще живы, и только первый отправлен в поход. Но вот он не отдал и…

В принципе — перед нами традиционный китайский сюжет. Некто (после разговора с даосским или буддийским мастером) засыпает, наутро (как бы) просыпается, проживает жизнь (становится императором, затем империя рушится, он познает и нищету, и богатство, и любовь, и смерть близких) и в конце концов в момент смерти просыпается туда, обратно, в утро после разговора. Ну и, естественно, проснувшись, понимает тщету, так сказать, и иллюзорность даже не столько мира, сколько страстей человека. Но невозможность, непросыпаемость сновидца делают его и не традиционным, и не китайским.

Если мир — это сон Бога, и если Бог, как говорит Ницше, умер (а сон его продолжается, продолжает сниться — кому?), то кто может проснуться? И куда? И кто рассказчик этой истории? И кто — слушатель? И есть ли у этого слушателя хоть малейшая возможность убежать из этого сна мертвого царя? Так и не просветлившегося, вероятно, по причине смерти рассказчика его истории.

Или же нет? И на самом деле это еще даже не урок о просветлении, а урок о необходимых для его начала условиях? То есть урок, смысл которого сводится к тому, чтобы добрые молодцы научились наконец отвечать за свои обещания, как бы им этого ни не хотелось и как бы тяжело это ни было? И что до того, как они этому не научатся, никакое пробуждение (прямое или переносное) в принципе невозможно. И что не распростившись с самым (как тебе кажется) дорогим, ты так никогда и не узнаешь о том, что ничего этого — якобы дорогого — на самом деле и не было. И вообще о том, что весь этот твой так называемый мир — всего лишь сон, из которого у тебя была возможность проснуться. И так и будешь вечно пребывать в этом своем сне, как в «объективной реальности», даже после собственной смерти.

3. Две версии истории Буратино

Папа Карло изготавливает Буратино, и тот оживает. Но и у Карабаса Барабаса куклы — живые. Не потому ли, что они тоже имеют какое-то отношение к пространству, в котором он появился на свет? Не в месте ли дело? То есть в том месте «за дверью», ключик от которой был потерян Карабасом Барабасом? Не место ли дарует жизнь? И если да, то что это вообще за место? И главное — откуда у Карабаса был ключ от него?

Тут есть одна деталь. Борода Карабаса Барабаса. Огромная, длинная, тащащаяся за ним по земле, обматывающаяся несколько раз вокруг дерева в сцене боя с куклами, не дающая ему встать из-за стола в харчевне «Три пескаря». Борода Короля-под-горой (Артура, Карла Великого, Фридриха Второго, о котором текст пятнадцатого века говорит буквально: «Он сидит перед столом, вокруг которого несколько раз обросла его борода»). Короля, погребенного где-то в волшебной пещере. Спящего в ней вечным сном до дня суда. Император спит, борода растет, заполняя все пространство пещеры. И этот вечный сон тоже связан как-то с качеством самого места, с волшебством пещеры, с пространством, где уже сбылось предрекаемое апокалипсисом, и времени уже нет.

Впрочем, разбегающиеся (в середине книги) от Карабаса Барабаса куклы — сделаны ли они им? То есть прямо ли Карабас равен Карло? Или они часть той утвари (куклы-слуги, изображающие челядь, рабов и домашних), которую клали в могилу вместе с покойниками еще египтяне?

Если это так, то не за ними ли отправился в мир Карабас, покинув свою пещеру, в которой спал вечным сном? Отправился, нашел, но потерял ключ и не может вернуться.

Гностическая, в сущности, легенда.

Привратник (Карло), не знающий ничего и не догадывающийся ни о чем, но пропитывающийся духом места (и начинающий в отсутствие хозяина вести себя как хозяин). И знающий, но бессильный и озлобленный хозяин кукольного театра, единственная цель которого — вернуться.

Кем он был раньше? До того, как выбрался в мир? До погребения? Загадка.

Древние боги повержены. Куклы, рабы, челядь, глиняные болваны захватывают мир, переустраивают его на свой собственный лад. Вторгаются в святая святых. И то, что находилось там, за железной дверью, по ту сторону смерти, переустраивается, подлаживается под них, превращаясь в то единственное, что может отвечать их кукольным представлениям. Новые хозяева обретают свой вариант вечности. Чудовищный, по сути (хотя и не так далеко от баньки с пауками ушедший): театр, в котором вечно будет идти одна и та же пьеса о том, как куклы завоевали себе этот театр, в котором вечно будет идти пьеса о том, как куклы...

———

На первый взгляд, история Буратино — история куклы (в названии итальянского оригинала это даже подчеркнуто — «Пиноккио, история одной куклы-марионетки»), то есть книга — вариант сюжета (мифа, можно даже сказать) об оживающей кукле, скульптуре или статуе. Вариант «Голема», «Пигмалиона», «Каменного гостя». Но это не совсем так. Буратино — изначально живое существо. Он подает голос и вмешивается в события еще будучи поленом, еще до своего рождения, до сотворения. Он ссорит Джузеппе и Карло, он смеется, он дразнится, хулиганит и безобразничает. То есть проявляет именно те стороны своего характера, которые будут присущи ему и после появления на свет. Карло же с Джузеппе лишь помогают ему оформиться. И в этом смысле Буратино, конечно, не столько голем, не столько ожившая кукла, сколько альрауне, мандрагора. Изначально визжащее, ругающееся, беспокойное существо, используемое в конечном счете для поиска кладов скрытых в стенах (в том числе и за куском старого холста с нарисованным на нем очагом). Хотя, вероятно, ни папа Карло, ни Джузеппе, затевая всю историю, об этом и не догадываются.

Альрауне — один из героев романтического пантеона. Но в отличие от остальной романтической нечисти (големов, вампиров, разнообразных Франкенштейнов, оживших мертвецов), для XX века нельзя сказать, чтоб популярный. Роман Эверса — скорее исключение. Да и сам Буратино не типичный альрауне. Мало схожий со своими романтическими предшественниками — с Корнелием Непотом Арнима или Цахесом Гофмана. Хотя с последним его и роднит весьма выразительная внешняя деталь, дословно воспроизводимая текстом, — die lange spitze Nase (длинный острый нос) — у Цахеса, впрочем, не бросающийся в глаза, а у Пиноккио так и вовсе вполне себе округлый.

Хорошо, Буратино — альрауне. Однако в книге мотив этот не самоценен. Он сплетается с другими, утрачивая в этом сплетении собственные характеристики, разрушая себя.

Мотивы сплетаются в тот момент, когда куклы Карабаса Барабаса узнают Буратино. Для них он, конечно, своего рода мессия. «Это же настоящий Буратино!»

Он один из них. Недостающее звено, отсутствовавший фрагмент пазла. Как же так? Ведь полено, из которого сделан Буратино, подарил Карло Джузеппе? А ведь он вроде бы никакого отношения ни к дверце, ни к ключику не имел? Здесь и скрыт двигатель сюжета. То, что Джузеппе передает полено Карло — случайность для этих персонажей, но не для самой истории. Ведь все начинается с того, что полено не дается Джузеппе (который хочет сделать из него ножку для стула). Что оно? откуда оно? как оно к нему попало? сколько до него путешествовало по свету? И сколько его (полена) собратьев сгорело в огне нарисованного очага? Поди знай (как говорили когда-то на заре моей туманной юности люди, не желающие отвечать на очевидные вопросы).

Аякс

Как это ни странно, но «Аякс» Софокла в определенном смысле составляет вполне явную параллель «Елене» Еврипида. И там и там основное событие пьесы связано с тем, что все не то, чем оно нам кажется. Мир полон призраков, фантазмов, симулякров, являющихся перед нашими глазами по воле богов. Греки идут освобождать Елену, но никакой Елены в Трое на самом деле нет. Есть лишь ее эйдолон, созданной Герой. Аякс сражается с Агамемноном, пленит Одиссея, но никаких Агамемнона с Одиссеем нет, есть лишь крупный рогатый скот, которого он принимает за вождей. Белый баран, которого он хлещет бичом, думая, что перед ним его обидчик.

В какой-то момент морок спадает, человек остается один на один с плодами рук своих, и нет никаких оправданий. Добро пожаловать в пустыню реальности, Нео.

Человек — игрушка в руках богов. И здесь ничто ничего не значит. Аякс — величайший воин, честнейший, прямой, бесхитростный, стоящий за товарищей, действительно достойный награды, но перед лицом произошедшего все это — неважно.

Пораженный открывшимся ему зрелищем, Одиссей шепчет:

> Так, значит, все мы,
> Все, что землею вскормлены, не боле,
> Как легкий призрак и пустая тень.

И Афина, довольная понятливостью своего протеже, подтверждает:

> Так рассуждай и впредь, мой друг, и бойся
> Богов надменным словом оскорбить
> Пусть ты сильней других своей десницей,

И пусть бездонней всех твое богатство, —
Не дай душе гордыней обольститься!
Ты видишь сам: все счастье человека
Дня одного добыча или дар.
К благоразумным милостивы боги,
Но ненавистен сердцу их гордец.

Но что же именно сказал Аякс против богов? В чем явил гордыню? В том, что посчитал себя достойным?

Дело в том, что здесь есть один, как мне кажется, определяющий момент. Не столько в трагедии, сколько в самой истории, в мифе. История Аякса отличается, например, от истории Ахилла тем, что она рисуется и воспринимается как частная история, то есть история человека, от которого ничего не зависит. То есть я имею в виду — не зависит вообще, в глобальном смысле, в смысле тех событий, в которые вовлечены все, — и боги, и люди, которые, собственно, и формируют горизонт происходящего.

С точки зрения развития глобального сюжета Аякс — никто. Не Филоктет, не Неоптолем (чье присутствие под стенами Трои необходимо для победы, так как включено богами в список обязательных условий). От его присутствия или неприсутствия ничего не зависит. И по большому счету, это означает отсутствие выбора. Выбор присутствует лишь у тех, кто важен. А важность, в свою очередь, измеряется чем-то, что стоит даже над волей богов. (Здесь, кстати, любопытно, что и присутствие Одиссея ничего не значит. Да, мы знаем, что это Одиссей придумал способ, благодаря которому Трою в конечном итоге взяли, но сам он не входит в шесть обязательных условий взятия Трои, и это значит, что если бы его не было, Трою взяли каким-то другим способом, возможно более кровавым.)

Что значит отсутствие выбора? Ну, вот, например, Ахилл, про которого текст Илиады нам прямо говорит, что у него выбор есть — погибнуть под станом троянцев и заработать бессмертную славу, или вернуться домой и прожить долгую жизнь. Понятно, что в одном случае Троя будет взята, а во втором — нет. Однако связано это вовсе не с тем, что Ахилл — величайший герой. А с тем, что он — потомок Эака, а наличие потомка Эака в греческом лагере — обязательное условие. Именно для выполнения этого условия после смерти Ахилла Одиссей отправляется к его сыну.

Но ведь, с фактической точки зрения, и Аякс является потомком Эака. Они с Ахиллом вообще — двоюродные братья. Вот только в отличие от истории с Неоптолемом сам по себе этот факт как бы вообще игнорируется. Или даже так: он становится важен только после того, как никого из потомков Эака не осталось под стенами Трои. Но даже и тогда все обходится без упоминаний об Аяксе как о ком-то, от кого что-то могло бы зависеть (как говорит Неоптолем в «Филоктете» Софокла: «Раз умер мой отец, то мне лишь одному судьбой дано взять Илион»).

Любопытно, что история соревнования Аякса с Одиссем за оружие распадается на два сюжета. Первый — собственно «спор об оружии», столь популярный у римлян и восходящий к утраченной пьесе Эсхила, и второй — «безумие Аякса», восходящий к Софоклу. Причем оба практически исключают друг друга (там, где описывается спор, выпускается безумие, и наоборот).

Наиболее полное развернутое описание спора мы можем найти в «Метаморфозах». И центральным эпизодом там будет собственно спасение Одиссея (то, как оно описано Аяксом). Сначала он рассказывает о том, как это было, окружающим:

> Кличет товарищей; я подбежал и гляжу: он трепещет,
> Бледен от страха, дрожит, приближение чувствуя смерти,
> Тяжкий поставил я щит и лежащего им прикрываю,
> И — хоть мала эта честь — спасаю ничтожную душу.

А затем обращается к самому спасенному (спорящему с ним за щит):

> Если упорствуешь ты, вернемся на прежнее место,
> Всё да повторится: враг, и рана твоя, и обычный
> Ужас. Таись под щитом и со мною за ним состязайся!

Вообще этот мотив — то, что Аякс спасает Одиссея от смерти, прикрывая его щитом, и спасенный становится причиной его гибели, — для римлян оказывается чуть ли не самым важным. Аякс у Пакувия произносит сакраментальное: «Должен ли я был его спасти, чтобы выжил тот, кто меня погубит?», — и нам известно, что именно эта трагедия (или сцена из трагедии) была выбрана распорядителями для исполнения на погребальных играх в честь Цезаря, «чтобы возбудить народ против его убийц».

Овидий обходится вовсе без убийства скота. Пакувий, вероятно, тоже. Проигравший в споре Аякс бросается на меч от обиды.

И здесь — возвращаясь к судьбе: Аякс тот, кто — кажется — стремится к миру. К справедливости. Проявляет то, что мы теперь называем доброй волей. Одиссей не помогает придавленному лошадью Нестору, но когда сам просит о помощи, Аякс помогает ему. То же с Гектором. Аякс сражается с ним целый день, и они расходятся мирно, чуть ли не друзьями, обменявшись подарками — пурпурный пояс Аякса на меч Гектора. И в результате все равно — срабатывает и то, и то. Тело Гектора тащат по земле за пояс Аякса, Аякс же оказывается убит мечом Гектора (пусть он на него и бросается сам).

За что же в результате наказан Аякс? За, как бы мы сейчас сказали, чувство собственной важности. Одиссей, с самого начала убедившийся в том, что всё — ничто, пустая тень, тем не менее всю вторую половину пьесы отстаивает право Аякса на то, чтобы быть похороненным, спорит с Агамемноном (хотя всё — повторюсь — ничто). И здесь, мне кажется, важно это «хотя». Не «из-за того», а «несмотря на». Ведь если ничего нет, если все мы — пустая тень, то вроде бы и ничего не важно. Но тут-то как раз все наоборот. И это уже практически стоическая позиция: да, всё пустая тень, да, от нас ничего не зависит, но — тем не менее (поступай праведно, делай, что должен, не делай того, чего не хотел бы, чтобы сделали тебе, и проч.). В этом смысле Аякс проигрывает ровно в тот самый момент, когда задает свой сакраментальный вопрос о том, следовало ли ему спасать тех, кто в конечном счете его погубит. Потому что именно в этот момент он вносит в это идеальное описывающее мир уравнение себя. Переподчиняя собственный поступок собственной же выгоде. Одиссей же в конце пьесы как бы отказывается от себя. От собственного отношения, привязанности, вражды: Аякс должен быть похоронен, остальное — неважно.

Собственно, с этим отказом оказывается связано и все, что с ним происходит в дальнейшем. *Ностос* Одиссея (его возвращение, сама эта возможность) реализуется не просто как альтернатива *клеосу*, но в последовательной поэтике отказа: от славы, от имени, от друзей, от имущества, от товарищей по плаванию, от бессмертия. В конечном итоге он возвращается домой без всего. Голый, в чужой одежде, без корабля, без спутников. Но и этого мало. Афина забирает у него еще и облик. Его вид (*эйдолон*).

Одинокий, превратившийся в еле дышащего старика, Одиссей выбирается на родной берег. Туда, откуда он некогда отплыл к стенам Трои и куда так хотел вернуться. И здесь с ним происходит нечто обратное тому, что произошло в свое время с Аяксом (и что для греков было вообще едва ли не главным) — узнавание. Сначала пес, потом кормилица, затем жена. Трижды те, кому нужно, те, кто верен, узнают его, скрытого под личиной. И собственно это узнавание (узнавание чего-то скрытого, узнавание в чем-то того, что было) и есть возвращение. Морок спадает, из-под личины старика проступают родные черты. Тот же, кто не способен узреть их (женихи, предатели), — обречен на гибель. И это вообще как бы общее место. Всего лишь частная реализация некоего глобального закона.

В отличие от Одиссея, Аякс лишь думал, что мстит, думал, что восстанавливает справедливость, думал, что боги на его стороне. Но на самом деле все происходящее с ним было — пустым сном. Видением без узнавания. Провалом, как бы мы сейчас сказали, в виртуальность. В некую индивидуальную реальность, созданную травмированным самолюбием. Гипертрофированным чувством собственной значимости и нежеланием принять реальность, в которой все, что он делает, оказывается неоцененным. Рождающееся в душе желание мести выходит на поверхность, и — кто знает — если бы не насланные Афиной видения, чем бы все это в результате обернулось для реальных Одиссея и Агамемнона (а следовательно, и для всех греков).

О Гамлете, ушедшем вслед за Призраком, Гораций говорит Марцеллу: «Он одержим своим воображеньем» (и это притом что Призрак, с которым он разговаривает, виден не только Гамлету, но — тем не менее). Собственно же происходящее далее (смерть Полония, смерть Офелии, смерть Клавдия, смерть Гамлета, а также сам этот конечный переход Дании под руку Фортинбраса) есть не более чем следствие этой одержимости.

Проваливаясь внутрь себя, в реальность мечты (в которой он мстит) Аякс как бы обрубает для себя саму возможность возвращения в реальности. То есть возможность того, что произойдет с Одиссеем.

Однако что значит само это его «возвращение»? Куда именно возвращается Улисс?

Мы знаем, где находится Троя. Знаем дворец Приама. Могилу Гектора. Но ни могилу Одиссея, ни даже собственно гомеровскую Итаку (не имеющую ничего общего с современным одноименным островом) мы так и не нашли (и никогда не найдем, что бы там ни говорили местные археологи). Потому что возвращение — всегда возвращение в никуда. Растворение в нигде. Недоступном ни для внешнего мира, ни для внешнего времени. В мире возвращения всегда цветут те же цветы, что были посажены матерью. Пенелопа всегда ждет (сколько времени бы ни прошло), ковер всегда ткется и расплетается за ночь. А бесконечно пирующие женихи так ничего и не могут с этим поделать. Бессмертие олимпийских богов и вечность, царящая внутри возвращения, не равны между

собой. Первое рано или поздно заканчивается, второе — не заканчивается никогда просто в силу своей невозможности. В которой нет ни самой текущей вдаль реки времени, ни чего-то, что в этом времени бы изменялось и, значит, могло бы закончиться.

При этом (главный парадокс) возвращение не означает повтор. Или, вернее, означает, но этот повтор никогда не является просто повторением. Потому что, хотя все и остается прежним, меняемся сами мы — вернувшиеся. И в этом смысле это что-то вроде того, о чем Борхес говорил в «Пьере Менаре» (и затем Пелевин повторил в «Чапаеве» устами простеца-казака, отвечающего на вопрос Петьки: нет, ваше благородие, вы этой песни никогда слышать не могли. Потому что господин барон ее специально для нас написал. А что в ней такие же слова, как в той, старой, так это просто для того, чтобы нам ее было легче запомнить). И правда — форма не имеет никакого значения, важно лишь то, что мы можем увидеть за ней.

Одна из моих любимых театральных историй связана с постановкой «Трех сестер» во МХАТе в 1940-м году. Или, вернее, с речью Немировича, которой была предварена работа над этой пьесой (некогда уже ставившейся в том — еще дореволюционном — МХАТе, а затем снятой в связи с политической конъюнктурой и вот снова принятой к постановке). Важно понимать, сказал Немирович, обращаясь к труппе, что то, что мы делаем, не возобновление того, старого нашего спектакля. Мы даже не возвращаемся к той пьесе. Той пьесы уже нет. Есть другая. Новая. То есть как бы на самом деле та же, но мы должны на нее взглянуть так, как будто бы она написана сейчас. Мы должны подойти к ней с точки зрения всего нашего нового опыта, всего пережитого нами за эти годы, и тогда — и только тогда — нам откроется ее подлинное содержание («Пьер Менар», кстати, был написан Борхесом ровно тогда же, в том же самом году, в котором Немирович произнес перед труппой МХАТа эту безбожно перевранную мной сейчас просто из нежелания искать оригинал речь). В результате спектакль, премьера которого была сыграна в 1940-м, стал едва ли не лучшим спектаклем зрелого МХАТа. И уж точно — единственным живым спектаклем, шедшим в этом театре на протяжении всех сороковых и первой половины пятидесятых.

Иными словами, конечно, возвращение возможно. Просто стоит помнить о том, что, возвращаясь, мы всегда возвращаемся не туда, где когда-то были. Не в тогда. Единственное место, куда мы можем вернуться, — это сейчас (и быть может, на самом деле именно возвращение и есть единственный способ, которым мы можем там оказаться). Потому что на самом деле возвращение — это такой как бы, может быть, просто чуть более сложный (но в то же время и более надежный) способ овладения реальностью. Овладения в полном объеме, в том виде, какова она есть, в противовес тому, какой она была в горизонте ожидания предполагаемого будущего (имеющего обыкновение так никогда и не наступать).

Еще одно возвращение

Убирался в квартире и послушал на «Арзамасе» лекции Хоружего об «Улиссе». Когда-то, в девяностые, я читал его комментарии и пояснения к «Улиссу»

в трехтомнике, но, признаться, уже совсем забыл, о чем там шла речь. А тут — почему бы и не послушать.

Надо сказать, что говорил он, наверное, то же самое, что и писал в начале девяностых. Сужу по тому, что в процессе поймал себя на том, что в голову мне пришла некая мысль, и я вдруг вспомнил, что она ко мне уже приходила. Обрадовался ей как родной (я вообще, как известно, уверен в том, что у них — то есть у мыслей, я имею в виду — собственная жизнь, и они к нам действительно лишь заходят). Так вот, вкратце.

В лекциях об «Улиссе», которые я тут послушал, Хоружий на вопрос: «Почему главный герой романа еврей?» — отвечает: потому что это бахтинская вненаходимость. Роман о Дублине, дублинцах, ирландских проблемах, и — следовательно — для того чтобы описание всех этих проблем было адекватно, герой не должен быть ирландцем. То есть он должен быть одновременно и внутри всего этого (все это видеть, понимать), но в то же время быть отстраненным.

И это, конечно, хороший ответ, но только на другой вопрос. Не на вопрос, почему Улисс — еврей, а на вопрос, почему не ирландец. Он ведь мог бы быть и кем-то другим. Но тут встает уже другой вопрос: кем? Англичанином? Но тогда ирландские проблемы, увиденные глазами англичанина, не будут уже казаться (во всяком случае, для ирландцев, борющихся как раз за свою культурную и политическую автономию от англичан) правильно увиденными и адекватно отраженными. То есть англичанином он точно быть не может. Тогда может — немцем? Или австрийцем? (Джойс ведь сам жил в Австро-Венгрии — в Триесте — в момент начала работы над романом). Но здесь дистанция получается географической (и — после Первой мировой — еще и политической), включающей в себя ненужный и как бы неуместный контекст (почему герой покидает свою родину, почему он переезжает в Ирландию, почему именно в Ирландию). Топос здесь оказывается очень важен именно как привязка — кровь и почва: одно зависит от другого и формируется им. Каждый из европейских народов имеет свою землю, свое место, и уход со своего места равнозначен отказу от своей природы, своего предназначения (что для ирландского национального ренессанса, частью которого является роман, просто немыслимо). Иными словами, выбор еврея в качестве главного героя оказывается в первую очередь определен тем, что еврейский народ (во всяком случае тот, частью которого является ирландский еврей Блюм) — народ без почвы, без собственной земли, собственного государства. Без собственного топоса. То есть еврей Блюм, проживающий в Ирландии, — не ирландец (и поэтому удовлетворяет требованиям вненаходимости), но при этом еще и не кто-то другой.

Так вот (Хоружий сюда уже не заходит в своих размышлениях, но), у меня — в тот момент, когда я додумываю до того места — упорно возникает одна и та же мысль о том, что, как это ни странно, но похоже, что именно это обстоятельство и оказывается чуть ли не решающим для той формы, которую в конечном итоге принимает роман (причем здесь даже не важно: так это все было задумано или все получилось «само собой»). Как известно, план романа в процессе его написания менялся. Гомер все больше и больше отходил на задний план. И в конце концов у Джойса получилась не «Одиссея», а нечто как бы противоположное ей — то есть роман о невозможности возвращения. О том, что все всегда уезжают навсегда, и о том, что возвращаться не только некуда,

но и некому. Но здесь (если вернуться к национальности героя и ко всем этим, с одной стороны, прогнозируемым, но с другой — само по себе возникающим в романе отзвукам и параллелям) конструкция гомеровской «Одиссеи» как бы автоматически начинает накладываться на мессианский сюжет (увиденный, естественно, не из христианской перспективы, а именно как еврейский): пришествие мессии, как известно, напрямую связано с реконструкцией (или воссозданием) разрушенного римлянами иерусалимского храма, а воссоздание иерусалимского храма напрямую связано с возвращением еврейского народа из изгнания. То есть вопрос о возможности (или невозможности) возвращения в контексте национальности главного героя становится вопросом религиозным. Или — как минимум — квазирелигиозным (если учитывать возможность возвращения народа в землю Израиля не для строительства храма).

Хоружий говорит, что инверсия, переворачивание становятся у Джойса основным приемом. Однако это не столько прием, сколько закономерный итог. Если герой еврей, то есть человек без собственной почвы, собственной страны, без собственного места в мире, то куда он может вернуться? И здесь как бы вдруг оказывается, что в этом переносе начинает раскрываться какой-то совершенно не заложенный в него изначально смысл. Потому что, во-первых, на иврите возвращение — это *тшува*. Но *тшува* — это также покаяние. И это такой именно еврейский способ мирописания (в русском слове «покаяние» тот же корень, что и в слове «цена», и каяться здесь — платить некую цену, виру. В греческом покаяние это *метанойя*, то есть некая перемена ума, которая должна привести к правильному пониманию, к тому, чтобы больше не совершать ошибок, не грешить. В иврите же это именно — возвращение: тот путь, который должен проделать народ, для того чтобы вернуться обратно к Торе и через нее к Богу).

В романе (который писал Джойс) всего этого, естественно, нет. Ничего подобного им не подразумевалось, ни в какие подтексты не закладывалось, да и вообще вряд ли Джойсу были известны (или интересны) еврейские проблемы (ну, в лучшем случае на уровне какого-нибудь Вейнингера). Однако в романе, который оказался им написан, — все это есть. Причем вовсе не потому, что «автор мертв», а как раз — наоборот — потому, что жив (во всяком случае, жив внутри своего произведения).

В чем, собственно, основная идея Одиссеи? В сущности, она может быть выражена одним словом: *ностос* (возвращение). Речь, однако, идет не просто о возвращении заглавного героя на Итаку.

Как говорит в «Греческой мифологии и поэтике» Грегори Надь (со ссылкой на «Миф о возвращении» Дугласа Фрейма): корень **nes-*, лежащий в основе греческого *nostos*, означает не только «возвращаться домой», но и «возвращаться к свету и жизни». И именно это значение и воплощено в организации гомеровской поэмы: «иначе говоря, в основе “Одиссеи” лежит символика воскрешения после смерти»[2].

Но ведь и *тшува* в еврейской традиции (вплоть до позднего хасидизма) понимается именно в этом смысле — то есть в контексте возвращения к жизни. Недаром же Мителер Ребе (второй любавический рабби) в предисловии к «Шаарей тшува» цитирует Йехезкэля: «*шуву, шуву… ве-лама тамуту?*»

2 *Надь Г.* Греческая мифология и поэтика / Пер. Н. Гринцера. М.: Прогресс-традиция, 2002. С. 129.

(«вернитесь, вернитесь… зачем умирать?»[3]) и говорит об аспекте «света и жизненности, которые приходят посредством *тшувы*»[4].

Собственно, это, на мой взгляд, и есть — центральный момент. Джойс, как известно, не просто не верил в возможность воскрешение, но именно утратил веру в результате глубокого личного переживания. И в этом смысле «отход от изначального плана» (то есть от плана буквального перевоспроизведения «Одиссеи») абсолютно закономерен. Невозможно полжизни писать о возвращении, в которое ты не веришь. Даже если ты хочешь написать что-то подобное, в реальности — ничего не получится.

Блюм — еврей. И это его качество не просто удовлетворяет требованиям вненаходимости, но означает и простую истину: еврею (в отличие от ирландца, немца или англичанина) просто некуда возвращаться. Его Итака давно погребена где-то на дне Леты. И очевидно (то есть для Джойса — очевидно), уже никогда не всплывет.

Однако Джойс, как известно, был не очень хорошим пророком (во всяком случае, все его пророчества относительно даже близкого будущего не сбывались). «Улисс» был начат в 1914-м (как раз в год создания Еврейского легиона, ставшего первым шагом к возрождению еврейской государственности), в марте 1918-го (то есть через четыре месяца после опубликования Декларации Бальфура) начинается публикация первых глав в «Литл ревью», и, наконец, в 1921-м (за год до получения Британией мандата на Палестину) работа над романом завершается. Еще через год начнется четвертая алия и движение за возвращение уже, по сути, будет неостановимо.

Сегодня — ровно через сто лет — все это выглядит, конечно, ужасно странно. Или даже не «странно» (неправильное какое-то слово), а — грустно? трогательно? (трудно подобрать подходящее определение). Чем более невозможным становится возвращение в «Улиссе», тем ближе и возможнее оно становится в реальности. Да, конечно, такого скопления войн, революций, исходов целых народов — да просто такого количества смертей, — как в промежутке между 1914-м и 1948-м, человечество не знало никогда (и будем надеяться, никогда больше не узнает). И тем не менее само по себе это движение было скорее обновлением, чем крушением.

Модернизм как проект был вызван Первой мировой. То есть, естественно, не самой Первой мировой, а тем ощущением гибели мира, невозможности продолжения чего бы то ни было в тех формах, в которых оно существовало, казалось бы, всегда (отсюда, собственно, и отказ от самих этих форм). И главное внутреннее ощущение здесь, конечно, — соединение ужаса и радости (в первую очередь радости освобождения, ломки старого). И только потом (и только — в крайне редких случаях) — одновременно — и попытки удержания разлетающихся осколков.

Собственно, «Улисс» и возник изначально как одна из таких попыток удержания (пересборки, воссоздания заново всего того, что разлетелось). Превратившейся лишь в свидетельство о невозможности. Время в романе фактически останавливается: один день на почти тысячу страниц текста — осколки пови-

---

3 В синодальном переводе: «Обратитесь, обратитесь… для чего умирать вам» (Иез. 33:11).

4 *Шнеури Д.-Б.* Шаарей тшува (http://chassidus.ru/mayanotecha/miteler_rebe/shaarey_tshuvo_hakdama.htm).

сают в воздухе как на стоп-кадре. И параллельно — за границами этого стоп-кадра, в непроникающей в него реальности — все идет своим чередом.

Любовь к дальнему

Посмотрел тут в гостях фрагмент фильма про Жеглова (который показывают на 9 мая с той же стабильностью, как «Иронию судьбы» на Новый год), послушал, о чем говорит народ, и вот что — в который раз уже — пришло по этому поводу в голову: любовь к дальнему — то, из-за чего человек бросает дом и уходит на поиски счастья, — на самом деле в обычной бытовой жизни не столько пространственная характеристика, сколь временная. Причем будущее и прошлое здесь практически в равной мере соревнуются между собой. В этом смысле, бросая ретроспективный взгляд на нашу недавнюю историю, меня ничего не удивляет. В конце концов, что такое это страстное желание коммунизма, как не любовь к дальнему (к тому, что где-то там, в воображаемой дали)? И то же — вся эта любовь к нашему героическому прошлому, частным случаем которой является сегодняшняя истерия по поводу отмечания Дня Победы, все эти «можем повторить», «не позволим опорочить». В особенности — последнее. «Не позволим опорочить» — в подавляющем большинстве случаев на самом деле значит «не позволим приблизить, рассмотреть внимательно, не позволим вообще понять, что это там виднеется, почти скрываясь за горизонтом».

Хотя в целом, конечно, разница между будущим и прошлым в определенном смысле чувствительна. В первой половине XX века любовь к дальнему — как русская национальная черта — находит особо яркое выражение именно в способности игнорировать настоящее ради будущего. И в этом смысле вся вот эта революционная романтика (которую мы сегодня можем обсуждать серьезно, например по поводу прозы Платонова или съемок «Лапшина») в сниженном виде становится основой некой глубинной самоидентификации мифологического характера. Один из самых любимых народом советских фильмов (причем характерно, что — сериал) — «Место встречи изменить нельзя» — в частности, именно об этом. Потому что за детективным сюжетом (который, в реальности, не так важен) скрывается именно диспозиция противостояния тех, кто готов, сражаясь ради некоего прекрасного будущего, сегодня жить по трое в одной комнате в коммуналке, работать по 18 часов без выходных, жертвовать всем, и тех, кто ради сиюминутного личного блага, беззаботной жизни, ради сытого сегодня способен прирезать любого ближнего. Недаром центральной сценой фильма становится не притворство Шарапова проходящего проверку в банде (сюжетная доминанта) и даже не его разговор с Левченко (пропагандистская доминанта), а именно вбиваемое Жегловым в предателя:

— Ты не сознание, ты совесть потерял. Ты, когда пистолет он на тебя навел, не про долг свой думал… не про товарищей своих убитых, а про 50 тысяч выигранных. Да про домик в Жаворонках с коровой, да с кабанчиком.

— Да! — кричит в ответ трус и предатель. — Да! И про детишек своих тоже думал! Если меня убьют — ты, горлопан, кормить их будешь?! Ты их в люди выведешь? Я давно заметил! С тех пор, как выигрыш выпал мне. Возненавидели вы меня, и все вы стали по-другому ко мне относиться! Все стали по-другому смотреть! Как будто я украл. Украл этот выигрыш, а не государство мне

дало! Что я не пропил с вами, не растранжирил свое, кровное! Государство мне дало. Надо было пропить с вами… Коньяк…

И тут наконец вступает в диалог та самая простая русская баба, которая как бы и детишек своих воспитывает (и поэтому приходится ей с Фоксом и с прочей мразью якшаться), но которая одновременно и совесть свою еще не потеряла: «Это он Фоксу сказал, что вы его здесь дожидались». И это уже — приговор. Потому что как бы оказывается, что нельзя одновременно и про кабанчика, и про товарищей убитых. То есть, иными словами, находиться одновременно и здесь, и за горизонтом. И в домике, и рядом с товарищами, о которых главное и единственное, что может быть сказано сущностно, — это собственно и прозвучавшее определение — «убитых». Потому что на самом деле любовь к дальнему (игнорирующая и презирающее всякое сейчас и теперь) в своей предельной форме и есть любовь к смерти. Или иначе: тяга к небытию. И никакой другой возможности достигнуть этого дальнего, кроме как умереть, в реальности не существует.

Один из самых любимых мной образов на эту тему, как ни странно, хотя и говорит также о России, принадлежит как раз дальнему (или, может быть, в нашем контексте лучше сказать — далекому). Это рассказ о «русской горячке» или, иначе, «сибирской истерии», который еще недавно столь популярный у нас Мураками вкладывает в уста героини одного из своих не самых известных романов — «К югу от границы, на запад от солнца»:

> Ты слыхал о такой болезни — сибирская горячка? <…> Я когда-то о ней читала. Давно. Еще в школе, классе в восьмом-девятом. Не помню только, что за книжка… В общем, ею болеют в Сибири крестьяне. Представь: вот ты крестьянин, живешь один-одинешенек в этой дикой Сибири и каждый день на своем поле горбатишься. Вокруг — никого, насколько глаз хватает. Куда ни глянь, везде горизонт — на севере, на востоке, на юге, на западе. И больше ничего. Утром солнце на востоке взойдет — отправляешься в поле; подойдет к зениту — значит, перерыв, время обедать; сядет на западе — возвращаешься домой и спать ложишься. <…> И приходит день, и что-то в тебе умирает… Что-то такое… Каждый день ты видишь, как на востоке поднимается солнце, как проходит свой путь по небу и уходит на западе за горизонт, и что-то в тебе рвется. Умирает. Ты бросаешь плуг и тупо устремляешься на запад. На запад от солнца. Бредешь день за днем как одержимый — не ешь, не пьешь, пока не упадешь замертво. Это и есть сибирская горячка — hysteria siberiana[5].

Помимо самого этого образа (очень точного в отношении того, о чем мы говорили), любопытно так же и то, в какой момент он появляется в романе.

«К югу от границы, на запад от солнца» достаточно небольшая по объему книга, которую Мураками писал параллельно «Хроникам заводной птицы». Роман начинается как история детской любви: мальчик Хадзимэ и девочка Симамото, принадлежащие к послевоенному поколению беби-бума, ходят в одну школу, сидят за одной партой. Постепенно между ними возникает совершенно особый род близости, доверительные отношения, превращающиеся в любовь. Однако жизнь вмешивается, девочка переезжает, и отношения прерываются.

---

5 *Мураками Х.* К югу от границы, на запад от солнца / Пер. с яп. И. и С. Логачевых. М.: Эксмо, 2003. С 170—171. (Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.)

Дальше мы следим только за жизнью мальчика — он вырастает, переезжает в Токио, поступает в университет, заканчивает его, переживает несколько романов и в конце концов влюбляется в прекрасную девушку, у него рождаются две дочери, которых он тоже очень любит, он занимается любимым делом, но все равно в жизни его чего-то не хватает. Чего — он понимает в тот момент, когда снова встречается с Симамото. И дальше и следует сцена, в которой и возникают эти слова.

Она приходит к нему в бар, они разговаривают, затем он и она садятся в машину и едут к нему на дачу. Входят в дом, он достает пластинку с песней, которую они почти каждый день слушали в детстве, и ставит ее на проигрыватель.

> Нат Кинг Коул пел «К югу от границы». Как давно я не слышал эту мелодию...
>
> — В детстве, когда я ее слушал, мне страшно хотелось узнать, что же такое находится там, к югу от границы.
>
> — Мне тоже, — сказала Симамото. — Знаешь, как меня разочаровало, когда я выросла и прочитала слова песни по-английски. Оказалось, он просто о Мексике поет. А я думала, там что-то такое...
>
> — Какое?
>
> Симамото провела рукой по волосам, собирая их на затылке.
>
> — Не знаю. Что-то очень красивое, большое, мягкое.
>
> — Что-то очень красивое, большое, мягкое, — повторил я. — Съедобное?
>
> Она расхохоталась, блеснув белыми зубками:
>
> — Вряд ли.
>
> — Ну, а потрогать-то можно хотя бы?
>
> — Может быть.
>
> — Опять может быть!
>
> — Что ж поделаешь, раз в мире так много неопределенности, — ответила Симамото.
>
> Я протянул руку к спинке дивана и дотронулся до ее пальцев. Я так давно не прикасался к ней — с того самого дня, когда мы улетали в Ханэду из аэропорта Комацу. Ощутив мое прикосновение, она подняла на меня глаза и тут же опустила.
>
> — К югу от границы, на запад от солнца, — проговорила Симамото.
>
> — А на запад от солнца — там что?
>
> — Есть места (с. 169—170).

Дальше следуют рассказ Симамото о сибирской горячке и финал диалога:

> Я вообразил лежащего на земле мертвого сибирского крестьянина и поинтересовался:
>
> — Но что там, к западу от солнца?
>
> Симамото опять покачала головой.
>
> — Я не знаю. Может, ничего. А может, и есть что-то. Во всяком случае — не то, что к югу от границы (с. 171).

После чего влюбленные наконец соединяются. Однако перед этим она добивается от него слов о том, что все происходящее происходит неслучайно:

> Выслушай меня, Хадзимэ, — наконец заговорила Симамото. — Внимательно выслушай — это очень важно. Я уже тебе как-то говорила: серединка на половинку — такая жизнь не по мне. Ты можешь получить все или ничего. Вот главный принцип. Если же ты не против, чтобы все оставалось как есть, пусть остается. Сколько

> это продлится — не знаю; постараюсь, чтобы подольше. Когда я смогу, мы будем встречаться, но если нет — значит, нет. Я не буду являться по твоему зову, когда тебе захочется. Пойми. А если тебя это не устраивает и ты не хочешь, чтобы я опять ушла, бери меня всю, целиком, так сказать, со всем наследством. Но тогда и ты нужен мне весь, целиком. Понимаешь, что это значит? (с. 173)

Требуя осознанности в решении, она напоминает ему о реальности: работе, которую он любит, доме, в котором живет, жене, дочках, но он, признавая то, что все это действительно дорого для него, не колеблясь отказывается от всего:

> Конечно, я их люблю. Очень. И забочусь о них. Ты права. И все-таки чего-то не хватает. Есть семья, работа. Все замечательно, грех жаловаться. Можно подумать, что я счастлив. Но чего-то недостает. Я это понял год назад, когда снова тебя увидел. Что мне еще нужно в жизни? Откуда этот вечный голод и жажда, которые ни жена, ни дети утолить не способны. В целом мире только один человек может такое сделать. Ты. Только с тобой я могу насытить свой голод. Теперь я понял, какой голод, какую жажду терпел все эти годы. И обратно мне хода нет (с. 173).

Какая связь у этих слов с тем, о чем мы говорили до этого? На самом деле, как ни странно, прямая. Нужно только присмотреться к деталям. Например, к самому названию романа (задающему основную модель для понимания происходящему), к диалогу героев о песне, звучащей в их счастливом детстве. Как поясняет Коваленин (лучший, на мой взгляд, переводчик Мураками на русский и большой знаток его творчества) в своем «Занимательном муракамиедении»: для начала, песни «К югу от границы» Нат Кинг Коул никогда не пел. Существует песня с тем же названием, которую исполняет Фрэнк Синатра. В этой песне действительно говорится о Мексике (здесь героиня не обманывает), но говорится о двух встречах: первая происходит в юности, юноша и девушка любят друг друга, дальше они расстаются, и когда юноша возвращается, он поспевает как раз на ее похороны. То есть, иными словами, тот ключ, который выдается читателю уже в названии, намекает на то, что на самом деле роман Мураками принадлежит к распространенному японскому жанру — рассказу о призраках.

Проанализировав многочисленные (совершенно невидимые русскому читателю) скрытые в деталях намеки, Коваленин восстанавливает подлинный (скрытый) сюжет: героиня давно умерла, перед нами всего лишь ее призрак. Но этот призрак приходит к герою, потому что на самом деле он нуждается в ней. «Иначе говоря, — пишет Коваленин (возводящий мировоззренческую конструкцию романов Мураками к Воннегуту), — умерший человек не перестает существовать. Если он хоть раз жил где-нибудь на свете, стоит только туда попасть — и ты найдешь его там же, на своем месте. Смерть всего лишь разлучает людей друг с другом, разбрасывает их по разным моментам Времени»[6].

В поисках собственного «я» главный герой возвращается в свое прошлое и находит там свою несостоявшуюся любовь. То, что в реальности она уже мертва, — ничего не значит. Или, если сформулировать все это в самом общем виде: для того чтобы обрести надежду на будущее, нужно вернуться в прошлое (мысль далеко не новая, просто спрятанная, как та старуха, — под черными рубахами). И здесь я должен как бы снова повторить только что заданный вопрос: какая связь у этого с тем, о чем мы говорили? И снова ответить: мне кажется, прямая.

---

6 *Коваленин Д.* Суси-нуар. Занимательное муракамиедение. М.: Эксмо, 2004. С. 89.

Возвращаясь к разговору о прошлом и будущем, любви к дальнему и проч. вплоть до фильма с Высоцким про Жеглова. Самым любопытным из всего, что есть в этой истории (в том числе по отношению к настоящему) мне кажется вот эта занимаемая зрителем сегодня (а на самом деле заранее предуготовленная с самого момента создания) точка зрения, становящаяся прекрасной иллюстрацией к теме двоемирия советского человека. В действительности все эти мечтающие о прекрасном будущем герои фильма по отношению к его зрителю (как сегодняшнему, так и зрителю 1979 года — то есть года выхода фильма на экраны) находятся в уже далеком и практически недосягаемом прошлом. Что, в свою очередь, порождает странную аберрацию: на самом деле зритель, смотрящий фильм (в особенности зритель поздний, тоскующий о советских временах), — далеко не герой, живущий где-то в коммуналке и работающий по 18 часов в угрозыске. И даже больше: он — скорее тот самый сменявший дело революции на домик и кабанчика предатель. Но предатель, не желающий знать о своем предательстве в метафизической перспективе. Не желающий его принять именно как смену горизонта — дальнего на ближний. И это, с одной стороны, очень простой, а с другой — очень странный момент.

По сути дела, сделав выбор в пользу реальности, человек (я сейчас имею в виду не человека вообще, а опять же условного зрителя фильма, сострадающего героям) в некой метафизической перспективе все равно остается взыскующим этой любви к дальнему, к тому, ради чего он готов был бы отказаться от всего реального. Однако мечта эта сама по себе помещается в такую перспективу, в которой она с этой его настоящей реальностью никак не сталкивается. То есть, грубо говоря, речь идет не о том будущем, которое должно наступить в какой-то отдаленной перспективе по отношению к его действительному настоящему, а о будущем в представлении условного Жеглова или Шарапова (то есть будущем, в реальности так не наступившем). Потому что именно это будущее для зрителя, сострадающего героям фильма, и есть (благодаря миметическому переносу) настоящее, правильное, то есть то, ради которого стоит все отдать.

Каково же то дальнее, ради которого в своем настоящем трудится условный советский герой (я не беру сейчас даже реальность, а только — ее отражения): построение коммунизма, справедливое общество, отсутствие социального деления, отсутствие классов, равенство, братство, мир во всем мире, прогресс и т.п.? И все это на самом деле остается совершенно неизменным (во всяком случае, там, в той реальности, в которой существуют те герои, в мечтах которых это будущее лишь и существует). То, что в настоящем будущем все случилось наоборот (победили буржуи, коммунизм не построен, воры, за которыми охотился Жеглов, так и продолжают гулять на свободе, и это уж не говоря о том, что сам ты в этом наступившем будущем работаешь на победившего врага), — совсем не важно.

Для сегодняшнего зрителя фильма о Жеглове сегодняшняя невозможность той прекрасной мечты о том прекрасном будущем превращается в мечту (или в зависимости от темперамента — в тоску) по тому прекрасному прошлому, в котором эта мечта была возможна. То есть, иначе говоря, для того чтобы оказаться в том будущем, нужно вернуться в то прошлое и стать тем, кто готов ради этого прекрасного будущего умереть.

Причем именно готовность умереть (но умереть в воображаемой перспективе) и является здесь определяющей. Не здесь, не сейчас, не в реальности, но

тогда и за то. Поэтому и мы сами, и детки в колясках, и папы на машинах, и не по принуждению, а со слезами на глазах.

Понимаете, как бы говорит нам Хадзиме, я, конечно, все это люблю и ценю, и это все моя жизнь, но есть что-то, какая-то жажда, которую ни работа, ни жена, ни дети не способны утолить. И единственный, кто может мне в этом помочь, — призрак моей прекрасной возлюбленной. И то, какую цену мне придется заплатить в результате за эту помощь, — меня совершенно не волнует.

Павел Глушаков

От Толстого до Лотмана:

НАБЛЮДЕНИЯ И ХАРАКТЕРИСТИКИ

*

В русской литературе есть два поразительных описания смерти: умирали Иван Иванович («Каштанка» Чехова) и Иван Ильич («Смерть Ивана Ильича» Толстого).

> — К-ге! — крикнул Иван Иваныч. — К-ге-ге!
>
> Опять отворилась дверь, и вошел хозяин со свечой. Гусь сидел в прежней позе, с разинутым клювом и растопырив крылья. Глаза у него были закрыты. <…>
>
> Иван Иваныч не шевелился и не открывал глаз. Хозяин пригнул его голову к блюдечку и окунул клюв в воду, но гусь не пил, еще шире растопырил крылья, и голова его так и осталась лежать в блюдечке.
>
> — Нет, ничего уже нельзя сделать! — вздохнул хозяин. — Всё кончено. Пропал Иван Иваныч! <…>
>
> Начинался рассвет, и в комнатке уже не было того невидимого чужого, который пугал так Тетку. Когда совсем рассвело, пришел дворник, взял гуся за лапы и унес его куда-то. А немного погодя явилась старуха и вынесла корытце.

> — У! Уу! У! — кричал он на разные интонации. Он начал кричать: «Не хочу!» — и так продолжал кричать на букву «у». <…> Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось. Для присутствующих же агония его продолжалась еще два часа. В груди его клокотало что-то; изможденное тело его вздрагивало. Потом реже и реже стало клокотанье и хрипенье.
>
> — Кончено! — сказал кто-то над ним.
>
> Он услыхал эти слова и повторил их в своей душе. «Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше».
>
> Он втянул в себя воздух, остановился на половине вздоха, потянулся и умер.

*

Толстовское присутствие в стихотворении А. Блока «На железной дороге» (1910) заявлено самим автором: «Бессознательное подражание эпизоду из “Воскресения” Толстого: Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне Нехлюдова на бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса»[1].

Между тем, возможно, только «Воскресением» это воздействие не ограничилось. В авторском вступлении к повести «Хаджи-Мурат» находим и сходные пространственные детали отчужденного пространства («…заметил в канаве…», «…среди этого мертвого черного поля…» и «Под насыпью, во рву некошенном…»), образ *сломанного цветка* как метафоры погубленной жизни («…стебель был сломан… <…> Точно вырвали у него кусок тела, вывернули внутренности, оторвали руку, выкололи глаз»). Появляется *платок*, при помощи

1 *Блок А.А.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 940.

которого автор попытался сорвать цветок татарника, и *колесо* («Видно было, что весь кустик был переехан колесом…»). Наконец, сам мотив «напрасной жертвы» («…я узнал в кустике такого же “татарина”, которого цветок я напрасно сорвал и бросил»), *грязи*, приставшей к *чистому* созданию («Любовью, грязью иль колесами / Она раздавлена — всё больно» и «Один стебель был сломан, и половина его, с грязным цветком на конце, висела книзу; другой, хотя и вымазанный черноземной грязью, все еще торчал кверху»), сближает тексты Толстого и Блока.

Неистребимая жизнестойкость толстовского образа претворяется у Блока лишь иллюзией жизни («Лежит и смотрит, как живая…»), однако моральная позиция, столь прямо выраженная в «Хаджи-Мурате», вполне разделяется читателями «На железной дороге»: «Экое разрушительное, жестокое существо человек…»

*

Из «диалога» — П.П. Шариков и Л.Н. Толстой:

> — Да какой тут способ, — становясь словоохотливее после водки, объяснил Шариков, — дело не хитрое. А то что ж: один в семи комнатах расселился, штанов у него сорок пар, а другой шляется, в сорных ящиках питание ищет.
>
> (М. Булгаков, «Собачье сердце»)

> Уничтожили рабов — бумаги на владение рабами, но все-таки не только меняли каждый день белье, делали ванны, ездили в экипажах, обедали 5 кушаний, живем в 10 комнатах…[2]

*

С разницей в три года написаны книги совершенно разных писателей: Валентина Распутина и Василия Аксенова. «Прощание с Матерой» (1976) и «Остров Крым» (1979) — эти два обреченных *острова*, гибель которых от рук чужаков («пожегщиков» у Распутина) кажется фатальным предсказанием грядущей катастрофы старой цивилизации.

*

Две выписки.

Первая — век XVIII:

> Ох, страшный он какой! Всяк может испугаться;
> Представьте вы себе: он ростом как гайдук,
> Глаза навыкате, а черен так, как жук;
> Какая саблища, какие сапожищи!
> Взгляд зверский у него, престрашные усищи;
> Как усом он своим проклятым поведет,

2 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 50. М.: ГИХЛ, 1952. С. 29.

Клянуся вам, сударь, что сердце обомрет.
Я слышу, он идет — примите под защиту[3].

Вторая — XX век:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются усища,
И сияют его голенища[4].

*

Зловещий образ *усатого* вождя вполне уже сформировался к началу 1930-х годов, свидетельством чего является один пассаж из воспоминаний Д.С. Лихачева, относящихся к 1932 году:

> Знаком того, что народ знал о злодеяниях Сталина, были анекдоты. Запишу здесь только один, на котором есть своеобразная «отметка времени». Побывала крестьянка в городе и рассказывает: «Висит огромный, усатый, страшный и надпись над ним: “Заем пятилетку в четыре года”»![5]

Между тем перед нами, возможно, то явление, когда этот образ культивировался самим Сталиным. Когда в 1939 году он в очередной раз смотрел спектакль «Дни Турбиных», была произнесена тотчас широко разошедшаяся фраза, обращенная к Хмелеву: «Мне даже снятся ваши черные усики...»[6] Говоря это, вождь не мог не понимать, *чьи* усы неминуемо представятся слушателям этой столь личной, в сущности, сентенции: *усики* Хмелева-Турбина или *усища* Сталина. Именно последние и должны были сниться теперь уже всей стране.

*

Фет («Шепот, робкое дыханье...») и Пушкин («К Наталье»):

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья
<...>

---

3 *Судовщиков Н.Р.* Неслыханное диво, или Честный секретарь // Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX века. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. С. 252.

4 *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 184.

5 *Лихачев Д.С.* Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет: В 3 т. Т. 1. СПб.: Арс, 2006. С. 228.

6 Дневник Елены Булгаковой. М.: Книжная палата, 1990. С. 270.

Робко, сладостно дыханье,
Белой груди колебанье
<...>

*

Когда Давид Заславский в 1958-м громил Пастернака, он, думается, вспомнил свой ранний «сердитый окрик» в сторону Ахматовой. В результате статья в «Правде» наполнилась, кажется, неслучайными перекличками.

> Роман Пастернака — это политический пасквиль, а пасквиль — это не художественная литература. Можно, обмакнув квач в деготь, густо вымазать забор, но это не искусство, деготь — не краска и квач — не кисть художника. <...> ...он оказался... выходцем с того света, сорной травой на советской ниве. <...> Пастернак подтверждает, что в нашей социалистической стране, охваченной пафосом строительства светлого коммунистического общества, он — сорняк[7].

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.
Сердитый окрик, дегтя запах свежий...

А Пастернак злобно клевещет на советскую власть, на наш героический народ, рисуя на радость врагам Советского Союза...

И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

*

У цикла Ахматовой «Тайны ремесла» авторская датировка: 1936—1960. Наибольшую известность среди стихов этого цикла имеют, конечно, знаменитые строки «Как лопухи и лебеда», упоминание *таинственной плесени на стене*.

Вот что мы узнаем из популярной статьи «Огород и творчество. Что сажал на своей даче Борис Пастернак?»:

> Прибыв в Переделкино, мы сразу же отправляемся к самому знаменитому месту писательского городка — даче Бориса Леонидовича Пастернака. Найти дом писателя просто: он находится на окраине литературного поселка: улица Павленко, дом 3.
>
> Интересно, что изначально знаменитому писателю был выделен другой дом, однако Борису Леонидовичу он не подошел из-за *излишней сырости* и затененности, и уже в 1939 году семья Пастернака переехала в другое здание, которое показалось ему более уютным и располагающим к творчеству. <...> На создание огорода писателя вдохновил его друг и сосед по старому участку писатель Борис Пильняк. Будучи активным и общительным человеком, Пильняк любил собирать

7 *Заславский Д.* Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка // Правда. 1958. 26 октября. № 299. С. 4.

множество гостей на своей даче и сажать различные растения. В частности, в 1936 году ему был подарен японский лопух гобо, который растет и по сей день[8].

Об этом же в «Новом мире» свидетельствует А. Кознова («…привезенные из Японии лопухи (они до сих пор растут на участке и достигают человеческого роста)»[9]) в статье о первых жильцах литературного Переделкино.

*

Иосиф Бродский, 1962:

Ты поскачешь во мраке по бескрайним холодным холмам
Вдоль березовых рощ, отбежавших во тьме, к треугольным домам
<…>
Вдоль оврагов пустых, мимо черных кустов, не отыщется след…
<…>[10]

Николай Рубцов, 1963:

Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны,
Неведомый сын удивительных вольных племен!
<…>
…ночью промчался какой-то неведомый всадник,
Неведомый отрок, и скрылся в тумане полей…[11]

*

Правящей партии нужно было ровно пятьдесят лет, чтобы солидаризироваться с мыслью О.Э. Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны…» (1933). Об этом в речи на пленуме КПСС (1983) сообщил наконец Ю. Андропов:

Стратегия партии в совершенствовании развитого социализма должна опираться на прочный марксистско-ленинский теоретический фундамент. Между тем, если говорить откровенно, мы еще до сих пор не изучили в должной степени общество, в котором живем и трудимся, не полностью раскрыли присущие ему закономерности, особенно экономические[12].

*

В знаменитой песне на слова А. Суркова «В землянке» (1942) почему-то особенно явственными, почти зримыми были слова о смерти, до которой «четыре

8 https://aif.ru/culture/person/ogorod_i_tvorchestvo_chto_sazhal_na_svoey_dache_boris_pasternak.

9 *Кознова А.* Переделкино 1936—1940 годов. Первые поселенцы // http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2022_5/Content/Publication6_8021/Default.aspx.

10 *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011. С. 131.

11 *Рубцов Н.М.* Избранное. М.: Худ. лит., 1982. С. 57.

12 Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС 14—15 июня 1983 года. М.: Политиздат, 1983. С. 2.

шага»[13]. Эта зримость была подкреплена еще и тем, что в кинокартине А. Германа «Двадцать дней без войны» Лопатин в исполнении Ю. Никулина, читая эти строки, буквально на пальцах показывает эти четыре шага:

Ты сейчас далеко, далеко,
Между нами снегá и снегá.
До тебя мне дойти не легко,
А до смерти — четыре шага.
Пой, гармоника, вьюге назло
<...>

Это расстояние между жизнью и смертью, возможно, возникло не без влияния блоковской поэмы «Двенадцать» с ее образами снежной вьюги:

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюгá, ой, вьюгá!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

*

В. Лебедев-Кумач, «Широка страна моя родная» (1936):

Но сурово брови мы насупим,
Если враг захочет нас сломать, —
Как невесту, Родину мы любим,
Бережем, как ласковую мать.

Н. Некрасов, «Памяти Добролюбова» (1864):

Суров ты был, ты в молодые годы
Умел рассудку страсти подчинять.
Учил ты жить для славы, для свободы,
Но более учил ты умирать.

---

13 Именно эти слова подверглись критике: «Песня действительно “пошла”. По всем фронтам — от Севастополя до Ленинграда и Полярного. Некоторым блюстителям фронтовой нравственности показалось, что строки: “...до тебя мне дойти нелегко, а до смерти — четыре шага” — упадочнические, разоружающие. Просили и даже требовали, чтобы про смерть вычеркнуть или отодвинуть ее дальше от окопа. Но мне жаль было менять слова — они очень точно передавали то, что было пережито, перечувствовано там, в бою, да и портить песню было уже поздно, она “пошла”. А, как известно, “из песни слова не выкинешь”.

О том, что с песней “мудрят”, дознались воюющие люди. В моем беспорядочном армейском архиве есть письмо, подписанное шестью гвардейцами-танкистами. Сказав доброе слово по адресу песни и ее авторов, танкисты пишут, что слышали, будто кому-то не нравится строчка “до смерти — четыре шага”.

Гвардейцы высказали такое едкое пожелание: “Напишите вы для этих людей, что до смерти четыре тысячи английских миль, а нам оставьте так, как есть, — мы-то ведь знаем, сколько шагов до нее, до смерти”» (*Сурков А.* Как сложилась песня // Истра, 1941. М.: Московский рабочий, 1975. С. 243).

Сознательно мирские наслажденья
Ты отвергал, ты чистоту хранил,
Ты жажде сердца не дал утоленья;
Как женщину, ты родину любил
<...>

*

Державный шаг «Двенадцати» ритмизируется в написанном в 1918 году «Левом марше» Маяковского. При этом повторяется даже сама риторическая конструкция:

Кто там шагает правой?
Левой!
Левой!
Левой![14]

Сравните у Блока:

— Кто там машет красным флагом?
<...>
— Кто там ходит беглым шагом
<...>?

*

Образ *раздуваемого* мирового пожара в «Двенадцати» («Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем») мог быть подсказан Блоку в том числе и знаменитым лермонтовским стихотворением «Смерть Поэта»:

<...>
И для потехи раздували
Чуть затаившийся пожар...

По крайней мере, те, кто *раздували пожар*, в сущности, очень схожи и добились своих целей. Однако если в «Смерти Поэта» «Угас, как светоч, дивный гений, / Увял торжественный венок», то в «Двенадцати» этот венок был подхвачен и возрожден:

В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос.

*

Сталинское словоупотребление в известном телефонном разговоре с Пастернаком в 1934 году (о Мандельштаме: «Но ведь он же мастер, мастер?»), скорее всего, отразило общее мнение о поэте, сложившееся к этому времени. Об этом свидетельствует, например, такая запись в дневнике К. Чуковского за 1932 год:

14 *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1956. С. 24.

> Редакторша «Лит[ературной] газеты» Усиевич захотела со мной познакомиться, пригласила меня по телефону к себе. Либерализм сказался и в том, что у меня попросили статью о Мандельштаме. «Пора этого мастера поставить на высокий пьедестал»[15].

*

Оперному режиссеру Б. Покровскому приписывается характеристика одной известной иностранной певицы: «поющий шкаф»[16].

> ...На могиле знаменитой оперной исполнительницы на Новодевичьем сооружен странный мемориальный комплекс, включающий крышку рояля, фигуру коленопреклоненного супруга, фотографию самой певицы и ее же золотой бюст. Но «эстетической кульминацией» этого торжества вкуса является установленная рядом скамейка с кнопкой, при нажатии на которую включается фонограмма покойной артистки, исполняющей «Ave Maria».

Так на явление *поющего шкафа* был дан ответ в виде *поющей скамейки*.

*

К истории советской общественно-политической фразеологии: ряд названий постановлений партии и правительства употреблялись для удобства и краткости в усеченном виде. Началось все, видимо, в 1930-х, когда вышло постановление ЦК ВКП(б) «О педологических извращениях в системе Наркомпросов», а завершилось ранним брежневизмом с его «О фактах грубых нарушений, извращений в практике планирования колхозного и совхозного производства» (1965). Это последнее постановление неоднократно сочувственно поминается в дневнике А.Т. Твардовского, который называет это «серьезное решение» *постановлением об извращениях*[17].

*

Еще Иван Бунин в «Окаянных днях» подозревал Горького в нарочитом использовании «оканья»: «Как, например, изломан и восторжен Горький! <...> (утрированно окал, на нижегородский лад)...»[18]

В дневниках А. Твардовского передан рассказ Дмитрия Толстого (сына А.Н. Толстого), подтверждающий, казалось бы, несправедливые желчные слова Бунина: «О Горьком.

— Окал он нарочно. Отлично мог говорить, не окая, и говорил, забывшись»[19].

---

15 *Чуковский К.* Дневник. 1922—1935. М.: ПРОЗАиК, 2011. С. 487.

16 Впрочем, возможно, это не более чем байка в духе острого на язык режиссера, позволявшего себе подобные обращения к актерам: «Что вы стоите, как несгораемые шкафы?» (https://litresp.com/chitat/ru/%D0%9F/pokrovskij-boris-aleksandrovich/stupeni-professii).

17 *Твардовский А.* Новомирский дневник: В 2 т. Т. 1. М.: ПРОЗАиК, 2009. С. 245.

18 *Бунин И.А.* Окаянные дни. М.: Даръ, 2013. С. 80.

19 *Твардовский А.* Новомирский дневник. Т. 2. М.: ПРОЗАиК, 2009. С. 261.

*

Младший сын Манилова, Алкид, был, по словам отца, «не так быстр», а единственное «проявление» этого мальчика заключалось в том, что он, «зажмурив глаза и открыв рот, готов был зарыдать самым жалким образом, но почувствовав, что за это легко можно было лишиться блюда, привел рот в прежнее положение и начал со слезами грызть баранью кость, от которой у него обе щеки лоснились жиром». Эти скупые подробности все же выдают ребенка в некоторой степени малоразвитого, если не сказать больше.

Как всем памятно, именно Алкиду Чичиков пообещал привезти в следующий раз подарок:

> — А тебе барабан; не правда ли, тебе барабан? — продолжал он, наклонившись к Алкиду.
>
> — Парапан, — отвечал шепотом и потупив голову Алкид.
>
> — Хорошо, я тебе привезу барабан. Такой славный барабан, этак все будет: туррр... ру... тра-та-та, та-та-та...

Этот подарок в некотором роде отсылает нас к другому странному мальчику — Оскару Мацерату (герою «Жестяного барабана» Г. Грасса), который никогда не расстанется со своим *славным барабаном*. Любопытно и то, что имя гоголевского героя Алкида — это первоначальное имя Геракла, и означает оно «могучий, мощный», что выглядит как прямой вызов карлику Оскару.

*

«Прощание» (1935) М. Исаковского стало известной песней:

Дан приказ: ему — на запад,
Ей — в другую сторону...
Уходили комсомольцы
На гражданскую войну.
Уходили, расставались,
Покидая тихий край.
«Ты мне что-нибудь, родная,
На прощанье пожелай...»
И родная отвечала:
«Я желаю всей душой —
Если смерти, то — мгновенной,
Если раны, — небольшой.
<...>

В письме М.Ю. Лермонтова к С. Карамзиной (от 10 мая 1841 года) читаем: «Пожелайте мне счастья и легкой раны — это лучшее из того, что мне можно пожелать»[20].

---

20 *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.; Л.: Academia, 1937. С. 410.

*

Два рассеянных: Маршак и Гоголь.

Вместо шапки на ходу
Он надел сковороду.
Вместо валенок перчатки
Натянул себе на пятки.

Г о р о д н и ч и й. <...> О, ох, хо, хо, х! грешен, во многом грешен. (*Берет вместо шляпы футляр.*) <...> Едем, Петр Иванович! (*Вместо шляпы хочет надеть бумажный футляр.*)
Ч а с т н ы й п р и с т а в. Антон Антонович, это коробка, а не шляпа.
Г о р о д н и ч и й (*бросая коробку*). Коробка так коробка. Черт с ней!

*

Михаил Булгаков и Арсений Тарковский:

Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!
Так поражает молния, так поражает финский нож!

(«Мастер и Маргарита»)

Свиданий наших каждое мгновенье
Мы праздновали, как богоявленье
<...>
Когда судьба по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвою в руке[21].

*

У булгаковского Шарикова из «Собачьего сердца», кажется, была предшествующая «тень» — Захар из «Обломова» И.А. Гончарова. По-собачьи преданный своему барину, несколько звероподобный и неряшливый, он так охарактеризован автором: «...Захар неопрятен. Он бреется редко; и хотя моет руки и лицо, но, кажется, больше делает вид, что моет; да и никаким мылом не отмоешь...»
И далее:

— Понимаешь ли ты, — сказал Илья Ильич, — что от пыли заводится моль? Я иногда даже вижу клопа на стене!
— У меня и блохи есть! — равнодушно отозвался Захар.

Эти эпизоды чем-то напоминают булгаковские:

Затушив папиросу, он на ходу вдруг лязгнул зубами и сунул нос под мышку.
— Пальцами блох ловить! Пальцами! — Яростно крикнул Филипп Филиппович, — и я не понимаю — откуда вы их берете?

---

21 *Тарковский А.* Избранное. М.: Худ. лит., 1982. С. 168—169.

— Да что уж, развожу я их, что ли? — Обиделся человек, — видно, блохи меня любят, — тут он пальцами пошарил в подкладке под рукавом и выпустил в воздух клок рыжей легкой ваты.

*

В огромном монологе (обращенном к своему вернувшемуся из-за границы брату Порфирию) герой пьесы Леонида Леонова «Метель» Степан Сыроваров настойчиво и неоднократно говорит: «По глазам вижу, тебе не терпится спросить... <...> О, я читаю в глазах иронию твою...»[22]

Обычно скрупулезно точный в деталях Леонов почему-то забыл, что Порфирий имеет только один глаз...

*

В стихотворении Бориса Слуцкого «Расстреливали Ваньку-взводного...» есть, кажется, неожиданный блоковский пласт. Проявляется он в той просторечной интонации, заявленной у Слуцкого в первом же четверостишии:

Расстреливали Ваньку-взводного
за то, что рубежа он водного
не удержал, не устерег.
Не выдержал. Не смог. Убег.

В поэме «Двенадцать» читаем:

Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах!
Вскрутился к небу снежный прах!..
Лихач — и с Ванькой — наутек...
Еще разок! Взводи курок!..<...>
Утек, подлец! Ужо, постой,
Расправлюсь завтра я с тобой!

Казнь Ваньки-взводного «восстанавливается» из двух блоковских эпизодов, относящихся, правда, к убийству Катьки; сравним:

Слуцкий:

Удар в сосок, удар в висок,
и вот зарыт Иван в песок,
и даже холмик не насыпан
над ямой, где Иван засыпан[23].

---

22 В одной из сцен пьесы зритель встречается с еще одним леоновским «сдвигом» — интимный разговор, не предназначенный для чужих *ушей*, смело ведется при *слепой*:

Л и з а в е т а. А что... насчет полу-то?
Иван делает стеснительный жест в сторону Марфы — в том смысле, что при старушке неудобно.
Ничего, она слепая, говори.

23 Здесь не исключена пушкинская параллель: «У порога / Нашли безумца моего, / И тут же хладный труп его / Похоронили ради бога» («Медный всадник»). Но это

Блок:

А Катька где? — Мертва, мертва!
Простреленная голова!
<...>
У тебя под грудью, Катя,
Та царапина свежа!

*

В 2009 году бывший тогда президентом Д.А. Медведев очень сердито произнес ставшую известной фразу: «Моя не реплика уже, а приговор. Реплики у вас, а все, что я говорю, — в граните отливается».

В стихотворении А.А. Ахматовой «О, жизнь без завтрашнего дня!» (1921) читаем:

О, жизнь без завтрашнего дня!
Ловлю измену в каждом слове
<...>

То словно брат. Молчишь, сердит.
Но если встретимся глазами —
Тебе клянусь я небесами,
В огне расплавится гранит.

*

После происшествия с отравлением российского политического деятеля наблюдатели заметили одну любопытную деталь: официальные власти, в том числе президент, упорно не называли пострадавшего по фамилии, предпочитая ограничиваться местоимением «он».

Не исключено, что такая манера умолчания нежелательного имени роднит нынешнюю власть с советскими бюрократами. Так, в частности, повествуя о длительных разговорах, касающихся А.И. Солженицына, редактор «Нового мира» А. Кондратович писал: «Воронков (оргсекретарь СП СССР. — *П.Г.*) всячески высказывал свое доброе отношение к Солженицыну, называя его, впрочем, все время “он”»[24].

*

Венедикт Ерофеев составил «Мою маленькую Лениниану», посвященную в основном зрелому Ленину-политику. Но и в детстве будущего вождя были любо-

---

уже выводит разговор на тему «маленького человека» и его пресловутого *бунта* (вернее, отсутствия такового в тексте Слуцкого). Любопытно, что сам «зачин» стихотворения Слуцкого чем-то напоминает первые предложения хрестоматийных пушкинских прозаических текстов; ср.: «Расстреливали Ваньку-взводного...» и «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова» или «Гости съезжались на дачу ***».

24 *Кондратович А.* Новомирский дневник: 1967—1970. М.: Сов. писатель, 1991. С. 142. Автор дневника предлагает следующее объяснение этому явлению: «В старину еретиков нельзя было называть по имени» (с. 340).

пытные примеры формирования его характера. Вот что пишет сестра Володи Ульянова:

> Игрушками он мало играл, больше ломал их. Так как мы, старшие, старались удержать его от этого, то он иногда прятался от нас. Помню, как раз, в день его рождения, он, получив в подарок от няни запряженную в сани тройку лошадей из папье-маше, куда-то подозрительно скрылся с новой игрушкой. Мы стали искать его и обнаружили за одной дверью. Он стоял тихо и сосредоточенно крутил ноги лошади, пока они не отвалились одна за другой[25].

Кажется, маленький Володя еще не читал тогда гоголевское:

> Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? <...> Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа.

*

В рассказе Шукшина «Охота жить» повествуется об убийстве бежавшим из лагеря парнем старика, приютившего беглеца в охотничьей избушке. Критики усмотрели в произведении довольно однозначное противопоставление образов: мудрый труженик и дикий уголовник. Дальнейшие интерпретации[26] усложнили подход к рассказу, но нравственная составляющая все же осталась прежней: немотивированное убийство старика не могло быть ничем оправдано.

В «Черных камнях» А. Жигулина находим свидетельство заключенного в сталинском лагере:

> Добраться до материка было нельзя. Но бежать и жить в глухой тайге охотой или разбоем было можно. Вертолетов тогда еще не было. Но для жизни в тайге надо было бежать с захватом оружия — винтовок или автоматов. Винтовка предпочтительнее для охоты на зверя, автомат — для защиты от солдат и местных охотников, которые, польстившись на щедрые дары Дальстроя: деньги, оружие, порох, дробь, спирт, продукты, — при случае ловили беглецов[27].

Поступок беглеца ужасен, однако слова убийцы из рассказа Шукшина («Так лучше, отец. Надежней») все же получают некоторый «исторический контекст» как память о гулаговских временах.

*

В космический 1961 год было написано стихотворение В. Войновича, ставшее популярной песней с таким припевом:

---

25 *Ульянова А.И.* Детские и школьные годы Ильича. М.; Л.: Детгиз, 1954. С. 8—10.

26 См.: *Скубач О.* «Охота жить» // Шукшинская энциклопедия. Барнаул: Барнаул, 2011. С. 256—260.

27 *Жигулин А.* Черные камни. М.: Книжная палата, 1989. С. 168.

На пыльных тропинках
Далеких планет
Останутся наши следы.

Сравните с пушкинским:

Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей…

*

Всем, кто слышал живую речь Ю.М. Лотмана, запомнилась одна его характерная особенность: произнесение постфикса *-ся* там, где по современным нормам русской орфоэпии нужно было бы произносить усеченное *-сь*. Эта черта могла бы быть воспринята даже как «просторечие», если бы не приходили на ум пушкинские строки из стихотворения «Желание славы»:

<…>
И что же? Слезы, муки,
Измены, клевета, всё на главу мою
Обрушилося вдруг… Что я, где я? Стою,
Как путник, молнией постигнутый в пустыне,
И все передо мной затмилося!
<…>

Так в речи Юрия Михайловича как бы оживало пушкинское звучащее слово.

Прочтения

Георгий Куницын

«Крестная няня» Б. Пастернака[1]

Georgy Kunitsyn

Boris Pasternak's God-Nanny

Георгий Куницын (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», аспирант) georg2399@yandex.ru.

Ключевые слова: крещение, Б.Л. Пастернак, жизнетворчество, агиография, христианство

УДК: 82-6+7.046.3
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_252

Статья посвящена биографической проблеме крещения Б. Пастернака. На основании анализа источников делается предположение, что эпистолярные и устные свидетельства поэта можно рассматривать как элементы построения автобиографического мифа. На материале эпистолярных и поэтических высказываний Пастернака 1940—1950-х годов обнаруживается последовательное обращение поэта к теме мученичества, которую можно расценивать как одну из составляющих стратегии саморепрезентации автора. Таким образом, легенду о крещении во младенчестве предлагается рассматривать в контексте агиографической литературы.

Georgy Kunitsyn (Graduate student, HSE University) georg2399@yandex.ru.

Key words: christening, Boris Pasternak, life creation, hagiography, Christianity

UDC: 82-6+7.046.3
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_252

The article is devoted to the biographical problem of Boris Pasternak's christening. Based on an analysis of sources, it is suggested that the poet's epistolary and oral testimonies can be considered as elements of the construction of an autobiographical myth. In Pasternak's epistolary and poetic utterances of the 1940s and 1950s, the poet's consistent appeal to the theme of martyrdom can be observed, which can be regarded as one of the components of the author's self-presentation strategy. Thus, the legend of baptism in infancy is proposed to be considered in the context of hagiographic literature.

1 Статья написана на основе доклада «"Крестная няня" Б. Пастернака», прочитанного на конференции «Гаспаровские чтения» в РГГУ 24 апреля 2022 года. Обзор конференции см. в разделе «Хроника научной жизни» в этом номере.

Крестила на ночь от дурного сна…
В. Ходасевич

Вопрос о том, был ли Борис Пастернак крещен, представляет одну из наиболее интригующих и дискуссионных загадок его биографии. Так или иначе, всем биографам поэта приходилось отвечать на этот вопрос. В частности, А.Ю. Сергеева-Клятис предполагает, «как это делал сын поэта, Е.Б. Пастернак» [Сергеева-Клятис 2015: 27], что крещение было, Кристофер Барнс допускает, что крестильная история могла быть «личной фантазией, укоренившейся в детстве»[2] [Barnes 2004: 13], а Д.Л. Быков склоняется к тому, что крещения не было, но отмечает важность того, «что сам Пастернак считал себя крещеным и мерил себя этой меркой с младенчества» [Быков 2018: 23].

Нам не известно ни одной работы, в которой эта проблема получила бы всестороннее осмысление. Мы постараемся не только проанализировать источники, но и рассмотреть их с точки зрения построения автобиографического мифа, в контексте изучения эволюции религиозных воззрений Бориса Пастернака и его поэтики.

Итак, как можно заметить по письму Пастернака отцу из Марбурга 1912 года, по крайней мере в это время поэт считал (или находил нужным соглашаться в этом с отцом) крещение (= «избавление») недопустимым для себя шагом:

> …он прав: ни ты, ни я — мы не евреи: хотя мы не только добровольно и без всякой тени мученичества несем все, на что нас обязывает это счастье (меня, например, невозможность заработка на основ[ании] только того факультета, который дорог мне), не только несем, но я буду нести и считаю избавление от этого низостью; но нисколько от этого мне не ближе еврейство [Письма Бориса Пастернака… 1990: 63].

Нет никаких доказательств неискренности изложенной в письме позиции. Более того, хотя очевидно, что историческая ситуация изменилась и после установления советской власти и начала гонений на церковь крещение перестало быть «избавлением», нет никаких доказательств того, что Пастернак передумал и решил принять таинство.

Собственно, существует всего два документа, свидетельствующих о якобы произошедшем задолго до письма к отцу «избавлении». Один из них — известнейшее письмо Пастернака к французской славистке и переводчице Ж. де Пруайяр, датированное 2 мая 1959 года, в котором поэт, по какой-то причине решивший не писать напрямую, отвечает на письмо другой своей французской корреспондентки, Э. Пельтье, среди прочего задавшей ему «очень деликатный вопрос: как, начиная с юности, развивались Ваши мысли о христианстве?» [Переписка Бориса Пастернака… 1997: 129]. На время оставляя в стороне проблему двойной адресации при ответе на «деликатный вопрос», мы позволим себе процитировать его:

> Она хотела также знать время моего обращения. Я был крещен своей няней в младенчестве, но из-за ограничений, которым подвергались евреи, и к тому же в семье, художественными заслугами отца избавленной от них и пользовавшейся опреде-

2 Перевод наш. В оригинале: «…a private fantasy which took root during his childhood» [Barnes 2004: 13].

ленной известностью, — это вызывало некоторые осложнения и оставалось всегда душевной полутайной, предметом редкого и исключительного вдохновения, а не спокойной привычкой. В этом, я думаю, — источник моего своеобразия. Христианский образ мысли сильнее всего владел мною в 1910—1912 годах, когда закладывались основы моего своеобразного взгляда на вещи, мир и жизнь. Но об этом в другой раз, или, вернее, не будем об этом говорить вовсе. Намекните на это Элен, и пусть об этом никому больше не будет известно. Мне и без того хватает сложностей. Меня почти со всех сторон спрашивают о моих убеждениях и мнениях по поводу чуть ли не всего на свете и не хотят верить, что у меня нет никаких, и они для меня ничего не значат. Ибо «мнение» о Святом Духе ничего не стоит по сравнению с его собственным присутствием в произведении искусства, с чего начинается великое и чудесное. Однако вернемся к этому в следующий раз… [Пастернак 2003—2005: X, 472].

Второй известный нам документ, подкрепляющий слова Пастернака о загадочном крещении «в младенчестве», — воспоминания Е.А. Крашенинниковой, поклонницы поэта, познакомившейся с ним в попытке найти адрес Цветаевой и заинтересовавшей его (как она сама об этом повествует) своим желанием жить «под водительством Афродиты Небесной» [Крашенинникова 1997: 205]. Крашенинникова пересказывает слова Пастернака в воспоминаниях, опубликованных спустя более чем пятьдесят лет после описываемых событий:

«Видите ли, я тоже в пять лет полюбил Христа по рассказам няни, но я был не крещен. Решили, что она потихоньку от моих родителей отведет меня в церковь и окрестит, так как они могут не разрешить. А дальше — что Бог даст, может быть, и они станут христианами. Сразу же после крещения я причащался, и моему восторгу не было конца. Как и у вас с братом… Каждое слово богослужения казалось мне непревзойденным, из-за формы: смысл и слово совпадали; я как губка все впитывал. Няня считала, что это Ангел Хранитель помогает мне все запоминать. Я и сейчас все прекрасно помню». И он прочел молитвы перед причастием очень выразительно… [Там же: 206].

Описываемый разговор Крашенинникова относит к 1941 году, времени ее знакомства с Пастернаком. Однако в ее «Крупицах о Пастернаке» [Там же: 204—213] находится место и еще одному существенному для нас эпизоду, который она датирует концом 1958 года, когда она была «срочно» вызвана на дачу в Переделкине, где Пастернак якобы сообщил ей недавно поставленный диагноз и просил устроить ему исповедь («почти за всю жизнь, с одиннадцати лет») и причастие:

Не откладывая, мы сразу сговорились когда, но в назначенное утро у мамы был сердечный приступ, и я не могла отойти от нее. Из-за этого опоздала и приехала в Переделкино в половине одиннадцатого. На террасе допивали чай. Я смущенно извинилась. Зинаида Николаевна предложила чаю и ушла. Я как-то неуверенно глотала чай. Борис Леонидович, посмотрев внимательно на меня, вдруг начал не спеша и подробно рассказывать о своем крещении, как будто это было вчера. Он рассказывал снова об этом, так как находился под впечатлением написанного им недавно письма к Жаклин де Пруайяр, в котором он сообщил о своем крещении в детстве для официального ознакомления с этим фактом Элен Пельтье, друга и издателя, и Жаклин, и Бориса Леонидовича. Почему-то ему захотелось поговорить снова об этом событии детской жизни… [Там же: 210].

Конечно, Крашенинникова не уточняет, сколько времени прошло между разговором о диагнозе и очередным рассказом Пастернака о крещении. Однако она не могла не знать (тем более что в тексте прямо ссылается на публикацию), что письмо к де Пруайяр датируется 2 мая 1959 года. Таким образом, следует предположить, что «в конце 1958 года» Пастернак, узнав о смертельной болезни, договорился об исповеди, которая должна была бы иметь место через целых четыре (по меньшей мере) месяца, причем «сговорился», «не откладывая», «сразу». Разумеется, все эти конструкции, призванные отобразить стремительность решений человека, узнавшего о скорой неминуемой смерти, скорее прочитываются так, словно между разговором и «назначенным утром» должно было пройти гораздо меньше времени.

Более того, мы едва ли можем предположить, что Пастернак, — неоднократно оговаривающийся в письме к де Пруайяр, что не хочет, чтобы кто бы то ни было еще знал о его крещении («пусть об этом никому больше не будет известно» [Пастернак 2003—2005: X, 472]), что самому ему не хочется рассуждать о становлении его христианских воззрений («но об этом в другой раз, или, вернее, не будем об этом говорить вовсе» [Там же]), что он устал от постоянных вопросов такого рода, — стал бы «под впечатлением» собственного письма заново рассказывать Крашенинниковой историю своего крещения. Скорее, кажется уместным предположить, что воспоминание Крашенинниковой, записанное, как уже отмечалось, спустя почти сорок лет после описываемых событий, — результат знакомства писательницы (автора художественной «повести об идеях Федорова» [Крашенинникова 1997: 212]) с письмом Пастернака к де Пруайяр и сознательного или неосознанного монтажа текста письма с какими-то реальными воспоминаниями о встречах с поэтом в эти годы.

Нельзя не заметить, что общая тональность воспоминаний Крашенинниковой представляет автора не просто как младшую поклонницу или подругу поэта, но как его конфидента и даже наставника в религиозных исканиях, если угодно, духовника. Первое же предложение «Крупиц...» задает им именно это направление: «Как говорил Борис Леонидович, наша дружба возникла “по судьбе”, из-за сходных переживаний веры в детстве...» [Там же: 204]. Далее, описывая свой первый большой разговор с Пастернаком, она «удивляет» его своими познаниями о «тайном постриге» и «обручничестве», о которых он «ничего не знал» [Там же: 205]. Более того, если верить воспоминаниям, пятидесятиоднолетний поэт при первом же разговоре вполне серьезно спрашивает у двадцатидвухлетней поклонницы: «Откуда взять веру?» [Там же] и получает, разумеется, не лишенный наставительности ответ, который его «взволновал» [Там же: 206]. За откровением о крещении во младенчестве, Пастернак, следуя тем же «Крупицам...», еще и читает едва знакомой девушке молитвы перед причастием.

Понятно, что после такого знакомства следуют частые разговоры об «огне Логоса», творчестве (в метафизике, которого автор мемуаров понимает Пастернака, несомненно, лучше, чем его жена, равно как и в вопросах религиозного характера[3]) и, в конце концов, о Федорове, чью «Философию общего дела»

3 Ср.: «Он читал ей псалмы из Псалтыри и самые поэтические книги из Ветхого Завета, цитировал на память стихиры, тропари и тому подобное из христианского богослужения, но не смог добиться того, чтобы она почувствовала это своим, необходимым ей, миром жизни...» [Крашенинникова 1997: 209].

Крашенинникова подарила поэту в их вторую встречу [Там же: 204—209]. Более того, Пастернак, будто бы «подводя итог» их «общим раздумьям над Федоровым», открывает поклоннице план написать роман, где «архетипом будет Христос» [Там же: 207—208]. Представлено это в мемуарах именно как следствие «общих раздумий» над «общим делом», то есть читатель должен понять, кому на самом деле мы обязаны замыслом и появлением «Доктора Живаго». Что же касается имени главного героя — тут нет никаких оговорок, «чтобы умерить» «боль разлуки» Крашенинниковой с ее погибшим братом Георгием, Пастернак «сказал, что герой его романа будет наречен Юрой» [Там же: 208].

Не удивительно, что Крашенинникова совершенно случайно застает Пастернака в последние дни его жизни и, так как «Зина не разрешает пригласить священника», именно ей он в последний раз исповедуется и поручает похоронить себя «как положено православному христианину» [Там же: 211] — да еще и «громко» просит З.Н. Пастернак и Н.А. Табидзе помочь ей в этом. Таким образом, автор воспоминаний оказывается своеобразной душеприказчицей великого поэта, человеком, которому единственному он может доверить свою смерть. Эта его просьба окажется невыполненной, потому что, как замечает Крашенинникова, «на крыльцо вышла Нина Табидзе и сказала мне, что они с Зинаидой Николаевной упросили Бориса Леонидовича разрешить им не ставить его в церковь. Отпоют заочно...» [Там же] — «Может быть, Борис Леонидович согласился потом с ее (З.Н. Пастернак. — *Г.К.*) просьбой не ставить его в церковь? И я промолчала» [Там же: 212].

Более того, согласно воспоминаниям Крашенинниковой, в день смерти Пастернака Н.А. Табидзе не хотела впускать ее в дом — что, впрочем, вполне правдоподобно, учитывая напряженные отношения З.Н. Пастернак с кругом «молоденьких девушек из Скрябинского музея» [Пастернак 1993: 344]. В воспоминаниях З.Н. Пастернак находим:

> За неделю до смерти Боря хотел попросить Катю Крашенинникову устроить отпевание на дому. Но я сказала, что обойдусь без Кати, и обещала ему позвать хоть самого патриарха. Я была настроена против Крашенинниковой: она, как оказалось, распускала слухи, будто за два-три месяца до болезни Боря якобы был у врача, который сделал ему рентген и прямо в глаза сказал, что у него рак легкого. Это была явная ложь. <...> Я не переставала удивляться, как Крашенинникова, зная о таком серьезном диагнозе, ничего не сообщила ни мне, ни детям. Мало ли, что можно было в таком случае предотвратить. С этих пор я просила не пускать в дом эту «богородицу». Она вечно носилась с иконами, часто бывала в церкви, но не останавливалась перед самым большим грехом — ложью... [Там же: 393].

Очевидно, что откровенные попытки Крашенинниковой, цитируя З.Н. Пастернак, «приписать себе важную роль» в творчестве и религиозной жизни Пастернака, ее увлечение мистицизмом[4], настороженное отношение к ней и ее кругу самого Пастернака[5], явное знакомство с письмом к де Пруайяр — сущест-

4 Ср.: «Уже после смерти Бори Асеев рассказал мне, что эти девушки составляли целое общество поклонения Христу в Борином образе»; «...одна писала, что может родить Христа только от Бориса Леонидовича» [Пастернак 1993: 345].

5 Ср.: «Ему мешали работать, подчас он на них сердился и выставлял меня, как цербера, охранять его от их визитов»; «он иногда говорил, что у него мозги от них высыхают» [Пастернак 1993: 345—346].

венно дискредитируют ее воспоминания о якобы рассказанной истории крещения. Даже если предположить, что Пастернак рассказал ей ту же историю, что и де Пруайяр, нам не следует исключать вероятности, что он просто не хотел вдаваться в теологически-мистические дискуссии о таинствах, Скрябине, Федорове и тому подобном.

Отчасти то же объяснение, как нам кажется, вполне применимо к письму Пастернака французским корреспонденткам. Уже подчеркнутая нами дерганая, неуверенная манера письма, изобилующего оговорками, настойчивый интерес Э. Пельтье к «христианству» Пастернака[6], двойная адресация письма (видимо, означающая нежелание писать отдельный подробный ответ Пельтье и/или раздражение против последней), постоянное давление воцерковленных поклонниц после издания «Доктора Живаго» — факторы, вынуждающие предположить, что история крещения, описанная Пастернаком в письме к де Пруайяр и Пельтье, имела прагматический смысл избавить ее автора и главного героя от дальнейших расспросов и объяснений, навязчивого волнения поклонников о перспективах его вечной жизни.

Наиболее существенным доказательством нашей гипотезы видятся еще одни мемуары, принадлежащие жене Станислава Генриховича Нейгауза, Галине Сергеевне Нейгауз, которая, выйдя замуж за сына жены поэта в 1946 году, практически постоянно жила с Пастернаком в одном доме, в отличие от Е.Б. Пастернака, Крашенинниковой и тем более французских приятельниц поэта. В ее воспоминаниях «Борис Пастернак в повседневной жизни» находим следующий пассаж:

> Были у нас и задушевные разговоры, и, по-моему, Пастернак с удовольствием отвечал на мои расспросы. Как-то я спросила — крещен ли он и верит ли в Бога? Борис Леонидович ответил, что не крещен, но это не имеет никакого значения, так как крещение только форма; в Бога же верит, как во что-то совершенное и непостижимое человеческим разумом, а смерть — это не конец, а только переход из одного состояния в другое, и поэтому она ему не страшна. «Свое отношение к религии я выразил в “Докторе Живаго”», — сказал он… [Пастернак 2003—2005: XI, 561].

Любопытно, как этот эпизод комментирует Е.Б. Пастернак:

---

6 Согласно воспоминаниям Э. Пельтье, она начала свой «допрос» при первой же встрече: «Да, стихи Бориса Пастернака связывали с самыми корнями русской христианской жизни. Я так ему и сказала» [Переписка Бориса Пастернака… 1997: 110], — и продолжила тем самым вопросом, ответом на который и стало письмо к де Пруайяр: «Мне хотелось бы задать Вам также более деликатный вопрос: как, начиная с юности, развивались Ваши мысли о христианстве? И та интуиция, которой Вы обладаете, когда говорите о самом духе христианства: обещании новой жизни, предлагаемой Христом. Вы выражаете это с такой поэтичностью! Это потрясающе. Я хотела бы задать Вам 1000 вопросов, но они излишни» [Там же: 129]. Обратим внимание также на то, как она воспоминает о смерти Пастернака: «Я сообразила, что умер он именно в неделю Вознесения, и мне стало легче на душе. Помню, как я говорила об этом с моим мужем. Через несколько дней, может быть, под влиянием моего настроения, мой муж решил, что сделает скульптуру Вознесения из мрамора, и нарисовал проект: три апостола держатся крепко за Христа, который возносится на небо. Не хотят они, чтоб Он их покинул, а Христос все понимает и смотрит на них с любовью. Таким образом, благодаря Борису Леонидовичу таинственной встречей установилась связь между русским писателем и польским скульптором» [Там же: 143]. Муж Э. Пельтье — знаменитый польский скульптор Август Замойский.

> Крещение для Пастернака было темой глубоко личной. Известно, что лишь с Ж. де Пруайяр и Е.А. Крашенинниковой он откровенно обсуждал такого рода вопросы; свидетельства тому сохранились в письме Пастернака от 2 мая 1959 г. к Пруайяр и воспоминаниях Крашенинниковой. <…> Он был крещен в детстве тайно, и дома об этом не знали. Крестила его няня, глубоко религиозная крестьянка Акулина Гавриловна Михалина, сумевшая своими рассказами и совместными посещениями церкви пробудить у мальчика горячую любовь к Христу и желание причащаться. Это событие отразилось в воспоминаниях Юрия Живаго о нянюшке и детском восприятии Бога. «Сходные переживания веры в детстве» легли в основание многолетней дружбы Пастернака с Е.А. Крашенинниковой, которая передала его предсмертную исповедь своему духовнику о. Николаю Голубцову. Формальная сторона дела не интересовала Пастернака: «правильное» ли было то крещение, «полное» или нет, — было для него не существенно, что давало определенную свободу в разговорах на эту тему (например, с Г. Нейгауз)… [Там же: 815].

Совершенно непонятно, на основании чего Евгений Борисович полагает, что Крашенинникова или Пруайяр были для Пастернака более близкими людьми, чем «невестка». Тем более неясно, как может «определенная свобода в разговорах на эту тему» выражаться в столь категоричной форме («Борис Леонидович ответил, что не крещен»). Так или иначе, мы не можем не заметить, что Е.Б. Пастернак, очевидно, узнал о «тайном крещении» отца из письма к де Пруайяр и мемуаров Крашенинниковой, а потому едва ли может претендовать на какую-то особую осведомленность в этом вопросе, позволяющую в рамках академического комментария дезавуировать свидетельство, насколько нам известно, ничем не заслужившего недоверия мемуариста.

Надо сказать, история о крещении Пастернака вызывала недоверие и у других близких к поэту людей. К примеру, С.П. Бобров, «сотоварищ ранних моих (Б.Л. Пастернака. — *Г.К.*) дебютов»[7], с которым поэт близко дружил в молодости и переписывался с 1913 по 1956 годы, прямо писал Е.Б. Пастернаку в 1964 году, что, ознакомившись с книгой Ж. де Пруайяр о Пастернаке (Proyart de J. Pasternak. Paris: Gallimard, 1964), «препротивной книжонкой», остался очень недоволен тем, как

> под прозрачной дымочкой всякой «эстетики» расцвела такая развесистая клюква насчет твоего (Е.Б. Пастернака. — *Г.К.*) покойного батюшки, что лучше и не придумаешь… <…> Мало того, что она там пишет всякую дребедень (прибавляя мне 9 лет возраста, чтобы было можно объяснить мое «влияние»!), просто *не зная* ничего толком о юности Бори, но самая махровая дичь — это глупенькая басня о «тайном крещении» Бори! Эти сказочки можно рассказывать только тем людям, которые полувеком отделены от обычаев и устоев (и законоположений совершенно официальных!) русского царского православия. Крещение — это *обряд*, вполне точного исполнения, связанный с казенными царскими записями в шнуровых книгах церквей, которые выполняли в царской России роль совершенно официальных теперешних загсов. Обряд совершает не один поп, но с причтом, с восприемниками (крестными отцами и матерями), которые являются *казенными свидетелями* крещения и отмечаются совершенно по форме (с указанием чина,

7 Из автобиографического очерка Пастернака «Люди и положения» (1959). Цит. по: [Пастернак 2003—2005: III, 317].

> «титулярный советник такой-то» и пр.). Ни один поп в Москве (в столице) ни за какие деньги не стал бы крестить еврейского мальчика, ибо из этого мог бы выйти совершенно грандиозный скандал, донесись хотя бы тень этого слуха до богатой и влиятельной московской еврейской общины. Рисковать всей карьерой из-за такой пренелепой с тогдашней точки зрения выдумки ни один поп не стал бы. Этот рассказик годится для романчиков в стиле Монте-Кристо, не более того. Все сказки о том, что Боря чуть ли не с 1910 года был мистиком и зачитывался Библией, — это чушь невыносимая, ведь наша «Центрифуга» была бунтом и бегством именно *от мистики* Мусагета, и компании Дурылина — Анисимова — Станевич, наших бывших друзей, погрязших в теософии и слюнявеньком православизме! Зачем Боре нужно было эту чепуху рассказывать, поверить странно и понять нельзя. Разумеется, это была просто *фронда* и какой-то невероятный загиб, когда уж человек сам перестает понимать, что он плетет. Выдумка о тайном крещении просто подчеркивает, что автор ее — русских церковных обычаев не знал. Вот и все. Но все это можно было бы рассматривать просто как невероятное чудачество вроде «творимой легенды», если бы это *не чернило память Бори* в глазах современности, а то ведь у нас найдутся умники, которые будут эту «поэму» поддерживать из целей, прямо противоположных целям госпожи Депруайяр. Семья Борина была семья интеллигентная, где к религии относились с прохладцей, не придавая ей ни малейшего значения (хотя и не желая ссориться с ней и вообще с ней связываться), сам Боря над чудачествами верующих интеллигентов посмеивался откровенно, ничего в этом, кроме барских выдумок, не видя. <…> Такой поэт был — на загляденье! Такой талант! И вот теперь из него какого-то «монашка» юродивого на Западе делают [Борис Пастернак в письмах 2021: 93—96].

Понятно, что аргументы Боброва, касающиеся порядков в Российской империи, легко отметаются современными комментаторами, полагающими, что крещение могло быть «совершено дома верующей няней Акулиной Гавриловной», поскольку, как известно, «в особых обстоятельствах… крещение мог совершать мирянин» [Там же]. В таком случае, как нам кажется, возникает очевидный вопрос — почему других детей Пастернаков та же самая няня, угощая просвирами, «много беря их в церковь» [Пастернак 2013: 214], *не* крестила? Сестры Пастернака, по свидетельству одной из них, так же, как и Бобров, не могли поверить в «крестильную» историю:

> Но крестить «тайно»? Вот это и Лидочке и мне кажется странным, невероятным. Неужели ни родители, ни Шурочка об этом ничего не знали? Между тем Боря пишет об этом в письме Proyart, не станет же он лгать. Это мне непонятно. Да и не важно. Я уверена, что в эти последние годы Боря совершенно искренне примкнул к христианству [Там же: 214].

Таким образом, по крайней мере, четверо из гораздо более близких Пастернаку, чем Крашенинникова, Пельтье или де Пруайяр людей — друг юности Бобров, сестры, невестка либо прямо свидетельствуют против истории крещения, либо выражают серьезные сомнения по этому поводу. Позволим себе предположить, что письмо к де Пруайяр, в котором Пастернак ясно пишет, что рассказанное не должно стать достоянием широкой общественности, да еще и сразу же опровергает саму значимость обрядов и формальностей, — не может рассматриваться как абсолютно достоверное автобиографическое свидетельство.

Скорее следует вслед за С.П. Бобровым предположить, что перед нами «творимая легенда» (Бобров здесь, очевидно, намекает на трилогию Ф.К. Сологуба) или, выражаясь языком Ходасевича, акт «жизнетворчества». При этом нельзя не учитывать то, чего Бобров не знал, — Пастернак мог рассчитывать, что де Пруайяр прислушается к его просьбе и не станет разглашать содержание письма никому, кроме Пельтье. Соответственно, «легенда» не смогла бы «очернить память» Пастернака «в глазах современности».

С другой стороны, быть может, следует также предположить, что Пастернак изначально понимал, что письмо рано или поздно будет опубликовано, что его просьба будет проигнорирована или интерпретирована адресатом как «пожизненная». Однако даже в этом случае мы едва ли можем с уверенностью предположить, что рассказанное в письме — правда. Против этого свидетельствуют близкие Пастернака, алогичность того, что его братья и сестры остались некрещеными, и, в конце концов, аргумент, постоянно игнорирующийся «защитниками» крещения, — подчеркнутая литературность этой истории.

Так или иначе, при исследовании эволюции религиозно-эстетических, философских воззрений поэта мы, не отрицая сомнительной возможности того, что эта история хотя бы отчасти правдива, не можем не попытаться взглянуть на нее как на элемент построения автобиографического мифа. В этой перспективе не так важно, рассчитывал ли Пастернак на то, что письмо будет опубликовано, или сконструировал «легенду» для узкого употребления своими французскими корреспондентками. В любом случае были задействованы творческие механизмы, обнажение которых позволит нам конкретизировать возможное положение церковных таинств в системе философских представлений поэта об искусстве и художнике.

Так, «няня-крестительница» вне всяких сомнений отзывается в русской культуре мифологией «литературных нянь». Центральный персонаж здесь, очевидно, Арина Родионовна, «голубка дряхлая» [Пушкин 1977: 315] и «добрая подружка» [Там же: 258], но ею, разумеется, список не исчерпывается. В спектре этой мифологемы находятся и няни Достоевского (Алена Фроловна), Гончарова (Аннушка), Ходасевича (Елена Кузина), которой посвящено стихотворение «Не матерью, но тульскою крестьянкой», и многие другие. Функционально при естественной разности нюансов для каждой из этих пар няня оказывается носительницей фольклоризированной религиозной культуры, а юный гений — реципиентом, воспринимающим ее для того, чтобы впоследствии инкрустировать свое «возвышенное» творчество элементами «народного».

Любопытно, что обозначенная мифология очень интересовала, а в каком-то смысле и развивалась одним из старших друзей Пастернака, С.Н. Дурылиным, в архиве которого сохранилась папка «Няни». Как утверждает В.Н. Торопова, исследовательница наследия писателя, «он собрал в нее только малую часть материалов, но подложил список авторов, чьи мемуары хотел бы видеть в будущей книге» [Торопова 2017: 11]. Нам не известно никаких доказательств того, что Дурылин мог делиться своими соображениями о роли нянь в истории русской культуры и педагогики с Пастернаком, однако это вполне представимо. Среди публицистики первого находим, к примеру, следующий пассаж:

> ...русская няня в религиозном, нравственном, эстетическом развитии русского человека имела несравненно большее значение, чем сотни всяких педагогов, публицистов, просветителей, проповедников и т.д. [Там же: 10].

Так или иначе, мифология русского гения, по крайней мере в литературном поле, неизменно завязана вокруг фигуры Пушкина, а значит, и няни с ее «песнями» [Пушкин 1977: 258]. Ясно, что «народное» в какой-то мере эквивалентно «православному», и знакомство с фольклорной культурой для Пушкина, как автобиографический конструкт, вполне соответствует приобщению к православной культуре для Пастернака. В том и в другом случае поэт — носитель высокой, европеизированной (в случае Пушкина), интеллигентской, светской (в случае Пастернака) — культуры соприкасается в детстве с принципиально иным миром, и это столкновение многократно увеличивает творческий потенциал будущего художника. Отчасти тот же конструкт используется Пастернаком в автобиографическом очерке «Люди и положения», где знакомство с низовой московской культурой происходит по причине того, что «няни и мамки» во время прогулок «не терпели одиночества», и мальчик

> из этого общения с нищими и странницами, по соседству с миром отверженных и их историй и истерик на близких бульварах… преждевременно рано на всю жизнь вынес пугающую до замирания жалость к женщине и еще более нестерпимую жалость к родителям, которые умрут раньше… и ради избавления которых от мук ада… [он] должен совершить что-то неслыханно светлое, небывалое [Пастернак 2003—2005: III, 296].

Однако, как нам представляется, постоянное и естественное соотнесение себя с Пушкиным не единственный жизнетворческий механизм, который мог сработать при изобретении этой истории. Так, Флейшман видит в письме к де Пруайяр отголоски знакомства с биографией предков поэта и, в частности, Леона Эбрео (Иегуды Абрабанеля), поэта и философа эпохи итальянского Возрождения, чей сын был насильно крещен в 1495 (по другим данным в 1497-м) году при португальском короле Мануэле I. Флейшман полагает, что гонения на португальских евреев в 1492 и 1496 годах могли ассоциативно связаться в сознании Пастернака с 1891 годом и указом о выселении евреев из Москвы, так же как в «Охранной грамоте» ясно проводится сопоставление ренессансной Венеции и футуристической Москвы (см.: [Флейшман 1977: 312—313]).

Хотя это предположение выглядит весьма соблазнительным, нам не кажется, что оно исчерпывает сюжет. Так, «футуристическая Москва» не то же самое, что Москва в 1890-х годах, а в письме нет никаких следов насильственности крещения. Более того, кажется, что в 1959 году для Пастернака были актуальны совсем иные инструменты построения автобиографического мифа, чем в конце 1920-х, в пору написания «Охранной грамоты».

Начиная по крайней мере с середины 1930-х годов, после первого съезда советских писателей, неудачной поездки в Париж на антифашистский конгресс писателей 1935 года, и особенно во время живаговского скандала и травли, в переписках поэта прослеживается сквозной мотив мученичества. К примеру, в письме к Федину 1936 года Пастернак пишет о травле фединского романа «Похищение Европы» в «Литературной газете»:

> От этой боли мы ведь никуда не уйдем, друг мой. За что б ты ни взялся, всюду в твою волю художника вмешается твоя судьба, в мере, никому, кроме современников больших революций, неведомой, искусству почти непосильной и превращающей художника в мученика [Пастернак 2003—2005: IX, 69].

Свою поездку в Париж и Лондон в 1935 году поэт называет не иначе как «мученьем» [Там же: 38], равно как и весь период с мая по сентябрь 1935 года[8]. В 1940-х годах своеобразным рефреном становится соотнесение литературного творчества и мученичества:

> Я везде говорю, что плохи оригиналы, а переводчики и редактор *мученики*[9] и герои [Там же: 466];
>
> Ахматовой, как преимущественной *мученице* [Там же: 490][10];
>
> Кроме того, если бы ты позволил, я *помучил* бы тебя чтением «продолжения» в течение часа-полутора. Я называю это *мучением* не из вежливости, увидишь, ты сам со мной потом согласишься[11];
>
> Я верю в твою жизнь, бедная *мученица* моя и, помяни мое слово, ты еще увидишь!.. [Пастернак 2003—2005: IX, 596][12]

К началу 1950-х откровенней становится тема собственного мученичества. В 1950 году в письме к Н. Табидзе Пастернак, комментируя подборку стихов Ахматовой о Сталине и тот факт, что «по аналогии все стали выжидающе оглядываться» [Там же: 605—607] в его сторону, пишет:

> Я очень доволен своей судьбой, возможностью зарабатывать честным трудом, ясностью моего душевного состояния. Никогда я не считал себя в каком-нибудь смысле обиженным или обойденным. Если кто-нибудь думает, что я могу со стороны показаться «мучеником», то, во-первых, я не отвечаю за чужой бред или химеры, и, во-вторых, достаточно тем, кого интересует такая видимость, выпустить задержанные мои книги, а меня самого на эстраду, и это «подобие мученичества», не существующее для меня, отпадет само собой. Заявление же в «эфир» о том, что я не мученик, для меня немыслимо, как предел идиотизма. Я человек очень гордый, но я должен был бы быть мелким завистником, хвастливым ничтожеством и молодым коммивояжером, чтобы верить по-журналистски и в самый эфир, и в какое-то его знание меня и существование для меня, когда по совести мне иногда бывает трудно поверить, что я интересую Вас или Зину. Кроме того, когда заподозренный в мученичестве заявляет, что он благоденствует, является подозрение, что его муками довели до этого заявления [Там же: 605—607].

Несмотря на полемический характер пассажа, невозможно не заметить явного противоречия между его первым и последним предложениями. Ясно, что повышенная эмоциональность здесь во многом обусловлена нежеланиям рав-

---

8 Из письма Пастернака Т. Табидзе от 6 сентября 1935 года: «Когда-нибудь я подробно расскажу Вам, что я вынес за эти 4 месяца, а пока ограничусь тем, что надо знать Вам одному, лично Вам. В течение этих мучений» [Пастернак 2003—2005: IX, 44].

9 Курсив здесь и далее в цитатах наш. — *Г.К.*

10 Здесь, смысл, конечно, не только «литературный», но имеется в виду в первую очередь постановление 1946 года «О журналах “Звезда” и “Ленинград”».

11 Речь идет о чтении главы «Прощание со старым» из «Доктора Живаго».

12 Письмо адресовано А.С. Эфрон, мученичество которой, конечно, лежит не в области литературы, однако Пастернак соотносит его с «даром какого-то магического воздействия на течение вещей и ход обстоятельств» [Пастернак 2003—2005: IX, 596], литературными качествами письма Эфрон и собственным романом.

няться с Ахматовой и ее мученичеством[13], равно как и с другими знакомыми Пастернака. Так, всего через три года он будет писать А.С. Эфрон:

> Никакие параллели между мною и тобою, между невольно бесплодным и безвредно-благополучным моим прозябанием и твоим святым мученичеством немыслимы, и я их не провожу, но и для меня пока ничего не изменилось, время мое не наступило… [Там же: 734].

Таким образом, не претендуя «на святое мученичество», поэт тем не менее не отказывает себе в муках, хотя бы оттого, что «пока ничего не изменилось» в его писательской судьбе — учитывая надежды, связанные с уже произошедшей смертью Сталина.

Практически в то же самое время, через пару месяцев, сходный пассаж появляется в более личном контексте:

> Немногие, имевшие со мною дело, — великодушные мученицы, так несносен и неинтересен я «как мужчина», так часто бываю непоправимо и необъяснимо слаб, так до сих пор не знаю себя и ничего не знаю с этой стороны. Может быть, трогает их то, что издалека, издалека дотащилось все же до них это с детства им посвященное и с детства болью за них поколебленное, надорванное существование, по дороге еще разбитое высокою войной, которую оно за них вело. И может быть, трогает их это, всегда близкая женщина по воспоминаниям ее собственного детства, странная, столькое в жизни охватившая и все же до сих пор оставшаяся чистота [Там же: 749].

Здесь уже очевидно, что собственная «чистота» сама сродни «мученичеству» окружающих женщин. В 1950-е Пастернак неоднократно будет писать о других «мучениках» (Т. Табидзе[14], А. Суцкевере[15], Ж. де Пруайяр[16] (думая, что она совершила попытку суицида), Л.А. Воскресенской[17]), реже о собственных «мучениях» («я подавлен мыслью о тех мучениях, которым в любую минуту готова меня подвергнуть моя нога, и о своей полной отрезанности из-за “занавеса”, по другую сторону которого такой праздник для меня в эти минуты, а ко мне

---

13 Позднее, по воспоминаниям Вольпина, Ахматова говорила: «Михаил Давидович, кто первый из нас написал революционную поэму? — Борис. Кто первый выступал на съезде с преданнейшей речью? — Борис. Кто первый сделал попытку восславить вождя? — Борис. Так за что же ему *мученический* венец?” — сказала она с завистью» [Анна Ахматова в записях Дувакина 1999: 259—260] (курсив наш. — *Г.К.*).

14 Из письма Пастернака Т. Табидзе от 11 декабря 1955 года: «Гугла напомнил, что 15-го годовщина мученической кончины Тициана, просил написать Вам» [Пастернак 2003—2005: X, 118].

15 Из письма Пастернака П.П. Сувчинскому от 24 июля 1958 года: «Я не помню, чтобы был знаком с С[уцкеве]ром; напротив, у меня ощущение, что я хотел избежать этой встречи из-за страшного стыда, благоговения и ужаса перед этим мучеником, — и что это мне удалось» [Пастернак 2003—2005: X, 361].

16 Из письма Пастернака Э. Пельтье-Замойской от 10 мая 1959 года: «Я не могу представить себе, как могут относиться ее родители и муж к далекому и чужому человеку, бесчувственному и жестокому, который ничего не подозревает и в минуты самых острых страданий забрасывает несчастную мученицу своими запросами и поручениями» [Пастернак 2003—2005: X, 476].

17 Из письма Пастернака Л.А. Воскресенской от 2 декабря 1959 года: «Я Вам много написал тогда о бедной мученице Вас и о бедной Наташе» [Пастернак 2003—2005: X, 547].

ничто из этого не доходит» [Там же: X, 355], «ощущение грязи и оскорбления, того, что жизнь стала причиной постоянных, ежедневных мучений на все оставшееся время» [Там же: 442]). Обобщая, в 1955 году поэт писал:

> А что наши годы наполнены были чудовищным и страшным и неисчислимыми примерами мученичества, я догадывался давно, и неспособность мириться с этим давно, около сорока лет тому назад, определила мою жизнь и связала мне руки… [Там же: 126].

Таким образом, при всей скромности оговорок Пастернака ясно, что тема мученичества, мученической жизни и смерти начиная с 1930-х годов постоянно волновала его. Понятно, что в какой-то степени идея, высказанная в стихотворении «Душа» 1956 года[18], о том, что поэзия должна сохранить в себе муки современников, оплакать их, своеобразная попытка компенсировать внешнее «благоденствие», приняв на себя роль хранителя, — все это оказывается следствием обозначенного нами круга размышлений. Но роль хранителя, художника, преодолевающего ужас эпохи безвременья, неминуемо ведет к формированию собственной мученической миссии. По приведенным примерам, как кажется, видно, что Пастернак осознавал это, даже если не хотел вкушать из этой чаши.

К концу 1950-х, ко времени нобелевского скандала, ореол мученичества уже невозможно было бы отрицать, в глазах миллионов читателей романа это уже стало элементом биографии Пастернака. Приблизительно в то же время, как нам кажется, это оформилось и в конструкт построения автобиографического мифа. Так, знаменитейшее стихотворение «Нобелевская премия» ясно варьирует тему загнанности, затравленности художника («Я пропал, как зверь в загоне…» [Там же: II, 196]), как будто бы зеркально отражающую архетипический сюжет раннехристианской агиографии о мучениках на аренах римских цирков.

Знакомство с агиографической литературой или, по крайней мере, с ее расхожими сюжетами — стандартный элемент дореволюционного гимназического образования. Хотя Пастернак в гимназии был освобожден из-за еврейского происхождения от уроков закона Божьего, понятно, что житийная литература была ему неплохо известна. Доказательством тому может послужить не только очевидный пример «Сказки» из стихотворений Живаго, которую Пастернак прямо называл «Георгием Победоносцем» [Там же: IX, 760], но и подобные пассажи из переписок:

> Дорогая Нина, Вы однажды спросили меня об одном собственном имени из Тицианова стихотворения, но, наверное, с тех пор Вы давно от других получили эти требующиеся справки. Если нет, для меня было бы счастьем, если бы все-таки в конце концов Вы это разъяснение получили от меня. Не было ли это имя Авиафар? Я на эти сведения напал сейчас случайно. Первыми обращенными к Христу святой Нино в 315 г. во Мцхете были еврейский раввин Авиафар и его семья. Его дочь Сидония была потом сподвижницей Нины, участницей совершенных ею чудес и проповедницей [Там же: X, 444].

---

18 Ср.: «Душа моя, печальница / О всех в кругу моем, / Ты стала усыпальницей / Замученных живьем. <…> Их муки совокупные / Тебя склонили ниц / <…>» [Пастернак 2003—2005: II, 150—151].

Сюжет о тайном крещении учителем/няней/кормилицей, против воли отца (матери, как правило, сами тайные христианки) достаточно характерен для житий раннехристианских святых. К примеру, святая великомученица Ирина была крещена наемным учителем Апелианом, великомученица Марина услышала Божье слово в юности от странника, великомученица Анастасия — от учителя Хрисогона. Кажется, что этот архетипический сюжет вполне мог послужить Пастернаку при изобретении его крестильной истории, если учесть обозначенный нами процесс постепенного проникновения «мученического» элемента сначала во внешнюю, биографическую мифологию поэта, а затем и в автобиографическую.

Отчасти аргументом в пользу этого предположения может послужить и тот факт, что уже упоминавшиеся нами упреки в непонятности, косноязычии, преследовавшие Пастернака большую часть его творческой жизни, как полагает К.М. Поливанов[19], в какой-то момент приобрели общественно-политическое измерение и, более того, со временем оформились в обвинение в «юродстве»[20]. Обвинение, которое, по мысли того же исследователя, оказалось в какой-то мере выгодным для Пастернака, оправдывавшегося сложностью и непонятностью собственной речи, отказываясь выступать в общественном поле[21]. Более того, к концу 1930-х годов, судя по многочисленным воспоминаниям[22], Пастернак принял эту роль и в бытовой жизни.

Достаточно очевидно, как эта тенденция развивается и выражается в «Докторе Живаго» — последний этап жизни главного героя, его социальное падение отзывается своего рода подвижничеством. Однако, быть может, гораздо существеннее, что Юрий Живаго уже в одной из начальных сцен романа ока-

---

19 Доклад К.М. Поливанова «Литературная и жизненная стратегия Б. Пастернака в восприятии современников», сделанный 27 февраля 2022 года в рамках международного конгресса «Семиосфера Лотмана».

20 См., к примеру, стенографию выступления Дж. Алтаузена на Пушкинском пленуме 1937 года: «...не будем *юродствующему* поэту объяснять, что только при социализме поэзия становится подлинным достоянием народных масс, понятной и любимой миллионами» (*Алтаузен Дж.* Не отставать от жизни: из речи на IV (Пушкинском) пленуме правления Союза писателей // Литературная газета. 1937. № 11 (647). 26 февраля. С. 5); доклад М.К. Луконина на собрании поэтической секции Союза писателей: «Всю жизнь он был свиньей под дубом. Буржуазные эстеты и безродные космополиты на все лады прославляли *юродивое* и ленивое творчество Пастернака только потому, что он щекотал их антипатриотические чувства, капая елей на их коленопреклоненные перед Западом души» (*Луконин М.* Проблемы советской поэзии (Итоги 1948 года) // «Звезда». 1949. № 3. С. 181—199) или статью Н. Изгоева в журнале «Октябрь»: «Он стоит на юру нашей литературы» (*Изгоев Н.* Борис Пастернак // Октябрь. 1937. № 5. С. 251—252; курсив наш. — *Г.К.*)

21 К примеру: «Когда пять лет назад я отказывал Ставскому в подписи под низостью и был готов пойти за это на смерть, а он мне этим грозил и все-таки дал мою подпись мошеннически и подложно, он кричал: “Когда кончится это толстовское юродство?”» [Пастернак 2003—2005: IX, 266].

22 См., к примеру, записи из дневника А.Н. Афиногенова, соседа по Переделкину, о Пастернаке от 24 сентября 1937 года: «...полная отрешенность от материальных забот. Желание жить только искусством. <...> ...штаны были проданы на коленке... <...> ...ему бы поскорее к письменному столу, за лист бумаги, сесть и писать, писать и думать, и разговаривать с собой. <...> Жена уже отказывалась чинить ему штаны, они разлезались под иголкой, но нет-нет, он не хотел с ними расставаться, еще можно носить... ему нравятся эти серые, мятые, но чистые в заплатках брюки — он не дает жене употребить их на тряпку» [Воспоминания о Борисе Пастернаке 1993: 381].

зывается уподоблен Андрею Юродивому с его видением Покрова Богородицы, что отмечают и комментаторы (см.: [Там же: IV, 658]). Таким образом, кажется логичным предположить, что и сделал в своем докладе исследователь, что созвучие «юродства», «юродивого», «стояния на юру» с именем главного героя и локусом Юрятин — не случайно.

Так или иначе, непонятность как бытового, так и художественного языка Пастернака, глубоко волновавшая поэта как в конце 1920-х годов, когда он попытался перейти на язык «неслыханной простоты» [Там же: II, 58], так и в конце 1956 года, когда он писал, что «не любил свой стиль до 1940 года» [Там же: III, 327] — очевидные следствия внутренней борьбы между желанием «быть все же равным себе самому, быть собой» [Там же: V, 621] и сменяющими друг друга идеями «писать живо, по-советски» [Там же: IX, 15] и быть «заложником вечности» [Там же: II, 168]. Ясно, что в какой-то момент под воздействием внешних, общественно-политических причин, все еще желая оставаться понятным для читателей, Пастернак уже не хотел быть понятным для чиновников и «товарищей по цеху», оставаясь «заложником вечности», в полной мере ощутил себя «у времени в плену». Наряду с известным равнодушием к условиям бытовой жизни (если не сознательной установкой на пренебрежение «материальным») — в этой стратегии поведения угадывается метание между базовыми для русской культуры моделями пушкинского и лермонтовского «пророков», между желанием «глаголом жечь сердца людей» [Пушкин 1977: 304] и непониманием окружающих, ведущим к своеобразному «опрощению» и отшельничеству.

И в том, и в другом случае, если учесть, что «пророчество» состоит в «поновому понятом христианстве» [Пастернак 2003—2005: IV, 67], поэт оказывается, как в чужих глазах, так, видимо, отчасти и в собственных, в положении то ли пророка, то ли непонятого мученика и, на стыке этих понятий, юродивого. Кажется, что если хотя бы отчасти принять эту логику, то возможным объяснением возникновения сюжета о «тайном крещении» в детстве окажется именно ориентация на агиографическую литературу — своеобразная попытка дополнить собственное «житие» формально необходимым элементом.

Разумеется, дать однозначный ответ, был ли Пастернак крещен, едва ли возможно. Однако мы надеемся, что представленные соображения склоняют чашу весов в сторону наиболее очевидного ответа на этот вопрос, решения загадки, которое было предъявлено самим поэтом и процитировано нами в самом начале нашего «детектива»: «…“мнение” о Святом Духе ничего не стоит по сравнению с его собственным присутствием в произведении искусства, с чего начинается великое и чудесное» [Там же: X, 472]. Заметим, что тот же принцип отражен и в романе — крещение не приносит Гордону «чувства высшей и краеугольной беззаботности» [Там же: IV, 15]. Очевидно, что в системе философских представлений поэта об искусстве и жизни даже важнейшее церковное таинство — скорее внешняя, метафорическая форма, в которую отливается внутреннее содержание, «сила» [Там же: III, 186—187], связующая человека / лирического героя / читателя с христианской вечностью.

Библиография / References

[Анна Ахматова в записях Дувакина 1999] — Анна Ахматова в записях Дувакина / Вступ. ст., сост. и коммент. О.С. Фигурновой. М.: Наталис, 1999.

(Anna Akhmatova v zapisyakh Duvakina / Introd., comp. and comment. by O.S. Figurnova. Moscow, 1999.)

[Борис Пастернак в письмах 2021] — Борис Пастернак в письмах, дневниках и воспоминаниях современников / Сост. А.Ю. Сергеева-Клятис. М.: Новый хронограф, 2021.

(Boris Pasternak v pis'makh, dnevnikakh i vospominaniyakh sovremennikov / Comp. by A.Ju. Sergeeva-Kljatis. Moscow, 2021.)

[Быков 2018] — *Быков Д.Л.* Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2018.

(*Bykov D.L.* Boris Pasternak. Moscow, 2018.)

[Воспоминания о Борисе Пастернаке 1993] — Воспоминания о Борисе Пастернаке / Сост. Е.В. Пастернак, М.И. Фейнберг. М.: Слово, 1993.

(Vospominaniya o Borise Pasternake / Comp. by E.V. Pasternak, M.I. Fejnberg. Moscow, 1993.)

[Крашенинникова 1997] — *Крашенинникова Е.Н.* Крупицы о Пастернаке // Новый мир. 1997. № 1. С. 204—213.

(*Krasheninnikova E.N.* Krupitsy o Pasternake // Novyy mir. 1997. № 1. P. 204—213.)

[Пастернак 2003—2005] — *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернак, Е.В. Пастернак. М.: Слово, 2003—2005.

(*Pasternak B.L.* Polnoe sobranie sochineniy: In 11 vols. / Comp. and comment. by E.B. Pasternak, E.V. Pasternak. Moscow, 2003—2005.)

[Пастернак 1993] — *Пастернак З.Н.* Воспоминания // Пастернак Б. Второе рождение. Письма к З.Н. Пастернак. Пастернак З.Н. Воспоминания / Сост. М. Фейнберг, Н. Пастернак. М.: ГРИТ, 1993. С. 235—426.

(*Pasternak Z.N.* Vospominaniya // Pasternak B. Vtoroe rozhdenie. Pis'ma k Z.N. Pasternak. Pasternak Z.N. Vospominaniya / Comp. by M. Fejnberg, N. Pasternak. Moscow, 1993. P. 235—426.)

[Пастернак 2013] — *Пастернак Ж.Л.* Письмо С.П. Боброву, 30 декабря 1967 г. // Пастернаковский сборник: Статьи, публикации и воспоминания. М.: РГГУ, 2013. Вып. 2. С. 213—215.

(*Pasternak Zh.L.* Pis'mo S.P. Bobrovu, 30 dekabrya 1967 g. // Pasternakovskiy sbornik: Stat'i, publikatsii i vospominaniya. Moscow, 2013. Iss. 2. P. 213—215.)

[Переписка Бориса Пастернака... 1997] — Переписка Бориса Пастернака с Элен Пельтье-Замойской / Пер. Е.Б. Пастернака; предисл. и коммент. Е.В. Пастернак // Знамя. 1997. № 1. С. 107—143.

(Perepiska Borisa Pasternaka s Elen Pel't'e-Zamoyskoy / Forew. and comment. by E.V. Pasternak // Znamya. 1997. № 1. P. 107—143.)

[Письма Бориса Пастернака... 1990] — Письма Бориса Пастернака из Марбурга / Вступ. ст., примеч. и публ. Е.В. Пастернак, К.М. Поливанова // Памятники культуры. Новые находки. 1989 / Сост. Т.Б. Князевская. М.: Наука, 1990. С. 51—75.

(Pis'ma Borisa Pasternaka iz Marburga / Introd., comment. and publ. by E.V. Pasternak, K.M. Polivanov // Pamyatniki kul'tury. Novye nakhodki. 1989 / Comp. by T.B. Knjazevskaja. Moscow, 1990. P. 51—75.)

[Пушкин 1977] — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2: Стихотворения 1820 (юг) – 1826 / Ред. и примеч. Б.В. Томашевский. Л.: Наука, 1977.

(*Pushkin A.S.* Polnoe sobranie sochineniy: In 10 vols. / Ed. and comment. by B.V. Tomashevskiy. Leningrad, 1977.)

[Сергеева-Клятис 2015] — *Сергеева-Клятис А.Ю.* Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2015.

(*Sergeeva-Kljatis A.Ju.* Pasternak. Moscow, 2015.)

[Торопова 2017] — *Торопова В.Н.* От составителя // Няня. Кто нянчил русских гениев / Сост., подгот. текстов, коммент., биогр. справки В.Н. Тороповой. М.: Никея, 2017. С. 10—14.

(*Toropova V.N.* Ot sostavitelya // Nyanya. Kto nyanchil russkikh geniev / Comp., prep., comment., biogr. ref. by V.N. Toropova. Moscow, 2017. P. 10—14.)

[Флейшман 1977] — *Флейшман Л.С.* К публикации письма Л.О. Пастернака к Бялику // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. I. P. 309—317.

(*Flejshman L.S.* K publikatsii pis'ma L.O. Pasternaka k Byaliku // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. I. P. 309—317.)

[Barnes 2004] — *Barnes C.* Boris Pasternak: a literary biography. Vol. 1. 1890—1928. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Анатолий Рясов

Религия Пруста и миф Жене

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_268

Некогда — в интервью немецкой газете «Цайт» — Жан Жене рассказал, что одним из сильнейших литературных впечатлений для него стала книга Марселя Пруста «Под сенью девушек в цвету», прочитанная в тюрьме еще в период работы над первым романом[1]. Это признание стало частым поводом для сравнения двух писателей и представления раннего романного пятикнижия Жене как своеобразного ответа на «Поиски утраченного времени». В этой системе координат «Влюбленный пленник», написанный почти на три десятилетия позже романов, созданных в сороковые годы, в каком-то смысле способен срифмоваться с «Обретенным временем». С легкой руки биографа Эдмунда Уайта за Жене даже закрепилось звание «Пруста маргинального Парижа»[2]. Однако есть основания считать, что едва ли Жене интересовала подобная вариация на темы прустовского opus magnum, а сам этот «диалог» предстает куда более сложным и полемичным, чем это может показаться на первый взгляд. И как ни странно, в роли ключа здесь способна выступить не проза Жене, а его драматургия.

Де Шарлю как персонаж Жене

В последней части семитомной эпопеи герой Пруста случайно становится свидетелем воплощения в жизнь мазохистских фантазий своего давнего знакомого — барона де Шарлю. В проеме слухового окна одного из номеров отеля, оказавшегося тайным домом свиданий, разворачивается незаурядная сцена: обладатель множества дворянских титулов привязан цепями к кровати и подвергается пыткам. Но по нескольким фразам, произнесенным сводником Жупьеном, быстро становится ясно, что все это — плохо разыгранный спектакль, в котором нуждающиеся в деньгах молодые люди пытаются выдавать себя за садистов и преступников. Более того, сам барон тоже осознает происходящее как негодный фарс и «одновременно разочарован и раздражен этими убогими попытками продемонстрировать порочность, которые на самом деле выявили лишь невероятную глупость и столь же невероятную неискушенность»[3]. «Лицо его мне нравится, но, когда называет меня негодяем, кажется, будто он выучил урок», — замечает де Шарлю относительно одного из этих «бандитов»[4].

Предельно важной здесь оказывается причина разочарования барона: он недоволен вовсе не фактом обмана (какие-то неотесанные болваны строят

1 *Genet J.* Entretien avec Hubert Fichte // Genet J. Œuvres completes: En 6 t. T. VI. P.: Gallimard, 1991. P. 165—166.

2 *White Ed.* Genet: A Biography. N.Y.: Vintage, 1993.

3 *Пруст М.* Обретенное время / Пер. с фр. А. Смирновой. СПб.: Пальмира, 2017. С. 177.

4 Там же. С. 165.

из себя безжалостных убийц), а его несовершенством — тем, как топорно и неуклюже исполнены роли. Схожим образом реагирует и протагонист романа на гордое заявление Жюпьена о том, что этот отель в скором времени сможет стать воплощением любых интимных фантазий: «Но пока что, — сказал я Жюпьену, — ваше заведение совсем другого рода, это нечто худшее, чем просто сумасшедший дом, поскольку безумие его обитателей показное, срежиссированное, слишком уж заметное»[5]. Что же касается самого де Шарлю, эта сцена, помимо всего прочего, еще и выступает для него искаженным способом пережить расставание с молодым скрипачом Морелем. Но так или иначе, «этот сумасшедший, несмотря ни на что, прекрасно осознавал, что является жертвой безумия, и в то же время играл, поскольку прекрасно понимал, что тот, кто сейчас хлещет его плетью, на самом деле не злее какого-нибудь мальчишки»[6]; но «в сущности говоря, это его стремление оказаться привязанным, избитым при всей свой гнусности было отражением некой мечты, столь же романтической, как у кого-нибудь другого, например, отправиться в Венецию или взять на содержание танцовщицу», и он «столь упорно настаивал на том, чтобы мечта его как можно больше была приближена к реальности, что Жюпьену пришлось убрать деревянную кровать из комнаты 43 и заменить ее железной, с которой цепи сочетались гораздо лучше»[7]. Судя по всему, главное, что волнует де Шарлю, — это нечто, стоящее между действительностью и вымыслом, но при этом постоянно ускользающее от того, кто намерен его уловить.

Проживи барон де Шарлю на полвека дольше, он вполне мог бы стать посетителем борделя мадам Ирмы. Роли Епископа, Судьи и Генерала, выбранные центральными персонажами пьесы Жене «Балкон», демонстрируют желание господствовать, которое ближе к финалу проявляется уже как потребность в реальных властных полномочиях. Однако среди образов, предлагаемых заведением Ирмы, имеется и, например, нищий Старик — раб, который, напротив, жаждет подчиняться. В этом смысле безукоризненна четвертая картина «Балкона», она включает всего две реплики:

> Старик: А вши есть?
> Девушка (*развязно*): Есть, есть![8]

Подобное распределение ролей подталкивает к интерпретации пьесы Жене в ключе разговора о политике и идеологии, сублимирующих сексуальные влечения. Теряющую авторитет и почти свергнутую мятежниками власть готовы сменить их двойники из публичного дома, удовлетворив политические потребности взбунтовавшихся масс. Таким образом мятеж, происходящий за стенами борделя, словно тоже оказывается заперт в его пределах. В этом контексте на «Балкон» можно взглянуть как на своего рода пролог к теории «общества спектакля», а словосочетания вроде «le simulacre du Chef de la Police» (образ начальника полиции)[9] невольно прочитываются как пролог к будущим рабо-

---

5 Там же. С. 184.
6 Там же. С. 193.
7 Там же. С. 195.
8 *Жене Ж.* Балкон / Пер. с фр. Б. Останина // Кто сломается первым: Языковой театр. М.: Опустошитель, 2018. С. 42.
9 *Genet J.* Le Balcon // Œuvres complètes. T. IV. P.: Gallimard, 1968. P. 84; *Жене Ж.* Балкон. С. 65.

там Жана Бодрийяра. Дело, впрочем, не в (не)правомерности подобных интерпретаций, а в том, что проблема *образа* у Жене обнаруживает более разветвленную структуру.

«Балкон» написан так, что невозможно быть уверенным в том, что́ именно перед нами — глумление или превознесение, парад симулякров или священный ритуал. Буквально каждый образ здесь двоится: клятва угрожает обернуться хулой, патетичные монологи актеров — политическими агитками, сакральный обряд — формальной условностью. В близости этой опасной перемены и существуют герои Жене, а глумление над театром бульваров и нескончаемое святотатство одновременно оказываются таинством перерождения. Посетители салонов мадам Ирмы нуждаются в том, чтобы сыграть чью-то роль, и «Балкон» — это прежде всего пьеса об онтологии театра.

Заведение мадам Ирмы, не в пример топорным постановкам Жупьена, доводит все механизмы дома иллюзий почти до совершенства. На смену слуховому окну здесь приходит специальный аппарат для наблюдения, снабженный «окуляром, слуховой трубкой и множеством рычагов»[10]. Наряды и декорации выполнены предельно правдоподобно, более того — они непременно включают небутафорские, «подлинные» элементы, чтобы стереть границу между представлением и представляемым. Но при этом именно нарочитое сохранение какого-нибудь изъяна (вроде «черных кружев, выглядывающих из-под рясы»[11]) позволяет не забывать, что происходящее лишь игра, и таким образом снимает противостояние действительности и вымысла. Кажется, именно этой продуманной двойственности происходящего и не хватало барону да Шарлю. Но чтобы эта догадка обрела более твердую опору, нужно сопоставить *теорию знака* у Пруста с *теорией образа* у Жене. А в роли проводников здесь выступят такие внимательные читатели этих книг, как Жан-Поль Сартр и Жиль Делёз.

Комбре и истина

Как известно, Ален Бадью предложил оригинальное и в каком-то смысле скандальное прочтение Делёза как классического философа. Сместив акценты от ризомы и номадизма к Единому, он даже указал на пути примирения Делёза с Платоном и Гегелем. Однако в тексте Бадью есть один раздел, вызывающий несколько вопросов: проблема истины. Он указывает на то, что Делёз не чувствовал вкуса к понятию истины, по сути — не считал его необходимым для философских построений. Но трудность, по мнению Бадью, заключается в том, что в действительности Делёз не отказался от этого понятия, просто истиной для него стало время, которое «первично, а истину как раз следует разжаловать»[12]. Для обоснования этой мысли Бадью опирается на периферийный фрагмент из книги Делёза о кино, показывая, что для Делёза истина и время, по существу, принадлежат к одному мыслительному порядку. Эта связь едва ли требует подобной интриги, учитывая, что у Делёза имеется отдельная книга, посвященная взаимоотношениям истины и времени. Это его работа о Прус-

10 *Жене Ж.* Балкон. С. 44.
11 Там же. С. 50.
12 *Бадью А.* Делёз. Шум бытия / Пер. с фр. Д. Скопина. М.: Логос-Альтера, 2004. С. 83.

те, которая, кстати, может дать простор для еще более «классического», чем у Бадью, прочтения Делёза. Во всяком случае, здесь у Делёза явно обнаруживается вкус к понятию истины. Более того, эта книга сильно размывает именно те линии концепций Делёза и Бадью, которые последний описывает как демаркационные: «Поиски утраченного времени есть поиски истины. Называются же они Поисками утраченного времени лишь потому, что истина имеет ощутимую связь со временем. Не только в любви, но также в природе и в искусстве речь идет не о наслаждении, но об истине»[13].

Впрочем, Бадью указывает на связь истины со временем лишь для того, чтобы отказаться принять ее. По его мнению, Делёз (вслед за Гегелем) полагает, что «истина является в конечном итоге памятью». А для Бадью истина — это своего рода вспышка, она не производится временем, а противостоит ему как революционное событие разрыва: «главное для меня — мыслить истину не как время или невременное бытие времени, но как *прерывание*»[14]. Эта связь истины с воспоминаниями требует дополнительного комментария, связанного со знаменитым прустовским дроблением памяти на произвольную и непроизвольную. И если Делёз и стремился что-то разжаловать — так это истину, порожденную произвольной памятью: «Чего стоят объективные истины, вытекающие из некоего соединения труда, мышления и доброй воли; те истины, которые передаются, поскольку отыскиваются, а отыскиваются, поскольку могут быть получены?»[15]

Работа непроизвольной памяти, напротив, не имеет отношения к тому, что может быть добыто в ходе прилежного старания. Открываемая ею истина не связана с отыскиваемыми мышлением объектами, напротив, она более значима, чем сама мысль, потому что именно она и вынуждает мыслить. Непроизвольная память — это неконтролируемое озарение, вторгающееся в мышление, «включаемое» внезапным звуком колокола или ударом ботинка о булыжник. И именно в этот момент без всякого предупреждения, по точнейшему наблюдению Делёза, «Комбре возникает, но совсем не таким, каким он был в прошедшем ощущении, а в некоем блеске, в “истине”, никогда не эквивалентной реальности»[16]. Эту истину приходится взять в кавычки как раз для того, чтобы противопоставить ее той, что относится к сознательным аналогиям памяти. Но именно здесь у Делёза и проявляется нечто, предельно близкое к тому «радикальному прерыванию», которое определяет сущность истины для Бадью.

Итак, самые важные вещи открываются внезапно и на очень короткое время, вспыхивают, а не длятся. Для того чтобы помыслить увиденное в озарении, требуется определенное усилие, по выражению еще одного прилежного читателя Пруста — Мераба Мамардашвили, — «пространство истины может быть расширено только трудом»[17], иначе вспыхнувшее исчезнет и останется лишь воспоминание о чем-то внезапном, важном, но забытом. Так сны имеют свойство растворяться в воздухе через минуту после пробуждения, их редко

---

13 *Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Е.Г. Соколова. СПб.: Алетейя, 1999. С. 40.
14 *Бадью А.* Делёз. Шум бытия. С. 89.
15 *Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки. С. 56.
16 Там же. С. 84.
17 *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 1997. С. 18.

удается записать и потом уже не помнишь, от чего проснулся с колотящимся сердцем. Вот и детство оказывается чем-то вроде такого сна, замедленной во времени вспышки, потому что, находясь в нем, не имеешь ресурса для его фиксации. Например, Элиас Канетти в возрасте шести лет вместе с родителями переехал из Болгарии сначала в Англию, а потом в Австрию и Швейцарию. Из-за этого все события первых лет жизни, как он сам впоследствии писал, «как бы перевелись» в его голове на немецкий язык[18]. Но, по существу, эта нарочитая дистанция стала для Канетти заостренным восприятием детства как такового: его всегда приходится «переводить». Именно о такого рода переводе ведет речь и Пруст: «...я осознавал, что эту главную, единственную настоящую книгу крупному писателю не приходится сочинять в прямом смысле этого слова, потому что она существует уже в каждом из нас, он должен просто перевести ее. Долг и задача писателя сродни долгу и задаче переводчика»[19].

Это не та работа, которую можно выполнить второпях, о чем свидетельствуют не только семь томов «Поисков», но и выстроенные ими каскады знаков, отделяющие героя от истины и одновременно указывающие на пути приближения к ней. Делёз разделяет знаки «Поисков утраченного времени» на четыре уровня:

1. *Светские знаки* — первая ступень семиотического обмена, код, который необходимо расшифровать для доступа в мир аристократии. Жесты, ухмылки, кивки, поклоны, подмигивания, содержащие скрытые сообщения.
2. *Знаки любви* — всегда обманчивые, двусмысленные, раз за разом требующие новых интерпретаций, которые, впрочем, никогда не дают ощущения абсолютной надежности. Общение Марселя и Альбертины — это бесконечные лабиринты намеков, влюбленные почти никогда не прибегают к прямому высказыванию, полагая, что и оно, в свою очередь, будет воспринято как знак и потому истолковано неверно.
3. *Материальные чувственные знаки* — двигатели непроизвольной памяти: спотыкание о булыжники, вкус бисквита, позвякивание ложки или звон колокольчика. Именно сквозь эти предвестия оказывается заметен проблеск истины. Но их еще недостаточно для того, чтобы в полной мере различить истину, для этого нужно подняться на последний — четвертый — уровень.
4. *Знаки искусства* — способы раскрытия сущности. Их отличие от всех предыдущих заключается в том, что они нематериальны: «Пока мы открываем смысл знака в чем-то другом, непокорный духу кусочек материи еще продолжает существовать. Напротив, Искусство дает нам подлинное единство: единство материального знака и абсолютного духовного смысла»[20].

Впрочем, это единство отнюдь не позволяет провести знак равенства между «переводом» и «оригиналом». Его не стоит воспринимать как символ абсо-

18 *Канетти Э.* Спасенный язык. История одного детства / Пер. с нем. А. Карельского. М.: Отто Райхль, 2021. С. 14.

19 *Пруст М.* Обретенное время. С. 260.

20 *Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки. С. 67

лютной гармонии. Произведение искусства продолжает сохранять дистанцию, более того — существует благодаря этой перспективе: перед нами именно обретенное, а не возвращенное время. Единственным условием обретения здесь становится необходимость утраты, а единственное счастье — это уже успевшее ускользнуть. Герой Пруста остается одержим непрерывным смятением, ведь способен осознать свое отношение к Альбертине, только потеряв ее и превратив в литературное произведение. И если вспышка непроизвольной памяти возникает сродни божественному откровению, то искусство встает на место религии: тема, выступившая центральной еще в ранних текстах Пруста о Джоне Рёскине. Одной из первых работ, написанных о Прусте на английском языке, стало эссе Сэмюэля Беккета, в котором эта «религиозность» была обозначена предельно точно: «Его постигнет религиозный опыт в единственно приемлемом для восприятия смысле слова, как одновременно успение и благовещение, так что он… осознает скорбную необходимость собственной жизни и бесконечную тщету — в глазах художника — всего, что не есть искусство»[21].

Служанки в зеркалах

На первый взгляд, герои Жене тоже погружены в лабиринты знаков, демонстрируя, что общение уголовников насыщено уловками и намеками отнюдь не меньше, чем взаимоотношения аристократов (существенная разница, правда, в том, что законопослушности первые всегда предпочтут преступление, верности — предательство, возделыванию сада — пылающее апельсиновое дерево). Жене только и делает, что раз за разом увеличивает дистанцию и нагромождает условности: в «Неграх» персонажи стоят на разных подиумах, в «Ширмах» — разделены многочисленными перегородками. Однако, в отличие от Пруста, точкой отсчета здесь оказывается не изощренная и требующая расшифровки *система знаков*, а множащаяся *театральность* всего происходящего. Именно поэтому герои Жене так легко и без всякого предупреждения норовят выпрыгнуть из киноэкрана или протянуть руку рассматривающему их фотографию.

Вопреки вниманию Жене к сценическим постановкам, театральность его текстов ни в коей мере не является зависимой от воплощения в виде спектакля, она присутствовала в его романах задолго до обращения к драматургии, ставшей лишь открытием нового речевого ресурса (так же, как поэзия и кинематограф). Театральность распространяется у Жене буквально на все сферы: событие преступления становится разыгрываемым спектаклем, сексуальные отношения — калейдоскопом фантазий и представлений, вульгарные жесты — поэзией, а предательство — клятвой Мельпомене. Но что за странная идея — противопоставить театр и знаковую систему? Любой специалист по семиотике скажет, что театральная сцена — это лишь один из множества способов донесения знаков. Вопреки этому, во вселенной Жене не знаки формируют театральное действие, а наоборот — театр дает возможность существования знака, предшествуя ему. Впрочем, тяжеловесное противопоставление лучше сразу заменить более емкой антитезой *знак/образ*.

---

21 *Беккет С.* Пруст // Беккет С. Осколки: Эссе, рецензии, критические статьи разных лет / Сост., пер. с англ. и фр., послесл. и примеч. М. Дадяна. М.: Текст, 2009. С. 46.

Из-за нарочитой нереалистичности пьесы Жене стали путать с театром абсурда, а из-за обращения к темам расизма и колониализма — с политическим театром. Однако если абсурдистская или политическая драмы вполне могут обойтись без персонажей, исполняющих чужую роль, то для театра Жене это невозможно. Буквально каждый из его героев взаимодействует с собственным образом. В уже упомянутой четвертой картине «Балкона» двум лаконичным репликам предшествует длинный абзац ремарок, включающий следующую: «Все движения Старика отражаются в трех зеркалах. (Три актера изображают три его отражения)»[22]. Пространство «Балкона» — не что иное, как царство зеркал, и каждый из драматических текстов Жене — это такого рода театр в театре. Впрочем, это в равной степени относится и к прозе, а, например, фильм Райнера Вернера Фассбиндера «Керель» точно уловил театральность романа. Но пожалуй, нагляднее всего эту метафору демонстрирует пьеса «Служанки», игра отражений в которой была блестяще проанализирована Сартром.

Книга «Святой Жене, комедиант и мученик» стала первой серьезной работой о писателе и драматурге и до сих пор остается самым известным текстом о нем. Опубликованная в 1952 году, она оказалась посвящена прежде всего романам и стихам Жене, потому что к этому времени он успел написать лишь две пьесы, одной из которых — «Служанкам» — посвящены не только страницы нескольких глав, но и заключительное приложение (по совпадению, это единственный фрагмент, переведенный на русский). Пожалуй, заметным недостатком этого анализа является лишь неразличение пьесы и спектакля, во многом спровоцированное самим Жене. Однако, слегка изменив последовательность тезисов Сартра, можно убедиться в том, что читатель и зритель здесь находятся в принципиально разных условиях. Итак, перед нами четыре уровня иллюзий, выстраиваемых игрой Клер и Соланж:

1. *Домашний театр*. В отсутствие Мадам две служанки разыгрывают сценки из собственной жизни, в которых Клер играет Мадам, а Соланж исполняет роль Клер (и наоборот). Причем уже здесь сцена и текст предлагают разную акцентуацию сюжета. Читатель оказывается в привилегированном положении: он с самого начала знает о том, что Клер — это Соланж, а не Клер. Зритель же уже на этом этапе рискует быть запутанным, в отличие от читателя, поначалу он получает лишь одну подсказку: в какой-то момент Клер (настоящая Клер, исполняющая роль Мадам), сбивается и называет Соланж ее собственным именем.
2. *Социальные роли*. Служанки не слишком искусные актрисы, они то и дело переигрывают, преувеличивают эмоции, отчего все действие изначально имеет привкус вульгарности, однако эти кривляния оказываются лишь утрированным отражением ролей, в соответствии с которыми они и Мадам ведут себя в повседневной жизни. К примеру, Мадам излишне контрастна в своих капризах (то дарит платья, то отбирает их назад), а служанки всячески демонстрируют покорность, хотя в действительности они не так давно составили донос на любовника своей госпожи. Театр начинается в повседневности, и, возможно, поэтому, оставаясь одни, служанки опять же предпочитают продолжать и совершенствовать спектакль.

22 *Жене Ж.* Балкон. С. 41.

3. *Разыгранные желания*. Сперва может показаться, что переодевание в платье Мадам ненадолго реализует скрытую мечту служанки стать госпожой — обратную сторону лакейства. Но вскоре выясняется, что служанки вовсе не мечтают занять ее место, а напротив — искренне исполняют роль той, кого ненавидят. Они хотят только изображать Мадам, а вовсе не превращаться в нее. Если эти сценки и реализуют какую-то грезу, то лишь мечту об ее убийстве (так героиня пьесы «Негры» говорит королеве: «Если вы свет, а мы — тьма, то такой же будет та ночь, которой затмится день»[23]). И мечта так притягательна, что ради ее исполнения Клер, играющая Мадам, готова умереть вместо нее, подчинившись логике абсолютного театра.
4. *Мужчина, притворяющийся женщиной*. Последний уровень иллюзий (Сартр, напротив, называет его первым) выходит за пределы текста пьесы и касается постановки на сцене. И на этот раз в привилегированном положении оказывается не читатель, а зритель, ведь в ремарках нет ни слова о юношах, наряженных в женскую одежду. Однако Сартр напоминает, что еще в первом романе Жене можно найти вполне соответствующие эстетике «Служанок» строки: «Если бы мне нужно было поставить театральную пьесу с женскими персонажами, я бы потребовал, чтобы их роли исполняли юноши, и предупредил бы об этом публику при помощи плакатов, висящих по обе стороны декораций в течение всего представления»[24]. Сартр призывает не объяснять это требование очевидностью гомосексуальных пристрастий автора. Перед нами нечто, предельно близкое к древнегреческому театру, в котором женские роли исполнялись мужчинами: «На самом деле Жене сразу же хочет *радикализировать видимость*. Актриса, без сомнения, сможет сыграть Соланж, но преображение не будет радикальным, потому что ей не потребуется играть женщину»[25]. На первый взгляд, здесь выстраивается параллель и с Альбером, спрятанным у Пруста за Альбертиной, но пока не стоит спешить с этой аналогией.

Жене предлагает структуру, в чем-то способную напомнить картину Каспара Давида Фридриха «Восход луны над морем» из собрания Эрмитажа. Две парусных лодки вышли в море, вероятно их экипажи решили полюбоваться лунным пейзажем, а это плавание и восход луны созерцают двое мужчин, стоящих на камне, но за их силуэтами, парусниками и свечением, в свою очередь, наблюдают две сидящие чуть поодаль женщины, на чьи профили зритель, как правило, обращает внимание раньше, чем на два огромных якоря на переднем плане пейзажа. Однако Жене интересует не столько наблюдение за наблюдателем, сколько изображение изображающего: юноша-актер должен притвориться девушкой-служанкой, которая неловко играет госпожу, якобы выступающую в роли недостижимого эталона, но в действительности являющуюся

23 *Жене Ж.* Негры / Пер. с фр. С. Исаева // Жене Ж. Строгий надзор. М.: ГИТИС, 2000. С. 252.

24 *Жене Ж.* Богоматерь цветов / Пер. с фр. А. Смирновой. М.: АСТ, 2015. С. 278.

25 *Сартр Ж.П.* «Служанки» / Пер. с фр. Л. Долининой, О. Абрамович // Театр Жана Жене: Пьесы. Статьи. Письма / Сост. В Максимова; коммент. Л. Долининой, В. Максимова. СПб.: Гиперион, 2001. С. 445.

ее заклятым врагом. Впрочем, скоро Жене станет тесно в этой крохотной зеркальной комнате, и уже в «Балконе» цепочка окажется куда более изощренной, а с каждым годом принцип отражений будет лишь усложняться, достигнув своего апогея в «Ширмах», где на двух сотнях страниц развернутся шестнадцать ритуальных картин, объединяющих более сотни персонажей. Это повторение театрального обряда для Жене не менее важно, чем для Пруста — перепев мотива памяти.

Образы, а не знаки

Итак, четыре уровня знаков и четыре уровня иллюзий, но едва ли можно назвать их четко соответствующими друг другу, перед нами принципиально разные способы разговора об искусстве. В центре внимания Жене находится понятие *образа*, игравшее принципиальную роль в его прозе задолго до обращения к драматургии. И это не чисто эстетическая категория, образ выходит у Жене за пределы произведения искусства:

> Возможно, театр в своей нынешней, мирской форме исчезнет — он уже в опасности — театральность неизменна, если это потребность предлагать не знаки, а полноценные, емкие образы, скрывающие реальность, которая, возможно, не что иное, как отсутствие бытия[26].

Именно поэтому образ раскрывается еще и как взаимодействие со смертью: в пьесах «Строгий надзор», «Отель “Сплендид”», «Служанки» это проявлялось через тему убийства, в «Балконе» и «Неграх» присутствие мавзолея и катафалка требуется уже прямо на сцене (что, впрочем, не удивительно для автора, опубликовавшего роман «Торжество похорон»), главный герой (героиня?) пьесы «Она» говорит, «что лучше всего нас, пожалуй, представило бы ничто»[27], в «Ширмах» мертвые станут полноправными участниками действия, а следующим, увы, нереализованным проектом Жене должен был стать цикл драматических и прозаических произведений под названием «Смерть». Здесь сложно не вспомнить о предложенном самим Жене жанре «театра на кладбище». И эта теория оказывается куда более скандальной, чем сюжеты его поэм и романов, ведь речь идет о театре, обращающемся не к религии, а к той архаике, которая едва ли может быть принята каким-либо обществом (и в этом смысле все существовавшие постановки Жене — не что иное, как неизбежные компромиссы).

> Если театр будет располагаться на кладбище, то, чтобы попасть в него, зрителям придется идти вдоль могил. <…> Я имею в виду не мертвое кладбище, где осталось несколько стел, а живое. Я говорю о кладбище, на котором продолжают рыть могилы и хоронить мертвецов[28].

Эти мысли обнаруживают куда больше точек соприкосновения не с политической или абсурдистской драмой, а с театром Антонена Арто, со сцениче-

---

26 *Жене Ж.* Влюбленный пленник / Пер. с фр. А. Смирновой. М.: АСТ, 2021. С. 423.
27 *Жене Ж.* Она / Пер. с фр. С. Макуренковой // Жене Ж. Строгий надзор. С. 450.
28 *Жене Ж.* Это странное слово о… / Пер. с фр. Е. Бахтиной, О. Абрамович // Театр Жана Жене. С. 438—439.

скими теориями которого пьесы Жене тоже нередко соотносили. (К слову, Жене был близко знаком не только с участниками постановок Арто — Роже Бленом и Марией Казарес, но и с распорядительницей его письменного наследия — Поль Тевнен.) Как и в театре жестокости, сценическое действо у Жене не является лишь инструментом отражения повседневности, но указывает на трансцендентную сущность, связывающую жизнь и искусство.

> Не знаю, что такое есть театр, но знаю точно, чем он быть не должен: он не должен быть описанием бытовых действий, увиденных извне: я иду в театр, с тем чтобы увидеть на сцене себя (в одном персонаже или с помощью многоликого персонажа и в форме сказки) таким, каким не сумею — или не осмелюсь — увидеть себя или себя представить, но каким на самом деле являюсь[29].

Жене недостаточно лишь отражаемого и отражающегося, образующих некое единство, потому что и актер, и его тень, уже соединившись, в свою очередь, оказываются отражением. За проблемой «оригинала» и «перевода» проявляется нечто, различимое только благодаря их взаимодействию, но перевод проявляется уже не только как работа истолкователя, а как отражение той же трансцендентности, на которую указывает и которой стремится соответствовать оригинал. И здесь возникает оппозиция другого уровня.

Ясно, что Сартр и Делёз не были лишь читателями Жене и Пруста, но находили в их текстах подтверждение для собственных мыслей. И если и было понятие, к которому Делёз испытывал многолетнее подозрение, то это вовсе не *истина*, а *трансцендентность*. Он даже объявил одной из задач собственной философии противодействие платонизму и «восстановление имманентности во всей ее протяженности и чистоте, препятствующей возврату трансцендентного»[30]. Именно поэтому знаки «Поисков утраченного времени» со временем все больше превращались для Делёза в способы имманентного взаимодействия материального и нематериального: «Реальному путешествию недостает сил для того, чтобы отразиться в воображении; а у воображаемого путешествия нет сил для того, чтобы, как говорит Пруст, удостоверить свою реальность. Вот почему воображаемое и реальное должны быть чем-то вроде двух смежных или накладывающихся друг на друга отрезков одной траектории, двумя то и дело меняющимися местами сторонами, вращающимся зеркалом»[31]. Сартр же — несмотря на то что Делёз называл его одним из своих философских учителей — предлагал противоположную точку отсчета: «...имманентность может определить себя, только схватывая трансцендентное»[32]. Святость Жене — это не имманентный бунт против трансцендентности, но радикализация взаимоотношений с потусторонним: запредельность падения, противопоставленная запредельности взлета[33]. Но нужно вспомнить о том, что во французском языке *sentence* — это и *приговор*, и *изречение/предложе-*

---

29 *Жене Ж.* Как играть «Служанок» / Пер. с фр. С. Исаева // Жене Ж. Строгий надзор. С. 58.

30 *Делёз Ж.* Критика и клиника / Пер. с фр. О. Волчек, С. Фокина. СПб.: Machina, 2002. С. 184.

31 Там же. С. 89.

32 *Сартр Ж.П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр. В. Колядко. М.: Республика, 2000. С. 35.

33 *Sartre J.P.* Saint Genet, comédien et martyr // Genet J. Œuvres complètes. T. I. P.: Gallimard, 1952. P. 244.

ние, и именно в заключении Жене встречается с писательством, или, вернее, с языком как таковым: со значением и смыслом. Процесс означивания Сартр определяет как проявление «трансцендентной связи между объектами», а проблему смысла — как столкновение с «трансцендентностью, сорвавшейся в имманентность»[34].

Отсюда, однако, не так сложно вернуться к разговору об искусстве, вставшем на место религии и наделяющем вещи смыслом. По сути, именно так и поступает Сартр, но в этом случае нечто существенное оказывается упущенным. С годами Жене — в отличие от Пруста, которым зачитывался во время тюремного заключения, — все больше обращается за вдохновением не к религии и искусству, его *образ* выступает в роли моста к чему-то более раннему и предшествующему этому разделению и осуществляющему его снятие: к единству мифа. Действительность и вымысел сохраняют свою двойственность, но останавливают противостояние и в этот момент отражения распознают друг друга, а казавшиеся заблудившимися в зеркальном лабиринте герои внезапно обнаруживают способность на прямое высказывание, невозможное для томящихся сомнениями Марселя и Альбертины. Непостижимым образом грязные уголовники и изгои получают доступ к любовному переживанию и заставляют поверить, что им известно о любви гораздо больше, чем высшему свету. Любовь для них — это присутствие, а не ускользание. Им больше не нужно скрывать свою гомосексуальность, тем более — прятать Альбера (или Альфреда, или Анри) за Альбертиной: минуту назад нам казалось, что они заигрались в чужие роли, но вот они ломают декорации и сбрасывают все покровы. И на месте смертельно усталых путников, навьюченных ношами сомнений, появляются парящие в воздухе могучие мифические птицы, а их крылья сияют неразгаданной красотой — нескончаемыми вспышками истины.

> Когда человек формирует свой образ, который хочет оставить, которым хочет подменить себя, он ищет, ошибается, делает наброски, чертит каких-то нежизнеспособных монстров, эти образы ему следовало бы уничтожить, если бы они не разрушились сами собой: в конечном итоге тот образ, что останется после его смерти, должен быть действенным — образ Сократа, Христа, Саладина, Сен-Жюста… Тем, кого я называю, удалась дерзкая попытка спроецировать в окружающий мир и в будущее образ — причем неважно, соответствующий им или нет, ведь они сумели оторвать от себя этот четкий образ — единственный в своем роде, действенный не потому, что станет источником для подражания, а потому, что станет источником деяний, направленных против него, хотя кажется, будто они совершаются для него и во имя его, но главным образом потому, что это единственное послание из прошлого, которое удалось переправить в наше настоящее[35].

В этом смысле малоизвестные факты биографии Жене почти ничего не добавляют к написанному им и уж точно они не способны поколебать образ, навсегда связавший его жизнь и его произведения с невысказанностью, которой они стремились соответствовать. Если образу удается завершить свое становление, то в конце концов он возвращается назад во временной поток, избавляя его

---

34 Ibid. P. 340.

35 *Жене Ж.* Влюбленный пленник / Пер. с фр. А. Смирновой. М.: АСТ, 2021. С. 422.

от историко-теологических смыслов и наполняя бесцветные волны новым сиянием, но при этом он превращается в мост, соединяющий действительное и вымышленное с трансцендентным. Иными словами, *образу* «Балкона» и «Влюбленного пленника» удается то, чего не смогло достигнуть *произведение искусства* в «Обретенном времени». И вот наконец вдохновенный де Шарлю выходит на сцену театра мадам Ирмы, а пепельно-бурый полумрак озаряет ослепительный золотой взблеск: точь-в-точь как на картинах Рембрандта — любимого художника Жене и Пруста.

Хроника современной литературы

Максим Дрёмов

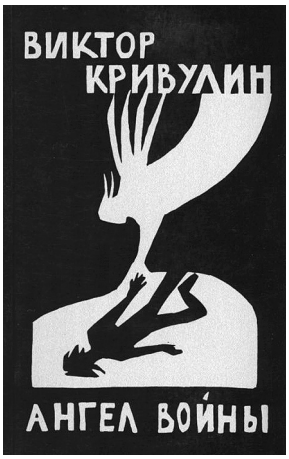
Что нас жалеть, когда виновны сами!

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_280

Кривулин В.Б. Ангел войны.
Сост. О.Б. Кушлиной; послесл. О.Б. Кушлиной, М.Я. Шейнкера.
СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2022. — 116 с.

Что ж, дорогие мои современники,
Весело вам?

Георгий Иванов



Выход «Ангела войны» — сто-с-небольшим-страничной книги избранных стихов на вполне отчетливо очерченную заглавием тему — безусловный жест. Жест не только гражданско-политический, но и историко-литературный: как уже успел справедливо заметить Игорь Гулин[1], в этой книге впервые под одной обложкой помещены тексты Кривулина периодов самиздата и свободной печати — две инкарнации кривулинского письма наконец сведены воедино, и не случайно, что для этого акта создания историзирующей дистанции избрана военная рамка.

Не будем подробно останавливаться на эпизодах биографии Кривулина, связывавших его с войной, — о его рождении в военном госпитале в 1944 году и генетической памяти о Великой Отечественной де-

1 *Гулин И.* Мир во втором чтении // Коммерсантъ. 2022. 27 мая (https://www.kommersant .ru/doc/5357513 (дата обращения: 24.12.2022)).

тально написано в послесловии Ольги Кушлиной, а сюжет о поездке Кривулина в Югославию в качестве военкора и поддержке им сербов, а также о его увлечении фигурой генерала Лебедя изложен в биографическом очерке Михаила Берга[2] (летом 2018-го, когда был написан очерк Берга, и то и другое казалось возможным оправдать «ставкой на аутсайдера» и «троллингом либерального лицемерия»; в конце 2022-го, когда пишется эта рецензия, оба факта побуждают к более мрачным интерпретациям — подавим в себе желание углубиться в них, а ради полноты картины отметим и другое обстоятельство, упоминаемое Бергом, — баллотирование Кривулина в депутаты под эгидой Галины Старовойтовой, занимавшей принципиально антивоенную позицию в 1994—1996 годы). Поговорим лучше о том, что придает актуальное измерение этой книге — о «военном времени» как темпоральной категории, задающей не только материальные («больно рисуют — как послевоенные дети, / голубые от недоеданья и страха, / синими карандашами по рвущейся возят газете», с. 20), этические и речевые («на своем на языке собачьем / то ли радуемся то ли плачем — / кто нас, толерантных, разберет», с. 89), памятно-исторически («не казали б нам больше казаков рычащих: “РРРоссия!” / утрояющих “Р” в наказание свету всему / за обиды за крови за прежние крымы в дыму…», с. 84) и метафизические («угадываешь контур отступленья / свистящее дыхание врагов / в громовой тишине / и то, насколько близко / обещанное воскресенье», с. 48) координаты, но и нулевую точку отсчета опыта — любая деятельность предстает либо предчувствием новой войны, либо запоздалым длящимся переживанием старой, а свести себя к этому знаменателю рвется не только культурная и политическая реальность (это не ново), но и сама онтология, фундамент миропорядка:

недостаточно еще остервенели
но кругом тоска по сталинской струне
духовая музыка одетая в шинели
марширует как во сне

ей пока что некуда приткнуться
округленно-блещущим плечом —
но войска восстанут мертвые проснутся
призрачная жизнь забьет ключом

слышишь гул из ямы оркестровой?
все настроено для гибели всерьез
в батальоны строится в гимнические строфы
мирной жизни временный хаос
<…>

(С. 33)

Самым страшным последствием войны в стихах Кривулина предстают даже не смерти и разрушения (хотя и о тех, и о других сказано немало — и с христианским состраданием), а победы. Корневой нарратив государства, питаемый

2 *Берг М.Ю.* Несколько соображений к биографии В. Кривулина // Звезда. 2018. № 9. С. 219—237.

победой, обеспечивает постоянное присутствие войны, «вечной войной искажённые судьбы» (с. 31); новопризванным в жизнь уготовлено стать «недоспорившими мальчиками, / обведёнными по контуру» (с. 64), а обеспечившим победу — вечная ретравматизация:

Что же грустен стоит очевидец в сторонке?
Шоколадное дерево праздника плавится, тает за ним…
Вот оркестр полковой прошагал пауком площадным,
но еще напряженно дрожат барабанного дня перепонки.

(С. 17)

все меньше праздника все тише толчея
как бы сквозь вату бухнул барабан
и вот победа — словно бы ничья
мрачнее пьяного не пьющий ничего
но лучше бы он был смертельно пьян
о, лучше б вовсе не было б его!

(С. 29)

«Не ненависть была сокрытым движителем его поэзии, но боль и жалость ко всем живущим и всем ушедшим», — пишет о Кривулине Ольга Кушлина в послесловии к «Ангелу войны» (с. 106); «Эта книга и стихи, в нее включенные, не предотвратят и не остановят войну, но позволят заглянуть ей в лицо, понять ее, ее разоблачить и ей противостоять», — пишет там же Михаил Шейнкер (с. 108). Эти характеристики, на первый взгляд, об одном, в действительности же демонстрируют знакомое всем современным *невольным наблюдателям* заострение этики: жалость и разоблачение отнюдь не одно и то же, и собранные в «Ангеле войны» тексты демонстрируют извилистый маршрут мысли и чувства от первой ко второму. Титульный текст, постулирующий, что «выживет слабый <…> выживет спящий <…> выживет смертный», успел облететь соцсети и совпасть с коллективными усилиями по преодолению страха; на коллективные же попытки докопаться до оснований вины и вообразить будущее отвечают кривулинские стихи 1990-х годов, сдобренные ядом мрачной иронии:

если после политеха
ты россии не спасал
инженерствовать не ехал
со святыми за урал
если к тайному оружью
ты руки не приложил
или же с чертежной тушью
кровь из отворенных жил

не смешал заради блага
главной родины твоей —
станет пострашней гулага
первое свиданье с Ней.

(С. 66)

Рассуждений о России, о русском в «Ангеле войны» вообще много — и, работая в почтенном жанре поиска дефиниций русской идентичности, Кривулин находит прежде всего руины, «красный мусор мусор белый мусор синий» (с. 90); основной компонент нациоконструирующего нарратива — война (прошлая, настоящая или мнимая), поддержка его обеспечена многолетней — лишь меняющей имидж — системой насилия уже над собственным народом, а следствие его — взросшая и питающая граждан «супердержавы» нутряная вражда, экзистенциальная потребность в антагонизме: «*козёл басаев* или *х.й наполеон*». Жить в мире, пронизанном войной до самых оснований, где «убежище в каждом дворе», где «застыть от ужаса — вот назначенье вещи», невозможно (а приходится) — и, даже покинув его, приходится надеяться только на смену стороны: в сравнительно позднем стихотворении «Метампсихоза» константность войны подминает под себя даже мифологию — рай с адом, обыкновенные для Кривулина, поэта-христианина и христианского поэта, замещены реинкарнацией — с тем лишь, чтобы:

сияло детство ярко, среди ржавой
подбитой техники искали что взорвать
куда прицелиться для смерти и для славы
посмертной — чтобы как-нибудь опять

воскреснуть в государстве островном.

(С. 74)

Здесь есть и «Стихи в форме госгерба» — нетипичный для Кривулина эксперимент с визуальным компонентом поэзии, и «зимний путь какой-то путин паутина» (с. 89), и страшная перспектива потенциальных стихов ветеранов Афганистана и Чечни (давшая сюжет известному стихотворению Никиты Сунгатова[3] — кажется, эта перекличка раньше не констатировалась), и «аресты в мае в райскую теплынь / в июле в пору дачного блаженства» (с. 60) — возможно, эта невольная злободневность поспособствовала большому спросу на «Ангела войны» в тех немногих книжных магазинах, что способны его продать. Разгадка в том, что и тревога, и беспокойство, и сиротство, и дергающая за них, как за ниточки, тирания не отступают никогда — кривулинскую войну не назвать даже «вечным возвращением»: для возвращения требуется хотя бы временное исчезновение. Симптоматично стихотворение «Пятое марта», в котором смерть Сталина завернута в лубок о мышах, хоронящих кота:

среди вселенского смеха и всяческой гили
правда лубочна, и даже на пересменке эпох
той же картинкой любуюсь как мыши кота хоронили
как щекотали его камышинкой — неужто издох?
<...>
он-то плывет уплывает по мартовском лужам
и не поймаешь его не возьмешь в оборот

3 Речь идет о стихотворении «ветеран второй чеченской войны...». См.: *Сунгатов Н.* Земля состоит из крови // Воздух. 2014. № 2—3 (http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2014-2-3/sungatov/ (дата обращения: 03.01.2023)).

разве прикинешься будто и вовсе не нужен
место пустое,
но центр композиции —
Кот.

(С. 61)

Сострадание Кривулина не абсолютно с самого начала: «Что нас жалеть, когда виновны сами!» — куда жальче камня, вещей, не являющихся еще вместилищем невытравимой войны. А по мере движения от стихотворений 1960—1970-х с их античными проекциями (Марсий-прапорщик или муза истории Клио, встречающая возвращающихся с войны победителей, пока над ней «горные воют потоки», — или, как мне довелось неверно прочесть эту строку, «гордые воют потомки») и модернистским риторическим изяществом, оберегаемым от пестующей войну идеологии, к стихотворениям 1980—1990-х — рассыпающимся, растворяющимся, сломанным и потому острым в местах разлома, на искренний плач по искалеченным войной перестает хватать дыхания — его место занимает сарказм и макабр, субъект превращается из миссионера-хранителя высокого языка в его невеселого пересмешника. Но — права, разумеется, Ольга Кушлина — к ненависти Кривулин не обращается ни разу, оставаясь в границах вселенской скорби, где надежда на спуск в бомбоубежище ангела Златые Власы с каждым последующим текстом кажется все более и более наглой мечтой.

Вопрос о том, какой язык, эмоциональный регистр и инструментальный арсенал могут быть адекватны ежедневно наблюдаемому последний год, успели задать уже много раз — как много раз успели и возмутиться этической скомпрометированностью подобного вопроса или констатировать невозможность получить на него внятный ответ. Между тем поиски продолжаются — хотя бы и из отчаянья — и исторические прототипы могут стать в них ключевым компонентом сборки. «Ангел войны» Виктора Кривулина обнаруживает в себе и подобную ценность — не только как тематический сборник одного из наиболее выдающихся представителей советской подпольной культуры, но и как потенциальный ориентир.

In Memoriam

Александр Федорович Белоусов

(10 августа 1946, Рига — 5 января 2023, Санкт-Петербург)



© В.Ф. Лурье

Литературовед, фольклорист.

В 1965 г. поступил на русское отделение историко-филологического факультета Латвийского государственного университета. В 1967 г. был командирован для продолжения обучения в Эстонию на русское отделение историко-филологического факультета Тартуского государственного университета, которое в то время возглавлял профессор Ю.М. Лотман. В 1970 г. защитил дипломную работу «Образ автора-исполнителя в русских духовных стихах». Начал печататься в 1968 г. в периодических научных изданиях Тартуского университета.

Под руководством Ю.М. Лотмана написал кандидатскую диссертацию «Литературное наследие Древней Руси в народной словесности русских старожилов Прибалтики», которую защитил в 1980 г. Начал преподавательскую деятельность на кафедре русской литературы Тартуского университета. В 1977 г. переехал в Таллин, где вместе с женой, литературоведом и историком культуры Е.В. Душечкиной, преподавал на кафедре русской литературы Таллинского педагогического института.

После переезда в Ленинград в 1990 г. занимал должность старшего научного сотрудника отдела новой литературы ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) (1990—1998), затем доцента кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (1998—1999) и доцента кафедры детской литературы Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств (1999—2013). В 2000-е гг. читал спецкурсы на факультетах этнологии и истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге.

В Тартуском университете, Таллинском пединституте и затем в Санкт-Петербургском университете много лет руководил студенческими фольклорными экспедициями в эстонское Причудье, Латгалию, Гомельскую область Белоруссии, Тверскую, Псковскую, Новгородскую, Смоленскую, Вологодскую области.

Первым обратился к изучению ряда тем: современный городской фольклор, школьный быт и фольклор, жизнь и творчество Леонида Добычина. Был составителем и редактором ряда научных сборников и организатором научных конференций и семинаров по этим темам. Занимался анализом произведений Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, поэзии Игоря Северянина, Константина Случевского. Писал о творчестве поэтов конца XX в. Евгения Шешолина и Алексея Шадринова. На основе изучения архивных материалов составил реальный комментарий к роману Добычина «Город Эн» (2007), в котором раскрыл прототипы многих добычинских персонажей и проследил их биографии.

Во второй половине 1990-х — начале 2000-х гг. совместно с С.Ю. Неклюдовым руководил коллективным научным проектом «Современный городской фольклор», на основе которого впоследствии был создан Центр типологии и семиотики фольклора РГГУ.

В 1997—2001 гг. совместно с Т.В. Цивьян был организатором и координатором проекта Совета по мировой культуре РАН «Провинциальный текст русской культуры», в рамках которого был проведен ряд международных конференций и издан ряд междисциплинарных сборников.

Инна Веселова

«Мне интересно то, что за текстом, — действительность, люди»:

ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ФЕДОРОВИЧА БЕЛОУСОВА

5 января 2023 г. умер замечательный литературовед и фольклорист Александр Федорович Белоусов. «Замечательность» в данном случае не дань поэтике жанра. Сложно, занимаясь филологией в России, не заметить хотя бы одну публикацию Александра Федоровича из почти трех сотен опубликованных статей, составленных сборников, учебных пособий — от первых заметок о старообрядческой письменности до комментариев к «Городу Эн» Леонида Добычина.

Александр Федорович, по общему мнению коллег, обладал редким талантом первопроходца[1], обнаруживая не просто новые темы, но пласты словесности и культуры. Речь прежде всего идет о его «открытии» современного городского фольклора и начале изучения провинциальной культуры. А.Ф. умел собирать прекрасные коллективы и совершенно незаметно, вне и поверх институциональной принадлежности, организовывать семинары и конференции — по анализу художественного текста в Таллинском педагогическом институте в 1980-х, городскому фольклору в Москве и Петербурге в 1990-х, по «провинциальным» исследованиям в Твери, Ельце, Перми в 2000-х. Через них прошли многие начинающие и именитые ученые, и для многих состоявшееся сотрудничество становилось естественной «средой обитания», одушевляемой присутствием А.Ф. Он мало кому был официальным научным руководителем[2], но для многих молодых филологов стал учителем и проводником в науку.

А.Ф. ушел в преддверии Святок, не успев подержать в руках собранный дочерью том своих трудов[3] и сборник памяти его недавно ушедшей жены, Елены Владимировны Душечкиной, с посвященной ей своей последней статьей[4]. Зато под елкой оказались четыре книги Елены Владимировны, только что вышедшие в издательстве «НЛО», — посмертный сборник ее статей и переиздание трех

---

1 См.: *Головин В.В.* От редакции I (Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств) // Фольклор, постфольклор, быт, литература: Сб. ст. к 60-летию А.Ф. Белоусова. СПб., 2006. С. 5; *Левинтон Г.А., Байбурин А.К.* От редакции II (Европейский университет) // Там же. С. 6—10; Первопроходец: Александру Федоровичу Белоусову — 75 лет // Сайт «Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика», https://ruthenia.ru/folklore/belousov-yubiley.pdf; *Строганов М.В.* А.Ф. Белоусову — 70 лет // Живая старина. 2016. № 3. С. 58.

2 Таковым он стал двум исследовательницам — М.В. Калашниковой («Современный альбом: типология, поэтика, функции», 2005) и С.Г. Леонтьевой (Маслинской) («Литература пионерской организации: идеология и поэтика», 2006).

3 *Белоусов А.Ф.* Культура. Литература. Фольклор / Сост., отв. ред. Е.А. Белоусова; предисл. С.Ю. Неклюдова. М., 2023. (В печати.)

4 Прекраснейшей: сборник памяти Елены Душечкиной. СПб., 2022.

ставших уже классическими монографий[5]. В нашу последнюю декабрьскую встречу он ждал этих книг и вспоминал встречу с Еленой Владимировной в Тарту. То, что зимние праздники — особое время в семье Белоусова-Душечкиной, знали все хоть сколько-нибудь причастные к их жизни — научной и семейной. Книги Елены Владимировны о елке и святочном рассказе — фундаментальное обоснование культа радости и человечности их семьи. Теперь, ретроспективно, понимаю, что именно многогранность человеческого измерения (с одной стороны, внимание к человеку творящему — автору или исполнителю фольклора, с другой — глубина опыта самого А.Ф.) определяла многогранность его научных интересов: старообрядческая словесность, современный городской и школьный фольклор, классическая и провинциальная культура и литература (Л. Добычин, Е. Шешолин, А. Шадринов). Во всех этих сферах А.Ф. видел прежде всего человека и личность, тексты никогда не затмевали их создателей и исполнителей.

Чуждые эпохе или внеположные мейнстриму темы (духовные стихи, анекдоты и садистские стишки) возникали вне идеологических ограничений советской науки, помимо их, движимые исследовательским интересом и чувством долга по отношению к людям, с кем свела жизнь, и к местам, в которые жизнь привела: «Моя первая аспирантура была связана с изучением старообрядцев Прибалтики. А непосредственным объектом изучения были староверы Резекненского района. Я довольно много ездил по окрестностям Резекне — около 30 лет назад. У меня всегда было ощущение, что я как будто должен этой земле… Я обязан отплатить за то, что я здесь родился, вырос, сформировался как личность»[6]. В начале 1990-х А.Ф. после пятнадцатилетнего перерыва вернулся к старообрядческой теме и опубликовал «Стих о книге Голубиной» в записи И.Н. Заволоко в только что возобновившем работу журнале «Живая старина» (1994. № 1). Так он отдал дань признательности Ивану Никифоровичу Заволоко, старообрядческому наставнику, европейски образованному ученому, исследователю иконописания и книжного дела, проведшему многие годы в сталинских лагерях. Их связывала многолетняя дружба, несмотря на разницу в возрасте, и как только публикация стала возможна, Белоусов ее осуществил, сделав само имя И.Н. Заволоко достоянием общественности.

Александр Федорович родился в рабочем поселке Вецмилгравис на окраине Риги 10 августа 1946 г. Пригород недавно европейской Риги дал Белоусову чувство особого достоинства провинциала: «Мне всегда было интересно, как и почему столица и провинция конфликтуют друг с другом. Проект, посвященный противостоянию столицы и провинции в России <…> позволил понять суть нашей централизованной культуры. Не надо комплексовать по этому поводу, как свойственно нашим провинциалам. У провинции есть свои достоинства и своя прелесть»[7]. Конференции и издания по изучению провин-

5 «Строгая утеха созерцанья»: статьи о русской культуре / Сост., отв. ред. Е.А. Белоусова. М., 2022; Русская елка: История, мифология, литература. 4-е изд. М., 2023; Русский святочный рассказ. Становление жанра. 2-е изд. М., 2023; Светлана. Культурная история имени. 2-е изд. М., 2023.

6 «У каждого странника свой, непохожий рассказ…»: [Интервью с Т. Константиновой] // Резекненские вести. 2004. № 151/152. 18 дек. С. 5.

7 Границы провинции. Ответы на вопросы редакции // Провинциальный альманах Hronos. Даугавпилс, 2002. Вып. 1. С. 5—6.

ции[8], организованные при деятельном участии А.Ф., совершали невозможное, преодолевая центростремительную силу советской/постсоветской империи. В его выборах всегда чувствовалась, но никогда не артикулировалась этическая подоплека: отдать дань благодарности Прибалтике, в которой он родился и вырос, изучением культуры тех, кто нашел на этой земле прибежище от религиозных преследований.

Семья родителей Белоусова много перемещалась по стране, и в детстве он проделал путь от западной оконечности империи (Рижского взморья) до восточной (Приморья) и обратно. Совершенное в детстве путешествие (протяженностью в половину кругосветного) открыло географический горизонт, а вслед за ним и мировоззренческий (А.Ф. часто вспоминал свои детские впечатления и много лет спустя повторил это путешествие со взрослым сыном). Вернувшись в Ригу, он окончил школу, а после ее окончания в 1964 г. чудом не поступил в Московский геологоразведочный институт (по воспоминаниям А.Ф., он проспал экзамен). Зато через год поступил в Латвийский университет, откуда на старших курсах счастливым сложением звезд (всех участников констелляции А.Ф. вспоминал поименно и благодарил) перевелся в Тартуский университет. Затем Юрий Михайлович Лотман взял его к себе в аспирантуру, предложив тему «Народная словесность русских старожилов Прибалтики». За завуалированным названием скрывались фольклор и письменность старообрядцев, среди которых А.Ф. долгие годы проводил полевые исследования в Латгалии и Причудье. В 1970-е им были опубликованы прекрасные записи фольклора старообрядцев, а также исследования по духовным стихам и базовым категориям старообрядческой культуры. Сочетая богатый полевой опыт и знание истории раскола, которая отнюдь не входила в советский гуманитарный круг обязательного чтения, А.Ф. первым из отечественных фольклористов стал говорить о старообрядческой культуре вне «сектантского/еретического» дискурса. Предметом исследования становилась закрытость сообщества от чужаков (православных соседей и церковных/государственных властей) и открытость теологического поиска старообрядцев. С одной стороны, писал А.Ф., строгое благочестие ревнителей «древлеправославия» отрицало многое из так называемого традиционного фольклора (в частности, «языческие» календарные и аграрные обряды), с другой — именно староверы стали хранителями и «создателями» устного богословия, в том числе богатейшего фонда духовных стихов. А.Ф. замечал, что исследовательская оптика фольклористов часто искажает объект исследования. Так, собиратели-«популяризаторы» русского фольклора в Прибалтике в начале XX в. принимали закрытость группы и нежелание сообщать чужакам сокровенные религиозные знания за распад традиции[9]. Находя общий

8 Русская провинция: миф — текст — реальность / Сост. А.Ф. Белоусов и Т.В. Цивьян. М.; СПб., 2000; Провинция как реальность и объект осмысления / Сост. А.Ф. Белоусов, М.В. Строганов. Тверь, 2001; Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты / Сост. В.В. Абашев, А.Ф. Белоусов, Т.В. Цивьян. М., 2004; «Во глубине России...»: статьи и материалы о русской провинции / Сост. А.Ф. Белоусов, Н.З. Коковина, М.В. Строганов; предисл. А.Ф. Белоусова. Курск, 2005.

9 «В самом деле, удивительно почти полное отсутствие легенд и преданий (как, впрочем, и духовных стихов) в записях от информаторов-старообрядцев — собраны лишь отдельные сюжеты. Записанное же (прежде всего сказки, былички, анекдоты), конечно, представляет собой поверхностный и наиболее “мирской” слой собственно старообрядческой культуры. Не принимая во внимание несомненных упущений

язык со своими собеседниками, А.Ф. ценил их живую теологическую мысль вне жанрового канона русского фольклора, записывал эпические и лирические духовные стихи, легенды и предания с непривычными сюжетами, в результате чего возникло «разнообразное по составу собрание текстов, которое показывает, как местные старообрядцы представляют свою культуру, ее происхождение, особенности и перспективы»[10]. Изучение культуры в ее собственных категориях («эмических», по нынешней терминологии) привело А.Ф. к предположению о существовании двух типологических режимов культуры — нормальном и исключительном — и о старообрядческой культуре как об особом состоянии словесности («катакомбное существование в повышенной изоляции, или самоизоляции с целью сохранения в условиях беззащитности»). Данная гипотеза важна не только для религиозных исследований. В ситуации крушения ценностей актуализируется представление о «смертной», или «великой нужде», для которой «закон не лежит» (то, что Дюркгейм называл состоянием аномии). «Можно, наверное, найти и более специфические феномены человеческой культуры, которые, подобно старообрядчеству, пытались или пытаются разрешить проблему сохранения своих ценностей в крайне неблагоприятных условиях, исходя при этом из принципиальной возможности жизнедеятельности общества как в рабочем, так и в аварийном режимах»[11], — пишет А.Ф., обосновывая корректность «оптики бедствия» при изучении старообрядчества. Наблюдения были резюмированы в кандидатской диссертации «Литературное наследие Древней Руси в народной словесности русских старожилов Прибалтики», которую Белоусов защитил в Тарту в 1980 г. (оппоненты Б.А. Успенский и А.М. Панченко).

В Тарту были опубликованы первые работы А.Ф. по анализу литературных произведений. В 1977 г. Александр Федорович с семьей переехал в Таллин, где преподавал на кафедре русской литературы Таллинского педагогического института и где А.Ф. Белоусов и Е.В. Душечкина организовали ряд филологических конференций и издали серию учебных материалов по теории литературы и стиховедению.

Тогда же как «учебные материалы для студентов-заочников» была опубликована брошюра лекций Александра Федоровича «Городской фольклор» (Таллин, 1987). Вряд ли можно было предположить, что двадцатишестистраничная публикация положит начало целому направлению в отечественной фольклористике, станет программой для многолетней работы семинара по городскому фольклору в ИВГИ РГГУ и обернется созданием Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ (под руководством друга и товарища по Тартуско-московской семиотической школе — Сергея Юрьевича Неклюдова). Белоусов вспоминал: «Был [у меня] еще промежуток, занятый чистым литературоведением. Но я почувствовал, что мне одного текста мало, мне интересно то, что за текстом, —

в собирании фольклора среди старообрядцев Западного Причудья, легко прийти к заведомо неверным выводам относительно характера местной фольклорной традиции» (*Белоусов А.Ф.* Песни и сказки русского населения Эстонии // Фольклор русского населения Прибалтики. М., 1976. С. 196).

10 *Белоусов А.Ф.* «Старая вера»: Историко-культурный текст русских старожилов Прибалтики // Texts and Communities: Soviet and Post-Soviet Life in Discourse and Practice. Aleksanteri Series (Helsinki). 2007. № 4. С. 135.

11 *Белоусов А.Ф.* Из заметок о старообрядческой культуре: «Великое понятие нужды» // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 73.

действительность, люди. <...> А городской фольклор меня заинтересовал, так как я сам городской человек, для меня городская культура — своя»[12].

С.Ю. Неклюдов в предисловии к вскоре выходящему в издательстве «НЛО» сборнику работ Белоусова пишет, что вышедшие в Таллине его брошюры «Городской фольклор» и «Детский фольклор» (1989), а также составленные им сборники «Жанры словесного текста. Анекдот» (1989) и «Школьный быт и фольклор» (1992) «явились подлинными событиями в нашей научной жизни, с них началось — и продуктивно продолжилось — целое направление отечественной фольклористики, обязанное своим возрождением, а точнее — созданием А.Ф. Белоусову».

Александр Федорович позволил себе исследовать речевую и обрядовую культуру, которая окружала его, — анекдоты, садистские стишки, городскую песню. Упомянутые сборники передавали из рук в руки филологи и фольклористы распавшегося СССР, готовые покинуть эскапистское убежище древности и выйти в современный мир. В работе над этими сборниками А.Ф. собрал коллектив, который до сих пор продолжает сотрудничать. В 2003 г. был создан объемный коллективный труд «Современный городской фольклор»[13]. Со временем Александр Федорович заслужил звания народного «профессора по анекдотам» и «специалиста по Вовочке»[14]. Это ли не признание для филолога, когда тема вошла в общественный дискурс?

Однако стоит помнить, что у каждой темы, которой занимался Александр Федорович, была глубина исторической проработки. Как изданию собранного и найденного в архивах старообрядческого фольклора предшествовало понимание истории образования согласий, внутренних дебатов и географии расселения, так и издание «Школьного быта и фольклора» предполагало знание истории образовательных учреждений (в лицах и их обстоятельствах). А.Ф. написал серию подробных работ об институтках и женских институтах, о семинаристах и семинариях.

Позволю себе в завершение назвать те качества, которые определили для меня значимость общения с А.Ф. Сочетание навыков полевой и архивной работы, интерес к самым актуальным формам культуры и тщательный поиск их исторической подоплеки, любовь к самым разным людям и искренность коммуникации, этические стандарты самой высокой пробы, о которых можно было узнавать только по поступкам, искрометность юмора, филологическое знаточество и аналитические навыки делали А.Ф. харизматичным, глубоким, скромным и самоироничным собеседником и вдохновителем, не терпимым к снобизму и снисходительным к ошибкам.

---

12 *Белоусов А.Ф.* Русская литература — исчезающий объект: [Интервью И. Савкиной] // Лицей (Петрозаводск). 1993. № 6 (19). С. 10.

13 Современный городской фольклор / Сост. А.Ф. Белоусов, И.С. Веселова, С.Ю. Неклюдов. М., 2003.

14 См.: «Базара нет, товарищ Штирлиц!»: роль анекдотов в развитии самосознания масс: [Интервью К. Акишиной] // Вести сегодня (Рига). 2000. 3 марта; Про Вовочку анекдотов много, а про Путина ни одного: [Интервью Н. Ямпольской] // Петербургский Час пик. 2000. 9 февр.; Профессор по анекдотам: [Интервью А. Прокудину] // Вечерняя Рига. 2002. 1 нояб.

А. Белоусов

Из истории русской «кладбищенской» поэзии:

СТИХОТВОРЕНИЕ К. СЛУЧЕВСКОГО «НА КЛАДБИЩЕ»[1]

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_292

Одним из стихотворений, которые принесли широкую известность молодому Случевскому, было стихотворение «На кладбище». Оно появилось среди стихотворений, опубликованных в первом номере «Современника» за 1860 г. и открывших для читателей и критики поэта, который до того печатался во второразрядных изданиях. Эти стихотворения стали предметом острой полемики между Аполлоном Григорьевым и сотрудниками сатирического журнала «Искра», где восторженный отзыв Григорьева вызвал негативную реакцию и предопределил отрицательное отношение к творчеству превознесенного критиком поэта[2]. Здесь его стихотворениям отказали в каких бы то ни было достоинствах и сразу же занялись высмеиванием их «странностей». Именно с пародии на стихотворение «На кладбище» и начинается дискредитация поэзии Случевского, которая приводит к тому, что поэт надолго перестает печатать свои стихи. Это свидетельствует о явной необычности данного стихотворения.

Между тем его название заявляет вполне традиционную тему.

Она возникает в атмосфере острых переживаний быстротечности и конечности человеческой жизни, столь характерных для людей XVIII в., утрачивающих чувство своей сопричастности к круговороту природного и родового, космического бытия. Одним церковным «словом», проповедовавшим «жизнь вечную», справиться с тревогами и страхами секуляризовавшегося общества было невозможно. Христианская философия смерти стала источником светского, поэтического «утешения» широкой публики. Основополагающую роль сыграла дидактическая поэма «Жалоба, или Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии» английского поэта и священника Эдуарда Юнга. Лирико-патетические рассуждения о бренности земной жизни, неотвратимости смерти и бессмертии души, которым предается автор поэмы, находясь на кладбище, вызвали массу откликов и подражаний. Образцом юнговской традиции в русской поэзии является поэма Сергия Ширинского-Шихматова «Ночь на гробах» (1812), которая начинается характерным образом посетителя кладбища:

---

1 Републикуется по: Смерть как феномен культуры: межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1994. С. 4—23.

2 См.: *Григорьев А.* Беседы с Иваном Ивановичем о современной нашей словесности и о многих других вызывающих на размышления предметах // Сын Отечества. 1860. № 6. С. 166—168; *Знаменский Пр.* [*Курочкин В.С.*] Критик, романтик и лирик (Опыт дидактической комедии, в прозе, без интриги и без действия) // Искра. 1860. № 8. С. 86—91. В этом же номере «Искры» напечатана и пародия Николая Ломана на стихотворение «На кладбище» (см.: *Гнут И.Л.* [*Ломан Н.Л.*] Литературные вариации // Искра. 1860. № 8. С. 94).

Блажен, кто в мире сем, воюя с суетами,
Скучая пышными ничтожества мечтами,
Для отдыха души охотно каждый день
Спешит под смертную, безмолвну, мрачну тень,
К усопшей братии, под ветвия унылы!
Кто любит посещать пустынныя могилы,
Между гробами жить, и взвешивать свой прах,
И верой исторгать из сердца смертный страх,
И в смерти почерпать бессмертия дово́ды![3]

Образовался особый литературный «жанр», известный под названием «кладбищенской поэзии».

Выдающееся место в многообразной и разнородной по своему составу «кладбищенской поэзии» занимает «Элегия, написанная на сельском кладбище» Томаса Грея, русский перевод которой, выполненный Жуковским, по праву считается «началом истинно-человеческой поэзии в России»[4]. Юнговская проповедь бессмертия сменяется здесь размышлениями о продолжении существования умерших в земной жизни, чему способствует любовь к ним живых, не только хранящих память об умерших, но и одушевляющих их прах. Они оказали огромное влияние на сентиментальную «кладбищенскую поэзию», для которой свидание, контакты живых с мертвыми,

чья… тень священная и образ вечно милый
Воскреснут, оживут в душе твоей унылой[5],

столь же важны, как и приготовление человеком себя к смерти, когда он

С священною думой о тленьи
Блуждает вечерней порой
В безмолвном усопших селеньи,
С настроенной к смерти душой[6].

А в принципе — видимо, еще существеннее, так как воплощают собой сентиментальный идеал «человечности»:

Я видел Пельского в жилище
Усопших, посреди могил:
Он там рекою слезы лил!..
Там было и его гульби́ще,
Равно прелестное для нас,
Равно любивших и любимых,
Ко гробу сердцем приводимых!..[7]

---

3 *Шихматов С.* Ночь на гробах: Подражание Юнгу. СПб., 1812. С. 5.

4 Определение Владимира Соловьева (см.: *Соловьев Вл.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 118).

5 *Тургенев Андрей.* Элегия // Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 243.

6 *Мещевский А.И.* Селянин // Там же. С. 716.

7 *Карамзин Н.М.* Стихи на скоропостижную смерть Петра Афанасьевича Вельского // Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966. С. 297.

Элегическая тема обреченности человека на смерть смягчается и идиллическим образом сельской жизни, определившим характерный тип описания кладбища в русской поэзии (ср. стихотворение Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу...»).

Альтернативой идиллическому пейзажу Грея — Жуковского выступает элегическое описание кладбища, сложившееся под влиянием меланхолических пейзажей Оссиана (см. начало «Элегии» Андрея Тургенева). Оно получило широкое распространение в романтической поэзии, где «унылый» пейзаж отражает мрачное, подавленное состояние находящегося на кладбище поэта. Осознание своего исконного одиночества в мире не позволяет ему обольщаться мыслью о посмертном бытии в чьей-то чужой памяти. Идиллическую картину ухоженного сельского кладбища вытесняет исполненный грусти вид заброшенных могил, обитатели которых давно забыты и никому не известны. Однако страшит не только будущее забвение. Вместе с памятью об умерших сомнительным становится и сам загробный покой. Вновь оживают традиционные «ужасы могилы»: гниение, распад и превращение в прах человеческого тела. А вслед за этим предвидится абсолютное небытие, «холодный сон могилы». Вот почему романтик не желает быть похороненным на кладбище, о чем заявляется еще в «Весеннем успокоении» Людвига Уланда:

О, не кладите меня
В землю сырую —
Скройте, заройте меня
В траву густую.
Пускай дыханье ветерка
Шевелит травою —
Свирель поет издалека,
Светло и тихо облака
Плывут надо мною[8].

Отказываясь от основных идей сентиментальной «кладбищенской поэзии», романтики видят в кладбище одно лишь пространство смерти.

Это соответствовало атеистической тенденции в романтизме. Ср.:

При свете вечера унылы
Кладбища томные могилы.
В средине их с своим крестом,
Могилам остальным подобно,
Высоко церковь — Божий дом —
Стоит, как памятник надгробный
Погибшей веры... Жизни дух
Здесь вовсе замер и потух[9].

Однако отношение к кладбищу как к пространству смерти свойственно и ортодоксально веровавшим романтикам. Изображая жизнь, цветение кладбищенской природы:

8 Цитируется в переводе Тютчева (см.: *Тютчев Ф.* Стихотворения. СПб., 1854. С. 124).
9 *Огарев Н.П.* Стихотворения и поэмы. Л., 1956. С. 292—293.

Сквозь деревья освещаются гробницы,
По плита́м скользит узорчатая тень;
В знойном воздухе поют и реют птицы,
Над усопшими ликует красный день.

Разрослись деревья; преизбыток силы
Дышит в каждой жилке влажного листа,
И кругом, куда ни взглянешь на могилы,
И цветы нарядны, и трава густа… —

Алексей Жемчужников не может примириться с «этой ложью обольстительного сна». Она опровергается «правдой смерти, правдой тленья», из которой исходит церковь. Об этом напоминается в конце стихотворения Жемчужникова «На кладбище» (1855):

И, мгновенной жизнью пользуясь беспечно,
Проходили люди шумною толпой;
А во храме пели радость жизни вечной,
Грустно пели: со святыми упокой…[10]

Восхищение жизненной силой и красотой кладбищенской природы характерно для какого-нибудь язычника. Ср. языческий мотив приобщения человеческого праха к вечной жизни природы в стихотворении Майкова «На могиле» (1850):

Сладко мне быть на кладбище, где спишь ты, мой милый…
Нет разрушенья в природе! нет смерти конечной!
Чадо ума и души — твоя мысль — пронесется к потомкам…
Здесь же, о друг мой — мне с трепетом сердце сказало —
В этой сребристой осоке и в розах, в ней пышно цветущих,
В этих дубках молодых есть уж частица тебя[11].

Христианскому же мироощущению, которое проникнуто идеей бренности всего живого, близок и важен лишь символический смысл кладбищенской природы (когда «могильные цветы», например, воспринимаются как знак, как свидетельство будущего «воскресения»:

Они над пеплом разрушенья,
На человеческих гробах,
Растут залогом воскресенья
В других неведомых странах![12]

Следовало помнить, что кладбище — особая, «Божья нива».

Отметим, что падение интереса к кладбищу происходит по мере того, как в русской поэзии утверждаются возникшие под влиянием христианского спиритуализма романтические приоритеты духовного бытия. «Мертвое тле-

10 *Жемчужников А.* На кладбище // Отечественные записки. 1855. № 10. С. 239—240.
11 *Майков А.* На могиле // Современник. 1853. № 11. С. 79.
12 *Губер Э.И.* Сочинения. СПб., 1859. Т. 1. С. 93.

ние гробов» доказывалось и естественными науками, которые играли все большую роль в общественном сознании. Впрочем, они не разъясняли всех «тайн» могилы:

В мире тленья не выносит
Ум — свидетельства немых.
И, бескрылый, робко просит
Убежать скорей от них, —

чем герой стихотворения Полонского «На кладбище» (1857) и оправдывает свои страхи на ночном кладбище:

Так и кажется, что тени
Мертвых колокол сзовет...
На церковные ступени
Призрак сядет и вздохнет;
Иль, костлявыми руками
Мертвеца приподнята,
Глухо стукнет за кустами
Надмогильная плита.

Однако даже ему ясно, что это — пережиток прошлого, унаследованный им от «отцов» и памятный по «сказочным рассказам» няни. А главное — он отступает от заветов «жрицы мысли», как называет поэт современную Музу: «не бояться / Ни живых, ни мертвецов»[13]. Обнаруженная в бумагах Фомы Опискина поэма «Анахорет на кладбище» лишь опровергает претензии героя повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (1859) на роль властителя дум русского общества середины XIX в. Характерным для этой эпохи является предпочтение, которое Надежда Хвощинская оказывает альбому перед кладбищем: если альбом в ее стихотворении «Кладбище» (1859) предстает хранилищем мыслей и чувств людей, то кладбище — только хранилищем их трупов. От этого зависит не только настроение, но и поведение поэтессы на кладбище:

И по кладби́щу я всегда без размышленья
Спешу пройти, без чувств, разбора зла, добра,
Воспоминания, — почти без сожаленья...[14]

Отступление Хвощинской от традиционного стандарта поведения на кладбище все же не идет ни в какое сравнение с тем, что изображается в первой строке стихотворения Случевского:

Я лежу себе на гробовой плите.

Столь свободного и абсолютно независимого от обстоятельств поведения поэта на кладбище («лежу *себе*»), пожалуй, еще не встречалось в нашей лирике.

13 *Полонский Я.П.* Стихотворения (Дополнение к стихотворениям, изданным в 1855 г.). СПб., 1859. С. 38—40.

14 *Хвощинская Н.* Кладбище // Иллюстрация. 1859. № 52. С. 19.

Это был явный вызов литературному этикету «кладбищенской» поэзии. Ср. предупреждение Альфонса Ламартина:

> И горе смертному, который в сих местах
> *Бестрепетно* — себе подобных попирает[15].

Впрочем, среди «смертных» были и такие, кому это позволялось. В стихотворении Державина «Цыганская пляска» (1805) предметом поэтического вдохновения выступает пляска цыганок на кладбище:

> Под лесом нощию сосновым,
> При блеске бледныя луны,
> Топóча по доскам гробовым,
> Буди сон мертвой тишины[16].

Обычным людям, а тем более поэтам не полагалось вести себя подобно бесстыдным «Вакховым жрицам». В сравнении со скаканием цыганок по могилам лежание героя Случевского «на гробовой плите» кажется не таким уж большим грехом. А между тем все зависит от позы, расположения человека на могиле.

Можно было не только бродить по кладбищу или стоять, прислонившись к надгробию, но — и усесться на могильный камень, наконец, даже лежать на нем (в порыве горя или желая услышать голос из загробного мира). Однако лежать полагалось обязательно лицом вниз, обратившись к самой могиле, как это делает герой сочиненных неким Х «Вечеров на кладбище» (1837), который, «облокотясь на камень, прилег на чьей-то свежей могиле, только что устланной дерном», а затем «приник к могиле, чтоб узнать, выкликнуть из нее тайну, разгадку жизни, мысленно сделав заклинание могильным теням» (и действительно, через некоторое время, когда он, задремав, «уже представлял собой подобие мертвеца», раскрывается одна из могил и появляется скелет — «толкователь и путеводитель по подземным палатам»)[17]. Видеть могилу (могилы) — необходимо для общения с умершими. Это условие распространяется на все поведение человека на кладбище, где он познает тайну смерти или же приготовляет себя к неизбежному концу. Ср. в «Дневнике одной недели» Радищева: «На месте сем, где царствует вечное молчание, где разум затей больше не имеет, ни душа желаний, поучимся заранее взирать на скончание дней наших равнодушно, — я сел на надгробном камне, вынул свой запасной обед и ел с совершенным души спокойствием; — *приучим заранее зрение наше к тленности и разрушению, воззрим на смерть*»[18].

Однако «смерти» герой Случевского как раз и не видит. Приведем полный текст стихотворения «На кладбище»:

---

15 Цитируется в переводе Александра Норова (см.: Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 391). Здесь и далее в цитатах выделено нами.

16 *Державин* [*Г.Р.*] Стихотворения. Л., [1933]. С. 336. См. также комментарий Г.А. Гуковского к этому стихотворению (с. 524—525).

17 [*Любецкий С.М.*] Вечера на кладбище: оригинальные повести из рассказов могильщика / Сочинение Х. М., 1837. Ч. 3. С. 222—223.

18 *Радищев А.Н.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 142.

Я лежу себе на гробовой плите,
Я смотрю, как ходят тучи в высоте,
Как под ними быстро ласточки летят
И на солнце ярко крыльями блестят.
Я смотрю, как в ясном небе надо мной
Обнимается зеленый клен с сосной,
Как рисуется по дымке облаков
Подвижной узор причудливых листов.
Я смотрю, как тени длинные растут,
Как по небу тихо сумерки плывут,
Как летают, лбами стукаясь, жуки,
Расставляют в листьях сети пауки…

Слышу я, как под могильною плитой
Кто-то ежится, ворочает землей;
Слышу я, как камень точат и скребут
И меня чуть слышным голосом зовут:
— Слушай, милый, я давно устал лежать!
Дай мне воздухом весенним подышать,
Дай мне, милый мой, на белый свет взглянуть,
Дай расправить мне придавленную грудь.
В царстве мертвых только тишь да темнота,
Корни цепкие, да гниль, да мокрота;
Очи впавшие засыпаны песком,
Череп голый мой источен червяком,
Надоела мне безмолвная родня:
Ты не ляжешь ли, голубчик, за меня?

Я молчал и только слушал: под плитой
Долго стукал костяною головой,
Долго корни грыз и землю скреб мертвец,
Копошился и притихнул наконец.
Я лежал себе на гробовой плите,
Я смотрел, как мчались тучи в высоте,
Как румяный день на небе догорал,
Как на небо бледный месяц выплывал,
Как летали, лбами стукаясь, жуки,
Как на травы выползали светляки…[19]

Взгляд поэта устремлен в небо. А значит, он лежит лицом вверх, на спине, — поза, весьма характерная для романтического времяпрепровождения. Ср. огаревский «Полдень» (1841):

Полуднем жарким ухожу я
На отдых праздный в темный лес,
И там ложусь, и все гляжу я
Между вершин на даль небес.
И бесконечно тонут взоры

19 *Случевский К.* На кладбище // Современник. 1860. № 1. С. 325—326.

В их отдаленьи голубом;
А лес шумит себе кругом,
И в нем ведутся разговоры:
Щебечет птица, жук жужжит,
И лист засохший шелестит,
На хворост падая случайно —
И звуки все так полны тайной...
В то время странным чувством мне
Всю душу сладостно объемлет;
Теряясь в синей вышине,
Она лесному гулу внемлет
И в забытьи каком-то дремлет[20].

Вглядываясь в небеса, поэт тянется ввысь, к бесконечному и безграничному — к вечности. Вслушиваясь в звуки окружающей природы, поэт приобщается к тайнам бытия. Отрешенный от всего суетного и пошлого, он блаженствует, ощущая себя частью открывшейся ему высшей, подлинной жизни. Взгляд вверх создает идеальные условия для романтического расположения духа.

Все это следует иметь в виду, рассматривая стихотворение Случевского. Хотя его содержание ограничивается описанием окружающего мира, оно проникнуто романтическим мироощущением. Окружающий мир предстает здесь в гораздо более романтическом виде, чем в цитированном выше стихотворении Жемчужникова, которому, на наш взгляд, Случевский обязан не только целым рядом образов своего природоописания, но и редким для того времени стихотворным размером (шестистопный бесцезурный хорей). Жизнь природы в стихотворении Случевского наполнена движением, различными формами деятельности, — наконец, олицетворена: вплоть до типичного для романтического пейзажа элемента эротики — «*Обнимается* зеленый клен с сосной». Весьма, кстати сказать, неуместного в связи с изображением кладбища (ср. рассуждения известного сентименталистского писателя Бернардена де Сен-Пьера: «Будем насаждать <...> деревья, исполненные печальных выражений на могилах наших друзей. Растения суть буквы в книге природы; и кладбище должно быть училищем нравственности»[21]).

Однако описания самого кладбища в стихотворении нет. Оно отсутствует, потому что кресты, надгробия и т.п. просто не попадают в поле зрения лежащего на могиле поэта. Для того чтобы увидеть кладбище, нужно изменить позу, лечь лицом вниз. Любопытно, как в этой связи возникает «кладбищенская» тема в стихотворении Полонского «Корабль пошел навстречу темной ночи...» (1859):

Корабль пошел навстречу темной ночи...
Я лег на палубу с открытой головой;
Грустя, в обитель звезд вперúл я сонны очи,
Как будто в той стране таинственно-немой
Для моего чела венец плетут Плеады,

20 *Огарев Н.* Стихотворения. М., 1859. С. 19.

21 Цит. по: *Левицкий Н.* Картинное описание кладбища. (Из Сен-Пьера) // Труды студентов-любителей отечественной словесности в Императорском Харьковском университете. Харьков, 1819. С. 175.

И зажигают вечные лампады,
И обещают мне бессмертия покой.
Но вот — холодный ветр дохнул над океаном;
Небесные огни подернулись туманом.
И лег я ниц с покрытой головой,
И в смутных грезах мне казалось: подо мной
Наяды с хохотом в пучинный мрак ныряют,
На дне его могилу разгребают —
И обещают мне забвения покой[22].

Основной парадокс стихотворения Случевского — находясь на кладбище, поэт не обращает на это никакого внимания. Абсолютное равнодушие его к месту своего пребывания объясняется тем, что за устремленным ввысь, к небесам, романтиком располагается отвергаемый им мир пошлости и прозы, ненавистное ему материальное, плотское бытие. Ср. типично романтическое выступление против человека, представляющего мир пошлости и прозы:

Где прежний образ твой, где лик первоначальный,
Дарованный тебе верховным бытием?
Нет! *благ утраченных, ты только труп печальный,*
Скелет, коснеющий в ничтожестве своем![23]

Здесь этим «низким» миром и выступает реальный «низ» — содержимое кладбища: мертвецы. Характерно, в каком прозаическом виде изображен мертвец в стихотворении Случевского: это выражается как бытовыми интонациями его монолога (с обращениями типа «голубчик»), так и весьма непоэтичными подробностями его действий (вроде «копошения»). Мертвец оказывается «низким» не только по месту нахождения, но и по будничности, «приземленности» своей натуры, что и подчеркивается его образом. Возвышенному «поэту» противостоит (и угрожает) «обыватель», погруженный в отвратительную обстановку могильного «быта». Воспроизводится основное для романтической культуры противопоставление духовной деятельности косному, материальному существованию.

Выведенного Случевским мертвеца, конечно, трудно назвать типичным «обывателем». Он слишком похож на тех активных представителей загробного мира, которыми романтики пугали своих современников. В известной пародии Николая Ломана эпизод с мертвецом ассоциируется с балладным сюжетом:

Вспомнил случай я другой, еще страшней:
Вспомнил нищего, разрушенный гранит,
И восставшего из гроба страшный вид,
Ветра свист, луны дрожащий свет,
Мертвеца протест и нищего ответ[24].

---

22 *Полонский Я.П.* Стихотворения. С. 58.

23 *Губер Э.И.* Сочинения. Т. 1. С. 14.

24 *Гнут И.Л.* [*Ломан Н.Л.*] Литературные вариации // Искра. 1860. № 8. С. 94. Имеется в виду сниженный, пародийный вариант балладного сюжета — скабрезное стихотворение «На кладбище ветер свищет...». Хранящийся в ОР ГПБ (ныне ОР РНБ. — *Примеч. редактора*) рукописный сборник 1865 г. содержит следующий текст этого стихотворения, приписанного здесь Баркову:

Хотя излюбленный романтиками жанр очень богат на подобного рода «кладбищенские» сцены, беспокойных мертвецов можно было встретить и за его пределами. В романтической лирике, например: напомню о протесте романтика против могильного существования. Ср.:

Я не хочу в гробнице хладной
Под жестким мрамором лежать;
Я не хочу в темнице смрадной
Тревожным сном опочивать[25].

Известно, сколь важна эта проблематика для поэзии Лермонтова. Отсюда, из мира кошмарных романтических предвидений своей будущей судьбы, скорее всего, и появляется беспокойный мертвец Случевского. Однако появляется он здесь для того, чтобы показать истинную сущность кладбища, заключающего в себе лишь неодухотворенную плоть земного бытия (ср. стихотворение Хвощинской «Кладбище»). Обращенная к поэту просьба мертвеца поменяться местами является не чем иным, как обычной для романтика угрозой его поэтическому существованию со стороны «обывателя», олицетворяющего собой агрессивное начало косной материи, которая постоянно борется с духовным бытием, стремясь умертвить дух, лишить его жизненного пространства. Все это и позволяет понять, что в паре с «поэтом» выступает его традиционный оппонент — «обыватель».

Отсутствие какой бы то ни было реакции на обнаруживающегося мертвеца удостоверяет высокую поэтическую натуру героя стихотворения Случевского. Он отрешен от материальной прозы жизни, невозмутим и безучастен ко всему, что его окружает. Это — образец чистой созерцательности, бесстрастно фиксирующей происходящее: «Я молчал и только слушал...» Отметим, что ему было на что ориентироваться в этом плане: «Поэтическая деятельность, — писал в статье “О стихотворениях Ф. Тютчева” (1859) ревнитель “зоркого созерцания” Фет, — очевидно слагается из двух элементов: объективного, представляемого миром внешним, и субъективного, зоркости поэта — этого шестого чувства, не зависящего ни от каких других качеств художника»[26].

Меж кустами ветер свищет,
На кладбище все молчит...
Сняв штанишки, нищий дрищет
На изломанный гранит!...
Вдруг он слышит: середь ночи
Пробуждается мертвец
И кричит, что было мочи:
— Обосрал меня, подлец!
— Поделом те мука — вору...
Кто велел тебе вставать,
Сукин сын, в такую пору,
Когда хочется мне срать!

Приводится и вариант первой строки: «На кладбище ветер свищет». В рукописном сборнике 1886 г. стихотворение начинается иначе — «Светит месяц на кладбище» (ср. начало баллады Людвига Уланда «Утешение» в переводе Жуковского: «Светит месяц; на кладбище // Дева в черной власянице // Одинокая стоит...»). Этими сведениями я обязан В.Н. Сажину, которому приношу свою искреннюю благодарность.

25 *Губер Э.И.* Сочинения. Т. 1. С. 88.

26 *Фет А.* О стихотворениях Ф. Тютчева // Русское слово. 1859. № 2. С. 65.

Можно предположить и влияние шопенгауэровской концепции искусства. Мыслями философа об «эстетическом созерцании», в котором поэт выступает как чистый безвольный субъект, освобожденный от всего, что связывало его с земной, плотской жизнью, вполне соответствует полная пассивность героя стихотворения, особенно заметная на фоне активно копошащегося под могильной плитой мертвеца. Во всяком случае, он не впадает в забытье, как герой огаревского «Полдня» после испытанных там зрительных, а потом и слуховых ощущений окружающего мира. Вслед за тем, как «притихнул» мертвец, внимание поэта вновь переключается на созерцание жизни природы.

Опять открывается беспредельность космоса. Взгляд заново скользит сверху вниз: возобновляется фиксация изменений, движения, безостановочного процесса жизни. Объектом внимания «чистого» лирика, пассивно созерцающего возвышающийся над ним мир, является активная жизнедеятельность природы, изменчивость бытия. Дело идет к ночи, но жизнь не замирает, как это характерно для элегической традиции, восходящей к «Сельскому кладбищу» Грея — Жуковского. Вместе с тем именно она не только задает сам принцип изображения жизни во времени, на фоне смены дня ночью, но и заявляет о себе в конкретных образах природоописания Случевского: «ласточки», «бледный месяц», даже вызвавшие много толков «жуки» хорошо известны в «кладбищенской» поэзии еще со времен «Сельского кладбища» (ср.: «Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает»).

Обратим внимание, в каком непривычном (прозаическом) виде представлен поэтом традиционный образ: «Как летают, лбами стукаясь, жуки». Отнюдь неспроста эти «жуки» дважды упоминаются в стихотворении Случевского. Они указывают на основной принцип его поэтики, который определяет не только подробности, но и всю структуру стихотворения. Этот принцип не исчерпывается одной лишь «прозаизацией» традиционного поэтического материала. Очень важную роль играет подстановка, замена обычных элементов «кладбищенской» топики другими образами, часто совершенно им противоположными.

Это особенно отчетливо просматривается в персонажах стихотворения. Взволнованного и почтительного посетителя кладбища, «почивших друга» сменяет абсолютно свободный человек, отрицающий не только всякие житейские условности, но и вообще — земную жизнь романтик, отвернувшийся от нее и устремленный вверх, к небесам, поэт.

Что сравнится с тихой грустью
В час полночной тишины?
А слезу над прахом друга
Что под солнцем заменит? —

восклицала одна из сентиментальных посетительниц кладбища[27]. Ответ Случевского: «чистое созерцание», которым поглощен романтический поэт. Вместо «вкушающего мир» покойника представлен крайне недовольный своей участью мертвец (который, между прочим, потому и «долго корни грыз»), враждебный, чуждый романтическому поэту и презираемый им обыватель.

27 *Иванчин-Писарев Н.* Утехи страждущих // Иванчин-Писарев Н. Сочинения и переводы в стихах. М., 1819. С. 160.

Очень странные фигуры возникают на овеянном сентиментальной меланхолией поэтическом кладбище: общение посетителя кладбища с его обитателями подменяется характерной для романтической культуры коллизией-конфликтом между «поэтом» и «обывателем». Общая схема традиционного «кладбищенского» сюжета сохраняется, но — в существенно преобразованном, трансформированном виде, что отстраняет и освежает «наивное», по определению Аполлона Григорьева, «сопоставление жизни живых с жизнию мертвеца», в котором критик видел смысл стихотворения «На кладбище»[28].

Между тем это «наивное» сопоставление явилось результатом серьезных творческих усилий автора стихотворения. Основной принцип его поэтики вернее всего определить как принцип изменения традиционного поэтического материала. Он проявляется даже в самой стихотворной форме Случевского: парная рифмовка обнажает исконную «песенную» природу заимствованного у Жемчужникова шестистопного бесцезурного хорея, который выступает здесь как антипод русскому «александрийскому стиху». Этот цезурованный шестистопный ямб с парной рифмовкой употреблялся для рассуждений о «важных материях» и потому играл существенную роль в русской «кладбищенской» поэзии.

Вызов ее традициям слишком уж нарочит, а ревизия сентиментального наследия в ней произведена столь скрупулезно и последовательно, что стихотворение Случевского оставляет впечатление эксперимента. Опробование основных романтических клише в новом для них контексте, романтизировавшее «кладбищенскую» тему, свидетельствует не столько о романтической настроенности автора стихотворения, сколько об известной его склонности «выступать под чужой маской» и «заимствовать чужую форму»[29]. Все это потребовалось только для того, чтобы опровергнуть одну из поэтических традиций. Молодой Случевский презирал «бесхарактерность» привычек, традиций и ходячих представлений:

Что город наш? Как прежде, вечно хмурен,
Бесхаракте́рен в самых мелочах;
Больницы полны, тюрьмы также полны,
Есть новые дома, казармы, кабаки.
На улицах спешат, на кладбищах рыдают...[30]

Этот эксперимент не имел серьезных последствий для его дальнейшего творчества. Он лишь обозначил интерес к «кладбищенской» проблематике, которая станет важной темой поэзии Случевского. Вопреки тому, что изображается в стихотворении «На кладбище», могила вновь окажется «алтарем» (ср.:

Оттого-то и холм, бывший только холмом,
Став могилой — становится вдруг алтарем![31]),

28 См.: *Григорьев А.* Беседы с Иваном Ивановичем о современной нашей словесности. С. 168.

29 См.: *Брюсов В.* К.К. Случевский. Поэт противоречий // Брюсов Валерий. Далекие и близкие: Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912. С. 41.

30 *Случевский К.* Странный город (Монолог из комедии) // Иллюстрация. 1859. № 53. С. 43.

31 *Случевский К.* Острая могила // Случевский К. Стихотворения. СПб., 1880. С. 45.

а из общения «жильца земли с жильцом могил» в том «царстве безмолвствующего духа», которым предстанет кладбище у Случевского[32], пойдут

первые движенья
Неудержимо мощных сил...[33]

Вообразив себя обитателем потустороннего мира, поэт подробно опишет свое духовное инобытие в циклах «Загробных песен» и «В том мире» (1902—1903). Автор стихотворения «На кладбище» не перепечатывал его в сборниках и собраниях своих стихотворений именно потому, что оно было не более чем данью, принесенной молодым поэтом времени, веяния которого многое объясняют в раннем творчестве Случевского.

Литературная «игра» Случевского кое-кому показалась (и не без оснований) чем-то вроде того «смешного каламбура», который услышал на кладбище герой некрасовской «Утренней прогулки»[34]. Между тем она отражает вполне определенную тенденцию в «кладбищенской» поэзии середины XIX в. Эта тенденция заключается не столько в том, что вариациям «унылого», романтического кладбища (см. цикл Всеволода Крестовского «На кладбище»[35]) отчетливо противополагается изображение кладбища, представляющее его — уже без всяких оговорок (как это было в стихотворении Жемчужникова) — миром живой жизни (ср.:

Между густо поросших могил
По кладбищу я долго бродил,
И весеннего солнца лучи
Были ласково так горячи.

* * *

И с природой во мне заодно
Билось сердце, веселья полно.

И дышал я так сладко в тот миг
Полнотой ощущений живых,
И душа молодая моя
Познавала всю власть бытия!
Что мне было до темных могил,
По которым я, весел, бродил?[36]).

---

32 См.: *Михайлов Д.* К.К. Случевский // Михайлов Д. Очерки русской поэзии XIX в. Тифлис, 1904. С. 428—429.

33 *Случевский К.* Сказал бы я так много, много... // Случевский К. «Песни из уголка». СПб., 1902. С. 86.

34 В «Утренней прогулке» реальный смысл приобретает поговорка «из огня — в воду»: сначала гроб с покойником приходится спасать из горящего дома, а затем его опускают в могилу, куда уже набралось по колено воды (см.: *Некрасов Н.* Утренняя прогулка // Современник. 1859. № 1. С. 307—311). Обычной для каламбура игре слов в стихотворении Случевского соответствует игра образов.

35 См.: *Крестовский В.* На кладбище // Общезанимательный вестник. 1857. № 20. С. 721—722.

36 *Вердеревский В.* На кладбище // Русский вестник. 1861. № 2. С. 890.

Важнее другое: «кладбищенская» тема становится открытой для литературной «игры». Образцом Случевскому могла служить та же «Утренняя прогулка» Некрасова[37]. Опубликованная в «Современнике» за год до появления там стихотворения Случевского, она представляет собой сниженный, пародийный вариант меланхолически-сентиментальных описаний прогулок по кладбищам (как, например, шаликовского «Кладбища»). Эксперименты подобного рода весьма показательны для литературного процесса в обществе, отказывавшемся от культурного опыта предшествующей эпохи.

Любопытно, что спустя некоторое время лирическая схема Случевского наполнится современным бытовым содержанием. На кладбище «придет <...>, уляжется на зеленой могиле, разложит перед собою книгу какого-нибудь латинского писателя и читает, а то свернет книгу, подложит ее под голову да смотрит на небо»[38] один из новых героев русской литературы — бесцеремонный «кутейник»-семинарист. Изображая чудаковатого искателя народной правды отрешенным от земной жизни, романтическим созерцателем, Лесков многое объясняет в характере и трагической судьбе своего Овцебыка.

Библиографический список основных публикаций А.Ф. Белоусова

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_305

1. О мотивированности противопоставления «исторического» времени «мифологическому» // Σημειωτιχή: III летняя школа по вторичным моделирующим системам: Тезисы. Доклады. Тарту, 1968. С. 91—93.

2. О метрическом репертуаре поэзии И.А. Бунина // Русская филология: 3-й Сб. студен. науч. работ. Тарту, 1971. С. 48—61.

3. Из наблюдений над русским духовным стихом. I. «Два брата Лазаря» // Quinquagenario: Сб. ст. молодых филологов к 50-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 50—66.

4. «Колыбельная» из Причудья // Учен. зап. / Тартуск. гос. ун-т. Вып. 358. Тарту, 1975. С. 157—167.

5. Песни и сказки русского населения Эстонии // Фольклор русского населения Прибалтики. М., 1976. С. 184—241.

6. О судьбах свадебной обрядности у русских старожилов Латгалии // Сб. тр. СНО филол. ф-та. Тарту, 1977. С. 133—150.

7. Очерки русского старожильческого фольклора Прибалтики: I. Предания о расколе // Сб. тр. СНО филол. ф-та. Тарту, 1977. С. 3—22.

8. Из заметок о старообрядческой культуре: «Великое понятие нужды» // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 68—73.

---

37 О влиянии поэзии Некрасова на творчество Случевского см.: *Мазур Т.П.* Некрасов и К.К. Случевский // Некрасовский сборник. Л., 1983. Вып. 8. С. 90—93.

38 *Лесков Н.С.* Собрание сочинений: В 11 т. М., 1956. Т. 1. С. 45.

9. О влиянии старинной письменности на мировоззрение русских старожилов Прибалтики // Учен. зап. / Тартуский гос. ун-т. Вып. 491. Тарту, 1979. С. 3—12.

10. Литературное наследие Древней Руси в народной словесности русских старожилов Прибалтики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1980. 21 с.

11. О рассказе И.С. Тургенева «Бурмистр»: Проблемы композиции // Русский язык в эстонской школе. 1981. № 3. С. 6—11.

12. О гоголевском подтексте рассказа «Бурмистр» // Finitis duodecim lustris: Сб. статей к 60-летию проф. Ю.М. Лотмана. Таллин, 1982. С. 116—120.

13. Размышляя над отрывком из поэмы Э. Багрицкого «Смерть пионерки» // Русский язык в эстонской школе. 1982. № 3. С. 23—26.

14. Человек и природа в рассказе И.С. Тургенева «Свидание» // Преподавание литературного чтения в эстонской школе: Метод. разработки. Таллин, 1983. [Вып.] 2. С. 15—27.

15. Время и текст в творческом сознании позднего Гоголя // Пространство и время в литературе и искусстве: Метод. материалы по теории литературы. Даугавпилс, 1984. С. 38—40.

16. Творческий путь Гоголя // Русский язык в эстонской школе. 1984. № 2. С. 3—9.

17. Живопись в «Портрете»: к изучению «загадочной» повести Н.В. Гоголя // Преподавание литературного чтения в эстонской школе: Метод. разработки. Таллин, 1986. С. 5—14.

18. Городской фольклор: Лекция для студентов-заочников. Таллин, 1987. 26 с.

19. Проблемы истолкования стихотворения А.С. Пушкина «На холмах Грузии...» // Учебный материал по методике преподавания литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1987. С. 3—10.

20. Городской фольклор в романе Достоевского «Подросток» // Литературный процесс и проблемы литературной культуры: Материалы для обсуждения. Таллин, 1988. С. 47—50. (В соавт. с С.Н. Митюревым).

21. Стихотворение А.С. Пушкина «Зимний вечер» // Русская классическая литература. Анализ художественного текста: Материалы для учителя. Таллин, 1988. С. 14—34.

22. Детский фольклор: Лекция для студентов-заочников. Таллинн, 1989. 38 с.

23. Институтка: социально-психологический тип и культурный символ «петербургского» периода русской истории // Анциферовские чтения: Материалы и тезисы конф. (20—22 декабря 1989 г.). Л., 1989. С. 80—184.

24. Мнимый Штирлиц // Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного текста. Анекдот. Таллинн, 1989. С. 104—117.

25. Быт и фольклор подростков в произведениях Ф.М. Достоевского // Проблемы типологии литературного фольклоризма. Челябинск, 1990. С. 15—29. (В соавт. с С.Н. Митюревым).

26. Институтки в русской литературе // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 77—99.

27. Метафоризация школьного пространства в детской словесности // Пространство и время в литературе и искусстве: Метод. материалы по теории литературы. Даугавпилс, 1990. С. 16—19.

28. Последние времена // Aequinox: Сб. памяти о. Александра Меня. М., 1991. С. 9—33.

29. Художественная топонимия российской провинции: к интерпретации романа «Город Эн» // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991. С. 8—15.

30. Акклиматизация сирени в русской поэзии // Lotman—70: Сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 311—322.

31. Институтка // Школьный быт и фольклор. Ч. 2. Девичья культура: учебный материал по русскому фольклору. Таллинн, 1992. С. 119—159.

32. «Когда стремился гимназист преобразовывать Россию...» // Знание — сила. 1993. № 2. С. 77—81.

33. «Я хочу переписываться с кем-нибудь из подруг по “Задушевному слову”». Письмо Нади Павлович // Лица: биографический альманах. М.; Л., 1993. [Вып.] 3. С. 478—480.

34. «Внук дьячка» // Philologia. Рижский филологический сборник. Рига, 1994. Вып. 1. С. 30—41.

35. Достоевский и его герои в «Городе Эн» // Вторые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1994. Ч. 1. С. 95—98.

36. Из истории русской «кладбищенской» поэзии: стихотворение К. Случевского «На кладбище» // Смерть как феномен культуры: Межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1994. С. 4—23.

37. Анекдоты о Штирлице // Живая старина. 1995. № 1. С. 16—18.

38. Воспоминания Игоря Мальского «Кривое зеркало действительности»: к вопросу о происхождении «садистских стишков» // Лотмановский сборник. [Т.] 1. М., 1995. С. 681—691.

39. Жизненная основа и литературный контекст романа Л. Добычина «Город Эн» // «Вторая проза»: Русская проза 20-х — 30-х годов XX века. Trento, 1995. С. 45—50.

40. Анекдотический цикл о Крокодиле Гене и Чебурашке // Проблемы поэтики языка и литературы: Материалы межвуз. науч. конф. 22—24 мая 1996 года. Петрозаводск, 1996. С. 86—89.

41. «Вовочка» // Анти-мир русской культуры. Язык, фольклор, литература: Сб. статей / Сост. Н.А. Богомолов. М., 1996. С. 165—186.

42. Образ «семинариста» в представлениях и творчестве Ф.М. Достоевского // Philologia: Рижский филологический сб. Рига, 1997. Вып. 2. С. 56—60.

43. «Сват Иван» // Литература и фольклорная традиция: Сб. науч. тр. к 70-летию проф. Д.Н. Медриша. Волгоград, 1997. С. 81—84.

44. Возвращаясь к «Зимнему вечеру»: мифологический аспект стихотворения // ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ: К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998. С. 579—582.

45. «Садистские стишки» / [Предисл., публ. и коммент.] // Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А.Ф. Белоусов. М., 1998. С. 545—577.

46. Фольклорная судьба электрика Петрова // Studia metrica et poetica: Сб. статей памяти Петра Александровича Руднева. СПб., 1999. С. 303—308.

47. «А у нас в провинции...»: Стихотворение Ани Ярцевой «Посвящается Кондопоге» // Русская провинция: миф — текст — реальность / Сост. А.Ф. Белоусов и Т.В. Цивьян. М.; СПб., 2000. С. 286—291.

48. Литературная судьба Динабурга — Двинска — Даугавпилса // Славянские чтения. I. Даугавпилс; Резекне, 2000. С. 209—216.

49. Образ семинариста в русской культуре и его литературная история (от комических интермедий XVШ в. — до романа Надежды Хвощинской «Баритон» // Традиция в фольклоре и литературе: Статьи, публикации, метод. разработки преподавателей и учеников Академической гимназии С.-Петерб. гос. ун-та. СПб., 2000. С. 159—176.

50. Озвучение текста в прозе Л. Добычина // Музыка и незвучащее. М., 2000. С. 222—225.

51. «Сирень моей весны» // Сб. памяти В.А. Сапогова. Череповец, 2000. С. 138—144.

52. Сиу и компания // Добычинский сборник — 2. Даугавпилс, 2000. С. 67—72.

53. Из истории фольклорных анекдотов о Пушкине // Труды факультета этнологии. СПб., 2001. Вып. 1. С. 211—213.

54. «Учитель словесности»: жизнь и творчество Л.Л. Долотского // Добычинский сборник —3. Даугавпилс, 2001. С. 37—43.

55. Источник «Вод глубоких...» // Время и текст: историко-литературный сборник. СПб., 2002. С. 118—120.

56. «Как в вашем званье не пить!» // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр. Тверь, 2002. Вып. 8. Мотив вина в литературе. С. 39—41.

57. Латыши «Города Эн» // Даугава (Рига). 2002. № 3. С. 127—136.

58. Гоголевская тема в романе Л. Добычина «Город Эн» // Традиции в контексте русской культуры: Межвуз. сб. науч. работ. Череповец, 2003. Вып. 10. С. 159—164.

59. Отголосок «педагогического садизма» в романе Л. Добычина «Город Эн» // Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства. М., 2003. С. 79—84.

60. Современный анекдот // Современный городской фольклор. М., 2003. С. 581—598.

61. «Вскоре мы увиделись и с Александрою Львовной...» // Добычинский сборник — 4. Даугавпилс, 2004. С. 249—257.

62. Мадам Штраус и капельмейстер Шмидт // Добычинский сборник — 4. Даугавпилс, 2004. С. 258—263.

63. Символика захолустья (обозначение российского провинциального города) // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М., 2004. С. 457—481.

64. Арзамас в русской литературе XIX—XX веков // Литературное общество «Арзамас»: культурный диалог эпох: Материалы международной научной конференции. Арзамас, 2—4 июня 2005 г. Арзамас, 2005. С. 189—202.

65. Поэт Евгений Шешолин // Звезда. 2005. № 10. С. 194—201.

66. «Кармановы» // Добычинский сборник — 5. Даугавпилс, 2007. С. 93—106.

67. Комментарий к песне «Чубаровцы» («Двадцать лет жила я в провинции...») // Литература и человек. (Писатели, читатели, филологи): Сб., посвящ. 55-летию проф. М.В. Строганова. Тверь, 2007. С. 77—84.

68. Летние Кузьминки в старом Брянске: «Проводы дрёмы» // О женщине, женщинах и прочем: Сб., посвящ. юбилею проф. Е.Н. Строгановой. Тверь, 2007. С. 149—156.

69. «Псковские вирши» Евгения Шешолина // Искусство поэтики — искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко: Сб. науч. тр. Тверь, 2007. С. 140—149.

70. «Фармазоны». (Народные представления о масонстве) // А.М. Панченко и русская культура: исследования и материалы. СПб., 2008. С. 106—115.

71. Однофамилец // Consortium omnis vitae: Сб. ст. к 70-летию проф. Ф.П. Федорова. Даугавпилс, 2009. С. 414—424.

72. С чего начиналась «Мещорская сторона» К.Г. Паустовского: Осушение и освоение Мещерской низменности в планах социалистического строительства начала 1930-х годов // Русское болото: между природой и культурой: Материалы междунар. науч. конф. Тверь, 2010. С. 259—267.

73. Вокруг «Портрета» // Добычинский сборник — 7. Даугавпилс, 2011. С. 20—31.

74. Песня о петербургском заводчике Путилове // Живая старина. 2011. № 1. С. 6—8.

75. Всматриваясь в «Портрет»: «Товарищ Шацкина» у Добычина // Avoti: труды по балто-российским отношениям и русской литературе: в честь 70-летия Бориса Равдина: В 2 ч. Stanford, 2012. Ч. 2. С. 113—118.

76. Записки институтки // «Точка, распространяющаяся на все...»: к 90-летию проф. Ю.Н. Чумакова: Сб. науч тр. Новосибирск, 2012. С. 425—431.

77. «На польском кладбище...» // Litterarum Fructus: Сб. ст. к 60-летию С.И. Николаева. СПб., 2012. С. 237—244.

78. От происшествия — к фольклору: ленинградские песни-хроники 1920-х годов // Проблемы истории, филологии, культуры. М.; Магнитогорск; Новосибирск, 2012. № 2 (36). С. 284—299.

79. «Часовенка в память “усекновения главы”» // Культура и текст (Барнаул). 2015. № 1 (19). С. 99—106.

80. «Как на кладбище Митрофаньевском...»: правда и вымысел городского романса // Genius Loci: Сб. ст. в честь 75-летия С.Ю. Неклюдова. М., 2016. С. 253—264.

81. О рассказе Л. Добычина «Ерыгин» // Острова любви БорФеда: Сб. к 90-летию Бориса Федоровича Егорова. СПб., 2016. С. 206—210.

82. Против праздного и вредного чтения: писатель-педагог Е.К. Кемниц // Историко-педагогический журнал (Нижний Тагил). 2016. № 4. С. 133—143.

83. Враги сказок // Восток — Запад: Пространство русской литературы и фольклора. Волгоград, 2017. С. 293—299.

84. Л. Добычин в Петербурге—Петрограде (1911—1918 гг.) // Добычинские чтения в Брянске. Брянск, 2018. С. 97—105.

85. Траектория творчества писателя Л. Добычина: Внешние силы и внутренние ресурсы // Производство смысла: Сб. ст. и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко. Тверь, 2018. С. 569—580.

86. Песня о «Буревестнике» // Восток — Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре: Сб. науч. ст. к 70-летию проф. А.Х. Гольденберга. Волгоград, 2019. С. 374—380.

87. Дружба и обожание среди воспитанниц женских институтов в России начала XX века // Сюжетосложение и сюжетография (Новосибирск). 2019. № 2. С. 120—126.

88. О стихотворении Алексея Шадринова «Провинциалу» // Прекраснейшей: Сб. памяти Елены Душечкиной. СПб., 2022. С. 292—298.

ИЗБРАННЫЕ СОСТАВИТЕЛЬСКИЕ РАБОТЫ

89. Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного текста. Анекдот. Таллинн, 1989. 204 с.

90. Школьный быт и фольклор: Учебный материал по русскому фольклору: В 2 ч. Таллинн, 1992. 223 с., 160 с.

91. Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов. М., 1998. 744 с.

92. Русская провинция: миф — текст — реальность. М.; СПб., 2000. 491 с. (Совместно с Т.В. Цивьян).

93. Провинция как реальность и объект осмысления: Материалы науч. конф. Тверь, 2001. 228 с. (Совместно с М.В. Строгановым).

94. Современный городской фольклор. М., 2003. 736 с. (Совместно с И.В. Веселовой и С.Ю. Неклюдовым).

95. Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М.: Языки славянской культуры, 2004. 672 с. (Совместно с В.В. Абашевым и Т.В. Цивьян).

96. «Во глубине России...»: статьи и материалы о русской провинции. Курск, 2005. (Совместно с Н.З. Коковиной и М.В. Строгановым).

Библиография

Наталия Полосина

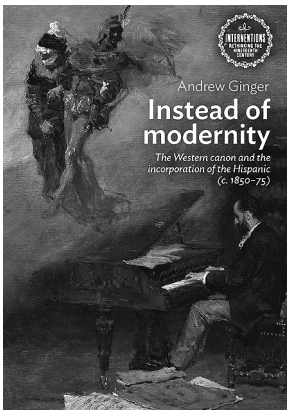
Испанист чревовещающий:

ТРАВМА СОВРЕМЕННОСТИ И ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕРАПИИ

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_310

Ginger A. Instead of Modernity: The Western Canon and the Incorporation of the Hispanic (c. 1850—75).

Manchester: Manchester University Press, 2020. — XI, 302 p. — (Interventions: Rethinking the Nineteenth Century).



«Вместо современности: западный канон и инкорпорирование испаноязычного (1850—1875)» — так буквально, хотя и не вполне гладко на русском языке звучит название книги Эндрю Джинджера. Оно само по себе заслуживает внимания, поскольку ставит перед читателем сразу несколько вопросов. Действительно, место Испании в «большом нарративе» Нового и Новейшего времени связано с формированием трансатлантической колониальной системы, с достижениями Золотого века живописи и словесности, — то есть с XVI и XVII вв. В эпоху Просвещения Испания воспринималась как окраина цивилизации, а своеобразная инверсия просветительских ценностей, предпринятая романтиками, превратила прежнюю «отсталость» в «экзотизм», завораживающий буржуазного современника, но сохраняла при этом саму культурологическую схему «центр — периферия»[1]. Если говорить о «каноне» в узком, литературоведческом смысле слова, то эта ситуация знакома всем, кто преподает или изучает зарубежную литературу на университетском уровне: в общих историко-литературных

1 См.: *Torrecilla J.* España exótica: La formación de la imagen española moderna. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.

курсах испанская (и латиноамериканская) литература XVIII—XIX вв. практически не представлена. Между тем за последние десятилетия в зарубежной (по преимуществу англо-американской) испанистике появилось немало работ, вводящих испано-американский материал XVIII—XIX вв. в европейский интеллектуальный и культурный контекст, — такова, в частности, другая книга Джинджера, вышедшая в 2012 г.[2] Однако рецензируемая монография предлагает иную постановку проблемы.

Автор использует специфическое понимание современности (modernity), которое связано с именами В. Беньямина, М. Фуко, К. Гринберга, П. Бурдьё, Дж. Крэри и исходит из переломного характера эпохи 1850—1870-х годов: это был «принципиальный сдвиг от интереса к вещам в аспекте репрезентации или выражения (мимесиса) к средствам и медиа (знакам), с помощью которых осуществляется репрезентация, от романтической и доромантической парадигмы к постромантической современности» (с. 2). Новая эпоха определяет свое отношение к прошлому иронически — как разрыв, несущий одновременно чувство освобождения и глубокой фрустрации, переживает релятивизацию традиционных эпистемологических иерархий под влиянием концепций эволюционизма и историзма, подвергает рефлексии кризис референциальной функции знака. Проблематизация семиотической природы языка имеет исторические предпосылки, в том числе ускорение урбанизации и, как следствие, — резкое «уплотнение» медийной среды, создающей новые возможности коммуникации и при этом неявно дисциплинирующей индивидуальное восприятие. С эстетической точки зрения, постромантическая современность проблематизирует пространственно-временные категории в художественной прозе (эксперименты с фокализацией, фигурой рассказчика) и живописи (эксперименты с перспективой, светом), а в поэзии сигнализирует об утрате цельности субъектом лирического высказывания. Размышляя в этом ключе, гуманитарии XX в. создают свой канон мыслителей и художников, фиксирующих состояние культуры, при котором «все устойчивое растворяется в воздухе»[3]: Маркс, Дарвин, Ницше, Флобер, Бодлер, Уитмен, Мелвилл, Мане, Курбе, Уистлер…

Задача книги Джинджера, однако, не в том, чтобы выявить параллели или проследить значение новых идей и художественных принципов в заведомо более консервативной среде, — иными словами, чтобы подкрепить известную концепцию современности малоизвестным испано-американским материалом. Автор обращает внимание, что в самой теории чрезмерно акцентирован императив разрыва, отчуждения — современности и прошлого, знака и денотата, позитивного и мифологического, индивидуального и коллективного, центра и периферии: все, что связано с преемственностью, укорененностью, доверием к языку, примирением противоположностей, воспринимается как второстепенное, несущественное с точки зрения магистральной тенденции. Чтобы преодолеть сложившийся исследовательский предрассудок, Джинджер задается вопросом: не стоит ли вообще отказаться от «современности» как теоретического конструкта, сохранив только его историческое словоупотребление (как, например, в эссе Бодлера «Художник современной жизни»)?

---

2 *Ginger A.* Liberalismo y romanticismo: La reconstrucción del sujeto histórico. Madrid: Biblioteca nueva, 2012. См. также: *Iarocci M.* Properties of Modernity: Romantic Spain, Modern Europe and the Legacies of Empire. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006. Более тридцати лет этой проблематикой занимается Исследовательская группа по XVIII в. при Кадисском университете (Испания); см.: https://hum139.uca.es.

3 Цитата из «Манифеста Коммунистической партии», которую американский философ-марксист М. Берман использовал в качестве заглавия к своей знаменитой кн.: *Berman M.* All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. N.Y.: Simon & Schuster, 1982.

Этим полемическим отказом и объясняется название книги. По-настоящему речь идет не об отказе как таковом, а о пересмотре: вместо современности-как-разрыва (rupture) предлагается исследовать современность-как-общность или даже «сообщность» (communality), одушевленную поиском «дома». Автор стремится извлечь пользу из недостаточной строгости понятия «сообщность» которое охватывает разнообразные сферы культурного опыта: телесность взаимодействия, преодолевающую гендерные и социальные границы; беспрецедентный «эффект присутствия» индивидуального и культурного прошлого благодаря новым техническим средствам (фотография); способы систематизации знания, будь то в истории искусства или в естественной истории, которые не объективируют прошлое, а включают его во взаимозависимые отношения с настоящим; дискурсивные приемы прозы и особенности живописной техники, не передающие некую идею как таковую, а скорее сигнализирующие о контакте между автором и (возможным) адресатом, автором и его предшественником.

Опыт «сообщности» не распространяется от центра к периферии, не осваивается как рационально постигаемый метод, поскольку творится стихийно и глобально, стирая границы между своим и чужим, и если заимствуется, то для восполнения глубокой внутренней потребности; говоря словами Уитмена, одного из героев книги: «Никто не может достичь за другого — никто. / Никто не может расти за другого — никто». В этой связи подзаголовок, где упоминается «инкорпорирование в канон», выглядит намеренно проблематично. Бодлер и Ницше, Флобер и Мелвилл, Дарвин и Мане и другие фигуры «канона» (как подчеркивает Джинджер, мужского и западного) присутствуют в книге, но не имеют привилегированного статуса. Наравне с ними выступают женщины — британский фотограф-экспериментатор Джулия Маргарет Кэмерон, французский художник-анималист Роза Бонёр — и представители испаноязычной культуры: испано-каталонский живописец М. Фортунь, испанские фотографы Х. Лоран и Х. Мартинес Санчес, классики испанской прозы XIX в. П.А. де Аларкон, Б. Перес Гальдос и Х. Валера, испано-галисийская поэтесса и писательница Р. де Кастро, испанский поэт и писатель А. Рос де Олано, испанский художник Э. Лукас Веласкес, аргентинский поэт Э. дель Кампо и др., которые даже в сообществе испанистов имеют весьма различную степень признания. Внутренняя форма слова «инкорпорировать» отсылает к образу тела (corpus), однако вместо канона как совокупного единого «тела» Джинджер предлагает очерк «телесности», спонтанно переживаемой мужчинами и женщинами, европейцами и американцами, художниками и фотографами, писателями и философами: «…иные заботы помимо автономии знака — или децентрации субъекта — проступают в тонком сходстве, в революционных структурах общности, которые я прослеживаю в произведениях середины века. <…> Наша встреча с серединой века превращается — как это и было — во вспышку сверхновой звезды. Видение современности, “схлопываясь”, преобразуется в заряженную энергией общность, которая распространяется во времени и пространстве. Мы становимся свидетелями завораживающих форм всеобщей связности» (с. 13).

Специфической «телесностью», то есть эстетической формой, суггестивно воздействующей на читателя помимо культурологического анализа как такового, обладает и сама книга. В ней четыре главы: «Встреча: сходиться и обретать форму», «Расставание: вырваться за пределы и все же стать ближе», «Жертва: все должны умереть», «Успокоение: формы всеобщей рассеянности». Интригующая метафорика заглавий отсылает к неким пороговым состояниям, или модусам, которые переводят субъекта в новое качество и чередуются в пульсирующем ритме напряжения/расслабления. Пульсация не только организует композицию в целом, но и фигурирует на микроуровне анализа как сквозная метафора наряду с другими —

«чревовещанием», «лимбом» и «касательной». Так, Джинджер неоднократно уподобляет предпринятую им стратегию анализа культуры практике «чревовещания»: исследователь не интерпретатор и не ментор, а медиум, который на мгновение дает услышать чужие голоса, но не присваивает их, сознавая, что его собственный голос тоже не вполне принадлежит ему самому. Более того, сами «говорящие» также не хозяева собственных голосов: так, Маркс в «Капитале», вместо того чтобы вынести однозначный приговор буржуазии, неожиданно дает ей слово, элементами своих риторики и метафорики создавая эпическую поэму о величии и ужасе капитала. Актом «чревовещания» становится изображение Помпеев в мегалетоскопе, одном из популярных оптических аттракционов XIX в.: Джинджер описывает такое устройство в одном из мадридских музеев и прослеживает, как бесконечно далекий образ («голос») античного мира, как бы блуждая, связывает себя с разными медийными носителями («телами») — сначала с фотографией, а потом с ее вариантом, усовершенствованным для создания более жизнеподобных иллюзий при помощи системы линз в корпусе мегалетоскопа.

«Лимб» отсылает и к английской идиоме «находиться в неопределенном, подвешенном состоянии» (be in limbo), и к ее этимологическому религиозному значению — положению в загробном мире души, не заслуживающей места в иерархии «ад — чистилище — рай». Использование этой метафоры указывает на застывшие мгновения равновесия между жизнью и смертью, неуловимый переход энергии разрушения в энергию жизнеутверждения и наоборот. Так, в «лимбе» равно пребывают крестьяне на картине Ж.-Ф. Милле «Анжелюс»; героиня фотографии Дж.М. Кэмерон в образе Элейн, умирающей от любви к рыцарю Ланселоту; смертельно раненый тореадор испано-каталонского скульптора Р. Нобаса; мумифицированные тела «теруэльских любовников» (средневековая испанская реликвия, зафиксированная на фотографии конца XIX в.).

Наконец, контакт «по касательной» связан с готовностью смиренно принять положение «с краю» и «в глуши», не претендуя на исключительность, значимость и интеллектуальную состоятельность в области построения универсальной объяснительной логики. Таковы флоберовская «простая душа» Фелисите и Ч. Дарвин, отказавшийся от человеческой гордыни в «Происхождении видов», двое гаучо в предместьях Буэнос-Айреса из поэмы аргентинского поэта Э. дель Кампо, наивно, но с подлинным чувством обсуждающие историю о Фаусте, и Г. Торо, созерцающий жизнь природы на берегу пруда Уолден. Опираясь на С. Кавелла, Джинджер подчеркивает, что Торо из своего уединения выносит опыт доверия языку — спасительный в контексте трагических интуиций эпохи о кризисе выражения. Именно этот опыт парадоксальным образом открывает продуктивные возможности «маргинального» положения: «Способность выявлять связующий узор может быть потенциальным преимуществом смещенной от центра перспективы» (с. 253).

В целом опыт культурологического описания, предпринятый Джинджером, заслуживает внимания как испанистов, так и гуманитариев широкого профиля. Следует помнить, однако, что автор спорит с определенным пониманием современности, характеризуемой как постромантическая. Существуют и иные представления о современности, которые, наоборот, в полной мере включают романтизм в свою орбиту. Так, Ф. Лаку-Лабарт и Ж.-Л. Нанси в фундаментальном труде «Литературный абсолют: теория литературы немецкого романтизма» (1978) настаивают: «...нас интересует в романтизме прежде всего то, что мы до сих пор принадлежим начатой им эпохе... Сегодня в большинстве лейтмотивов нашей “современности” можно различить настоящее романтическое бессознательное. Не в последнюю очередь именно в силу столь трудно определимого характера романтизм оказался тем фоном, на котором упомянутая современность стремится выгодно оттенить свои достоинства,

не видя — или не желая видеть, что она никогда не была способна ни на что, кроме как перетасовывать романтические открытия»[4]. Не менее существенно, что представители йельского деконструктивизма П. де Ман, Х. Блум, Дж. Хартман и Дж. Хиллис Миллер постоянно обращались к английской романтической поэзии, трактуя проблему романтических субъекта и языка как в высшей степени современную. Иное отношение к романтизму изменило бы не только хронологические рамки исследования, то есть сосредоточенность на «постромантизме» 1850—1875 гг., но и потребовало бы пересмотреть постановку вопроса. В романтической культуре можно найти многое, что близко и к тезису («современность-как-разрыв»), и к антитезису («современность-как-сообщность») книги Джинджера. Романтики и экспериментировали с «идеей разорванного “я”»[5], и провозглашали философию «тоской по отчизне, стремлением повсюду быть дома»[6], и настаивали на том, что анализу подлежит не само произведение, а потенции, в нем заложенные[7].

Последовательное стремление Джинджера изменить доминанту современности (вместо отчуждения и разрыва — обживание пространства культуры через поиск общности) придает всему его замыслу своеобразную психотерапевтическую интенцию, направленную на преодоление травмы. Психотерапевтична прагматика изложения, особенно во вступлении и заключении: автор неоднократно пишет о нежелании навязывать собственное прочтение, о правомерности альтернативных трактовок, о слабости намеченных параллелей и т.п. Сам метод анализа основан на прихотливых и неожиданных переходах. Такая установка на внедогматический исследовательский нарратив по-своему импонирует, однако по мере чтения приводит в некоторое недоумение. Как следует относиться к тем или иным аналитическим этюдам-мазкам, коих в книге десятки, если каждый из них связан с общей композицией легким движением «по касательной»?

В самом деле, всегда ли достаточно выбранного основания для сравнения? Например, в «Рождении трагедии из духа музыки» выделяется параллель между двумя мужскими творческими союзами — мифическим (Диониса и Аполлона) и современным (Вагнер и Ницше), — и в этом смысле книга Ницше сближается с поэмой Э. дель Кампо о двух друзьях, аргентинских гаучо, обсуждающих на доступном им языке миф о Фаусте после представления оперы Гуно. «Цветы зла» оказываются рядом с «Капиталом», поскольку в своей характеристике современного человека сохраняют верность прошлому на уровне языка — изобилуют аллегориями и сверхъестественными образами. Э. Мане обнаруживает связь с художником Э. Лукасом Веласкесом, который в свое время был известен в Испании переписыванием картин Гойи, — на том основании, что картина «Расстрел императора Максимилиана» написана по мотивам картины «Третье мая 1808 г. в Мадриде». Другой возможный вопрос: какова в книге роль отдельного «канонического» автора, например Мелвилла? Сами по себе замечания Джинджера о повествовательной технике в романе «Моби Дик, или Белый кит» не составляют открытия в мелвилловедении, но вводят Мелвилла в рассказ «по касательной» — как образцового «чревовеща-

4 *Lacoue-Labarthe P., Nancy J.-L.* L’Absolu littéraire: Théorie de la littérature du Romantisme allemande. P.: Éditions du Seuil, 1978. P. 26.

5 *Франк М.* Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония: Фридрих Шлегель и идея разорванного «я» / Пер. А. Захарьина // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология / Сост. Д. Уффельманн, К. Шрамм. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001.

6 *Новалис.* Фрагменты / Пер. А.Л. Вольского. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 247.

7 О мнении Ф. Шлегеля по этому вопросу см.: *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худ. лит., 1973. С. 58—59.

теля», который благодаря уклончивому и вненаходимому рассказчику Измаилу транслирует полифонию жанров, манер, мировоззренческих позиций. Или обратный пример, когда разбор не столь известного произведения, бесспорно, оригинален, но вызывает сомнения. Так, Джинджер анализирует работу каталонского скульптора Р. Нобаса «Раненый тореадор (XIX в.)» и приходит к выводу, что она par excellence воплощает состояние «лимба», неопределенности между Эросом и Танатосом, поскольку предсмертная агония изображена как высшая точка сексуального наслаждения; пожалуй, приведенные автором признаки визуального сходства убедят не всякого зрителя.

Можно раз за разом требовать большей обоснованности, указывать на недостаток систематичности или терминологическую нечеткость. Однако использованная выше метафора психотерапии подсказывает, что подобное требование несет в себе нечто невротическое — навязчивое стремление к порядку и контролю, которое лишь маскирует травму. Читателю, желающему понять внутреннюю логику книги, продуктивнее не спорить с отдельными интерпретациями, а проявить чуткость к целостному опыту эстетического переживания (Джинджер сочувственно цитирует известную мысль Дьюи). Этот опыт был удачно описан Т. Венедиктовой в рецензии на одну из современных историй американской литературы XX в.: «Прошлое перестает выглядеть как дорога, хотя ясно, конечно, что одно в нем было раньше, а другое позже и между этими точками можно при желании протянуть нити причинно-следственных связей. Скорее, прошлое — это пространство, полное перекличек, созвучий, из которых на слух выделяются смысловые комплексы, они же — познавательные модели. В прошлом, иначе говоря, важно и ценно не то, что оно прошло, а то, что оно предоставляет понимающему воображению свободу движения»[8]. Развивать «слух», культивировать «понимающее воображение» — на это ориентирована и книга Джинджера, который не без самоиронии называет себя «чревовещателем», дающим волю множеству чужих голосов.

8 *Венедиктова Т.* Истории литературы в Америке после «кризиса идентичности»: (Рец. на кн.: Wyatt D. Secret Histories: Reading Twentieth-century American literature. Baltimore, 2010) // Новое литературное обозрение. 2012. № 118. С. 356—362.

Сергей Огудов

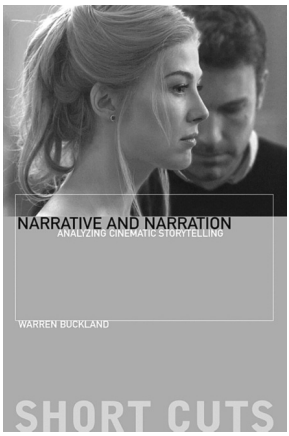
Об основах кинонарратологии

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_316

Buckland W. Narrative and Narration: Analyzing Cinematic Storytelling.

N.Y.: Wallflower Press, 2021. — XVI, 134 p. — (Short Cuts: Introductions to Film Studies).

Книга Уоррена Бакленда «Нарратив и наррация» вышла в серии, знакомящей широкую аудиторию с различными аспектами истории и теории кино, и призвана дать представление об основах кинонарратологии. Бакленд — пока мало известный российскому читателю исследователь кино, хотя «Нарратив и наррация» далеко не первая его работа; он автор таких монографий, как «Когнитивная семиотика кино» (2000), «Режиссер — Стивен Спилберг: поэтика современного голливудского блокбастера» (2006), «Теория кино: рациональные реконструкции» (2012), а в качестве редактора участвовал в подготовке таких изданий, как «Теория и современный голливудский кинематограф» (2009), «Голливудские фильмы-головоломки» и «Раутледжская энциклопедия теории кино» (оба — 2014)[1]. Некоторые из ранее сформулированных Баклендом концепций в сжатой форме отражены в рецензируемой работе.



Заглавие сразу подсказывает читателю, что речь пойдет о феномене киноповествования, занимающем исследователей уже около полувека. В предисловии Бакленд называет основные столпы кинонарратологии: работы Эдварда Бранигана и Дэвида Бордвелла, Раймона Беллура и Сеймура Чэтмена, Кристиана Метца и Андре Годро. Бакленд работает в русле англо-американской традиции, но временами также обращается к французской и советской теории. Книга состоит из восьми глав, введения и «коды». Первые четыре главы посвящены структурным основам повествования: первая — разделению показа и рассказа в кино на примере раннего кинематографа (периода, когда фильм утверждается в качестве нарративного медиума), вторая и третья — основным понятиям нарратологии и голливудской модели нарратива, четвертая — высказыванию и рефлексии в кино. Во второй части автор фокусируется на различных типах нарратива: женском нарративе, нарративе арт-фильма, ненадежной наррации, фильмах-головоломках, а также влиянии логики видеоигр на киноповествование. «Кода» подытоживает вышесказанное на примере анализа фильма Хичкока «Окно во двор» (1954).

1 *Buckland W.* The Cognitive Semiotics of Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; *Idem*. Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster. N.Y.; L.: Continuum, 2006; *Idem*. Film Theory: Rational Reconstructions. L.; N.Y.: Routledge, 2012; Film Theory and Contemporary Hollywood Movies / Ed. by W. Buckland. N.Y.; L.: Routledge, 2009; Hollywood Puzzle Films / Ed. by W. Buckland. N.Y.; L.: Routledge, 2014; The Routledge Encyclopedia of Film Theory / Ed. by E. Branigan, W. Buckland. L.; N.Y.: Routledge, 2014.

Начнем с обсуждения теоретических предпосылок. Для Бакленда, безусловно, важны труды Бордвелла и его последователей. Между тем, несмотря на фундаментальное значение этих работ, в них все же присутствует, на наш взгляд, определенная двойственность подхода. С одной стороны, Бордвелл изучает историю кино, обращаясь к привычному кругу проблем, таких как развитие индустрии, творческая биография режиссера, стилевое разнообразие; с другой — занимается теорией нарратива на материале кинематографа разных стран, и в первую очередь хорошо знакомого ему голливудского кино. Автор выдвигает концепцию «классического голливудского фильма», которая одновременно отсылает к определенному периоду в истории кино и является универсальной теоретической моделью, по отношению к которой исследуются возможности кинонарратива как такового. Это приводит к тому, что фильмы других стран рассматриваются в терминах нарушения или отклонения от принципов кинематографа-«гегемона». Бакленд пишет, что его работа «независима от какой-либо специфической практики кинопроизводства; она не только позволяет исследователям выделить конвенции классического голливудского кино, обозначить их как доминирующий способ кинопроизводства, но также способствует выявлению и определению стратегий альтернативных практик кинопроизводства» (с. IX). И все же автор отнюдь не выглядит независимым от названной модели, занимающей место некой идеальной структуры фильма; в конце книги Бакленд даже характеризует «классическое голливудское кино» как «нормативное» (с. 117).

Конечно, этот подход подтверждается множеством убедительных примеров, однако его универсальность вызывает сомнения. Так, если рассматривать советское кино 1920-х гг. безотносительно к «законам» голливудского киноязыка, то можно заметить, что монтаж не столько нарушал некую привычную логику рассказа, сколько был призван преодолеть ограничения дореволюционного кино, в значительной мере еще зависимого от театральной эстетики. Также и «лубочное» кино в Российской империи едва ли можно назвать «монстрацией», скорее это наррация, только ее источник — лубочная литература; позже такого рода фильмы сменились «высокой» салонной мелодрамой, где нарративное начало, напротив, часто было ослаблено и на первый план выходила сложная мизансцена[2]. Таким образом, голливудский нарратив едва ли можно считать «нормой», пусть даже нарушаемой, скорее речь должна идти о многочисленных заимствованиях и взаимовлияниях, интенсивность которых варьировалась в разные исторические эпохи.

Теперь обратимся к основным разделам книги Бакленда. В первой главе, посвященной раннему кино и возникновению нарратива, можно обратить внимание на лишь вскользь упомянутое, но тем не менее ключевое понятие «монстрация» (Бакленд предпочитает пользоваться более простым термином «показ»). Оно восходит к известной книге «От Платона до Люмьера: наррация и монстрация в литературе и кино» канадского киноведа Андре Годро[3], испытавшего сильное влияние французской теории. Эта книга, вышедшая на французском в 1988 г., была переведена на английский в 2009-м, после чего понятие «монстрация» было подхвачено англоязычными исследователями. У Годро наррация и монстрация — это современные эквиваленты платоновских категорий миметического и немиметического диегезиса. Монстрация наиболее характерна для раннего кино, предшест-

2 См.: В старинном российском иллюзионе...: Аннотированный каталог сохранившихся игровых и мультипликационных фильмов России. 1908—1919 / Сост. В.Ф. Семерчук. М.: Госфильмофонд, 2013.

3 *Gaudreault A.* From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema / Transl. by T. Barnard. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

вующего рождению кинонарратива, поскольку раннее кино не столько рассказывает историю, сколько показывает события. Ранее кино еще не знало синтаксиса монтажа, а значит, не подражало языку, передающему смыслы. Монстрация (прямой показ) в раннем кино более очевидна, чем в современном. Бакленд уходит от сложной, отсылающей к философской традиции терминологии Годро и опирается на работы американского киноведа Тома Ганнинга. В киноведении имя Ганнинга в первую очередь ассоциируется с понятием «кино аттракционов», отсылающим примерно к тем же реалиям, что и монстрация.

Переход от кинематографа аттракционов к фильмам «нарративной интеграции» может быть рассмотрен и в другой перспективе — гендерной, как это ни парадоксально. Бакленд упоминает исследование Джудит Мэйн[4], для которой смена нарративной модальности в кино означает переход от эксгибиционизма к вуайеризму: «Мэйн соглашается с Ганнингом в том, что эксгибиционизм был ключом к кинематографу аттракционов, однако утверждает, что эта гендерно-нейтральная форма взгляда и демонстрации вскоре была заменена вуайеризмом, то есть процессами, генерирующими визуальное удовольствие для зрителей-мужчин» (с. 7). Таким образом, в книге Бакленда раннее кино оказывается на пересечении нескольких исследовательских подходов.

В следующей главе Бакленд разбирает нарратив с опорой на пропповскую «Морфологию волшебной сказки» (1928). Обращение к Проппу совсем не новость в науке о кино. Можно вспомнить, например, книгу Теренса Мёрфи, в которой «функции» Проппа увязаны с правилами написания киносценария в духе Сида Филда[5], или даже работу советского киноведа Неи Зоркой, применившей понятие «функция» для анализа русского дореволюционного кино[6]. Бакленд соединяет пропповскую концепцию с концепцией Греймаса, у которого заимствует понятие «актант» для обозначения носителя действия, важного в структурном, а не психологическом смысле. Работа Проппа даже позволяет ему усилить концепцию «классического голливудского кино»: «Классические голливудские фильмы определяются как “классические” именно потому, что элементы их повествовательной структуры связаны между собой строгой каузальной логикой» (с. 16).

Далее автор, опираясь на пропповские понятия, анализирует фильм Хичкока «На север через северо-запад» (1959) и приводит ряд других примеров. Хорошо известен отклик Проппа на статью К. Леви-Стросса, одним из первых оценившего вклад советского ученого в гуманитарные науки: Пропп подчеркивал, что в своей работе он решал сугубо эмпирическую задачу по выявлению закономерностей хорошо ему известного материала — волшебных сказок[7]. У Бакленда мы вновь видим «универсализацию» понятий Проппа, что, с одной стороны, позволяет опираться на них при работе с далеким от фольклористики материалом, а с другой — неизбежно ведет к размыванию понятийного аппарата, разработанного для анализа волшебной сказки.

---

4 *Mayne J.* The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

5 *Murphy T.P.* From Fairy Tale to Film Screenplay: Working with Plot Genotypes. Basingstoke; N.Y.: Palgrave Macmillan, 2015.

6 *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России в 1900—1910 гг. М.: Наука, 1976.

7 Ср.: «…некоторые структуралисты не поняли того, что моя цель состояла не в том, чтобы установить какие-то широкие обобщения, возможность которых выражена в эпитетах, а что цель была чисто профессионально-фольклористическая» (*Пропп В.Я.* Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В.Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи. М.: Наука, 1976. С. 134—135).

От уровня рассказываемой истории и актантной модели фильма Бакленд переходит к уровню наррации, справедливо замечая, что «кинонаррация выполняет посредническую роль между нарративом и зрителем» и «контролирует доступ зрителя к нарративной информации» (с. 29). Здесь же говорится о «нарративных агентах» с опорой на фундаментальную работу Эдварда Бранигана, посвященную проблеме субъективности и построению типологии точек зрения в кинематографе[8]. В конце главы дается анализ нескольких фильмов; особой терминологической точностью, на наш взгляд, отличается разбор фильма «Парк юрского периода» (1993, реж. С. Спилберг): Бакленд выделяет агентов действия и фокализацию и рассматривает нарратив с позиций предполагаемой реакции зрителя. При этом он несколько упрощает проблему зрительской идентификации, сводя ее к восприятию нарративной информации и эмоциональному переживанию. Между тем в исследованиях кино идентификация может пониматься более комплексно; в качестве примера можно назвать книгу Жака Омона и соавторов «Эстетика фильма», согласно которой изучение идентификации невозможно без выхода за пределы нарратологии и обращения к психоанализу[9].

В следующей главе автор применяет к кинофильму теорию высказывания (enunciation), разработанную французским теоретиком кино Кристианом Метцем[10]. На первый план теперь выводятся понятия лингвистики: дискурс, адресат, дейксис. Бакленд отмечает, что в классическом голливудском кино маркеры высказывания скрыты: «Классический фильм называется классическим, поскольку он основан на приемах, скрывающих знаки высказывания, что и приводит к иллюзии “реализма” (монтаж, склейка кадров по линии взгляда, склейка по действию, мотивированные движения камеры, игнорирование актерами ее присутствия)» (с. 49). И напротив: «В модернистских фильмах монтаж, движение камеры и другие приемы остаются видимыми, потому что они не вполне мотивированы персонажами или событиями нарратива» (с. 49—50). Здесь автор, как представляется, вновь подпадает под обаяние метода, поскольку примеры лишь подтверждают избранную им установку на фильм как высказывание. С опорой на Метца он пишет: «Нейтральных образов нет, потому что так называемые нейтральные образы недискурсивны; в отсутствие стиля они представляли бы собой чистую историю…» (с. 57). Но можно возразить, что любое снятое на камеру изображение будет в той или иной мере «нейтральным», потому что невозможно различить случайные элементы изображения и то, что является результатом «интенционального показа» (В. Шмид). Следовательно, подобные утверждения — это палка о двух концах. Возможно, в разрешении этой проблемы полезны будут работы компаративного характера, в которых сопоставляется словесный и визуальный дискурсы, например известная в России статья Вольфа Шмида «Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррациях»[11].

Может вызвать затруднения у читателя и другой аспект книги — попытка «состыковать» различные концепции. Она хорошо заметна в обсуждении проблемы высказывания: если концепция Метца базировалась на психоанализе, то Бакленд

---

8 *Branigan E.* Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin: Mouton, 1984.

9 *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / Пер. с фр. И. Челышевой. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

10 *Metz K.* Impersonal Enunciation, or the Place of Film / Transl. by C. Deane. N.Y.: Columbia University Press, 2016.

11 *Шмид В.* Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррациях // Narratorium. 2011. № 1—2 (http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636).

психоанализ никак не задействует, но в то же время пользуется терминологией Метца. В результате читатель получает довольно смутное представление о субъектных инстанциях фильма. Согласно Бакленду, можно выделить несколько нарративных агентов: это нарратор, автор и субъект высказывания (enunciator); при этом остается неясным, почему «субъект высказывания» не тождественен нарратору.

Подобные неувязки заметны и в шестой главе, посвященной работам Бордвелла, чей «неоформалистский» подход с самого начала был ориентирован на полемику с психоанализом. Бакленд обращается к одной из статей Бордвелла, когда обсуждает модель арт-фильма (на примере «Алисы в городах» (1973) Вима Вендерса). В той статье дискурс арт-фильма анализировался с позицией его исторического бытования, формальных конвенций (в первую очередь стиля и наррации) и стратегий восприятия зрителем[12]. Бакленд пишет: «В арт-фильме рассказ уже не пытается скрыть себя (как в классическом кино), а вместо этого привлекает к себе внимание» (с. 83). Здесь он возвращается к уже известной по предыдущей главе проблеме; пожалуй, можно было бы просто сравнить концепции двух авторов, которые писали об одном и том же явлении, лишь подбирая для него разные интерпретации: психоаналитическую (Метц) или формалистскую (Бордвелл).

Седьмая глава посвящена ненадежной наррации и фильмам-головоломкам. Ненадежность киноповествования может быть обнаружена как на уровне истории, так и на уровне наррации — в этом, как пишет автор, сходится большинство исследователей. Понятие же фильма-головоломки было разработано самим Баклендом в предыдущих работах, а здесь он лишь кратко поясняет, о чем идет речь: «Фильмы-головоломки предполагают нелинейность, временные петли и фрагментированную пространственно-временную реальность. В таких фильмах стирается граница между разными уровнями реальности, в них много пробелов, обмана, запутанных структур, двусмысленности и явных совпадений. Они населены персонажами, которые страдают шизофренией, потеряли память, стали ненадежными рассказчиками или умерли (правда, мы об этом не знаем или же не знают они сами)» (с. 99). Для таких фильмов характерна возможность развертывания событий, лишь потенциально присутствующих в нарративе; альтернативные действия и события в этих фильмах не подавляются, а играют неотъемлемую роль в их структуре. Эта особенность доведена до крайности в «Эффекте бабочки» (2004, реж. Э. Бресс и Дж.М. Грубер) — «типичном фильме-головоломке», поскольку посредством наррации в нем воссоздан «нелинейный, фрагментарный пространственно-временной мир истории, состоящий из множества незавершенных эскизов альтернативного временного порядка» (с. 101). Задача изучить потенциальные варианты развития событий в кино представляется перспективной даже безотносительно фильмов-головоломок. Возможно, с этих позиций стоило бы провести сопоставление различных прокатных версий фильма или проследить изменения событийного ряда под влиянием цензурных ограничений.

Завершается книга главой о влиянии цифровой культуры на кинематограф. Это вполне ожидаемый финал в исследованиях подобного рода, но вместе с тем в этой главе появляется то, чего не наблюдалось в предыдущих: автор вдруг пишет о своей приверженности одной из субдисциплин нарратологии. Как известно, по завершении классического этапа ее развития нарратология существует как совокупность субдисциплин: риторической, когнитивной, марксистской нарратологии и т.д. Среди них выделяется так называемая естественная нарратология, восходя-

12 *Bordwell D.* Art Cinema as a Mode of Film Practice // Film Theory and Criticism: Introductory Readings / Ed. by L. Braudy, M. Cohen. 5th ed. N.Y.: Oxford University Press, 1998. P. 716—724.

щая к трудам немецкой исследовательницы Моники Флудерник. Основным критерием нарратива для Флудерник является не структура, как было в классической нарратологии, например у Жерара Женетта или Мике Бал, а экспериенциальность (experientiality), связывающая воедино человеческое сознание и рассказываемую историю. Событийное наполнение нарратива Флудерник понимает как реализацию человеческого опыта — отсюда внимание к когнитивной науке: нарратив изучается на основе когнитивных фреймов, ранее описанных лингвистами Уильямом Лабовым и Джошуа Валецки. Если спонтанный устный нарратив личного опыта Флудерник рассматривает как прототипическую форму любого нарратива, то сложные письменные тексты изучаются ею уже в сравнении с прототипом, дающим возможность наиболее непосредственной передачи опыта. Базовый когнитивный фрейм нарратива подразумевает вовлечение личности в мир, соотносим с воплощением (embodiedness) — отсюда и наименование «естественная нарратология», избранное исследовательницей для своего проекта[13].

В полемике с идеями Флудерник возникло целое научное направление — «неестественная нарратология». Пожалуй, главным оппонентом Флудерник стал американский нарратолог Брайан Ричардсон. Он пишет о неестественных нарративах, направленных против мимесиса, канонов реализма и конвенций устных естественных нарративов. Речь идет об очень широком круге текстов; в качестве яркого примера можно назвать роман Алена Роб-Грийе «Ревность» (1957). Именно эту полемическую линию избирает Бакленд в главе о влиянии компьютерной реальности на киноповествование. По его мнению, нарративы целого ряда современных фильмов следуют логике видеоигр. Он называет такие ее признаки, как интерактивность, прохождение героем различных уровней обучения, сериальное повторение действий, позволяющее герою лучше понять правила игры, разделение приключения на несколько уровней и т.д. Так, в фильме «Матрица», прежде чем приступить к действию, Нео должен пройти различные уровни обучения. Но речь идет, как оговаривает Бакленд, лишь о влиянии: «…никакой интерактивности в кинонарративах нет — это фиксированные, заранее заданные тексты» (с. 108). В качестве примера анализируется фильм Люка Бессона «Пятый элемент» (1997). Лилу, подобно персонажу видеоигры, переживает магическую трансформацию, а главные герои проходят несколько уровней испытаний, и, несмотря на традиционный финал (воссоединение героя и героини), в фильме важна не трансформация персонажей, а их выживание, как в игре. Персонаж формируется в основном в процессе действия, а не развития нарратива: «Даллас не столько развивается как персонаж, сколько осваивает правила игры и переходит на следующий уровень, получает свои очки и выигрывает главный приз — идеальную женщину» (с. 111—112).

Бакленд утверждает, что логика видеоигры подталкивает фильм по направлению к «неестественному или невозможному миру», и приходит к выводу вполне в духе неестественной нарратологии: «…миры историй не требуют подчинения реальному миру или литературному реализму во всех его формах (натурализм, правдоподобие)», а персонажи неестественного нарратива «осознают, что мир, в котором они живут, не соответствует реальности, является сконструированным» (с. 115—116). Между тем в предыдущих главах Бакленд приводил многочисленные примеры из области литературы, ничего не говоря об их «неестественности». Так, во второй главе при выделении нарративных инстанций была проанализирована новелла Эдгара По «Похищенное письмо» (1844), а кинонарратив рассматривался в качестве коррелята литературного нарратива. Конечно, та оптика исследований,

13 См.: *Fludernik M.* Towards a “Natural” Narratology. L., N.Y.: Routledge, 1996.

к которой отсылает Бакленд в последней главе, имеет определенную академическую традицию, но в то же время возникает вопрос, в какой мере неестественная нарратология действительно является «неестественной». Возражая оппонентам, Флудерник поднимала именно эту проблему, вполне справедливо утверждая, что приводимые Ричардсоном и другими исследователями примеры — это лишь частные случаи, эксперименты с когнитивными законами, саму действенность которых невозможно отменить подобным образом[14].

Подводя итог, можно было бы отметить, что порой в книге Бакленда недостает объяснений, мотивирующих выбор того или иного источника или обращение к той или иной проблеме, но, с другой стороны, она, как и вся книжная серия «Short Cuts», ориентирована на популярное изложение киноведческих вопросов. Более серьезная проблема — неувязки, возникающие при соединении разнородных концепций… И все же рассмотренное издание подходит для первоначального ознакомления с этими концепциями и мотивирует на дальнейшие поиски в области кинонарратологии.

14 *Fludernik M.* How Natural Is “Unnatural Narratology”; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology? // Narrative. 2012. Vol. 20. № 3. P. 357—370. См. об этой полемике в: *Барышникова Д.* Беспорядок дискурса: (Обзор работ по «неестественной» нарратологии) // Новое литературное обозрение. 2014. № 130. С. 328—329.

Г. Заломкина

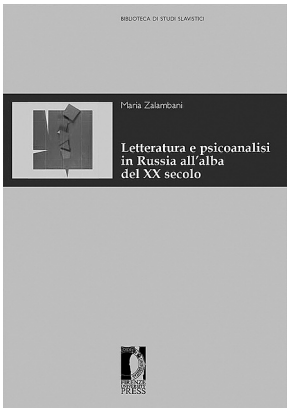
Третий полюс психоанализа

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_323

Zalambani M. Letteratura e psicoanalisi in Russia all'alba del XX secolo.

Firenze: Firenze University Press, 2022. — 274 p. — (Biblioteca di Studi Slavistici; 47).

В монографии «Литература и психоанализ в России на заре XX века» Мария Заламбани исследует замысловатые отношения между двумя областями знания о человеке, показывая, что у них больше общего, чем различий, и именно этим объясняя, почему «неожиданно теория Фрейда распространилась в России быстрее и раньше, чем в странах Западной Европы» (с. 9). Монография опирается на внушительный корпус работ (почти 700 наименований), среди которых — единственная до настоящего времени монография по данному вопросу — книга А. Эткинда 1994 г. «Эрос невозможного».



Нарративная природа психоанализа оказалась в резонансе с русским литературоцентризмом, покоящимся на психологической интроспективности родной словесности, вкупе со специфическим опытом символизма и авангарда; аналогии были немедленно уловлены и отрефлексированы формалистами. После Октябрьской революции именно в России «психоанализ переходит от маргинального состояния к институционализации. Советское правительство поначалу признало теорию Фрейда государственной наукой <…> для проникновения в извивы индивидуального бессознательного, в конечном итоге для того, чтобы познать и управлять этим скрытым миром…» (с. 11). В первой части книги разбирается, как в российских и западных исследованиях отразились отношения между психоанализом и литературой в аспекте «русского эксперимента». Автор отмечает возникший сразу взаимообмен, в котором фрейдистская теория черпает материал и приемы из изящной словесности, а та, в свою очередь, использует психоаналитический метод как инструмент литературоведения. Близость структуры бессознательного и структуры литературного языка, на которую западное литературоведение обратило внимание во второй половине XX в., русскими футуристами и формалистами была осознана гораздо раньше. Так, размышления В. Шкловского «демонстрируют, как мысль формальной школы развивается в культурном контексте, в котором психоанализ посеял свои семена» (с. 28): его определение зауми созвучно описаниям бессознательных процессов, а идея остранения близка фрейдовскому методу свободных ассоциаций. «Связь с бессознательным обнаруживают <…> сдвигология и поэтика ошибки. Поэты-футуристы Илья Зданевич, Крученых, Игорь Терентьев <…> неоднократно подчеркивают сходство между заумью и учением Фрейда» (с. 29). В идеях М. Бахтина («внимание к функции слова и высказывания, к диалогизму и к постоянному присутствию другого (бессознательного)», с. 33) М. Заламбани также видит предвосхищение некоторых более поздних западных гипотез, в частности выкладок

Лакана. Отголоски размышлений Бахтина обнаруживает автор в небольшом эссе Ю. Лотмана «О редукции и развертывании знаковых систем (К проблеме “фрейдизм и семиотическая культурология”)», которое уже учитывает опыт Бенвениста, Лакана, Кристевой и др. и рассматривает комплекс сексуальных мотивов, лежащий в основе психоаналитической теории, как результат редуцирующего преобразования сложных текстов, которые ребенок получает из мира взрослых. «Лотман продолжает разговор, начатый Бахтиным, утверждая <…> что фрейдистское подсознание есть “замаскированное сознание”» (с. 35).

Вторая часть книги очерчивает исторические, социальные и культурные условия укоренения психоанализа а России. М. Заламбани отмечает, что «сам Фрейд считал Москву третьим полюсом психоанализа после Вены и Берлина» (с. 39), и прослеживает формирование русской психоаналитической школы. В 1908 г. психиатр Н. Осипов публиковал первые статьи о психоаналитическом методе и организовал психотерапевтическую клинику при Московском университете, а с 1911 до 1913 г. издавал ключевые работы Фрейда в серии «Психотерапевтическая библиотека». Примечательно, что в 1913—1914 гг. в подмосковном Крюково, в частном приюте для душевнобольных, делал первые шаги в психотерапии Герман Роршах. По мнению М. Заламбани, «как в Европе, так и в России, mutatis mutandi, фрейдовский эксперимент является плодом буржуазной культуры и в то же время ее интерпретатором» (с. 50). Плодотворной областью исследования для психоанализа становится трансформация института семьи: «Принцип аффективного индивидуализма переосмысливает семью в менее авторитарных категориях» (с. 53). Автор связывает с фрейдистским осмыслением семьи и нараставшее осознание необходимости демократизации общества: «Традиционной отцовской иерархической власти, сосредоточенной в семье, на которой покоилась социально-экономическая структура царской России, серьезно угрожают сами постулаты психоаналитического метода» (с. 54). М. Заламбани подчеркивает, что русская культура начала века была вполне готова к встрече с психоанализом, поскольку уже в XIX в. писатели пристально вглядывались в скрытый мир бессознательного — гораздо раньше открытий Фрейда. Философско-религиозные поиски российских интеллектуалов стали «прелюдией к рождению символизма» (с. 65): его роднит с психоанализом «использование сложной семиотической системы, которая <…> включает символы, мифы, сны» (с. 66). Авангард, в значительной степени наследовавший символизму и еще более антитрадиционалистский, также обнаруживает ключевые созвучия с идеями Фрейда: «Для художников-авангардистов исследование бессознательного, по-видимому, означает уход от мира объектов в сторону абстракции <…> подобно психоанализу, авангардисты обращаются к примитиву как к истоку личности» (с. 67).

Важнейшая составляющая фрейдизма — придание человеческой сексуальности краеугольного статуса в психологии — в России в еще большей степени, чем в Европе, встречает противоречивый отклик. С одной стороны, тема секса всегда считалась и государством, и церковью, и традиционной русской культурой опасной для общества. С другой стороны, разговор об этом назрел, о чем свидетельствовала, например, «Крейцерова соната» Л. Толстого. «Когда в начале века “Три очерка по теории сексуальности” Фрейда опрокидывают представление о сексуальности, русская интеллигенция уже обсуждает эту проблему, выдвигая, однако, положения, весьма отличные от фрейдистских» (с. 69).

Подробно останавливаясь на восприятии психоанализа в интеллектуальных кругах, М. Заламбани, в частности, отмечает роль Э. Метнера как «связующего звена между русским символизмом и аналитической психологией Юнга» (с. 71). Андрей Белый, с которым Метнера связывала интеллектуальная дружба, был кри-

тиком психоаналитической теории, однако и он «не мог полностью избежать влияния Фрейда», что доказывается в книге разбором некоторых мотивов романа «Котик Летаев». В 1920-е гг. Ю. Олеша, М. Зощенко, Н. Евреинов, С. Эйзенштейн уже в советских реалиях «демонстрируют, что знакомы с рассуждениями Фрейда и творят непосредственно под их влиянием, хотя часто вынуждены официально дистанцироваться от них — по цензурным соображениям» (с. 75). Зощенко маскировка не помогла, и его глубокий интерес к психоанализу стал одним из ключевых оснований для массированной обструкции. В российском (а затем и советском) обществе литература «работает как область знания, содержащая и примиряющая все науки» (с. 82), а писатель, и тем более поэт, имеет статус maître à penser (наставника). Придя в Россию, «психоаналитический язык в силу сильных аналогий, которые он имеет с поэтическим языком, наследует часть “сакральной” ауры» (с. 84). Первые русские психоаналитики активно обращаются к текстам Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, Гаршина; психоаналитические идеи имеют прикладной характер и используются для изысканий в области педагогики и политики, активнее работают в театре, чем «на кушетке»: в России психоанализ «превращается в первую очередь в культурное и лишь во вторую — в медицинское явление» (с. 85). На заре советской власти (1922—1932) психоанализ стал делом еще и государственным, получив официальную поддержку в таких учреждениях, как Психоаналитический детский дом-лаборатория, Психоаналитический институт, Русское психоаналитическое общество. Однако в 1930-е гг. он подвергается критике как противоречащий марксизму, и «покров цензурного умолчания, обрушившийся на психоанализ, продлится долго и будет уничтожен только с приходом перестройки» (с. 122).

В третьей части книги исследуются иллюстративные примеры сопряжения психоаналитического метода и изящной словесности в работах Н. Осипова, Т. Розенталь, И. Ермакова и Ф. Досужкова. Николай Осипов — помимо прочего, корреспондент и переводчик Фрейда — задумывал целую книгу о Л. Толстом, которой не суждено было появиться, однако он написал ряд статей, одну из которых, посвященную «Запискам сумасшедшего», тщательно разбирает М. Заламбани. Осипов подходит к неоконченному рассказу Толстого как к «художественным мемуарам» о глубоком душевном кризисе, таким образом понимая это состояние Толстого не с общепринятой религиозно-духовной точки зрения, а с психоаналитической. Условно представляя толстовский текст как письмо, полученное от пациента, психиатр приходит к выводу, что герой переживает все симптомы психоневроза, описанные Фрейдом, которые позволяют поставить безошибочный диагноз. Работа Осипова оказывается практически вне поля литературоведения, текст Толстого здесь «исходный пункт для подробного описания психического расстройства и оценки эффективности и полезности психотерапии для его лечения» (с. 152).

Татьяна Розенталь в юности мечтала о гармоническом союзе учений Маркса и Фрейда, состояла в Венском психоаналитическом обществе, до революции работала и как практикующий психиатр, и ученый-теоретик, а после революции стояла у истоков бехтеревского Института по изучению мозга. Ее многоплановая деятельность включала и изучение текстов Ф.М. Достоевского «психогенетическим методом» (по ее собственному определению), сочетающим филологические и психоаналитические подходы. М. Заламбани пролеживает, как в статье «Страдание и творчество Достоевского» Розенталь обосновывает гипотезу, что «писатель находит избавление от внутренних призраков, проецируя свои страдания на персонажей» (с. 157). Розенталь следует мысли Фрейда о бессознательной природе творчества, но не соглашается с его «сексуальным монизмом» и видит генезис искусства не в сексуальности, а «во фрустрации, которую испытывает художник

по отношению к окружающей действительности» (с. 159). Важными для психоаналитического понимания художественных текстов Достоевского оказываются его знакомство с медико-психиатрической литературой и склонность к «автобиографическим признаниям» в обрисовке душевных патологий персонажей. Диагностируя у Достоевского эпилепсию «истерического, а не органического характера» (с. 165), Розенталь, по мнению М. Заламбани, предвосхищает выводы Фрейда по этому вопросу, высказанные в статье «Достоевский и отцеубийство». Существенно, что, несмотря на явный медицинский уклон в подходах, Т. Розенталь никогда не забывает о фикциональной природе литературного текста и исследует его именно как таковой.

Статьи Ивана Ермакова, в которых он интерпретирует во фрейдистском ключе Пушкина, Гоголя и Достоевского, по мнению автора книги, «в настоящее время имеют преимущественно историческую, а не психоаналитическую ценность» (с. 178). Однако в аспекте литературоведения они вполне могут представлять интерес как реализация «органического метода» (по определению самого Ермакова), позволяющего рассматривать литературное произведение в тесной связи со всем корпусом публикаций автора и с его личностью, и, в отличие от патографических процедур, учитывающего и эстетический аспект. По мысли Ермакова, используемый в повести «Шинель» прием сказа свидетельствует об исповедальности, о «покаянии страдающей души, которая себя наказывает»: «Эпитеты, порочащие и умаляющие героя, являются <…> самообвинением автора <…>. Акакий Акакиевич есть не что иное, как <…> результат самоанализа писателя» (с. 183—185). Причем, вполне в соответствии с соображениями Фрейда об остроумии, характер повествования помогает Гоголю замаскировать личный характер признаний.

Интерес Федора Досужкова к психоанализу сформировался в Праге под влиянием Н. Осипова, затем он сам внес основательный вклад в распространение теории Фрейда в Восточной Европе. Его статья «Психологические замечания по поводу сновидения Адриана Прохорова из повести А.С. Пушкина “Гробовщик”» имеет целью побудить читателя к изучению этой теории: «Художественный текст <…> создает почву для прививки нового, казалось бы, чуждого ему дискурса — психоаналитического. Досужков, играя на литературоцентризме русской культуры, обращается к тому, кого считают отцом современного русского языка и литературы, для поддержки тезисов Фрейда» (с. 192). Психоаналитик истолковывает сон Прохорова в соответствии с соображениями, заложенными в «Толковании сновидений». Фантасмагорические картины пира мертвецов объясняются дневными заботами гробовщика, определяющими психическое состояние спящего, они «исполняют» его неосознанные желания в образах, тревожность которых объясняется подавляемой моральной неприемлемостью желаний.

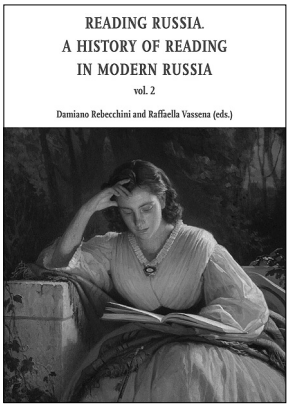
В научный аппарат книги входят краткие биографические справки об упомянутых лицах и перечень работ Фрейда, переведенных на русский язык к 1930 г. Последний включает 85 наименований и еще раз подтверждает мысль М. Заламбани об исключительно благоприятной культурной и социально-исторической ситуации для распространения психоанализа в России в первой трети XX в.

Кирилл Зубков

История русской литературы долгого XIX века как история чтения

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_327

Reading Russia: A History of Reading in Modern Russia /
Ed. by Damiano Rebeccini and Rafaella Vassena.
Milano: Ledizioni, 2020. — Vol. 2. — 568 p. — (Di/Segni).



Второй том коллективной англоязычной монографии по истории чтения в России под редакцией Дамиано Ребекини и Рафаэллы Вассены посвящен «долгому девятнадцатому веку» — в книге рассматривается период 1800—1917 гг. Хотя авторы используют разные подходы, от традиционной истории литературы до социологии чтения, монография объединена общей задачей — создать последовательное изложение истории литературы как истории читателей и читательских практик. Для русской литературы такая постановка вопроса очень актуальна: в этой области исследователи до сих пор мало интересуются участниками литературного процесса, за исключением собственно писателей и критиков. Книга содержит огромный массив разнообразных сведений — от читательских предпочтений посетителей библиотек в Российской империи конца XIX в. до реакции на новые романы при дворе Николая I, от степени распространения лубочной литературы до писем читателей, адресованных Достоевскому или Брюсову. Описывая историю русской литературы как историю чтения и читателей, авторы создают целостную картину, в которой единая концепция исторического процесса (о ней речь пойдет в конце отзыва) не противоречит подробным экскурсам в отдельные вопросы, ранее не становившиеся предметом внимания исследователей. Участники монографии стремились осветить как общую динамику социальных и культурных процессов в этот период, так и отдельные показательные случаи, иллюстрирующие их сложность и неоднозначность этих процессов. В этой связи их работа состоит из двух разделов: в первом из них помещены обобщающие исследования, охватывающие обширные периоды и группы читателей, а во втором — более локальные главы, где рассматриваются частные кейсы.

Первый раздел монографии открывает глава *Дарьи Хитровой* «Чтение и читатели поэзии Золотого века, 1800—1830». Описывая произведения русских поэтов в перформативной перспективе (так исследовательница определяет свой подход), Хитрова показывает, что тексты самых разных авторов этого периода, от Батюшкова до Баратынского, во многом ориентированы на соучастие читателей и читательниц. Ключевую роль исследовательница отводит проблеме присвоения чужого поэтического текста, которое в это время воспринималось скорее не как нарушение авторских прав (юридическая проблема литературной собственности в главе не

рассматривается, хотя это, возможно, было бы перспективно[1]), а как нормальное использование произведения. Хитрова подводит под эту категорию такие разные явления, как перевод, переписывание в альбоме, подражание и др.

Вторая и третья главы, написанные *Дамиано Ребеккини*, посвящены чтению соответственно иностранных и русских романов в первой половине XIX столетия. В первой из них ученый показывает, что именно в этот период в России возникает фигура читателя романов, предпочитающего их другим, ранее более престижным литературным жанрам. Несмотря на осуждение критиков, считавших романы или бесполезным, или вредным чтением, запрос на них был очень широк и объединял самые разные круги, от придворных до отдельных грамотных представителей городских низов. Особенно интересным кажется соображение, что такие разновидности романов, как готические, исторические, неистовые и прочие, в российских условиях сменяют друг друга значительно быстрее, чем в Западной Европе, и фактически оказываются синхронными. Как кажется, это может быть одной из причин особой напряженности российской «литературной эволюции» (Ю.Н. Тынянов), где архаизм и новаторство причудливым образом соединяются. В следующей главе речь идет о взлете оригинального русского романа 1830—1840-е гг., который исследователь связывает с успехом новых форм литературной экономики и медиа, включая распространение толстых журналов. Наиболее успешной разновидностью русского романа ожидаемо оказывается исторический роман, под пером Загоскина, Булгарина, Лажечникова и других становящийся едва ли не самым успешным типом оригинальной прозы. Впрочем, значение романа выходит далеко за рамки одного жанра: его успех способствовал появлению новых, более современных моделей чтения (речь об этом еще пойдет в главе Кэтрин Бауэрс).

Рассматривая читательские аудитории второй половины XIX века, *Абрам Рейтблат* демонстрирует, что литература в это время привлекала не только столичную интеллигенцию и состоятельных помещиков, но и самых разных людей: рабочих, мелких чиновников и офицеров и многих других. Рейтблат анализирует институты, благодаря которым чтение становилось доступно для этих непривилегированных обитателей Российской империи. Так, в его работе речь идет о разнообразных общедоступных изданиях, включая периодические, библиотеках, распространении неподцензурной рукописной литературы (например, порнографического содержания). Хотя все эти разнообразные читательские сообщества были крайне фрагментированы и не столь многочисленны, как в Западной Европе, количество их участников стремительно росло.

Джонатан Стоун, автор главы под эффектным названием «О!?!?!: Чтение и читатели Серебряного века, 1890—1900-е», показывает, что на место более ранней пассивной концепции публики в эпоху модернизма приходит представление об активном читателе, непосредственно участвующем в творческом акте. Только такой самостоятельный читатель был способен расшифровать парадоксальную поэтику произведений этого периода. В главе приводятся многочисленные примеры восприятия модернистских текстов как ошарашенными и возмущенными читателями, придерживающимися традиционных взглядов, так и новыми, готовыми попытаться читать по новым правилам. Постепенный успех модернизма исследователь связывает с распространением этого нового читателя, а так называемый кризис символизма — с чрезмерной массовизацией, когда «элитарное», рассчитанное на «избранных» искусство оказалось уже привычным в сравнительно широких кругах.

---

1 Об авторском праве в романтическую эпоху см.: *Mazzeo T.* Plagiarism and Literary Property in the Romantic Period. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

В главе, посвященной типам чтения русской поэзии в начале XX в., *Роман Тименчик* на материале многочисленных свидетельств, как из собственно поэтических произведений, так и из эго-документов, показывает, что в России существовали различные представления о чтении поэтов и конкурирующие культы отдельных стихотворцев. Не ограничиваясь заявленным в названии своей главы периодом, Тименчик обсуждает и более поздних читателей поэзии начала XX в. Исследователь показывает, что выбор между различными поэтами делался на основании не только собственно социальных критериев, таких как гендер, национальность, класс, и не только на основании политических взглядов потенциального читателя: определенную роль играли и собственно эстетические предпочтения, подчас совершенно неожиданные. Так, главу завершает эффектный пример Е.К. Лигачева, который оказался любителем поэзии Гумилева.

Однако русскую литературу читали далеко не только представители образованных элит общества, способные воспринимать современную поэзию. В главе «Что и как русские ученики читали в школе, 1840—1917» *Алексей Вдовин* и *Роман Лейбов* подробно рассматривают группу читателей, редко становящуюся объектом научного изучения, — гимназистов и гимназисток. Стремясь реконструировать официальные требования к подростковому чтению и реакцию самих учащихся на эти требования, авторы главы анализируют и тексты учебников и хрестоматий, и многочисленные полемики в педагогической прессе, и сохранившиеся сведения о реальном подростковом чтении этого периода. Результатом становятся развернутая периодизация и анализ становления гимназической программы словесности, до сих пор во многом определяющей изучение литературы в средних школах. Основной целью этой программы, как и во Франции, Пруссии и Великобритании, оказывается воспитание в учащихся национальных чувств и политической лояльности, однако в то же время программа рассчитана на привитие и других качеств, нужных обитателю модерного, быстро меняющегося мира.

Еще дальше отходит от образованных потребителей «высокой» литературы *Абрам Рейтблат*, еще одна глава которого посвящена отношению к книге русского крестьянина. Исследователь показывает, что, несмотря на низкий уровень грамотности, жители российской деревни не были полностью лишены доступа к книжной продукции, причем постепенно их отношение к этой продукции становилось все менее враждебным и все более заинтересованным. В отличие от известной книги Джеффри Брукса, посвященной секулярной «низовой» литературе в России[2], Рейтблат рассматривает постепенный переход от сугубо религиозного к светскому чтению, характерный для многих групп крестьян (кроме, конечно, старообрядцев). Как показывает исследователь, к началу XX в. среди крестьян сложились своеобразные читательские сообщества, а рынок готов был удовлетворить их потребности в литературе, хотя с точки зрения вкусов и предпочтений представители этих сообществ были в целом очень далеки от своих интеллигентных современников из больших городов.

Второй раздел монографии открывает глава *Сьюзен Смит-Питер*, посвященная попыткам сформировать региональное сообщество читателей в Казанской губернии начала XIX в. Благодаря местному университету и газете «Казанские известия» публика этого региона получила возможность участвовать в активной литературной жизни. С точки зрения исследовательницы, необычность этого проекта состояла в том, что читателей газеты, в том числе нерусских обитателей Поволжья, приглашали к активному в ней участию, для которого требовалось сформулировать

2 *Brooks J.* When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861—1917. Princeton: Princeton University Press, 1985.

и высказать собственную позицию. Такой подход в корне отличался от более поздних представлений о публике как пассивном объекте «просвещения» со стороны агентов государства. В результате печально известного разгрома Казанского университета на рубеже 1810—1820-х гг. возобладал, однако, именно «покровительственный» взгляд на читателя, лишавший его возможности высказать свое мнение.

Кэтрин Бауэрс анализирует своеобразную публику, сложившуюся вокруг готических романов, об успехе которых в России речь шла в главе Дамиано Ребеккини. Как и европейские читатели подобной литературы, российские любители готики прежде всего испытывали сильный эмоциональный аффект, шедший вразрез с их привычным читательским опытом. Анализируя отзывы в литературной критике и многочисленные воспоминания о чтении готических романов, исследовательница описывает, как складывался этот новый тип реакции на чтение. Несмотря на первоначальную враждебную реакцию со стороны некоторых критиков, позже читатели с удовольствием вспоминали «ужас» перед готическими произведениями как важную составляющую своей читательской биографии. Особое внимание уделяется в главе роли женщин в этом читательском сообществе.

В главе *Татьяны Головиной* рассматриваются читательские предпочтения обыкновенных помещиков Владимирской губернии первой половины XIX столетия — Андрея Чихачева, его жены Натальи, их сына Алексея и брата Натальи Якова Чернявина. Обращаясь к архивным источникам, исследовательница демонстрирует, что среди рядовых дворян встречались рефлектирующие и активные читатели, серьезно относившиеся к литературе, пытавшиеся оценивать качество и содержание прочитанного. Читательские предпочтения Чихачевых и Чернявина лежат вполне в русле того, что мог бы ожидать, скажем, читатель литературной критики того времени: здесь и сочинения писателей XVIII в., и поэзия Пушкина, и проза Булгарина, и травелоги, и исторические романы. Как кажется, самое интересное в главе — это демонстрация, что столичная литература в целом вполне доходила до рядового дворянина из провинции.

Маркус Левитт описывает, каким образом многочисленные публикации сочинений Пушкина во второй половине XIX — начале XX вв. способствовали конструированию фигуры национального поэта. Его глава написана на пересечении истории науки (в данном случае филологии), книгоиздания и авторского права. Разумеется, о Пушкине как о национальном поэте писал еще Белинский, однако в реальности широкие слои читателей были в целом с его творчеством незнакомы и не готовы к его восприятию: так, в 1860-е гг. Писарев критиковал Пушкина за чрезмерное «барство», а, например, Толстой подчеркивал, что тот недоступен крестьянам. Однако к концу XIX в. и ученые, комментировавшие и публиковавшие Пушкина, и интеллигенты, считавшие его воплощением общественных идеалов, независимых от правительства (напомним, знаменитый памятник Пушкину в Москве был создан и открыт на частные средства), и представители государства, видевшие в Пушкине удобную фигуру для консолидации общества, были убеждены в том, что Пушкин представляет собою национального поэта. В этих условиях не удивительно, что Пушкин вошел в литературный канон как наиболее значимый писатель (в этом глава перекликается с главой Вдовина и Лейбова, где характеризуется роль Пушкина в гимназическом преподавании).

Две последние главы, написанные *Рафаэллой Вассеной*, описывают, как читатели воспринимали Достоевского и Толстого. Рассматривая историю восприятия произведений Достоевского, Вассена обращает внимание на попытки того создать оригинальную форму коммуникации с публикой — активную переписку, активизировавшуюся после появления «Дневника писателя», журнала, единственным сотрудником которого был Достоевский. Это, как показывает исследовательница, по-

влияло и на восприятие прозы Достоевского, особенно на успех «Братьев Карамазовых». Уже в этот момент успех писателя вышел за рамки образованных читателей, разделявших с ним эстетические и политические взгляды, — однако после смерти Достоевского и благодаря появлению дешевых популярных изданий его сочинений читать произведения писателя стали люди из самых разных кругов. Более того, уже в тот момент появились попытки сделать из Достоевского «народного» и даже детского писателя, выбирая из его сочинений удобные для этого отрывки. Случай Толстого рассматривается Вассеной на примере газетных публикаций, посвященных его 80-летнему юбилею. С точки зрения исследовательницы, вместо критически мыслящего и независимого читателя эти публикации рассчитаны на легкое манипулирование публикой с помощью упрощенных и мифологизированных образов писателя. В этом контексте было в принципе бессмысленно говорить о «настоящем» Толстом: массовые издания фактически закрыли среднему читателю доступ к хоть сколько-нибудь достоверной и значимой информации о писателе.

В целом отдельные главы, вошедшие в том, складываются в непротиворечивое повествование о постепенной модернизации, частью которой, как известно, было развитие массовой грамотности и чтения светской литературы. Все большее распространение вестернизированной литературы и рекреационного чтения было связано не просто с модой или с появлением новых привычек и эстетических вкусов, а с формированием модерного общества, где литература играет важную роль, создавая запас общих ценностей, образов и символов (в рецензируемой работе этот аспект особенно ясно обсуждается в главах Вдовина и Лейбова и Левитта). Русское читательское сообщество, как показывают авторы книги, было в целом похоже на западноевропейское: его представители интересовались теми же жанрами и направлениями в литературе и воспринимали их сквозь призму схожих эстетических категорий и аффективных реакций (об этом много говорится, например, в главах Стоуна и Бауэрс), их читательские предпочтения определялись теми же социальными институтами, скажем школой или массмедиа, выполнявшими в целом схожие функции (об этом идет речь в главах Вдовина и Лейбова, Рейтблата и Вассены). В то же время российский читатель оказывается более «отсталым»: в книге неоднократно подчеркивается, что читало вообще меньше россиян, чем европейцев, а сами читатели были значительно более фрагментированы (см., в частности, главы Рейтблата и Левитта).

В целом соглашаясь с этими взглядами, мы хотели бы обратить внимание на две лакуны, связанные с многообразием читательских групп в Российской империи. Во-первых, в книге сделан явный акцент на привилегированного столичного читателя. Только или по преимуществу о таких читателях и ориентирующихся на них авторах пишут Хитрова, Стоун, Тименчик; очень много о них в работах Вассены. Во многом это связано с объективно существующим недостатком материала, посвященного другим потребителям литературы: подавляющее большинство других читателей почти не оставило отзывов о своих впечатлениях. Тем не менее главы Головиной и в особенности Питер-Смит показывают, что даже более пристальное внимание к региональным различиям помогло бы создать более сложную картину. Сами интеллигенты второй половины XIX в. представляли себе Российскую империю как населенную прежде всего «простым народом». Однако в действительности среди читателей литературы того времени были не только дворяне, интеллигенты и крестьяне — интересно было бы хотя бы попытаться выяснить, что и как читали, например, цензоры, купцы или мелкие чиновники. Отчасти об этом речь заходит в главах Ребеккини и Рейтблата, однако специально вопрос о чтении среди представителей этих групп в работе не поднимается. Помимо гимна-

зий, можно было бы обратить внимание и на учащихся других школ, например церковно-приходских или мусульманских.

Другая лакуна, как кажется, связана с анализом преимущественно русских и отчасти украинских читателей. Между тем книги в Российской империи читали далеко не только представители этих народов. Даже если ограничиваться собственно чтением на русском языке (именно так поступило подавляющее большинство авторов работы), все равно едва ли можно исключать из рассмотрения многочисленных нерусских обитателей империи. Что и как, например, читалось в Варшаве, в Вильнюсе или в Ташкенте, чем отличались читательские практики обитателей этих регионов от московских или владимирских дворян? Разумеется, вопрос этот исключительно сложный хотя бы в том отношении, что требует учета множества источников на разных языках, кроме русского. Тем не менее он представляет, как кажется, большой интерес, тем более что такой подход позволит обсуждать вообще связи между разными литературами, распространенными в Российской империи. В конце концов, жители этого государства писали и читали не только по-русски, но и на польском, татарском, идише, немецком, финском и многих других языках.

В рецензируемой монографии российские читательские практики рассматриваются прежде всего на фоне западноевропейских; особенно это заметно в главах Ребеккини, Стоуна и Бауэрс. В смысле генезиса такой подход вполне понятен и логичен: в конце концов, и жанры, и тексты, и литературные институты типа журналов или библиотек в Российской империи действительно заимствовались прежде всего из французской, немецкой или английской литератур. Однако в течение «долгого девятнадцатого века» эти процессы культурного трансфера шли в рамках общей глобализации, которая по определению затрагивала весь мир. Вестернизированная литература появлялась не только на русском, но и на турецком, арабском, японском и других языках (о роли культуры в процессах глобализации речь, например, заходит в известной работе Юргена Остерхаммеля «Трансформация мира», посвященной глобальной истории XIX столетия)[3]. Прямых контактов между этими литературами было, по всей видимости, немного, однако это не значит, что между ними нельзя проводить типологических параллелей. Напротив, такой подход, как кажется, мог бы стать следующим шагом для компаративного изучения литератур.

Разумеется, мы вовсе не упрекаем авторов интересной и важной книги в том, что они не создали принципиально нового подхода к типологическому описанию русской литературы. Большая обобщающая работа такого рода, как представляется, ценна тем, что показывает, чего наука уже достигла и какие перспективы могут перед ней открываться. Перспективы истории чтения после прочтения рецензируемой книги кажутся очень значительными: возможно, именно эта область поможет научиться говорить об истории русской литературы таким образом, чтобы сделать эту дисциплину интересной и значимой.

3 См.: *Osterhammel J.* The Transformation of the World: a Global History of the Nineteenth Century. Princeton: Princeton University Press, 2014.

Виктор Димитриев

«Записки из подполья»:

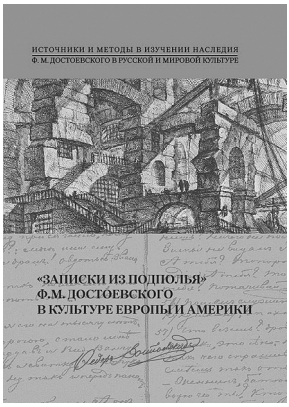
ЧТЕНИЕ, ПЕРЕВОД, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_333

«Записки из подполья» Ф.М. Достоевского в культуре Европы и Америки / Отв. ред. Е.Д. Гальцова.

М.: ИМЛИ РАН, 2021. — 1024 с. — 300 экз. — (Источники и методы в изучении наследия Ф.М. Достоевского в русской и мировой культуре).

Достоевского в современных российских исследованиях не так часто рассматривают в широкой компаративистской перспективе. Изучение литературных связей и рецепцию его творчества проводят чаще на материале истории русской литературы. Кроме того, как указывают специалисты по Достоевскому, работы о нем на иностранных языках плохо известны российским исследователям, и наоборот: «В июле 2019 г. в Бостоне (США) прошел XVII Симпозиум Международного общества Ф.М. Достоевского. Наряду со многими достижениями современного достоевсковедения он обнаружил одну застарелую проблему в его развитии. Иноязычное и русскоязычное изучение его творчества — это во многом параллельные миры»[1].



Впрочем, в последнее десятилетие были попытки по разрушению границы между этими разными «мирами»[2]. Скажем, в одном из тематических выпусков сборника «Достоевский. Материалы и исследования» (2013. Т. 20) опубликованы статьи российских и зарубежных ученых, посвященные истории рецепции (в том числе научной) Достоевского в европейских странах, США, Китае, Японии, Австралии и др. Этот том позволяет теперь учитывать самый широкий круг исследований и расшатывает национальную замкнутость науки о Достоевском. Или другой пример. В новом академическом историко-литературном комментарии к роману «Идиот» есть экспериментальный раздел, посвященный рецепции этого романа в разных странах мира и написанный зарубежными специалистами[3].

---

1 *Кибальник С.А.* Основные тенденции современного изучения творчества Ф.М. Достоевского // Известия Российской академии наук. Сер. лит. и яз. 2020. № 4. С. 67.

2 Среди изданий, на страницах которых объединены работы российских и зарубежных специалистов, стоит назвать журнал «Достоевский и мировая культура», с 2018 г. издающийся в двух полноценных вариантах: в «петербургской» и «московской» версиях; издание Международного общества Достоевского «Dostoevsky Studies» (с 1980 г. по настоящее время) и «The Dostoevsky Journal: An Independent Review», с 2014 г. издающийся под названием «The Dostoevsky Journal: A Comparative Literature Review».

3 См. параграф 11 в разделе «Примечания» в издании: *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений и писем: В 35 т. Т. 9. Вечный муж. Рукописные материалы / Ред. Н.А. Тарасова. СПб., 2020. С. 631—694.

Рецензируемая книга преследует похожую цель: обогатить наши представления о жизни отдельного текста писателя в разных языковых и культурных контекстах и в целом вернуть компаративистскую широту изучению писателя. Коллективная монография издана в рамках юбилейного грантового проекта в 2021 г. в серии «Источники и методы в изучении наследия Ф.М. Достоевского в русской и мировой культуре». Всего по итогам проекта было опубликовано 29 книг. Тематический и методологический охват очень широк: уточнение биографических сведений о жизни Достоевского и его окружения, исследование его редакторской и издательской деятельности, изучение текстологии и поэтики его текстов, философские и религиозные прочтения писателя, критический анализ геополитического воображения Достоевского, наконец, рецепция его творчества в русской и зарубежных культурах[4].

У «Записок из подполья» еще не было своей энциклопедии. Теперь она появилась: в книге излагается история чтения одного из самых, если не самого транснационального произведения Достоевского. «Записки из подполья» пережили за стопятидесятилетнюю историю своего существования такое количество «прочтений» и «вчитываний», что по одной истории рецепции этого текста можно составить представление о смене научных парадигм, литературных стратегий, философских концепций и теоретических подходов XX в. К примеру, речевые стратегии и асистемную философию его героя, подпольного парадоксалиста, могли прочитывать в ключе открытия бессознательного, экзистенциальной философии или, скажем, постструктуралистской деконструкции. С высокой валентностью «Записок...» рассматриваемая монография в том числе и работает. Да и само слово «подполье» обладает притягательной силой для толкователей. «С чем только не ассоциировали понятие Достоевского “подполье” — и с подземельем, и с мышиной норой, и с метрополитеном, и с маргиналами и т.д.! Можно только строить предположения насчет того, как деятели культуры и публика читали это произведение, особенно в ранних неточных переводах: создается впечатление, что это было чтение “между строк”, некое прозрение, ясновидение, догадки, помогавшие создать свой собственный сложный и очень продуктивный для философской мысли и литературы образ. <...> В нашей коллективной монографии мы стремились продемонстрировать как раз это многообразное присутствие “Записок из подполья” в самых разных сферах западной культуры» (с. 8—9), — пишет во Введении составитель сборника Е.Д. Гальцова. К слову, отдельная статья в монографии, предлагающая обзор сборника «La clandestinité: Études sur la pensée russe» (2017), как раз посвящена максимально расширительным трактовкам самого понятия «подполья» в русской и зарубежных интерпретациях (статья *Л.А. Димитриевой*[5]).

Книга более чем в тысячу страниц объединяет исследования авторов из России, Европы и Америки. Четыре части книги последовательно излагают историю рецепции повести: от детального изучения ее переводов на европейские языки (ч. 1) к исследованию ее влияния на интеллектуальную культуру (ч. 2), литературу (ч. 3),

---

4 См.: След, оставленный на века: к 200-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского: Аннотированный каталог изданий и исследований, осуществленных при финансовой поддержке РФФИ в 1995—2021 годах / Сост. и ред. В.Н. Захаров, Р.А. Казакова, И.Л. Ровинская, Л.С. Крекшина; вступ. ст. В.Я. Панченко. М., 2021. Там не отражена недавняя коллективная монография: Достоевский во Франции: защита и прославление русского гения. 1942—2021 / Под ред. С.Л. Фокина. М., 2022.

5 См. ее журнальный вариант: *Димитриева Л.* «Подполье» в современной европейской культуре // Новое литературное обозрение. 2020. № 163. С. 330—334.

театр и кино (ч. 4). В разделе «Приложения» впервые опубликованы переводы первой театральной интерпретации повести, пьесы Анри-Рене Ленормана 1912 г. «L'Esprit souterrain» («Подпольный дух»), предисловий к изданиям повести на разных языках, заметки М. де Унамуно на полях текста Достоевского и другие материалы. Завершает книгу библиография, куда включены сведения о переводах и интерпретации «Записок из подполья» в Европе и Америке: она выстроена в хронологическом порядке и по алфавиту и систематизирована по 24 языкам. Несмотря на то что библиография, как отмечают составители, носит предварительный характер, это сейчас единственный источник, предлагающий сведения о рецепции «Записок» в таком объеме.

Первая часть («Переводы "Записок из подполья" на европейские языки») представляет как бы эмпирический материал монографии. Читатель узнает, *какого именно* Достоевского читали на французском, немецком, английском, итальянском, каталонском и шведском языках. Статьи, собранные в этой части, не только предлагают сопоставительный анализ разных переводов и историю их появления, но и дают информацию о концептуальных проблемах, связанных с пониманием и толкованием повести в зарубежных контекстах. В статье *Е.Д. Гальцовой* наряду с тщательным анализом существующих французских версий «Записок из подполья» рассматривается, какие французские эквиваленты разные переводчики выбирали для «экономического» словаря повести, скажем слов «выгода» и «интерес». Особенно это любопытно в отношении второго слова, поскольку для Достоевского, как продемонстрировано в статье, слово «интерес» могло наделяться и экономическим, и эротическим смыслом; нередко они смешивались. Анализ переводов «экономической» лексики в контексте пересечения экономики и эротики позволяет увидеть, в какие философские контексты погружали переводчики «Записки из подполья». В статье *А.А. Стрельниковой* о немецких переводах повести акцент сделан на том, что в первом опыте Алексиса Маркова 1895 г., вольно названном «Из самого темного угла большого города» («Aus dem dunkelsten Winkel der Grossstadt»), были заданы концептуальные рамки восприятия «Записок из подполья» в Германии на тридцать лет. «Прежде всего, это образ темноты, тьмы, а также образ большого города. На многие годы тьма (Dunkel) стала неотъемлемой частью и, по-видимому, визуально-психологической и смысловой ассоциацией с повестью Достоевского» (с. 70). В этой же статье есть интересные наблюдения о том, как немецкие переводчики обращались с русскими реалиями в повести и почему нередко исключали их из текста. Статья *В.С. Сергеевой* целиком посвящена тому, как на английский язык переводили эпиграф ко второй части повести, фрагмент из стихотворения Н.А. Некрасова «Когда из мрака заблужденья…», — важную интертекстуальную отсылку, для восприятия которой необходимо знание историко-литературного контекста. Завершающая статья *К.Р. Андрейчук*, в свою очередь, повествует о переводе ключевых концептов «Записок» на шведский язык. Статьи об англоязычных переводах (*О.Ю. Пановой* и *А. Нейдел*) демонстрируют, как «Записки из подполья» завоевывали популярность в Англии и США. В статье А. Нейдел проанализированы англоязычные переводы, притом не столько, может быть, в языковом аспекте, сколько с точки зрения того, как переводческие стратегии определялись меняющимся отношением к Достоевскому в культуре этих стран. В этом смысле ценно, что в статье последовательно разобраны предисловия к анализируемым изданиям.

Начать с переводов — важный концептуальный ход для авторов монографии. В истории рецепции «Записок…» одну из главнейших интриг составляет то, какую причудливую жизнь получил их первый неточный перевод-адаптация на французский «L'Esprit souterrain» («Подпольный дух»), сделанный И. Гальперином-

Каминским и Ш. Морисом[6]. Это была сознательная компиляция «Записок из подполья» и ранней повести Достоевского «Хозяйка». Гальперин-Каминский провел впечатляющую правку: он «изменил структурное деление обеих повестей (“Хозяйка” и “Записки из подполья”) на части и главы, создав свое деление на главы, которые просто пронумерованы и лишены названий: тем самым была достигнута однородность формального деления двух разных произведений. Некоторые философские рассуждения были сокращены, и было отменено деление “Записок из подполья” на две части. Что касается частей, то первая из них, под названием “Катя”, соответствует тексту “Хозяйки”, а часть “Лиза” соответствует в целом “Запискам из подполья”. Объединение двух разных сюжетных линий стало возможно благодаря сквозному герою по имени Василий Ордынов. У Достоевского Ордынов — герой “Хозяйки”, а у героя “Записок из подполья” нет имени, и переводчики-адаптаторы представили его Ордыновым и добавили в текст Достоевского небольшие объяснения» (с. 24), — пишет *Е.Д. Гальцова* в статье, открывающей первую часть.

Эта странная компиляция могла бы остаться переводческим казусом, если бы с нее впоследствии не были сделаны переводы на нидерландский, испанский, итальянский и португальский языки. Более того, Гальцова показывает, что и при наличии более точных переводов на французский, выполненных напрямую с русского, версия Гальперина и Мориса продолжала переиздаваться и пользоваться популярностью в Европе. Публикация этого же перевода с незначительными исправлениями в 1929 г. сопровождалось вступительной статьей Гальперина-Каминского, в которой он объяснял, почему адаптация не только была сделана осмысленно, но еще и может быть вновь опубликована уже после появления более точных переводов «Записок…». Это предисловие можно найти в разделе «Приложения».

Эта переводческая авантюра интересует также и исследователей переводов повести на итальянский язык (статьи *М. Бёмиг* и *А.В. Голубцовой*). Поскольку на итальянский повесть была переведена только в 1919 г., закономерно, что М. Бёмиг разбирает европейскую историю рецепции повести, предшествующую этому переводу, в том числе перевод Гальперина-Каминского и Мориса. В свою очередь, в статье А.В. Голубцовой показано, как уже после появления итальянских переводов, сделанных напрямую с русского языка, продолжают появляться переложения французских версий. Анализ разных переводов и сделанных к ним предисловий позволяет оценить интенсивность борьбы за интерпретацию «Записок из подполья»: толкуется ли она с точки зрения биографии писателя, в контексте психоанализа, экзистенциализма или христианства. Интересную боковую линию переводческого сюжета представляет статья *Н.Ю. Харитоновой* о каталонских переводах повести. Первые переводы на каталанский язык появились только в начале XXI в., тем не менее упоминания повести в каталонском культурном пространстве можно встретить начиная с 1920 г. Косвенным образом и здесь оказывается значима история французских переводов, потому что до того, как был сделан первый перевод на каталанский язык, можно было судить о «знакомстве каталонских авторов с французскими версиями повести или их переводами на испанский» (с. 192).

Первую часть монографии отличает множество ценных фактических данных и внимательное отношение к тексту повести и ее переложениям. Несмотря на то что мы читаем о разных культурных пространствах, все эти истории объединяет

6 Этот сюжет подробно рассматривался в: *Гальцова Е.Д.* История рукописи как прием переводческой адаптации: «Подпольный дух» (1886) Гальперина-Каминского и Мориса, по произведениям Ф.М. Достоевского // Текстология и генетическая критика: общие проблемы, теоретические перспективы. М., 2008. С. 113—135.

один сюжет: первые переводы повести стремились приспособить «Записки из подполья» к иным культурам. Кроме того, в европейской истории переводов мы можем наблюдать сквозные сюжеты, в частности связанные с популярностью французских и немецких версий повести. История переводов повести потому может рассматриваться не как совокупность разных, независимых друг от друга историй, а как различные линии единой истории рецепции Достоевского.

Во второй части («"Записки из подполья" в интеллектуальной культуре Европы и Америки. Философия, психоанализ, социология, литературоведение») механизмы интерпретации Достоевского продемонстрированы уже в контексте разных гуманитарных дисциплин, хотя, как указано и в Предисловии к монографии, любое строгое деление тут условно. Скажем, статья *Н.А. Копчы* о предисловиях к немецким изданиям и анализ итальянской критики «Записок из подполья» в статье *И.В. Дергачевой* примыкают к переводческим сюжетам. В свою очередь, части, посвященные английской (статья *Е.А. Марковой*) и шведской (статья *К.Р. Андрейчук*) рецепции повести, работают в основном с отражением «Записок» в литературе и потому органично смотрелись бы в третьей части. Логично, что в третьей части появляется еще одна статья *Е.А. Марковой*, в которой развернуто представлены именно намеченные здесь темы. Часть, связанная с литературой и литературоведением, дополняют статьи о румынском (статья *Н.Л. Сухачева*) и сербском (статья *Т.М. Попович*) восприятии.

Отдельный цикл работ в этой части связан с философской рецепцией повести, а также ее прочтением в рамках французской структуралистской и постструктуралистской критики. Любопытны статьи о Ницше в свете его интереса к «Запискам из подполья». В первой из них, работе *И.А. Эбаноидзе*, внимание сосредоточено «на высказываниях Фридриха Ницше о Достоевском, на том, какие издания, судя по этим высказываниям, он читал» (с. 212). Неспешный и внимательный к деталям хронологический обзор этих высказываний отличает эту статью от многих других работ, посвященных теме «Достоевский и Ницше», поскольку ставит во главу угла реальные высказывания, а не «схождения». В частности, восприятие Ницше «Записок из подполья» прокомментировано в свете того, что читал он именно французское издание 1886 г. в переводе Гальперина-Каминского и Мориса. Любопытно, между прочим, что Ницше, не зная о том, что это адаптация, все-таки «разделяет для себя две эти части компиляции, и его активная рецепция относится в первую очередь к тексту "Записок из подполья"» (с. 229). В статье рассматривается и курьезный случай, как Ницше сравнивал французский и немецкий переводы повести, хотя под «немецким переводом» подразумевалась именно «Хозяйка». То, как лексика «подполья» входит в словарь Ницше, пытается проанализировать и *П. де Корте* во второй статье, посвященной немецкому философу, и тоже с учетом известного Ницше французского перевода повести, что не позволяет нам оторваться от фактического основания для анализа.

Анализ мифа о тождестве автора и героя в «Записках из подполья» рассматривается в статье *С.А. Кибальника*, в то время как в работе *В. Фейбуа* демонстрируется, как речевая стратегия подпольного парадоксалиста сама влияет на композицию и концепцию исследовательской книги — очерка Дж. Стайнера «Толстой или Достоевский». Начиная со статьи Фейбуа, следует цикл работ, в которых Достоевский анализируется как своего рода концептуальный персонаж критических построений: это статья *Н. Од* о зависимости концепции «миметического желания» Рене Жирара от «Записок из подполья», работа *О.Е. Волчек* о присутствии фигуры подпольного человека в философии Жиля Делёза, а также статьи *С.Л. Фокина* о рецепции повести в текстах Людвига Витгенштейна, Цветана Тодорова и Юлии Кристевой. Тексты Од и Волчек демонстрируют, как очень разные французские

мыслители использовали Достоевского для ревизии психоанализа или спора с ним. При этом понятно, что для Жирара фигура Достоевского и его тексты — часть активного теоретического словаря, в то время как Делёз использовал выразительные формулы русского писателя в качестве своего рода метафор собственной мысли. «У Достоевского подпольный человек предстает как антигерой. Делёз в “Критике и клинике” предлагает позитивный образ подпольного человека как оригинала, идиота, отрицающего разумное существование мира. Иррациональный человек у Делёза — изобретение новых оснований рационального, не подчиняющегося предустановленному капиталистическому порядку, где царит математическая логика накопления прибыли» (с. 304—305). В статье Волчек комментируется, в какой мере Делёз действительно мог быть знаком с текстами Достоевского, а в какой использование отдельных концептов из его сочинений могло быть опосредовано другими источниками, в частности чтением Л. Шестова. В свою очередь, в анализе того, как Витгенштейн интерпретировал Достоевского, особенно интересен комментарий Фокина к одной поздней устной реплике философа, в которой коллизию «подпольного парадоксалиста» тот рассматривает с точки зрения логической связи между отдельными высказываниями героя: «...согласно Витгенштейну, в “Записках из подполья” ставится проблема не психологии, а логики познания» (с. 311).

Третья часть («“Записки из подполья” и литература Европы и Америки») сосредоточена на конкретных случаях рецепции повести Достоевского в художественных текстах. Несмотря на то что и тут можно обнаружить немало интересных наблюдений над самыми разными литературными явлениями, только некоторые статьи в блоке не свободны от области типологических сближений и опираются на сведения о точном знакомстве обсуждаемых писателей с этой именно повестью Достоевского. Среди них назовем статью *П.Д. Ореховой*, посвященную пометам Томаса Манна на собственном экземпляре «Записок из подполья», и работу *К.С. Корконосенко*, где все наблюдения над сходствами между «Записками из подполья» и «Авелем Санчесом» М. де Унамуно основаны на детально восстановленной истории рецепции Достоевского в творчестве Унамуно и сопровождаются постоянными отсылками к пометам на книгах Достоевского из его личной библиотеки. Пометы Унамуно воспроизведены в разделе приложений со вступительной статьей Корконосенко. Отдельно отметим также обширный очерк американской рецепции, подготовленный *О.Ю. Пановой*, из которого становится ясно, как «Записки из подполья», став в американской культуре культовым текстом в 1940—1960 гг., растворились в «дискурсе Достоевского» и почему при этом впоследствии они воспринимаются «не как периферия, но как ядро, квинтэссенция художественного мира Достоевского» (с. 504). Любопытны также наблюдения над влиянием поэтики Достоевского на роман Ф. Жакоте (статья *М. Бросье*) и Н. Саррот (статья *А.Ю. Таганова*).

«Записки из подполья», впрочем, могли входить в кругозор отдельных авторов через посредничество философских интерпретаций: именно так происходит в случае с немецким писателем Г. Бенном, чье обращение к одному фрагменту из повести навеяно, как показывает в статье *Н.И. Ковалев*, чтением Н.А. Бердяева. Или в случае с мексиканским автором Хосе Ревуэльтосом, который — доказывает *А.В. Гладощук* — берет фразу из повести в качестве эпиграфа к первому рассказу сборника «Бог на земле» не напрямую из текста Достоевского, а из «Преодоления самоочевидностей» Л. Шестова.

С четвертой частью («“Записки из подполья” в интермедиальных пространствах») мы возвращаемся к анализу переводов повести, но теперь уже на языки других искусств: театра, кино и комиксов. В этом смысле заключительная часть смыкается с первой. В работе *Е.Д. Гальцовой* из этого блока рассматриваются три

французские инсценировки: первой в мире пьесы по «Запискам...» Анри-Рене Ленормана 1912 г. (французский текст и перевод этой пьесы можно найти в приложении), радиоспектакля Ж. Батая и М.-Л. Батай 1946 г. и спектакля Ж. Нёвё 1967 г., в основу которого положены «Записки из подполья» и «Игрок». Особенно, как показалось, любопытны наблюдения над переработкой Батая, поскольку подготовленный им радиоспектакль, предназначенный для широкой публики и весьма вольно передающий повесть, противостоит в целом глубокой и внимательной рецепции в его творчестве текстов Достоевского. Анализ этих творческих переработок, так же как историко-литературного и философского контекста, как бы дополняется статьей *А. Дюкре*, в которой проанализированы спектакли по «Запискам...» во Франции с 1981 по 2019 г. Отдельные статьи посвящены истории театральных адаптаций повести в Англии и США (статья *О.Ю. Пановой*), Италии (статья *А.В. Голубцовой*) и странах Балтии (статья *Н.И. Шрома*), в фильме «Дом, который построил Джек» Ларса фон Триера (статья *А.В. Бородачевой*) и в комиксах о Дилане Доге (статья *Е.А. Литвин*). Особый интерес вызывает работа *К. Ичин*, рассказывающая историю постановки «Записок из подполья» сербскими заключенными под руководством М. Ковачевич в 2014 г. «Спектакль состоял из трех частей. Первая часть представляла драматизацию текста Достоевского, вторая и третья говорили о жизни в камере и были написаны Мариной Ковачевич в соавторстве с заключенным, главным актером Джордже Васильевичем» (с. 727). Театральный перфоманс анализируется под углом зрения концепции театрократии Н. Евреинова и критики пенитенциарной системы в работах М. Фуко.

Рассматриваемая книга позволяет увидеть, как повесть Достоевского «Записки из подполья» начинает едва ли не с самого появления в европейских контекстах жить независимой от российского историко-литературного контекста жизнью. Ее приспосабливают к разным литературным, философским и теоретическим концепциям — отчасти, наверное, потому, что повесть эта располагает к прочтению с универсальной, а иногда и внеисторической точки зрения, особенно ее первая часть, содержащая философский монолог подпольного парадоксалиста. Ею заручаются в качестве поддержки при борьбе против рационализма, историзма, теорий прогресса, психоанализа, структурализма и даже отчуждения человека в тюремной камере. Ценность собранного в коллективной монографии материала сложно переоценить. Его еще предстоит осмыслить специалистам по рецепции творчества Достоевского. При этом позволим себе ряд замечаний, касающихся прежде всего самого устройства книги.

Вероятно, из-за того, что частично сборник составлен по результатам одноименной конференции, перед нами чрезвычайно разные работы с точки зрения методологии и охвата материала. Может быть, было бы полезно предпослать книге какую-то обобщающую статью, написанную основными участниками проекта, в которой были бы теоретически осмыслены проблемы перевода, рецепции и интерпретации литературных текстов и в особенности творчества Достоевского. В этой статье могли бы быть на материале предложенных в монографии работ обобщены и прокомментированы основные тенденции восприятия повести в XX—XXI вв.

В самой, может быть, ценной части, посвященной переводам, иногда появляются повторы. Сведения о французских и немецких версиях повести, представленные в отдельных статьях, частично повторяются в работе об итальянской рецепции, для которых эти переводы стали фоном. Англоязычные, шведские и каталонские переводы проанализированы тут с ощутимо меньшим охватом, чем французские и итальянские. Некоторые работы во второй части скорее не рассказывают о жизни повести в интеллектуальной культуре, но продолжает переводческие сюжеты или касаются уже рецепции повести в литературе. В третьей же части,

как мы указали, в отличие от других, не всегда мы можем с одинаковой уверенностью согласиться с влиянием повести на отдельных писателей, поскольку компаративный анализ выдержан скорее в типологическом ключе.

В целом же для обобщающей теоретической или историко-литературной статьи теперь дает материал именно рассматриваемая коллективная монография, впервые предоставляющая такую разнообразную информацию о мере и характере рецепции «Записок из подполья» в Европе и Америке.

Новые книги

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_341

Picht B.

Die „Interpreten Europas“ und der Kalte Krieg: Zeitdeutungen in den französischen, deutschen und polnischen Geschichts- und Literaturwissenschaften.



Göttingen: Wallstein, 2022. — 335 S.

В книге преподавателя Европейского университета Виадрина (Франкфурт-на-Одере) Барбары Пихт «“Интерпретаторы Европы” и холодная война: истолкование эпохи во французских, немецких и польских историографии и литературоведении» предпринимается попытка отойти от сложившейся традиции исследований холодной войны (Cold War studies) с ее акцентом на мобилизации и инструментализации науки того периода для целей военно-политического противостояния. В духе характерного для последних десятилетий отхода от теории тоталитаризма (ср.: За рамками тоталитаризма / Под ред. М. Гейера, Ш. Фицпатрик. М., 2011) Пихт стремится показать, что как на западе, так и на востоке Европы ученые отнюдь не всегда следовали идеологическим директивам, они и самостоятельно занимались осмыслением своей эпохи, тем самым способствуя формированию позднейших представлений о Европе.

Как отмечает автор, в исследованиях холодной войны последнего времени все больше внимания уделяется не только СССР и США, но и самостоятельной роли иных регионов, а также участию рядовых действующих лиц, не только «больших игроков». Важно исходить не из глобальных конструкций, таких как «нация», «религия», «культура» или «общество», а из тех конкретных конфликтных ситуаций, в которых оказывались люди. Для своего исследования Пихт выбрала восемь ученых, по одному историку и литературоведу из Франции, ФРГ, ГДР и Польши: это Ф. Бродель, Р. Миндер, В. Конце, Э.-Р. Курциус, В. Марков, В. Краусс, а также О. Галецкий и Ч. Милош. Можно отметить, что два политических лагеря представлены не симметрично: Галецкий с 1939 г. жил в США, а Милош попросил убежища во Франции в 1951 г., до этого же работал в США и Франции польским атташе по культуре; для интеллектуальной жизни в ПНР они не репрезентативны. Выбор именно этих авторов Пихт оправдывает желанием учесть «трансатлантическую точку зрения» и открыто оппозиционные по отношению к коммунистическому режиму настроения. В итоге к убежденным сторонникам социализма относятся только Марков и Краусс, выбравшие жизнь в ГДР. Следует также отметить, что профессиональные позиции всех рассматриваемых авторов во многом оформились еще в довоенное время; по мнению Пихт, это позволяет судить о степени преемственности их взглядов до и во время холодной войны.

Основная часть исследования состоит из трех разделов. В первом («Определения ситуации») Пихт показывает, как историки и филологи с отсылкой к требованиям современной эпохи формулировали программы реформирования своих научных дисциплин. Здесь она обнаруживает, что в конце 1940-х — начале 1960-х гг. холодная война не имеет большого значения ни для кого из изучаемых авторов. Все они рассуждают о Европе в целом и считают, что новейшие события лишь подтверждают их взгляды, сложившиеся ранее. Так, Бродель в инаугурационной лекции в Коллеж де Франс (1950) говорит не об опыте недавней войны или осмыслении современных событий, а лишь о необходимости для истории не отставать от других социальных наук. Конце в эти годы ратует за исследовательские подходы, более адекватные современности, считая ее, однако, продолжением начавшихся ранее процессов: для него, как и для Броделя, переломное время — это примерно 1800 г., а не 1945-й. Марков, также признавая социологов важнейшими конкурентами, видел задачу в том, чтобы быть критиком существующего порядка, показать капитализм как исторически отжившую систему и выявлять исторические противоречия, дающие силу для творческого рывка. Для Краусса основная проблема была в прослеживаемом с конца XVII в. отрыве поэзии от жизни, в то время как она должна вбирать в себя реальные жизненные обстоятельства и воздействовать на них, выполняя важнейшую функцию формирования общества. Марксистские в своей основе позиции Маркова и Краусса были, по словам Пихт, лучше приспособлены к условиям холодной войны, но сформировались задолго до нее.

Для Галецкого, опубликовавшего в 1950 г. книгу «Пределы и разделения европейской истории», современная ситуация была результатом длительного процесса упадка в Европе христианских ценностей, а также демократии и федерализма, особенно характерных для ягеллонской Польши. Хотя и может быть христианство вне Европы, Европа без христианства немыслима, и потому Просвещение прямо ведет к нацизму и коммунизму. Согласно Галецкому, необходимо восстановить свободную общность христианских народов, защитить ее оборонительным валом от угрозы с Востока, где коммунизм является производным от неевропейского, по сути, православия. Миндер в книге «Германия и немцы» (1948) указывал на необходимость преодолеть сложившуюся в конце XVIII в. националистическую логику современной политики, но считал при этом нужным обратиться к донациональным истокам европейской культуры. Близкое прошлое он, как и Бродель, предпочитал не рассматривать. Схожим образом о разрушительном воздействии национал-социализма на Европу размышлял и Курциус, для которого не меньшую угрозу представлял собой большевизм, поэтому в его труде «Европейская литература и латинское средневековье», изданном в том же году, что и книга Миндера, важно обращение к раннесредневековому общему культурному наследию, к образующим европейскую традицию топосам латинской литературы. Милош схоже с Галецким и Курциусом пишет в эссе «Порабощенный разум» (1953) о диктате «новой веры», превозносящей научный взгляд на мир и отрицающей его философское и литературное осмысление, что возможно лишь за счет разрыва характерной для польской литературы связи мысли и поэзии. Как и для Галецкого, для Милоша важны католицизм и давние различия между польской и русской культурами, а современность видится как продолжение давней борьбы против угрозы с Востока.

Во втором разделе («Топографии знания») Пихт показывает, что для интел-

лектуалов и Западной, и Восточной Европы часто были важны одни и те же отсылки: к «Бесплодной земле» Т.С. Элиота, философским сочинениям Х. Ортеги-и-Гассета, «Истории Бельгии» А. Пиренна и его же алжирскому лекционному курсу 1931 г., «Постижению истории» А.Д. Тойнби и др. При этом такие отсылки по-особому использовались ими для осмысления своей интеллектуальной ситуации. Так, поэма Элиота была еще в 1927 г. переведена Курциусом, а в 1946 г. — Милошем, при этом Курциус писал об Элиоте и после Второй мировой. В это время для него у Элиота были важны цитаты из более ранних авторов: поэма служила воплощением культурной традиции, защитой от революционеров слева и справа, стремящихся отбросить то, чем они никогда не владели, и основой для исцеления Европы после войны, прервавшей духовный обмен между странами. Источник исцеления Курциус видит именно в литературе Западной Европы, но это никак не связано с начавшейся холодной войной, — он воспроизводит свой давний тезис об общем кризисе культуры вследствие забвения исторических истоков и политической радикализации. В противовес этому культуры Западной Европы должны усиливаться, узнавая, дополняя и «подправляя» друг друга. Для Милоша же Элиот необходим потому, что, по его мнению, существует опасность возврата польской литературы к языку романтики вместо поиска нового, более адекватного современности языка.

Бродель ценил в Пиренне целостное понимание истории, внимание к экономическим и социальным структурам наряду с событийной историей. Для Галецкого же важно то, что, согласно Пиренну, крах Римской империи наступает не из-за распространения христианства, внутреннего ослабления и последующих вторжений варваров, как считалось со времен Э. Гиббона; античная цивилизация продолжала существовать вплоть до арабских завоеваний, нарушивших торговые пути, а значит, христианство не виновато, — напротив, оно обеспечивает культурную преемственность. И, подобно тому как некогда Византия оказалась способна выстоять перед угрозой с Востока, так же и Польша должна стать неприступным бастионом европейских ценностей. Подобной «риторике бастиона» в период национал-социализма не был чужд и Конце, но только применительно к Германии, равно как и многие другие немецкие историки. Таким образом, Пихт и здесь обнаруживает больше преемственности с довоенным временем, чем открытости современным событиям.

Третий раздел посвящен тому, как влияли на взгляды историков и литературоведов институциональные условия работы в период холодной войны. Так, Краусс в 1950-е гг. вынужден отказаться от прямых политических высказываний, он защищается от обвинений в троцкизме, концентрируется на сугубо научной работе, но при этом не опускает руки и не становится оппозиционером, поскольку продолжает видеть в социализме возможности для реализации своих задач. Споры с вышестоящими инстанциями не разочаровывали его в выбранном пути. Так же и Марков, хотя и критиковал позднее сталинские репрессии, считал Сталина необходимой исторической силой для завершения дела Октябрьской революции и победы над нацизмом, что открыло для всех новое будущее. Биографии западных исследователей также не свидетельствуют, согласно Пихт, о каком-то переломе, вызванном столкновением с политической властью институций.

Показав слабое влияние холодной войны на рассмотренных авторов и воспроизведение ими старых мыслительных моделей в постановке якобы новых проблем, Пихт отмечает, что они не подчинялись «правилам игры» и формулировали такие исследовательские

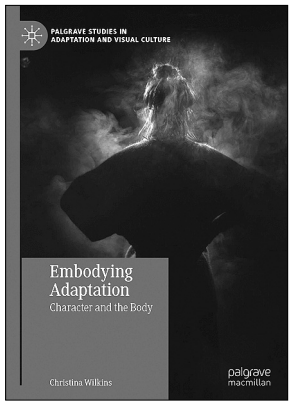
темы, которые не отвечали задачам борьбы капиталистического и коммунистического мировоззрений. Они не цитировали «Длинную телеграмму» Д.Ф. Кеннана или теорию «двух лагерей» А.А. Жданова, а если обсуждали Маркса, то не в ленинско-сталинской его трактовке. Не вполне ясно, однако, в какой мере уклонение от «игры по правилам» можно считать заслугой или же просто следствием инерционности мышления. Кроме того, автор, пожалуй, недооценивает многообразие языков и их сочетаний, использовавшихся в риторике холодной войны, ожидая встретить специфичные идеологические модели, хотя на деле поздний сталинизм мог говорить языком русского национализма, а англо-французский колониализм/империализм 1950-х — языком христианских ценностей и либеральной демократии.

В целом, однако, выводы Пихт представляются важными, причем отмечаемое ею пренебрежение контекстом холодной войны относится и к позднейшей рецепции соответствующих книг. Так, например, в предисловии С.Л. Козлова к русскому переводу «Европейской литературы и латинского средневековья» Курциуса (М., 2020) отмечается, что деятельность немецкого филолога в гораздо большей степени соответствовала французской академической модели, где не проводилось четкой грани между литературой и политикой, что Курциус боролся за «аристократию духа» против массовых движений, охвативших современный мир, но различия во взглядах Курциуса 1920-х и конца 1940-х (когда, как отмечал Л. Шпитцер в рецензии на книгу Курциуса, «пророк Новой Европы» стал «пророком, смотрящим назад», последователь А. Бергсона и М. Шелера — неопозитивистом в поисках истоков; см.: American Journal of Philology. 1949. Vol. 70. № 4. P. 425—431) не эксплицируются, конкретная ситуация появления книги в 1948 г. не обсуждается. Хотя Курциус начал работать над ней летом 1944 г., основное внимание уделяется 1920-м гг., отношениям с кругом С. Георге и критике социологизма, а послевоенный период (1946—1956) обозначается лишь как «завершение творческого пути» и «подведение итогов». Не обдумывается и значение перевода этой книги («мечты русских филологов»), начатой в ситуации внутреннего изгнания, желания встать выше «духовного хаоса современности», для российских обстоятельств рубежа 2010—2020-х гг. А следовательно, предпринятое Пихт рассмотрение работ Курциуса, Броделя, Милоша, а также гораздо менее воспринятых в России Миндера, Конце, Краусса и др. существенно дополняет историю гуманитарного знания середины — второй половины XX в.

Евгений Савицкий

Wilkins C.

Embodying Adaptation: Character and the Body.



Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2022. — XI, 178 p. — (Palgrave Studies in Adaptation and Visual Culture).

Область гуманитарных исследований под названием adaptation studies, изучающая миграцию повествований меж-

ду разными медиа, активно развивается усилиями прежде всего британских и американских исследователей. В соответствующей книжной серии издательства «Palgrave Macmillan», редакторами которой выступают американцы Дж. Гроссман и Р. Бартон Палмер, вышла новая книга — монография британки Кристины Уилкинс, посвященная адаптационной проблематике в ее особом измерении.

Отталкиваясь от понимания адаптации как «повтора с варьированием» (Л. Хатчен), Уилкинс пишет, что воспроизведения старых историй в новых контекстах нацелены на чувственные смещения в восприятии. Адаптация, по Уилкинс, — это не переосмысление сюжета или его «перевод» на язык другого типа медиа, а явление, связанное с «дрейфом» ощущений, новым распределением сенсорного и аффективно-эмоционального отклика аудитории. Как смена медийного инструмента переключает модальности восприятия и формирует, скажем, чувственное воздействие тел на экране на тела перед экраном? Концепция Уилкинс строится на сочетании теории перформативности с исследованиями телесности и аффекта, учитывающими современный медийный ландшафт. Именно поэтому в центре ее внимания находится фигура персонажа в ее телесно-чувственном, «воплощенном» виде. Уилкинс занимается «гибридным» кинематографом — экранизациями литературных произведений, — и вопрос о том, как работают «воображаемые» и «воплощенные» тела персонажей в культуре, решается ею с учетом диалога зрительского опыта с читательским. В книге обсуждается ряд проблем зрительского взаимодействия с фигурами персонажей: тактики восприятия вымышленных миров; процессы конструирования действующих лиц и отождествления с ними; актерские стратегии воплощения персонажей и считывание этих стратегий зрителем; репрезентация разных идентичностей и групп через возвращение к узнаваемым образам.

Какие модели откликов аудитории интересны автору? С одной стороны, зритель предстает активным участником смыслообразования, постоянно заполняющим условные пробелы в тексте, осуществляющим операции по декодированию сообщений. С другой стороны, он понимается как эмоционально вовлеченный адресат, переживающий процесс идентификации с персонажем. Зрителя в его первой ипостаси Уилкинс обсуждает опираясь на подходы Дж. Стайгер и С. Холла. Стайгер в книге «Перверсивные зрители» (Staiger J. Perverse Spectators. N.Y.; L., 2000) работает с идеями о разных видах зрительской рецепции: так, у Т. Ганнинга зритель нарративного кино противопоставлялся зрителю «киноаттракционов», а Т. Корриган анализировал типы внимания, поддерживаемые фильмом («взгляд» или «спорадическое внимание»). Но такие модели не способны охватить все разнообразие зрительских тактик; как быть со зрителями, которые не вписываются в идеальные категории? С. Холл в статье о восприятии телеобраза (Hall S. Encoding/Decoding // Culture, Media, Language. L., 1980) предложил три способа чтения/просмотра (предпочитаемый, сопротивляющийся, компромиссный), что и позволило Стайгер ввести понятие «перверсивные зрители». В их числе, например, зрители, не следящие за причинно-следственными связями в сюжетном фильме, сосредоточенные лишь на зрелищных элементах; не делающие того, что от них ожидается, пересоздающие смысловые иерархии, нарушающие конвенциональные способы чтения. Восприятие персонажа, в зависимости от зрительской тактики, может быть как «предпочитаемым», так и «сопротивляющимся», может как учитывать доминирующие смыслы, так и опрокидывать их. В главе о персонажах, воплощающих

разные идентичности, Уилкинс возвращается к этим представлениям Стайгер, сплетая их с идеями Х. Муньоса о деидентификации.

Зритель во второй ипостаси (отождествляющий себя с героем) рассматривается с опорой на подход Дж. Стейси (Stacey J. Star Gazing. L.; N.Y., 1994): восприятие кинозвезд фанатами исследуется эмпирически — с использованием анкетирования. Звезды, воплощающие киногероев, представлены как носители «желанных идентичностей», но с кем в процессе просмотра отождествляет себя зритель и нужно ли ему разделять актера и персонаж? Уилкинс приходит к выводу, что зачастую персонаж и актер сливаются в воспринимающем сознании, и вводит термин *charactor* (character + actor).

Как происходит понимание персонажа? Уилкинс предполагает, что в фокусе внимания зрителя удерживаются три компонента подвижной структуры: актер (звезда), его игра и персонаж. В зависимости от конкретной адаптации происходит смена приоритетов. На первый план может выйти набор ожиданий, связанных с известным актером. Ожидания могут не оправдаться, и зритель переключится на исполнение роли. Фоновые знания аудитории о персонаже литературного источника влияют на еще один комплекс ожиданий, которые будут корректироваться актерским исполнением и зрительской памятью о других ролях звезды.

При обсуждении понимания персонажа Уилкинс много размышляет о категории аутентичности; одним из ключевых авторов здесь становится О. Аронсон (автор использует работы К. Станиславского в его интерпретациях), а также такие исследователи «новой материальности» кино, как В. Собчак и Д. Грейвер. Аутентичность, по Уилкинс, — это эффект, производимый телом персонажа/актера и вызывающий в зрителе ощущение подлинности, искренности, правдивости изображения. Аутентичность связана с особой адаптивностью актерского тела, способностью приспосабливаться к требованиям кастинга, психологического или социального типажа, а также к требованиям, которые так или иначе предъявляют к нему многочисленные воображения тех, кто «читал и представлял по-другому». Именно потому, что адаптация — это всегда встреча воображений и интерпретаций, вопрос об аутентичности получает значимость. Режим аутентичности востребован, поскольку он выводит на первый план (и в авторе, и в его адресате) «правду», аффективно-эмоциональное начало, укорененное в теле. Это ведет к переживанию доверия, убедительности, принятия.

Еще одна центральная мысль книги касается принципиальной подвижности персонажного образа. Отсюда вариации на тему «перетеканий» и слияний образов актеров и персонажей, а также идея, согласно которой тело зрителя тоже включается в процесс непосредственного, телесного разыгрывания образов, превращается в инструмент медиации. Уилкинс пишет об этом в связи с проблемой зрительской идентификации, но еще убедительнее этот тезис может быть доказан путем анализа ролевых игр, косплеев и других невиртуальных видов фанатской активности.

Обсуждая персонажи адаптаций, автор активно пользуется инструментами теории перформативности. Это, казалось бы, лежит на поверхности: киноадаптация есть не что иное, как разыгрывание литературного сюжета, перформанс на основе словесного оригинала. И все же в adaptation studies очень не хватает именно такого ракурса, объединяющего «воображаемое» с непосредственно «воплощенным». В версии Уилкинс этот ракурс предполагает внимательный анализ актерского видения ролей, индивидуальных стратегий «вхождения в роль». Страницы с анализом фрагмен-

тов из интервью актеров (Э. Нортона, К. Стюарт) читаются с особым интересом. На фоне этих интервью по-новому звучат обобщения теоретиков культурных индустрий и перформативности, например различение «перевоплощения» (impersonation) и «персонификации» (personification) как актерских стратегий у Б. Кинга и П. Макдоналда или разделение актерской персоны на «сознающую» (the knower) и «чувствующую» (the feeler) у Р. Шехнера.

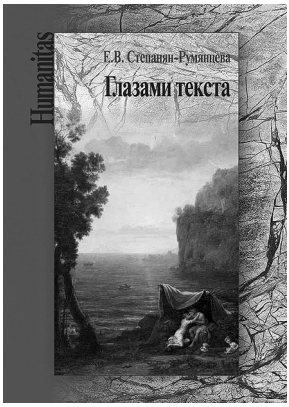
Подробное рассмотрение актерской работы подводит к проблеме контроля. Несмотря на логичность предположения, что именно актер контролирует персонаж, автору интересны случаи, когда невозможно игнорировать влияние персонажа на исполнителя. Уилкинс пробует здесь перестроить привычные иерархии, предложив иной взгляд на властные отношения: тело актера есть лишь средство медиации, которое используется персонажем, адаптирующим его «под себя». Другой случай, когда персонаж властно предъявляет требования к актерской персоне, — разнообразные гипотетические кастинги (fantasy casting), распространенные на форумах и в соцсетях, где зрители обсуждают, какие актеры идеально подошли бы на ту или другую роль. Обладая связным представлением о персонаже, его «идеей», они видят возможность успешного воплощения этой идеи конкретной звездой. Актер становится инструментом, воплощающим «реальность» вымысла, существующего в сознании зрителей.

Наконец, Уилкинс обсуждает особенности восприятия персонажа в адаптации. Популярностью героя (такого, например, как Шерлок Холмс) обусловливается комплекс эффектов: здесь и чувство собственности (ownership), принадлежности персонажа каждому зрителю, и чувство доверительной близости (intimacy) с персонажем, и, наконец, уверенность, что опыт именно этого героя помогает нам разобраться в собственных переживаниях и в окружающем мире. Фоновые знания о персонаже (таком, как Кармен или Робинзон Крузо) позволяют зрителю переключаться с сюжета адаптации на самого себя. Персонаж в данном случае превращается в «сосуд», который зритель заполняет собственными эмоциональными ассоциациями с классическим образом. Он использует персонаж как посредника для обработки опыта, и герои классики, блуждающие по разным медиа, подходят для этого лучше всего: они всегда рядом. Они аккумулируют в себе множество смыслов, и зритель пользуется их весомым багажом, чтобы найти то, что удовлетворит его эстетическую, этическую, психологическую потребность. Эти вопросы обсуждается на конкретном материале в двух последних главах монографии, где персонаж рассматривается как инструмент построения аудиторией разных идентичностей и инструмент исследования психики и ментальных состояний.

Книга Уилкинс несет на себе отпечаток узнаваемых черт и ценностей современных исследований адаптаций. С одной стороны, это чуткое отношение к проблемам вторичности и воспроизводимости, стремление уйти от предсказуемых (оценочных) суждений. Адаптация работает с повторами и сходствами, она является вторичным текстом, но не второсортным. С другой стороны — осознание конвенциональных иерархий (актер контролирует героя, литература задает очертания будущему фильму) и стремление их подорвать, создав подвижность размытых смыслов. Эта исследовательская установка на дестабилизацию и поддержание трудного баланса на грани дисбаланса — то, что adaptation studies впитывают из современных теорий и возвращают им.

Полина Рыбина

Степанян-Румянцева Е.В.
Глазами текста.



М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. — 312 с. — 300 экз.

В книге собраны статьи (публиковавшиеся ранее и публикуемые впервые), рецензии, интервью, объединенные интересом автора к взаимопроникновению элементов литературы и пластических искусств. Статьи посвящены поэтическому миру Бориса Пастернака (включая роман «Доктор Живаго»), Николая Заболоцкого, Иосифа Бродского, Андрея Вознесенского (раздел «Взгляд из поэзии...»), романам Достоевского, рассказам Чехова (раздел «...и из классической прозы») с учетом живописных, графических, архитектурных составляющих текста, которые, в свою очередь, интерпретируются как выразители того или иного смысла.

Название книги удачно вводит в ее неоднозначное содержание: речь идет не просто о взаимосвязях различных искусств, о чем сказано немало, начиная с ut pictura poesis Горация, но прежде всего о том, как сам текст формирует выводящие его на символический уровень визуальные образы, что «способствует рождению ауры, особого ассоциативного покрывала, тянущегося за истинно художественным произведением» (с. 5). В произведениях упомянутых и других писателей (примеры почерпнуты в том числе в стихах Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой, Блока) автор исследует выразительную, в определенной мере метафизическую изобразительность, далекую от самодостаточной живописности восходящих к Античности описательных литературных жанров.

Явленные «глазам текста» образы становятся подобны просветам в область «вещей невидимых», цитирует Е.В. Степанян-Румянцева слова апостола (с. 8), опираясь на работу П. Флоренского «Умозрение в красках». Поскольку все искусства, как отмечает автор, растут «из одного корня» (с. 227), а именно из религиозного культа, духовный контекст неизменно присутствует на протяжении всей книги. Возможно, именно он определяет внимание автора в первую очередь к наименее вещественным зрительным образам.

Так, конструктивизм ранних текстов Заболоцкого воздвигает своего рода частокол, который застит поэту ясные контуры мира. Своеобразное окаменение текстов Бродского делает их подобными соляным столпам, их «скульптурность, мраморность» (с. 85) воплощают беспросветность и тяжесть бытия.

Вместе с тем в текстах этих поэтов автор находит и то, что можно определить словами Пушкина: «Я вижу некий свет» («Странник»). Именно свет, самый нематериальный образ, возникающий в рождественском цикле Бродского, упраздняет видимость отчаяния: «Стихи, составляющие цикл, подсвечены редким у их автора светом подспудной радости» (с. 95). Конструктивизм Заболоцкого в конечном счете постепенно словно теплеет, плавится и исчезает. «Розовый / Немигающий утренний свет», «Утро победы торжественной» (стихотворение «В этой роще березовой») и неизменно блистающие в его стихах светила и зарницы создают «представление о природе как храме» (с. 76). «Свет без пламени», который «нисходит в этот день с Фавора», — самый, как известно, прон-

зительный образ в стихотворении Пастернака «Август».

Другим духовно значимым, не самым зримым образом оказывается пространство. Географическая огромность его в стихах Заболоцкого означает огромность «пространства внутреннего, духовного» (с. 66). Образ в тексте свободного простора создает доверчивое отношение к миру, его приятие. «Дружественное и близкое, отчасти одомашненное» (с. 25) пространство отличает поэзию Пастернака. Даже сквозь «пролеты» «пустующего березняка» («Когда разгуляется») доходит весть об оправдании жизни. Автор пишет о «символической насыщенности» (с. 47) повседневной жизни, характерной в том числе для романа «Доктор Живаго», где образ Москвы, по сути, тождествен образу Лары, «предстает как женственный символ» в особенности в финале романа (там же). В поэзии Бродского пространство наделяется признаками вечности и противостоит времени.

У Вознесенского «тяга к пространственности» сочетается с «максимальной материализацией» (с. 100), что рождает скрытые в тексте беспокойство и противоречивость. Попытка заставить поэзию «ожить и стать зрительным образом» ведет зачастую к бесплодной игре и «поэтическому произволу» (с. 108).

Самый большой раздел в книге посвящен произведениям Достоевского, наименее изобразительным, как напоминает автор, в русской литературе. В статьях, посвященных романам «Идиот», «Бесы», «Подросток», удается тем не менее доказать насыщенность «выразительной скупости» (с. 109) писателя, таких описательных элементов, как цветовая гамма, «предметная деталь» (там же), пространство. Так, среди нередко противоречивых коннотаций зеленого цвета в «Идиоте» преобладает символика свежести, надежды, в определенной мере также «литургический смысл» (с. 113) этого цвета праздника Троицы, ликующей природы. Сочетание красного и зеленого рождает психологический диссонанс (шарф Рогожина, красный паучок на листве герани, увиденный Ставрогиным после его райского сна), но и говорит «о силе жизни во всем богатстве ее красок» (с. 127). В «Бесах» автор находит и «литургическое трехцветие» (с. 128) белого, красного и зеленого, символически означающее полноту бытия.

Вещи становятся событиями, «опредмеченными идеологемами» (с. 116), знаками личности и ее судьбы, как, например, фигурирующие на первом плане нож Рогожина или брошенная в огонь пачка денег, которая являет возможность человека «царственно пренебрегать вещами» (с. 118). В то же время Е.В. Степанян-Румянцева больше внимания уделяет словно скрытым в тени предметам, находит семантическую глубину в упомянутых вскользь деталях натюрморта (украшения, одежда, посуда), порождающих вереницу ассоциаций. Интересен сформулированный в свойственной автору художественной манере вывод о том, что у Достоевского «предметный мир только сцепляется с личностью, а затем спадает с нее, как накидка, задетая веткой» (с. 117). Читатель, подхватывая ход мысли автора, не может не увидеть в этом образе ветки, невольно окрашенной в воображении в зеленый цвет, торжество метафизического мира над физическим. В произведениях Чехова занимающая ключевое место деталь становится идеей, она «нередко говорит о несравненной красоте мира и о счастье жить и быть» (с. 185).

Что касается пространства, то и здесь Е.В. Степанян-Румянцева, хотя данная проблематика отчасти разработана другими исследователями, умеет найти не самые очевидные смыслы. Так, Павловск в «Идиоте» напоминает о судьбе прослывшего безумным, как и Мышкин, императора Павла, просторные помещения отсылают к евангельским при-

бранным горницам, где посреди кажущейся чистоты поселяется мерзость, а интерьерная теснота означает утеснение и придавленность личности, от которых она стремится освободиться. Автор предлагает прочитать это произведение как «роман о покинувшем свое замкнутое пространство» (с. 122) и ушедшему в мучительный мир людей подлинно положительном герое-страннике. Интересно и необычно наблюдение Е.В. Степанян-Румянцевой относительно того, что неприметный и невыразительный портрет князя Мышкина указывает на его бесстрастие, понимаемое в русле христианского учения о борьбе со страстями. Чужд ему и пристрастный взгляд на окружающих — он смотрит на них, как сказано в романе, «грустно и молча», сострадательно-скорбным взглядом.

В «Подростке», «самом визуальном из романов Достоевского» (с. 132), глубина зрения героев становится структурирующим элементом портретов и картин: они проясняются, только когда восприняты напрямую, открытым взором. Внутреннее зрение, направленное в далекое прошлое, вносит ту гармонию, что противостоит царящим в романе разброду и шатанию. Картина Клода Лоррена «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» становится в «Подростке» «пучком света, высвечивающим главный конфликт романа: беспорядок и — благообразие, которое вносит в мир любовь» (с. 171). В то же время сомнение вызывает утверждение Е.В. Степанян-Румянцевой, хотя и тщательно аргументированное, что мир на полотне Лоррена «находится в ожидании Спасителя» (с. 171). Вестью о любви проникнута и разбираемая в связи с Достоевским картина Джованни Беллини «Озерная мадонна», близкая жанру «Sacra conversazione», протекающем в молчании. Образы природы-рая, золотого века возникают и в «Дневнике писателя», из них складывается идеал человеческого общества в тексте, посвященном в первую очередь социальным проблемам и современным нравам.

Автор книги отмечает также, что герои Достоевского могут представать в некоей импрессионистской дымке «разнообразных вариаций, противоречий, возможностей» (с. 139), в окружении особой «световоздушной среды» (с. 134), «атмосферности» (с. 138), благодаря которым возникает ощущение более обнадеживающих пространств. Причем в создании такого сфумато участвуют языковые средства, называемые автором «оговорочными» (с. 139) и состоящие из предлогов, наречий, частиц, вводных слов. Лексические элементы создают «светотеневые отношения» (с. 162), позволяющие рельефно проступить образам персонажей. Отдельная статья посвящена сближению творчества Достоевского и Камиля Коро, родственность которых состоит, по мнению автора, в особой значимости в их произведениях света и тени, в тяге к изображению монахов, в некотором сходстве героинь Достоевского (Сони Мармеладовой, Настасьи Филипповны) с портретами Коро. Хотелось бы уточнений по поводу того, мог ли русский писатель видеть полотна французского художника. То же пожелание относится и к «Озерной мадонне» Беллини.

При всей тонкости конкретного анализа изобразительности литературных произведений некоторые утверждения Е.В. Степанян-Румянцевой кажутся менее удачными. Действительно ли необходимы литературе «вспомогательные средства» (с. 19), которые она должна заимствовать у изобразительного искусства, чтобы достичь подлинной высоты? Не достигается ли эта высота самодостаточными средствами слова, трансформирующего и зрительные образы так, что они становятся несопоставимыми в конечном итоге с их реальными прототипами? Вспоминаются также стихотворение Пушкина «Я вас

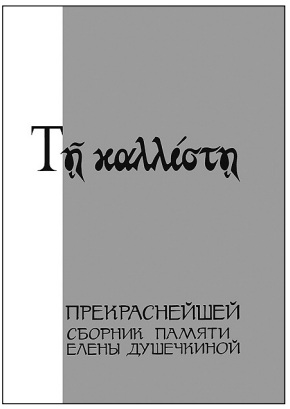
любил: любовь еще, быть может…», в котором нет ни одного предметного образа, и фраза из его «Пиковой дамы» «…и села в карету с трепетом необычайным», представляющие собой примеры искусства слова, которому не нужны подспорья других искусств. Автор также несколько поспешно настаивает на «непозволительности» разделения искусства и действительности (с. 83), на превосходстве реализма, «показывающего жизнь, как она есть» (с. 207). «Повседневное, обиходное», которое позволяет в литературе, по справедливому мнению автора, выразить «иносказательное» (с. 207), остается, как представляется, не проекцией «живой жизни» (по цитируемому Е.В. Степанян-Румянцевой слову Достоевского), а той же литературой, то есть инобытием жизни и мира. От нежелания разделять искусство и реальность проистекает, по-видимому, и утверждение о том, что предпочтение тех или иных изобразительных средств характеризует писателя «не только как художника, но и как человека» (с. 14), утверждение, уводящее от четко обозначенного заглавием акцента на тексте в зыбкую область психологических оценок.

Но быть может, порождаемое книгой «Глазами текста» желание задуматься над ее проблематикой и составляет для читателя одно из ее безусловных достоинств.

Е.П. Гречаная

Прекраснейшей: сборник памяти Елены Душечкиной / Сост. А.К. Байбурин, Е.А. Белоусова, С.К. Кульюс и др.

СПб.: Нестор-История, 2022. — 808 с. — 200 экз.



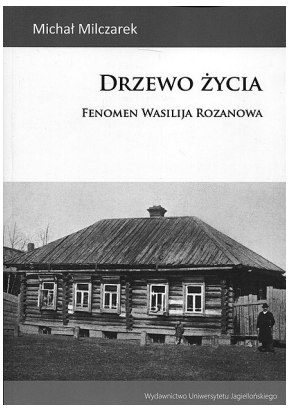
Содержание: От составителей; *Раздел 1. Древнерусская литература*: *Рождественская М.* Неизвестный список «Беседы трех святителей» из Архангельской области; *Соколова Л.* Прозаическое «Сказание о Мамаевом побоище» и поэтическая «Задонщина»: история взаимовлияния; *Пигин А.* Новгород vs Москва в восприятии русского агиографа XVI в.; *Савельева Н.* Послания «грешного Агафоника» и публицистика ревнителей древлего благочестия: к проблеме атрибуции; *Малэк Э.* Особая редакция «Сказания о вере христианской и жидовской»; *Лобакова И.* Царствование Ивана Грозного в оценке переписчика исторической компиляции первой половины XVIII в.; *Раздел 2. Из истории русской словесности XIX века*: *Китанина Т.* Пушкин и виселицы: «И я бы мог…»; *Клюшин П., Маркасова Е.* По следам Мосье L'Abbé; *Худошина Э.* «Пиковая дама»: об отсылочном значении формулы «лет шестьдесят назад…»; *Фомичев С.* «Твоя от Твоих!» Сказочники Казак Луганский и Александр Пушкин; *Михед П.* Об украиноязычном письме Николая Гоголя в контексте украинско-польского культурного диалога; *Неклюдова Е.* «Записки доктора» Гаррисона: загадка первого медицинского бестселлера XIX века; *Киселева Л.* Опасности чувствительности (роман М. Загоскина «Искуситель»); *Калугин Д.* Простой сложный человек: искусство характеристики в биографиях середины XIX века; *Кошелев А.* «Да, господин Тимофеев — поэт важный…» (Сенковский о Пушкине);

Зубков К. Воздвиг ты памятник: парадоксы авторства и субъектная структура стихотворения Н.А. Некрасова «Баюшки-баю»; *Строганова Е.* Духовное завещание М.Е. Салтыкова; *Кучерская М.* Анекдот — быль — повесть: к вопросу о литературной эволюции Лескова; *Мотеюнайте И.* Образы монахинь у Лескова; *Грачева Е, Востриков А.* Reservatio mentalis, или И.М. Гревс и И.А. Шляпкин в 1899; *Раздел 3. XX век: история, литература, кино*: *Николаев Н.* После формализма: Р.О. Якобсон и М.М. Бахтин; *Серебряный С.* Полина Подляшук: неизвестная переводчица письма Льва Толстого к М.К. Ганди; *Раннева А.* Святочный рассказ в русской кинематографической прессе 1910-х гг.; *Ковалова А.* «Ошибка [сердца]» как элемент эволюции раннего русского кино; *Лотман М.* Слово, побеждающее смерть: ласточкино слово в мифопоэтике Мандельштама; *Кульюс С.* Поэма М. Цветаевой «Попытка комнаты»: Бетховен — в кругу неназванных персонажей; *Доценко С.* Поворот к лубку: об игровой природе миниатюры А. Ремизова «У лисы бал»; *Равинский Д.* К вопросу о «трамвайном тексте» русской литературы; *Доманский Ю.* Елка для елки: деконструкция тропа как прием конструирования смысла в «Елке у Ивановых» Александра Введенского; *Семененко А.* «Бранный перевод»: об истории одной карикатуры; *Равдин Б.* К вопросу о дверных, коридорных, кухонных и проч. кратких записках (Г. Тупицын — Е. Лейланде); *Сухих И.* Передумывая столетие (О прозе Д. Гранина); *Белоусов А.* О стихотворении Алексея Шадринова «Провинциалу»; *Артемова С.* «Речка Янцзы» в поэзии конца XX века; *Жаворонок С.* «Тут она бросилась в воду…», или «Бедная Лиза выползает из пруда…»; *Раздел 4. Детская литература*: *Костюхина М.* Три сестры в поисках идеала (не по Чехову); *Лучкина О.* Подарок кстати: традиция одаривания детской книгой на праздник Рождества Христова, Новый год и Святую Неделю (по материалам журнала «Звездочка»); *Лойтер С.* Великая игра словом: детская поэзия как особый вид лирики; *Устинов А., Лощилов И.* Сказка Даниила Хармса «Во-первых и во-вторых» как субъект и объект; *Головин В.* «Колыбельная псового охотника» В. Карпова: источники и новации (заметки на полях); *Маслинская С.* О «детскости» в «Голубой чашке» А. Гайдара; *Степанов А.* «О двух великих грешниках» Н.А. Некрасова, «Милая девочка Лялечка…» К.И. Чуковского, «Три товарища» С.В. Михалкова: к реконструкции генетических связей; *Устинов А.* «Опасные связи»: Даниил Хармс в американской антологии; советской детской литературы; *Сергиенко И.* От Весны к Виллисе: Светлана в советской детской литературе 1950—1980-х гг.; *Раздел 5. Антропология, фольклористика, история повседневности*: *Бодрова О., Разумова И.* Новогодние елки в заполярном академическом центре; *Строганов М.* Снеговик. Штрихи к портрету; *Лурье В.* Новый год в семейных фотоархивах на примере локального региона Луганской области (Украина); *Гольденберг А.* Святочный хронотоп в системе гоголевских универсалий; *Кривонос В.* Святочный рассказ Лескова; *Веселова А.* «Сельской праздник Царства Русскаго!» Литературный и театральный Семик конца XVIII — первой трети XIX вв.; *Некрылова А.* Елена (заметки об имени); *Толстая С.* Смерть и тоска в севернорусских причитаниях; *Байбурин А.* Представления о пустом/пустоте в народной традиции; *Адоньева С.* Помины; *Дранникова Н.* «Кабы не было б колхозов — не было бы горюшка»: частушки о советской власти в рукописи М.И. Романова «Фольклор Устьи (очерки). Пережитки древних эпох в фольклоре и быте северной деревни»; *Исупов К.* О русском юродстве; *Пироговская М.* О сезонной прозе и социологии неловкости (случай Тэффи); *Охотин Н.* Еще

раз о Светлане; *Утехин И.* О пьянстве (заметки на полях); *Березович Е., Кабакова Г.* «Невинный камень»: мотив вина в культурно-языковом образе аметиста; *Раздел 6. Из семейной истории*: *Белоусова Е.* Яков Иванович Душечкин (1864—1920). Биографический очерк; *Сенькина А.* Библиография работ Я.И. Душечкина; *Белоусова Е.* Рослый и филёры; *Раздел 7. О Елене Душечкиной*: *Кобарова (Олейник) Т.* О Лене Душечкиной; *Манина (Калнин) Л.* Моменты памяти; *Гофман Д.* В мастерской; *Зибунова Т.* Несколько ночей в одной постели; *Мейлах М.* Тарту, шестидесятые годы; *Семененко С.* Элегия; *Габович Я.* Лети, моя песня, в сосновую Эльву; *Серебряный С.* Памяти Лены Душечкиной (1 мая 1941 — 21 сентября 2020); *Сидяков Ю.* Мои воспоминания о Е.В. Душечкиной; *Кульюс С.* Из воспоминаний о Лене Душечкиной; *Белобровцева И.* Последняя и прекрасная могиканка; *Унт (Котнюх) Т.* О Е.В. Душечкиной; *Флоренская Э.* Воспоминания о Лене Душечкиной; *Флухер Р.* Воспоминания о Елене; *Никольская Т.* Встречи с Леной; *Кабинетская Т.* Память жива; *Рождественская М.* Просто Лена; *Яковлев В.* Елена Владимировна, энциклопедия «Три века Санкт-Петербурга» и не только; *Дмитренко С.* Хранительница Елки; *Багно В.* Улыбка Лены Душечкиной; *Пономарева Г.* Воспоминания о Е.В. Душечкиной; *Меднис М.* Повезло, если рядом такой человек; *Ковалова А.* Под защитой Анны Карениной; *Агафонова Я.* О Елене Владимировне Душечкиной; *Лалетина О.* О призвании учить профессии учить; *Галашева (Малафеевская) Т.* Семинар Е.В. Душечкиной; *Орлов С.* Вспоминая Е.В. Душечкину: Петрозаводск — Санкт-Петербург; *Прокофьев Д.* Воспоминания о Е.В. Душечкиной; *Андрианова М.* Елена Владимировна; *Елисеева М.* Диссертация как воплощение мечты; *Степанов А.* Елена Владимировна в Твери; *Васильева Э.* Та самая; *Головин В., Калашникова М., Лурье М., Сенькина А.* Душечкина и мы, или О бабушкином борще, семейных подстаканниках и теплых червяках; *Равдина Г.* Тетя Леночка; *Руднева Е.* Письмо Елене Владимировне; *Сажин Д.* О Е.В. Душечкиной; *Титова О.* Воспоминания о Е.В. Душечкиной; *Белоусова Е.* Мамины елки: Зимние праздники в жизни Е.В. Душечкиной; *Душечкина Е.* Три шуточные поэмы начала 1990-х гг. (предисловие и публикация Е. Белоусовой).

Milczarek M.

Drzewo życia: fenomen Wasilija Rozanowa.



Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. — 226 s. — (Barwy Rusi).

Книга Михала Мильчарека, молодого краковского исследователя, автора монографии о Николае Федорове (Z martwych was wskrzesimy: Filozofia Nikołaja Fiodorowa. Kraków, 2013) посвящена «интеллектуально-психологическому феномену» Василия Розанова. Согласно замыслу автора, этот феномен рассматривается не столько в связи с умственными и эстетическими течениями своей эпохи, сколько в контексте «почвенных», иными словами биографических и национально-исторических, предпосылок, обусловивших его появление и придавших его творчеству неповторимые, с трудом поддаю-

щиеся рациональному анализу качества. Главная идея книги выстраивается вокруг архетипической метафоры древа жизни. Опираясь на хайдеггеровскую концепцию насущного бытия (*das Dasein*, близкое русскому *житью-бытью*), принципиально отличного от абстрактного бытия (гегелевское *das Sein*), Мильчарек пытается доказать, что мировоззрение Розанова представляет из себя не хаос, а вполне объяснимый, более того диалектически стройный, порядок, но это не порядок лишенных живой жизни умозаключений, а капризно-противоречивое, как сама жизнь, миросозерцание, которое растет и развивается, как дерево. А ведь дереву то тепло, то холодно, то сухо, то слишком мокро; оно любит свет и не любит темноты, ему то помогают, то вредят люди, звери и насекомые. Так ведет себя и живой человек, если он, как Розанов, не отделяет своих идей от своей же органической жизни.

Мильчарек убежден в том, что розановское миросозерцание поддается объяснению только в том случае, если исследователь откажется от рассмотрения готовых розановских идеологем, которые, взятые по отдельности, могут противоречить друг другу. Исследовать нужно не очищенные от «иррациональных» страстей идеи, а психологически обусловленные пристрастия и симпатии в процессе диалектического перехода от зарождения к росту, развитию, зрелости, угасанию и отмиранию, то есть отказа от ставшего мертвым и ненужным мировоззренческого принципа. Не подлежит сомнению, что автор «Опавших листьев» и «Апокалипсиса нашего времени» подписался бы под «исповедью горячего сердца» Дмитрия Карамазова, который утверждал: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Л., 1976. Т. 14. С. 100).

Монография Мильчарека вполне может вызвать восторг у тех читателей, которым по душе эффектный стиль и четкость выражений при полной гарантии строгой научности. Вот, например, заглавия всех пятнадцати глав, почти всегда состоящие из одного броского слова: «Корень», «Семя», «История», «Достоевский», «Леонтьев», «Соловьев», «Сумасшествие», «Перелом», «Пол», «Неохристианство», «Супружество», «Антихристианство», «Опавшие листья», «Утопии», «Апокалипсис». Автор книги — доктор философии, но он также писатель и путешественник, обладающий немалым талантом и издавший две книги философско-травелологической прозы.

Начальные слова введения звучат как первые аккорды второго концерта для фортепьяно с оркестром Рахманинова: «Гений. Психопат. Пророк. Еретик. Шут. Феномен. Скандалист. Циник. Графоман. Эротоман. Юродивый...» Видимо, автор не склонен перенасыщать создаваемый им дискурс терминологией, далекой от понятной любому образованному человеку интеллектуальной беседы. Подобный стилистический прием был бы неуместен в книге о профессиональном философе-теоретике, и, действительно, в работах о Хайдеггере Мильчарек пишет совершенно по-другому. Но о Розанове невольно приходится писать иначе. Да, в молодые годы последний написал «настоящую» философскую диссертацию — трактат «О понимании» (М., 1886), который, как утверждает автор, явился «семенем», давшим начало многочисленным и непохожим друг на друга отросткам его мысли, вечно колеблющейся и постоянно менявшей направление. Но отростки эти, куда более знакомые его читателям («Уединенное», «Опавшие листья», «Около церковных стен», «Люди лунного света» и многое другое), если можно так сказать, антитеоретичны. В жанровом и стилистическом отношении они подобны нравственной, эстетической, общественной или религиозной эссеистике XX в., как русской, так и западной.

Мильчарек определяет свою исследовательскую задачу следующим образом: найти ключ, который позволит совершить герменевтическое проникновение в феномен Розанова как человека, мыслителя и писателя, а если повезет, то адекватно и всесторонне описать этот феномен. Причем, как подлинный феноменолог, автор книги принимает во внимание практически все серьезные попытки подобного описания — Э.Ф. Голлербаха, Р. Поддджиоли, А.Д. Синявского, А.Н. Николюкина, С.Н. Носова, В.А. Фатеева, Я.В. Сарычева, Г. Мондри и польских исследователей — И. Деца и И. Фиалковской-Яняк, но затем отвлекается от их интерпретаций и выстраивает собственную дескриптивную модель феномена Розанова, опираясь на его собственные сочинения, начиная с его магистерской диссертации «О понимании» и заканчивая «Апокалипсисом нашего времени».

Подробный анализ раннего философского трактата Розанова, мимо которого проходит большинство исследователей, — большое достижение Мильчарека. Он развивает верную, на наш взгляд, мысль, что, выступая против эмпириков-позитивистов, в первую очередь против Д.С. Милля, усматривавшего цель жизни в достижении успеха и счастья, Розанов видит эту цель в самом процессе органического роста, развития всего того, что заложено в человеке от рождения, как в семени, из которого вырастает живое древо. Иными словами, человек, осваивая и познавая мир, должен не стремиться к чему-то внешнему по сравнению с самим собой (к всемирному добру, к счастью, к успеху и т.п.), а заботиться о духовном росте «из себя самого». Именно так представляет себе Розанов внутреннюю, имманентную диалектику человеческой жизни. Мысль об этом впервые посетила его в 1880 г. на Воробьевых горах и родилась из сомнений в справедливости позитивизма Милля. На основе герменевтического анализа весьма серьезной, обширной (47 печатных листов!) и трудной для понимания книги Мильчарек приходит к выводу, что, исходя из образной идеи произрастания дерева из семени, которой Розанов оставался верен всю жизнь, можно утверждать следующее: неправда, что его творческое наследие как единое целое не существует, ибо распадается на отдельные тенденции и идеи, противоречащие друг другу. Предлагаемая метафора, сравнивающая познающего истину мира и самого себя с растущим древом жизни, позволяет объяснить целостный характер его мысли, кажущийся его читателю парадоксальным и внутренне противоречивым.

Однако перед появлением «семени», из которого выросла мысль Розанова, были еще и «корни». Под этим образным определением автор монографии понимает первые годы жизни в затерявшемся в заволжских лесах лесничестве, раннюю смерть отца, годы детства в глухой провинции, в Костроме, в многодетной семье, при постоянном безденежье. Это также деревянный материнский дом, фотография которого помещена на обложке книги: дом покосился, словно старик, а сам Розанов, еще довольно молодой, стоит у калитки, опершись на трость. Мильчарек особо подчеркивает, что дом был построен из дерева — самого «живого» строительного материала, явно повторяя мысль Абрама Терца (Андрея Синявского), высказанную им в книге «Голос из хора»: привычка ко всему деревянному воспитала в русском человеке привычку мыслить образно, но аморфно, без аристотелевской ясности и отточенности суждений. Если честно признаться, то трудно поверить в подобное объяснение «нечеткости» и своего рода «неопрятности» мысли Розанова и ее стилистического выражения — хотя бы потому, что мало кто из русских авторов, пришедших на свет не только в XIX, но и в XX в., провел дет-

ские и юношеские годы не в деревянном, а в каменном доме. Запах деревянного сруба был хорошо знаком Пушкину, Толстому, Достоевскому и даже Блоку. Однако на их фоне неуемная витальность Розанова, несмотря на его несомненную образованность, выглядит особенно ярко. Думаю, что Мильчарек прав только в том, что автору спонтанно склеенных «Опавших листьев» была свойственна та самая безудержность и несистематичность русского и не только русского провинциала, которая позволяла ему мыслить и действовать спонтанно и «органично», не боясь односторонности и преувеличений.

«Апология Жизни, понимаемой в самом широком, биолого-метафизическом смысле» — так определяет Мильчарек главную суть розановского миросозерцания и его же творческой направленности, или, по выражению автора книги, «подспудного смысла, который еще предстоит открыть» («pozostającego-w-ukryciu-sensu-do-odkrycia», с. 4). Доказательством этого тезиса является вся книга, и можно с уверенностью утверждать, что последующие главы монографии подтверждают авторский вывод.

Справедливости ради следует добавить, что в ней учтены не все важные факты жизни и творчества Розанова. О значимых для его духовного развития годах учебы в гимназии и в университете, о влиянии специфической атмосферы северной провинции, скорее всего напоминавшей нравы, описанные в «Мелком бесе» Федора Сологуба, написано всего несколько строк. Автор обходит молчанием также счастливую жизнь со второй женой и детьми, хотя конфликту с первой женой — Аполлинарией Сусловой — уделяется немало внимания. Быть может, житейские подробности увели бы автора слишком далеко в сторону от его главной задачи — открыть один-единственный всеобъемлющий смысл, который является звеном, соединяющим всевозможные скитания Розанова по лабиринтам идей: от обскурантизма до сексуального раскрепощения, от филосемитизма до антисемитизма, от обожания Христа до отождествления Его с Сатаной и т.д. Мифологическая метафора древа жизни, напоминающая архетипы К.Г. Юнга и составляющая доминанту исследования Мильчарека, как нельзя лучше передает главный, не поддающийся отклонениям смысл идейных исканий одного из самых противоречивых русских авторов.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что Мильчарек впервые в истории польских исследований русской мысли привлекает в качестве материала те фрагменты «Апокалипсиса нашего времени», которые были опубликованы лишь в 2000 г. Эти тексты носят откровенно антихристианский характер, а их анализ подвергает сомнению мнение о. Павла Флоренского о том, что Розанов покинул сей мир примиренным с Христом. Автор книги пишет об этом отважно, не скрывая крайних точек зрения, что вполне достойно похвалы.

В.Г. Щукин

Транспоэтика: авторы журнала «Транспонанс» в исследованиях и материалах / Сост. и ред. П. Казарновского, А. Муждаба.

СПб.: Арт-центр «Пушкинская-10», 2021. — 432 с. — Тираж не указан.

Сборник посвящен творчеству четырех поэтов и художников, группировавшихся вокруг самиздатского журнала «Транспонанс», который выходил тиражом в пять экземпляров в г. Ейске с 1979 по 1987 г., — С. Сигея, Анны-Ры Никоновой-Таршис, А. Ника, Б. Констриктора. Журнал сыграл очень боль-

шую роль в восстановлении связи с традицией футуризма и ОБЭРИУ, публикуя тексты авторов этих направлений. К 1984 г. в журнале было до 180 страниц двусторонней печати.



Приведенные в сборнике работы основателя журнала С. Сигея показывают, что футуристической линии нарушения спокойствия он придерживался всегда, начиная с контрольной работы в институте о Державине, где Сигей говорил о «штампованной правильности современной литературной речи» (с. 215) и рассматривал Давида Бурлюка и Василиска Гнедова как продолжателей Державина. Но Сигей шел наперекор и авторитетам неофициальной культуры. Т. Никольская отмечает, что в комментарии к «Игре в аду» А. Крученых «Сигей утверждал, что “в поэме безусловно содержатся отзвуки” на работу О. Брика в гэпэушных застенках. Однозначно негативная характеристика со ссылкой на Крученых была дана и Лиле Брик» (с. 27—28). Это вызвало разрыв с Н. Харджиевым. Об «открытом противостоянии самиздатскому истеблишменту» (с. 34) говорит и А. Устинов. При этом работы Сигея полны изобретательности и эрудиции. В статье «О театре русских футуристов» он может и пояснить слова Крученых о том, что «корова» и «театр» составляют рифму (ориентируясь на сближение в мифе коровы с миром и на то, что «весь мир — театр»), и привлечь Китай к пояснению футуристических прогулок с разрисованными лицами («...грим имел и более общее значение, подобное тому, которое древние китайцы придавали своему термину “вэнь” (происходящему от понятия “татуировка” и постепенно увеличивающему сумму значений: украшение, утончение, литература и, наконец, — культура)», с. 255), и найти традицию для выплескивания чая в первые ряды публики — народную драму «Барин», «в одном из вариантов которой поднесенную ему водку Барин не только пил, но и выплескивал в публику со словами: “Выпейте, православные!”» (с. 257).

Но насколько можно доверять теоретическим идеям других авторов «Транспонанса»? Полемизируя с журналами самиздата, прежде всего с «Часами», Ры Никонова говорила, что «последним формальным достижением считать <...> верлидокументализм, прозаизмы, “газетизмы” и пр<очие> “находки” многолетней давности — значит прежде всего лгать, обманывая (возможно, вместе с собой) и других» (с. 85). И она же писала вполне прозаически газетные стихи вроде «Мух нет, спина мерзнет» (с. 149). В беседе с Т. Михайловской Ры Никонова утверждала, что «чем сложнее, тем интереснее» (с. 207), а когда Михайловская спросила, почему тогда Никонова говорит о необходимости писать стихи для кретинов, ответ был: «Так и обратное же тоже годится». Видимо, дух игры преобладал. Акцент на действие и у Б. Констриктора: «Заумь (Чань, чай) познается только через практику. Надо выть, жечь, резать, строгать, танцевать и т.д. Приводится в действие весь арсенал примитива. Заумник — дикарь, только он носится в бешеной пляске не вокруг костра, а вокруг пылающего мозга» (с. 342). Вероятно, и для Сигея личные контакты имели большое значение: так, А. Устинов отмечает, что Сигей прохладно отзывался о Введенском и очень высоко оценивал Бахте-

рева, с которым был знаком (с. 57). Журнал делал принципиальный акцент на дилетантство в качестве противостояния мейнстриму как советской культуры, так и самиздата. Но не способствовало ли это падению качества текстов, которые часто производят впечатление технической изобретательности, когда автор не знает, что сказать, и многозначности, не развиваемой далее?

К чести исследователей, чьи работы представлены в сборнике, они от этих вопросов не уклоняются и понимают, что не все у исследуемых ими авторов интересно в равной мере. «Сигей приложил усилия, чтобы объяснить резкий поворот Крученых “пост-футуристических времен” в сторону графомании, а заодно как-то оправдать позднюю “линеарность” Гнедова, но прозвучало это не особенно убедительно» (А. Устинов, с. 82). И. Кукуй ставит вопрос о качестве, предлагая понимать под ним «соответствие поставленных художником задач средствам их решения и актуальность этих задач и выразительного языка в рамках определенной художественной парадигмы. В числе наиболее интересных проблем отметим в этой связи место и роль трансфуристов внутри эстетики так называемого “плохого искусства”, тематизирующего и подвергающего рефлексии положение художника и произведения искусства за рамками официального канона и соответствующего понимания о “правильном”, “хорошем” искусстве» (с. 20). Он отмечает и «стремление Ры Никоновой создать единую “систему” различных видов искусств и отраслей наук» (с. 10), что противоречит принципиальной несистемности футуризма. Видимо, новый футуризм не забывал об опыте канонизации предшественников, заняв противоречивую позицию, где сочетались независимость и самореклама, тщательные исследования и вал очевидных текстов. «Авторам “Транспонанса” как неоавангардного журнала часто приходилось отвечать на упреки во вторичности» от других авторов неофициальной литературы (И. Кукуй, с. 18).

Жаль, что совсем не рассматривается соотношение авторов «Транспонанса» с лианозовцами и концептуализмом. Приводимое П. Казарновским письмо Ры Никоновой А. Нику: «…каждое действие жизни — поэтично. Надо только зафиксировать его честно и не бояться назвать стихом. Напр.: “Сижу в парке, болтаю ногами”. Или: “Ослепла”» (с. 169), — очень похоже на гораздо более раннее «главное иметь нахальство знать, что этостихи» Яна Сатуновского. С другой стороны, картина художника Уктусской школы (предшественника «Транспонанса») В. Дьяченко «Чье это облако?», где кроме этих слов и примитивистского рисунка облака ничего нет, сходна с многими картинами концептуалистов, но создана еще в 1967 г. Внимание авторов «Транспонанса» к тавтологии, фонетическим параллелизмам аналогично взглядам Вс. Некрасова. Отмечаемое П. Казарновским в стихах А. Ника «обыгрывание устойчивых речевых оборотов с целью доведения их до абсурда» (с. 144) также близко концептуализму. Другой предшественник «Транспонанса» — семейный журнал матери Ры Никоновой, по воспоминаниям сестры А. Таршис Надежды выходивший в одном экземпляре с 1953 по 1965 г. (с. 178). Это ставит вопрос о связи самиздата не только с подпольной, но и с домашней литературой.

В книге много материалов — публикации текстов авторов «Транспонанса», работы фактографического характера: М. Классена об архиве исследовательского центра Восточной Европы в Бремене, А. Мирзаева о мадридском издательстве М. Евзлина «Hebreo Errante», выпускавшем книги авторов «Транспонанса», футуристов и обэриутов, Д. Розовской и Ю. Осеевой о театральных постановках произведений авторов «Транспонанса», библиографические списки русскоязычных литературных публикаций С. Сигея

и Ры Никоновой (составитель И. Кукуй), А. Ника (составитель П. Казарновский).

Но что же такое транспоэтика? «Первое место занимает транспонирование достижений предшественников» (с. 147), — говорил С. Сигей. «Сохранить нить поэтического авангарда, то бишь перелить в себя, пропитать собой, перенести в чужое, пронести сквозь подобное, передать всем, пронзить всё» (с. 22), — сказано в манифесте 1980 г. «“Переходы” через пространства смысла, так и “выходы” за их возможные пределы» к абсурду, абстракции, зауми, «движение через плоскости и глубины ради постижения-обретения ожидаемого “за”» (с. 163—164), — предлагает П. Казарновский.

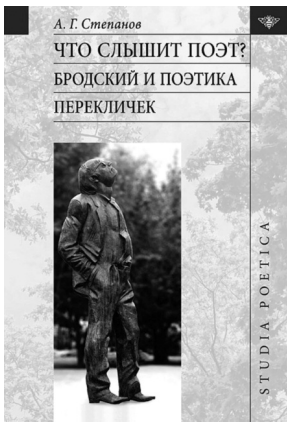
Авторы «Транспонанса» продолжают «традиции футуристов, дадаистов, заумников и обэриутов: игру в случай, в ляпсус, во фрагмент, воскрешая культ иррациональности и алогизма, но с повышенной агрессией, что спровоцировано ментально пережитыми катаклизмами XX века» (с. 411), — пишет Д. Розовская. Авторы «Транспонанса» сохранили живую связь с футуристами и обэриутами, но сумели ли они уйти дальше? Вопрос остается открытым.

Александр Уланов

Степанов А.Г.

Что слышит поэт? Бродский и поэтика перекличек.

М.: ЯСК, 2022. — 280 с. — 500 экз. — (Studia philologica).



«Что слышит поэт?» — сборник статей известного исследователя поэзии Бродского. По определению автора книги, ее «сквозной сюжет — ритмические переклички, которые связывают стихи Бродского со стихами предшественников, современников и поэтов новой генерации» (с. 9). А.Г. Степанов, пытаясь отделить переклички, предусмотренные стихотворцами, от тех, что «возникают помимо авторской воли», предлагает для этого критерий разграничения, развивая соображения М.Л. Гаспарова: «...сочетание тех же слов, часто в тех же грамматических формах в изоритмических строках, образующих тождественные или сходные строфы. Введение стихотворного параметра принципиально по двум причинам: во-первых, ритм мнемоничен и лежит в основе нашей поэтической памяти; во-вторых, ритмические показатели объективны и ставят заслон читательской субъективности. Поэтому для нас “формообразующее” сходство, будь то ритмико-синтаксическое клише или строфическая организация, — необходимое условие для установления межтекстовых связей, с чем согласны не все» (с. 9—10). Как убежден автор книги, «ритмическое сходство в единстве со сходством семантическим представляется достаточно надежным критерием для выявления межтекстовых взаимодействий» (с. 10—11).

Место поэзии Бродского в книге оказывается не очень ясным. С одной стороны, он ее заглавный «герой», с другой — исследователь формулирует так свою задачу: «...проследить, как стихотворная форма участвует в сохранении литературной памяти, передавая ее от одного поэта к другому» (с. 11), из чего

следует, что творчество автора «Части речи» и «Урании» не более чем один из поэтических феноменов, подлежащих анализу, но не главный, не центральный. Скорее это иллюстративный пример работы механизма, передающего традицию. Сам же этот механизм (семантический ореол метрики и отчасти строфики) рассматривается во многом безотносительно к случаю Бродского. Так, к примеру, анализируя ритмический контекст его «Облаков» — русские стихотворения, написанные двухстопным дактилем, — А.Г. Степанов разбирает в том числе и поэтические тексты, которые считает незначимыми для автора «Облаков». А рассматривая ритмические контексты «Испанской танцовщицы» Бродского (это прежде всего двухударник с женскими окончаниями и с инерцией двухстопного ямба), обращается к лирическим произведениям (в том числе переводным), которые, как считает автор, поэт знать не мог, — к «Самбе» А. Барто и к «Сапсанам» перуанского стихотворца Х.М. Эгурена. (Основания для уверенности, что в эмиграции Бродский не мог прочитать изданные в Советском Союзе стихотворение Барто и перевод произведения Эгурена, на мой взгляд, не бесспорны; впрочем, сходство с текстом перуанского автора ограничивается только ритмикой.) Таким образом, фигура Бродского оказывается оттеснена на второй план, а предметом внимания становятся уже метр и ритм (прежде всего семантический ореол метра) как таковые.

Несмотря на настойчивое стремление разграничить случайные совпадения и намеренные отсылки к чужим текстам, то есть реминисценции в самом широком смысле слова, это автору книги не вполне удается. Прежде всего, понятие переклички, используемое А.Г. Степановым, не обладает каким бы то ни было терминологически определенным смыслом. Кроме того, исследователь, сопоставляя стихотворения Бродского с произведениями других поэтов и приходя к мысли об их «вероятной генетической связи», вместе с тем вопреки изначальному утверждению допускает, что даже «множественные переклички», в том числе ритмические, могут быть непреднамеренными. Так это происходит, например, в случае со стихотворением Р. Саути «Пауку» и с «Мухой» Бродского (с. 30—31). Пытаясь определить возможную преднамеренность использования Бродским в стихотворении «Облака» ритмической модели, воплощенной в пастернаковском переводе песни духов из «Фауста», А.Г. Степанов стремится выяснить, мог ли Бродский, когда создавал стихотворение, помнить об этом переводе и вспоминал ли о нем в тогдашних разговорах. Однако бесспорное установление фактов такого рода, думается, попросту невозможно. Между тем для филологии интересны прежде всего не генетические, а функциональные связи произведения с его претекстами. Например, выражение «синим солнцем палимы» в «Пилигримах» Бродского, несомненно, заимствовано из некрасовских «Размышлений у парадного подъезда», но между двумя произведениями нет при этом больше ничего общего: заимствование здесь не отсылка к произведению Некрасова. С точки зрения психологии творчества обращение к претекстам-образцам может быть бессознательным, но при этом оно способно определять структуру текста, то есть становиться литературным фактом. И наконец, вопреки декларируемой установке исследования, согласно которой основой преемственности выступают метр и ритм, в главе «Две “Горы”: И. Бродский и М. Цветаева» А.Г. Степанов сопоставляет цветаевскую «Поэму Горы» и стихотворение Бродского «В горах», несмотря на непохожесть их метрики: «В метрическом плане “Поэма Горы” и “В горах” не тождественны. Если поэма Цветаевой полиметрична, то текст Бродского монометричен и на-

писан 4-ст<опным> хореем с мужской клаузулой» (с. 35). При этом, однако, автор книги убедительно доказал текстуальную связь между двумя стихотворениями, вступающими в своеобразный диалог. Вместе с тем в некоторых других случаях совпадения не только в метрике, но и в тематике автор книги признает недостаточными для определения одного стихотворения как претекста-образца для другого (так это происходит с «Днепровьем» Вяч. Иванова и «Облаками» Бродского), а сходство одной лишь метрики при разительном различии семантики, напротив, считает достаточным для предположения о том, что одно произведение было «ритмическим источником» для второго (так это делается с «Погорельщиной» Н. Клюева и «Испанской танцовщицей» Бродского).

Порой ход мысли исследователя довольно противоречив. Например, А.Г. Степанов, анализируя «Облака» Бродского, пытается (по-моему, безосновательно) найти отсылки к пастернаковскому творчеству в упоминании о «профиле Толстого» и о «Риме», обнаруживаемых лирическим «я» в очертаниях облаков: Толстого рисовал отец Пастернака, а Рим как метафора старости-зрелости творца упоминается в пастернаковском стихотворении «О, знал бы я, что так бывает...». Все эти сомнительные сопоставления исходят из метрического сходства «Облаков» и песни духов из пастернаковского перевода «Фауста»: они якобы могли быть навеяны этим переводом. Но в итоге автор книги предположение о песне духов как о претексте стихотворения Бродского отводит. Противоречивы психологические объяснения камуфлирования или же обнажения Бродским связи его произведений с поэтическими текстами других стихотворцев. В «Мухе», по мысли А.Г. Степанова, Бродский скрывает зависимость от «Паука» Р. Саути, проявляя «страх влияния» по Х. Блуму, в стихотворении «В горах» же, наоборот, демонстрирует преемственность по отношению к произведению другого большого поэта — к цветаевской «Поэме Горы». На самом деле, как представляется, в «Мухе» стратегия сокрытия претекста никак не проявляется, как не проявляется и обнажение претекста в стихотворении «В горах».

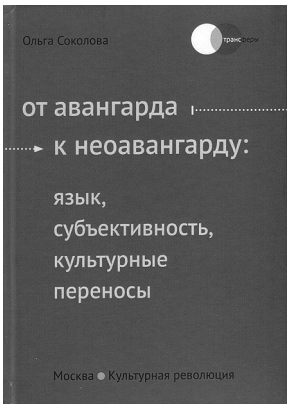
С точки зрения теоретического подхода книга А.Г. Степанова достаточно уязвима, исследовательская оптика не сфокусирована, размыта, что объясняется, по крайней мере отчасти, разнородностью статей, написанных в разные годы для различных изданий. Но конкретные разборы стихотворений Бродского в сопоставлении с их претекстами, а также анализ семантических ореолов метрики и строфики интересны, часто убедительны и очень ценны. В первой главе («Бродский и предшественники»), помимо статьи о «В горах» и «Поэме Горы», это работа «О двух возможных претекстах “В альбом Натальи Скавронской”», в которой убедительно установлена преемственность стихотворения по отношению к лирике Пастернака и к «Стихам в честь Натальи» П. Васильева. Во второй главе («Среди современников») хороши статьи о связи произведений Бродского с поэзией С. Чудакова, о влиянии «Поэмы осени» Р. Дарио в переводе Г. Шмакова на «Пьяцца Маттеи» Бродского, о «поэтике взаимодействий» О. Охапкина и Бродского, о воздействии автора «Части речи» и «Остановки в пустыне» на Г. Григорьева и Е. Рейна. Заслуживают внимания и работы, включенные в третью главу, посвященные воздействию Бродского на поэтов младших поколений. Удачны работы, составившие четвертую главу («Память формы»). Кроме уже упомянутой статьи о ритмических контекстах «Испанской танцовщицы», это исследование четырехиктного сегментного дольника у Бродского, Л. Костюкова и М. Фрейдкина, а также работы о строфических моделях АнЗаБаБ и Я6аБаБ.

«Механизмы сохранения и передачи литературной памяти, которые можно выявить и описать средствами стиховедения, поэтики, стилистики» (с. 242), в книге А.Г. Степанова не проанализированы с ожидаемой полнотой. Но для исследователей творчества Бродского, в том числе для комментаторов, для филологов, изучающих русскую поэзию второй половины прошлого и первых десятилетий нынешнего века, для стиховедов эта книга будет, несомненно, полезна. Интересна она окажется и для квалифицированных читателей — ценителей поэзии Бродского.

Андрей Ранчин

Соколова О.В.

От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы.



М.: Культурная революция, 2019. — 294 с.

Исследование посвящено преимущественно произведениям Г. Айги и В. Сосноры — соединительному звену между «классическим авангардом» (футуризмом и ОБЭРИУ) и современной поэзией России. Соколова относит Айги и Соснору к неоавангарду, подчеркивая двойственность термина с приставкой «нео-»: акцент и на новизне, и на связи с традицией. Есть сопоставление с вариантом неоавангарда вне России — итальянской «Группой 63». Книга содержит интересные анализы стихов Айги и Сосноры с точки зрения языка, наблюдения о связи литературы с другими системами знаков (некоторые стихи Сосноры построены по принципам музыкальной композиции, у Айги велика роль пауз и повторов, его поэзия связана с музыкой минималистов, включает музыкальные и графические фрагменты). Но одна из важнейших затронутых проблем — проблема субъекта. Именно здесь чтение книги порождает более всего вопросов, возможно, важных для будущего.

Один из разделов книги так и называется — «Конструирование субъекта в поэзии Г. Айги». Создается впечатление, что оно происходит на очень архаичных основаниях: миф, сон, детство. Но не ведет ли единство с миром к растворению в нем? Способствуют ли конструированию ответственного субъекта инфантилизм или пространство грезы? Соколова обращает внимание на дополнение у Айги «сна» «диспутом», то есть внешним и аналитическим рассмотрением. Но насколько это реализовано у Айги? Айги во многом следовал Хлебникову. Соколова отмечает, что позиция Хлебникова менялась: в последнем своем стихотворном автопортрете он, возможно, говорит о слепоте самодеформации художника, ориентирующегося на «корни». Но Айги, в соответствии с мифом, склонен считать слепоту прозрением. Интерес Айги к другим искусствам тоже представляется возрождением архаики, где слово еще не отделилось от музыки.

Для Айги очень большое значение имело позднее творчество Б. Пастернака. При этом у Пастернака «субъективность утверждается как некое “сверхличное”, “родовое” качество» (с. 148). Субъективность ли это? Соколова приводит характерно противоположную

оценку Пастернака у Сосноры: «Где-то в 1922 г. Пастернак-гений гибнет и остается жить-поживать просто Пастернак, и это длилось ровно 38 лет до смерти от простуды. В основном он убивался переводами, но доконал себя романом “Доктор Живаго”...» (с. 143).

Субъект у Сосноры — первотворец, бунтарь, кочевник (с. 75), не вписывающийся ни в природу, ни в общество. Соснора обращается к истории языка. Этимология помогает работать с философскими проблемами, например с проблемой существования, его двойственностью как бытия и как чего-то земного, сниженного («влачить существование»). Но субъект при этом замыкается в слове. У Сосноры «слово становится единственным способом самоопределения и существования поэта, но и возможностью существования самого бытия» (с. 181). Этого едва ли достаточно, и возникает мотив потери также и слова; вообще нарастания пустоты. Даже объятия символизируют «кругообразную форму, утрату движения, растворение в коловращении текстов, реальностей» (с. 164). На примере диалога Сосноры с «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова Соколова показывает, как поэт теряется в пространстве «молчания, немоты, неодушевленности, недиалогичности», как происходит растворение «субъекта в энтропии “чужих” текстов, утративших витальное, креативное начало» (с. 168).

В результате у обоих авторов на первый план выходит тема смерти. В условиях отказа от авангардной утопии «из всех универсалий (добро и зло, долг, честь, совесть, справедливость и др.) в неоавангарде актуализируется дихотомия свободы и не-свободы, и смерть эстетизируется как акт свободы» (с. 182). Анализ темы смерти в книге показывает сложность выхода к жизни на основании ее самой, а не высших безличных догм. «Интенция реальности — уничтожение творчества как диссонирующего по отношению к ней начала. В этой ситуации единственный возможный выбор поэта — смерть» (с. 190), но лишь в том случае, когда поэт не в состоянии опереться в реальности на что-то иное, не уничтожающее, а рождающее, яркое и многосмысленное в своем существовании. Возможно, именно против смерти направлен и акцент литературы на незавершенности? Поскольку «кульминация творчества, завершение, результат, готовая форма — одновременно оборачивается смертью, “вырождением” апофатического объекта творения, растворением в профанной реальности» (с. 172).

Для обоих авторов очень важна внутренняя независимость. Айги различает несамодостаточное одиночество-изгнание человека как части толпы и экзистенциальное одиночество-свободу внутри самого себя. Для Сосноры самоопределение также добровольное изгнание, отказ от центра ради периферии. Обоим авторам свойственен бунт против целостности и одновременный ее поиск, но целостности новой, «когнитивная установка на целостность предстает как процессуальность и принципиальная незавершимость» (с. 209), отсюда фрагментированность стихов, отход от нормативного синтаксиса. Оба автора не разделяют точку зрения на слово как симуляцию (хотя ирония и критика риторики у Сосноры порой неожиданно сближают его с концептуализмом).

Характерно, что Айги при несомненном влиянии на него Малевича и Кручёных не обратился к зауми, чисто фонетической, беспредметной поэзии. Для обоих авторов значимы телесность, воплощение. Возможно, с этим связано внимание Сосноры к китайской культуре с ее равноправием телесного и духовного, материализацией знака, живописным аспектом иероглифа. «Китайские картины изначально создавались как поликодовые тексты, в которых совмещались вербальный (поэзия), визуальный (живопись), вербально-визуальный

(каллиграфия) и тактильный (гравировка в виде оттиска с печати) коды» (с. 109). При этом Соснора отрицает символизм (да и антисубъектность) китайской культуры. С другой стороны, телесность у Айги не индивидуальна, это слияние с миром, у Сосноры это во многом телесность речи. И оба они рассматривают поэта как особенного по сравнению с другими людьми, делают упор на слове как высшей реальности. Возможно, поэзии, не теряя достоинства, предстоит научиться скромности?

Обращаясь к современной русской поэзии, Соколова видит в ней повышение неопределенности посредством пропуска слов и замены их неопределенными местоимениями, посредством фрагментов, обозначенные как «лакуны» в тексте (К. Корчагин, С. Завьялов); дезорганизацию текста у С. Львовского при помощи дискурсивных слов; смену дейктического центра (Д. Григорьев); разложение слов на составляющие их «частицы» или «прилипание» их к другим частям речи (Н. Азарова). Это увеличивает подвижность стиха. Но то, что «у Завьялова субъект подвергается тотальной децентрации» (с. 249), говорит скорее о размывании субъекта, чем его конструировании. Субъект отчужден от себя, не способен говорить за себя (у М. Степановой). При этом во многом сохраняются прежние притязания поэзии. У С. Завьялова называние имени именно поэтом остается залогом не только бессмертия, но вообще существования: «…если объект не назван, он не существует ни в тексте, ни в реальности, но тогда взаимно не существует и субъект, который сам “осуществляется” в процессе называния» (с. 252—253). Взаимодействие с другими языками у М. Сухотина не более чем ирония и «нанизывание бесконечных аллюзий» (с. 259), у Вс. Некрасова — только фонетическое. Более многообразно добавление смысла у Ст. Львовского, когда развертывается слово *memorable*, чей русский эквивалент получается по меньшей мере из шести слов. Или «but lo!» у И. Булатовского, «вот!» на устаревшем английском или «но нет!» на пересечении английского и иврита (с. 262).

«Оказавшись в парадоксальной ситуации одновременной невозможности говорения и молчания, поэты ищут новые пути проговаривания посттравматического опыта и самоопределения» (с. 6). Книга О. Соколовой — во многом исследование проблем, которые появляются перед литературой сейчас, которые она будет пытаться решать уже после Айги и Сосноры, учитывая их опыт. Так ли полярно противоположны, сходясь в устремленности к архаике, Айги с его рождением слова из мифа тишины и Соснора в его работе с праформами языка? Возможно, поэзии (в том числе и для конструирования субъекта) предстоит поиск каких-то иных опор в настоящем и будущем.

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.

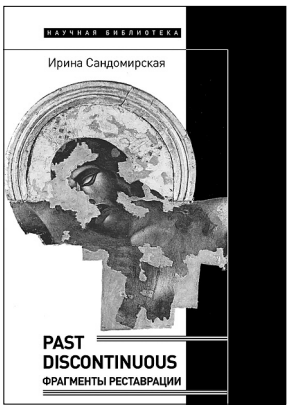
Федор Николаи, Ирина Сандомирская

Реставрация как суждение и как действие

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_365

Сандомирская И. Past discontinuous: фрагменты реставрации.

М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 520 с. — (Научное приложение; Вып. CCXL).



Книга известного филолога, исследователя советской культуры Ирины Сандомирской «Past discontinuous» посвящена критике современной завороженности памятью о прошлом и поиску альтернативных моделей работы с ним. Это сложное, богатое яркими сюжетами исследование, заслуживающее подробной рецензии. Между тем почти всегда рецензия предполагает упрощение или редукцию — обозначение «самого важного» и отбрасывание «второстепенных» деталей, составляющих основную плоть текста, а также ревизию авторского языка. Поэтому возможность задать несколько вопросов Ирине Сандомирской в рамках интервью (за которое я благодарен ей и редакции НЛО) показалась мне вдвойне интересной и ценной: такой диалог исключает редукцию и проясняет позицию как автора, так и его собеседника.

Федор Николаи: Ирина, в своей книге вы рассматриваете реставрацию как специфический режим взаимодействия с прошлым, возникающий на стыке истории и памяти; как сложное переплетение политических, экономических и социальных интересов. Его политическая составляющая связана с конструированием *преемственности* между прошлым и настоящим. Реставрация превращает иконы, имперские памятники или музеи советского быта в свидетельства коллективной памяти, чаще всего национальной. На ваш взгляд, метафорика памяти изначально включает момент такого конструирования «национального наследия»? Или это конструирование преемственности стало лишь в последние годы слишком навязчивым, циничным и откровенно связанным с *консервативными* политическими проектами?

Ирина Сандомирская: Фразеология исторического наследия, несмотря на свою принадлежность к возвышенному стилю, хранит в своих метафорах довольно низменное экономическое значение: тут мы имеем и народное/национальное/историческое *достояние*, культурные/исторические/художественные *ценности*,

культурное/художественное *богатство*, *сокровища* русской/мировой/национальной культуры и соответствующие *сокровищницы* в форме музеев, библиотек и пр. Наследование — это юридический процесс передачи ценностей, и как таковой он подразумевает права и обязанности сторон. Помните «насмешку горькую обманутого сына»? Речь именно об этом: отец несет обязательства перед сыном; промотать состояние — значит обмануть законные притязания следующего поколения. Нечто подобное подразумевает и риторика исторического наследия: наше прошлое нам как будто что-то должно, и мы имеем законное право требовать от него чего-то для нас ценного; с другой стороны, будущее будет спрашивать с нас, если мы, в свою очередь, завещанные ценности не преумножим, но промотаем. Своего рода генеалогия патриотической морали: экономическая зависимость превращается в зависимость нравственных обязательств, которые связывают всех ощущением общих корней и общей идентичности. Или так хотелось бы: наследие подразумевает возможность патриархального примирения всех со всеми на общей почве — идея, далекая от политической реальности, но отвечающая утопической — или цинической, как вы сказали, — консервативной программе деполитизации современного общества.

В отношениях с прошлым складывается особая динамика, которая не исчерпывается формированием содержания (чем ограничивается критика исторической памяти). Наследие — это не сумма понятий, но активный процесс производства ценностей. Поэтому такие абстрактные, казалось бы, категории, как политэкономия желания и коллективного воображения, символическая экономия или символический капитал, в этом случае получают вполне конкретное материальное наполнение. Продуктом такого производства ценностей можно считать памятник в том специальном музейно-археологически-антикварском смысле слова, в котором его использует Алоиз Ригль в своей основополагающей работе о культе памятника в обществе европейской модерности (der moderne Denkmalkultus). При всей своей, казалось бы, незыблемой материальной объективности всякий памятник представляет собой место динамических напряжений между самыми различными и совершенно не согласующимися друг с другом ценностями, и потому он чрезвычайно хрупок и уязвим для разного рода попыток инструментализации и реинструментализации в ходе культурных и прочих войн, в том числе при конструировании национальных проектов.

Ф.Н.: В условиях современного социально-политического кризиса метафорику исторической памяти и сохранения преемственности с прошлым важно скорее деконструировать или же попытаться использовать как-то иначе, например противопоставляя «реставрирующей ностальгии» по СССР «ностальгию рефлексивную» в духе Светланы Бойм? В книге вы пишете, что реставрация «содержит в себе мощный критический потенциал, на практике отрицая саму идею непрерывного времени и гомогенной идентичности как заведомо мифическую» (с. 123). Может ли сегодня разговор о реставрации и памяти помочь в переосмыслении причин современного кризиса и поиске выхода из него?

И.С.: Я не верю в бинарные схемы, и в этом смысле рефлексивная ностальгия мне так же непонятна, как и реставрирующая. Ностальгия — это заведомо ложный аффект, который сводит на нет ценность рефлексии и, более того, компрометирует рефлексию как попытку честного интеллектуального труда.

Когда я предлагаю расширить понятие реставрации и использовать заключенный в ней критический потенциал, я имею в виду следующее. Два гранд-нарратива прошлого — История и Память — традиционно противопоставляются друг другу

как модусы объективного и субъективного прошлого соответственно. История стоит на объективности причинно-следственных связей, Память — на аффекте и мифе, на субъективном связывании индивидуальных переживаний. То, что мы называем коллективной (исторической, культурной, национальной и пр.) памятью — это совсем другое: это идеология, собрание суждений в роде флоберовского «Лексикона прописных истин», а на практике — что-то вроде гражданской религии, объект, который требует служения. Реставрация же — это область практического знания, суждения и действия. Здесь прошлое является в виде конкретной материальной вещи с конкретной материальной историей и с конкретной способностью организовывать вокруг себя реальность конкретных же отношений. Поэтому реставрация заключает в себе перспективу, из которой можно критически оценить и логические суждения Истории, и сновидческие метаморфозы Памяти. Выйти из кризиса это вряд ли поможет, но, может быть, поможет обрести дополнительную опору и баланс, чтобы оглядеть критическим взором созданную нами и населенную нашими фантазиями ностальгическую бинарную картину мира.

В то же время в ответ на тезис, высказанный выше, немедленно напрашивается контртезис, а именно — о фальсификации, которая также есть область практического знания, суждения и действия. Поэтому реставрация занимает срединное и крайне неопределенное положение, служа как бы промежуточной инстанцией и границей между подлинником и подделкой, между настоящим и ненастоящим, между истиной и обманом. Подозрения в отношении реставраторов и обличение произвола реставрации волнуют публику еще со времен критики салонов у Дидро и составляют общее место среди экспертов, знатоков и коллекционеров, связанных с рынком произведений искусства. Эта двусмысленность в конституции реставрации представляется мне очень интересной и даже полезной, поскольку она способствует созданию здорового скепсиса (если не переходит границы конспирации) и тормозит в нас тот охранительный энтузиазм, который слишком часто замещает собой политическое действие.

Ф.Н.: Рискну не согласиться с вами относительно чисто идеологического характера памяти. На мой взгляд, Алейда Ассман, Доминик Лакапра и Джей Уинтер говорят скорее о *практиках* коммеморации, связанных с этическими представлениями и предельно рефлексивной проработкой прошлого. Споры об исторической памяти в ФРГ второй половины 1980-х гг. предполагали выстраивание суждений и действия в публичной сфере. И, как показывает Николай Эппле* в книге «Трудное прошлое», эта полемика не была исключением: в разных формах дискуссии о памяти оказались крайне важны не просто для демократизации политических институтов, но и для развития публичной сферы в Испании, Южной Африке, Чили и многих других странах. Возможно, даже в ностальгии есть что-то еще, кроме «заведомо ложного аффекта», — некий опыт различения / проведения границ между настоящим и прошлым. Франклин Анкерсмит называет этот опыт «возвышенным». Да, сегодня в России память служит оправданием крайне консервативной идеологии, а ностальгия эксплуатируется в самых разных формах: от региональных музеев «Рожденные в СССР» до сериалов на Первом канале. Но деятельность общества «Мемориал»** вряд ли можно свести к идеологии. Или, на ваш взгляд, память здесь выступает лишь частью, первым шагом, исходным импульсом в связке с реставрацией и рефлексией?

---

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

** Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество «Мемориал» признано в Российской Федерации некоммерческой организацией, выполняющей функции иностранного агента. — *Прим. ред.*

И.С.: Если можно, я остановлюсь на одном имени из вами названных. Анкерсмит возражает против тенденции последнего времени обобщать прошлое и историю, смешивая опыт, понятия и знания в метафорах коллективной памяти, — с этим я совершенно согласна. Его книга о возвышенном опыте является поздним откликом на «спор историков» 1980-х гг. и на соответствующие попытки присвоения — «приватизации», по его выражению, — прошлого и истории под рубрикой коллективной памяти. Как и много лет назад, Анкерсмит в этой книге работает в области критики исторической репрезентации, он продолжает попытки теории истории вырваться из «тюрьмы языка» исторического описания и показывает в своей книге, как возвышенное возникает в исторической репрезентации как часть логики и продукт генезиса самой репрезентации. В то же время исторический опыт XX в. — «возвышенный опыт» с философской точки зрения — это опыт приближения к Смерти, к «отцу ужаса». Согласитесь, это не такого рода реальность, о которой можно ностальгировать. Странно было бы, не правда ли, характеризовать воспоминания Шаламова о Колыме как ностальгические?

Раз уж речь зашла о Шаламове. Мне представляется чрезвычайно важной его критика интеллигенции, которая после смерти Сталина пыталась подходить к террору как к моральной или религиозной проблеме, как к вопросу борьбы добра и зла. Шаламов настаивал, что ни историческую, ни политическую, ни антропологическую реальность ГУЛАГа этим объяснить нельзя. Отсюда его знаменитая фраза из переписки с другом: «Каждый раз, когда я слышу слово *добро*, я беру шапку и ухожу». В этих словах весь опыт колымского заключенного и вся горечь свидетеля, опыт которого (возвышенный опыт, по Анкерсмиту) сталкивается с глухотой современника, добросердечно сочувствующего судьбе страдальца, но не доверяющего его суждению, объясняя его «необъективностью» и «травмой». Алейда Ассман (еще одно имя из вашего списка), как мне представляется, как раз из тех, кто считает возможным исправить зло и не допустить его повторения, если сформулировать память как проблему общественной нравственности, которую можно разрешить путем идеологической коррекции коммеморативных, образовательных и прочих дискурсивных практик. Мне кажется, это наивная позиция во имя того самого «добра»; позиция, которая, как это ни печально, в своей — я подчеркиваю — вульгарной форме едва ли не совпадает с идеями «менеджмента памяти», столь привлекательного для путинских идеологов.

Что касается «Мемориала»**, то это поистине трагическая история, о которой надо говорить отдельно и крайне осторожно. Я надеюсь, со временем мы извлечем уроки из этого героического эпизода, из уникального опыта самоотверженного служения исторической истине. Давайте вернемся к этому разговору в другой раз, это большая и всех нас прямо затрагивающая больная тема. Память хранит в себе не только истину, как нам хотелось бы думать; она скрывает зло, «много зла, без числа и меры», как пишет Шаламов в одном стихотворении[1]. Поэтому я призываю опираться в рефлексии не на память как таковую, но на критику памяти. И это не значит, что я голосую за забвение. Наоборот, думать из позиции критики памяти — значит ставить под сомнение цельность и целостность тех образов прошлого, которые подсовывает нам память, умиротворяя наши патримониальные желания и примиряя с прошлым злом.

Ф.Н.: Вы пишете, что реставрация почти всегда связана с насилием, и приводите яркие примеры с расчистками икон, более поздние слои которых уничтожались

1 Имеются в виду строки: «Память скрыла столько зла — / Без числа и меры» (*Шаламов В.Т.* Собр. соч.: В 6 т. М., 2013. Т. 3. С. 54). — *Прим. ред.*

ради вскрытия «первоначального» (пусть и слабо сохранившегося): «В наши дни реставрация переживает своего рода “вегетарианские времена”, однако изначально ненасилие ей совсем не свойственно. <…> Насилие оказывается, таким образом, продуктивным моментом в овладении прошлым» (с. 51). Против кого направлено это насилие? Речь идет о вещах, зданиях, объектах материального мира, на которые нужно распространить этические нормы? Или о людях и сообществах, то есть об изъятии памяти из частной, семейной или корпоративной сферы в интересах государства или каких-то групп, связывающих свои интересы с государственной властью?

И.С.: Как и во многих других делах, насилие в реставрации связано с утопией, в данном случае — извините за оксюморон — с исторической утопией, или, как Зигмунт Бауман выразился, с ретротопией, то есть с утратой утопии будущего и попыткой перенести утопические желания в прошлое. Мой пример — «расчистка», советская методика реставрации русской иконы или деревянной церкви: по существу, работа сводилась к ее, иконы или церкви, обдиранию, «освобождению» (sic!) от всего, что накопилось в материальности вещи за столетия ее существования и что, с точки зрения реставратора, лишь искажало и затемняло ее первоначальный замысел или облик, продукт реставраторской реконструкции. Тем самым между двумя моментами времени — между конкретным «сейчас» реставрации и туманным «тогда» воображаемого «первоначального состояния» — образовывалось зияние, соответствовавшее всей продолжительности жизни самой вещи со всеми превращениями, катастрофами и возрождениями, которые ей довелось пережить, и со всеми перипетиями исторического опыта, в которые она, эта икона или церковь, оказалась вовлечена. Расчищенные таким образом вещи оказывались знаками текущей исторической доктрины, пустыми токенами, выдернутыми из контекста собственной социальной и экономической жизни. Советская реставрация, из которой я черпала свои примеры, в этом смысле полностью усвоила и довела до абсурда позитивистскую реставрацию XIX в. Но если мы посмотрим на так называемую фашистскую реставрацию Рима, мы увидим нечто подобное: беспрецедентное насилие с помощью современной технологии над реальной тысячелетней историей и телесностью большого города, радикальная деструкция по отношению к древней — средневековой и ренессансной — застройке, которая продолжала активное существование в ткани современной городской жизни; ради монументализации имперского духа на огромной площади — фактическая замена живого жилого пространства руинами, реально древними, но антиисторическими по своей функции, в духе нигилизма использованными фашистской диктатурой для демонстрации безграничной власти над временем и пространством.

Ф.Н.: С другой стороны, критика и деконструкция, о которых мы говорили выше, тоже часто несут с собой элемент насилия. Как провести здесь границу между продуктивной критикой и неоправданным насилием?

И.С.: Утрата есть утрата, и культура не есть бездонная сокровищница бесконечного накопления ценностей: уже просто обозначая нечто, мы совершаем над этим «нечто» насилие, предписывая ему логику в духе обозначения. Эта мысль банальна и не дает индульгенции и права на насилие, но все-таки нельзя закрывать глаза на факт того, что человек расхищает мир, когда размечает его своими значками. Расхищению времени со стороны реставрации, возникшей на континенте в середине XIX в., противостояло немедленно возникшее в Англии контрдвижение антиреставрации, которое требовало не вмешиваться в руины никоим образом, уважая

их нефункциональную древность и не впадая в фетишизм псевдоисторического новодела.

После Второй мировой войны в ландшафте ее невиданных разрушений вопрос о насилии был поставлен по-другому, в связи как раз с той самой «первоначальностью», силой которой реставрация прежде санкционировала свои «расчистки». Возникла полярность между двумя родственными дискурсами — реставрацией и консервацией (притом что на практике это техники, которые нельзя разделять). Реставрация считает первоначальным то идеальное состояние полноты и цельности, которого в реальности объект, возможно, никогда и не имел (согласно отцу позитивистской реставрации Эжену Виолле-ле-Дюку); реставрация претендует на воссоздание вещи в ее (платоновской) Идее.

Консервация, напротив, видит первоначальность в том состоянии, в котором вещь была найдена нашим современником-археологом. Такую первоначальность нельзя реконструировать; ее можно только закрепить и сохранить, по возможности с минимальными утратами материальности, поскольку носителем времени как раз и является сохранившийся материал, а не воображаемый «первоначальный облик». То, что в наше время реставрация практически полностью перешла на принципы консервации, я и объясняю наступлением вегетарианского периода: консервация исходит из интересов вещи, а не из постулата доктрины. Но это касается только так называемой научной реставрации; реставратор, работающий с частной коллекцией, будет делать с вещью то, чего пожелает собственник. В общем, пространство для произвола и насилия здесь безгранично, как мы все в этом убедились, став свидетелями постсоветских приемов «воссоздания исторической среды» при махинациях с городской недвижимостью.

Ф.Н.: Вы пишете, что реставрация, с одной стороны, сложилась в условиях разрухи и уничтожения материальной среды в годы мировых войн и революций. С другой стороны, она неразрывно связана с формированием общества потребления в благополучные 1960-е гг., когда культ подлинности стал следствием массового производства новых, одинаковых и «одноразовых» вещей. Однако сегодня радикально ограничить потребление крайне трудно, а критика консюмеризма слишком часто используется популистами и консервативными сторонниками «традиционных ценностей». Меняются ли сегодня контекст и функции этого культа подлинности и «патримониального наследия»? Какие формы взаимодействия с материальным наследием прошлого кажутся вам наиболее актуальными или важными для публичной сферы в этом меняющемся контексте?

И.С.: Образно говоря, реставрация питается деструкцией: чем больше и всеохватней разрушение, тем выше потребность возвращать, восстанавливать, возрождать, воссоздавать утраченное или, по крайней мере, спасать, охранять и предотвращать от разрушения то, что еще не разрушено, но находится под постоянной угрозой. Это своего рода anxiety человека модерности, доктора Фауста в мастерской истории: стремление любыми средствами остановить разрушительное время и повернуть его назад, к status quo ante. Когда волны революционного или военного насилия откатывают назад, желания масс и правительств устремляются в сторону реставрации, и не только политической. Когда индустриализация уничтожает традиционные ландшафты вместе с их населением и вековым образом жизни, индустриалист жертвует деньги на музей или заповедник, где энтузиасты могут наслаждаться лицезрением красиво аранжированных аутентичных руин. Если в музее нет особенно привлекательных для публики ценностей, можно компенсировать его пустоту умелым «менеджментом ауры» от его, музея, древних стен. Не говоря уже

о стоимости вип-жилья в джентрифицированных кварталах, растущих на руинах плановой городской застройки.

Относительно патримониального потребительства и традиционных ценностей: тут ведь нет никакого противоречия. Культ традиционных ценностей и возникает в контексте желаний патримониального консюмеризма, просто «традиционалист» потребляет ценности высокие, чем кичится перед вульгарным потребителем масскульта и ширпотреба. Наоборот, «традиционалист» являет собой, можно даже сказать, крайнюю форму товарного фетишизма, переходящего уже в трагический hybris, поскольку потребляет ценности, заведомо непригодные ни к какому потреблению, ценности, значимость которых настолько высока, что их нельзя выразить ни в стоимости, ни в цене. Что же касается советских шестидесятых, то тогда ведь возникло не только (скажем прямо, довольно невинное) туристическое потребление духовных ценностей, но и первые признаки превращения исторического наследия в массовое движение. Именно тогда появились группы самодеятельных волонтеров-реставраторов, которые руководствовались очень туманным представлениями об отечественной старине, скорее воображением и желанием, чем историческим знанием, но охотно и добровольно отдавали свое время и силы работам на разрушенных исторических объектах. Тогда же оживилось задавленное при Сталине движение краеведов, когда начальство разрешило мотивировать свой интерес патриотической любовью к «малой родине».

Интересны судьбы этих движений. Отчасти именно из них формировались впоследствии организации русских националистов: реставраторское движение оказалось возможностью не только приобщиться к корням, но и создать идеологическую и эстетическую оппозицию официальной доктрине; это имело фатальные последствия для СССР как государства пролетарского интернационализма. А некоторые, и таких было значительно больше, стали профессиональными реставраторами, получив соответствующее художественное, архитектурное или прикладное образование. Деятельность этих людей протекает до сих пор незаметно для окружающих, и очень жаль: их опыт и умения могли бы рассказать нам многое о том, что такое есть наша общая историческая, культурная, национальная или вообще коллективная память и из какого «вещества», как говорит шекспировский Просперо, «созданы наши сны»[2].

Ф.Н.: Говоря о культе материального наследия и патримониальных эмоциях в СССР, я бы хотел уточнить: можно ли описать их относительно нейтральным языком социальных наук? Вы пишете очень ярко и метафорично. Значит ли это, что социальный анализ не очень срабатывает в отношении эмоций (в том числе патримониальных), — переводит их на иной язык, тогда как более свободное письмо не исключает их из рефлексии, но активно использует в переосмыслении образов прошлого?

И.С.: Описаниями разных культов испокон веку занимаются история, антропология и психоанализ; лучшие книги в этой области являют собой образцы эссеистической прозы, так что свободное письмо — это, надеюсь, не очень большой грех. Является ли такое письмо нейтральным? Сомнительно; но объективность и научная добросовестность гарантируются критической методологией, а не нейтральностью. Мой метод — очень «близкое» чтение специальных дискурсов и попытка

2 Ср.: «Мы созданы из вещества того же, / Что наши сны. И сном окружена / Вся наша маленькая жизнь» (*Шекспир В.* Буря / Пер. М. Донского // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 192). — *Прим. ред.*

строить свои концепты на основании извлеченных из этих текстов их собственных категорий, рожденных не спекуляцией, но рефлексией, профессиональной практикой и историческим опытом. Двойное зрение — умение одновременно видеть вещь с дальнего и близкого расстояния: и как цельный образ, и как фрагментированную фактуру, как объект и оптического, и тактильного восприятия. Это уникальная способность реставрации, а для меня это источник для формирования собственных понятий, в которых я могу гипотетически реконструировать процесс освоения прошлого, некий третий путь: не в каузальных моделях истории и не в фантазматических образах памяти, но в конкретном взаимодействии с материальностью конкретной вещи и ее социальной реальностью. В этом взаимодействии проявляется субъектность вещей, про которую сейчас так много пишут в поисках новой материалистической парадигмы. В практике реставрации овеществленное прошлое — это одновременно и данная реальность, и проблема, которую надо решить. Именно из этой перспективы я читаю Виолле-ле-Дюка, Рескина и Пруста, Грабаря и Анисимова, Бранди и Ригля и многих других в моей книге: они мне интересны не просто как носители дискурса, который я могу деконструировать, — наоборот, чтобы деконструировать, я сначала у них учусь. Так, например, понятие химеры, при помощи которого я описываю разные формы субъектности человека модерности, рассеянного и занятого поисками утраченного времени, — это слово, которым сам Виолле описывал объект и результат реставрации. Химера — это монстр, фикция воображения; химера кажется нам чем-то цельным и целостным, хотя в действительности собирается из заведомо неорганичных и генетически не связанных компонентов. Прославившись своими архитектурными реконструкциями и фантазматическими реставрациями, которые ранее считались образцами научного историзма, Виолле, как мы видим, не заблуждался относительно полной условности в вопросах исторической подлинности в собственных проектах и в возможностях реставрации вообще.

Но одновременно я также учусь и у социологов, этнологов и историков культурного наследия, историков музеев и музейного дела. У меня в библиографии много ссылок на отличные работы последних лет, особенно из французской социолого-этнологической традиции, которая занимается патримониальными практиками и эмоциями в современном обществе. Особенно меня интересовали работы по социологии и теории ценности, по политэкономии и антропологии дара, по культурному капиталу и нематериальной ценности материальных вещей, когда последние превращаются в объекты патримониального желания. Но это лишь часть того, что делается в этой области, куда наряду с наукой о материалах, технологией и этикой, историей живописных, архитектурных и прочих техник входят также и социальная история движений по сохранению исторического наследия, и институциональные истории, и исторические и философские проблемы консервации и реставрации; существуют также интересные художественные и кураторские проекты специально для исследования этой, казалось бы, вспомогательной области: принципов, практики и истории музейной реставрации и консервации исторических памятников и т.д.

Ф.Н.: Сегодня много говорят о ностальгии по СССР, в которой могут быть скрыты очень разные аспекты (неудовлетворенность настоящим, попытки возрождения империи и т.д.). Вы пишете: «Именно реставрация — производство и трансмиссия химерических и потому безусловно аутентичных свидетельств прошлого — сохраняет в себе, своих апориях (буквально: в своих “непроходимых дверях”) залог еще не состоявшегося, не вполне законченного, все еще *désœuvré* будущего; будущего в статусе *noch-nicht*, “все еще не” отмененного пока принципа надежды и откры-

тости путей» (с. 13). Как лучше представлять это будущее, которое бы отличалось от современности? И какие фрагменты или пласты советской культуры могут быть востребованы в этом будущем?

И.С.: Когда после катастрофы начинается восстановление, а после революции — реставрация, люди руководствуются стремлением вернуться к «нормальной жизни»: объектом реставрационного желания является не «старина», а (утраченная) «норма». О таких желаниях как о симптомах травмы пишет Лидия Гинзбург, наблюдая восстановление социальной «нормальности» в только что вышедшем из блокады и дистрофии Ленинграде. Зебальд в «Естественной истории разрушения» описывает стремление жителей уничтоженных союзническими бомбардировками немецких городов как можно быстрее восстановить «нормальную», то есть прежнюю, жизнь. Поэтому днем они работают на разборке завалов и уборке трупов, чтобы вечером отправиться в театр слушать «Ифигению». Зебальд интерпретирует такого рода реставрирующие интенции как форму отрицания (в психологическом смысле) и националистически обоснованного принципиального отказа признавать ответственность за происшедшее. Уже сейчас я начинаю отмечать появление в телеграм-каналах списков того, что «раньше было хорошо», то есть не при СССР, а за десятилетия после него, то есть, обобщенно говоря, «при Путине». Это, можно предположить, и есть та самая «нормальность», которой будет желать «восстановительный период», то есть политическая реставрация в будущем. Есть опасность таким образом застрять в порочном круге, если мы не сделаем усилий, чтобы преодолеть в себе патримониальные желания и стремления к тем удобствам и приятностям жизни, которые предлагает нам память и за которые мы хватаемся, потому что панически боимся настоящего.

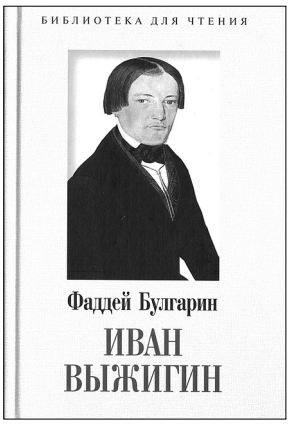
Наталья Акимова

Лицевая сторона и изнанка переизданий Ф. В. Булгарина

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_374

Булгарин Ф.В. Иван Выжигин и его приложение Петр Иванович Выжигин.

М.: Захаров, 2002. — 543 с. — 5000 экз. — (Библиотека для чтения).



В последние десятилетия Ф.В. Булгарин становится предметом объективного историко-литературного изучения, о чем свидетельствуют научные публикации и состоявшаяся в 2017 г. первая международная конференция «Ф.В. Булгарин — писатель, журналист, театральный критик». Растет и читательский интерес к его литературному наследию — после более чем полуторавекового забвения появились переиздания сочинений. При этом наметился некоторый дисбаланс: нравоописательная малая проза Булгарина переиздается качественно[1], чего нельзя сказать о большинстве переизданий булгаринских романов, к сожалению нередко небрежных, без комментариев, а иногда даже искажающих авторский текст. Более всего не повезло самому известному сочинению Булгарина — роману «Иван Выжигин». Об этом и пойдет речь.

Оговорю, что явно запоздалый отклик — следствие того, что исследователи обычно работают с прижизненными изданиями, лишь по необходимости обращаясь к современным переизданиям, а у читателя-неспециалиста, как правило, нет возможности, да и потребности для сравнения с оригиналом.

Впервые «Иван Выжигин» был переиздан на перестроечной волне «возвращения имен» в составе избранных сочинений Булгарина[2], но вот беда — публикатор дал роману новое название — «Иван Иванович Выжигин». Напомню, как менялось на-

1 См.: *Булгарин Ф.В.* Лицевая сторона и изнанка рода человеческого / Сост., вступ. ст., коммент. Н.Л. Вершининой. М.: Высшая школа, 2007; *Он же.* Дурные времена: Очерки русских нравов / Сост., коммент. С.В. Денисенко, А.С. Страховой, С.О. Шведовой. СПб.: Азбука-классика, 2007; *Он же*. Лицевая сторона и изнанка рода человеческого: Избранная проза / Сост., коммент. С.В. Денисенко, А.С. Степановой. СПб.: Азбука-классика, 2009; Петербургские очерки Ф.В. Булгарина / Сост., вступ. ст., примеч. А.М. Конечного. СПб.: Петрополис, 2010.

2 *Булгарин Ф.В.* Сочинения / Вступ. ст. и примеч. Н.Н. Львовой. М.: Современник, 1990. С. 23—366. Далее ссылки на это издание даны в тексте: Изд. 1990.

звание (при публикации фрагментов) в период работы автора над романом: «Иван Выжигин, или Русский Жилблаз» (Северный архив. 1825. № 9), «Русский Жилблаз» (Северный архив. 1825. № 13), «Русский Жилблаз, или Похождения Ивана Выжигина» (Северный архив. 1826. № 17/18; 1827. № 1), «Иван Выжигин» (Северная пчела. 1829. № 19); «Иван Выжигин: нравственно-сатирический роман» (СПб., 1829). Таким образом, новое название романа — изобретение публикатора Н.Н. Львовой, не имеющее под собой никаких оснований (согласно подобной логике, толстовский роман необходимо переименовать в «Анну Аркадьевну Каренину» и т.д.). Однако текст этого издания был оцифрован, размещен в Сети и стал основой для переиздания, со всеми огрехами и опечатками[3], хотя они не могли не броситься в глаза. Никого из публикаторов не смутило, что Булгарин, поставивший под своим Предисловием дату «февраля 6 дня, 1829 года» (и умерший в 1859 г.), цитирует французский журнал за 1887 год (Изд. 1990. С. 28; Изд. 2016. С. 10); еще забавнее выглядит сцена, в которой современные издатели заставили Выжигина в киргизской степи «догонять на коне саек и бить их нагайками» (Изд. 1990. С. 129; Изд. 2016. С. 146), — так сайга (женская особь сайгаков) превратились в хлебобулочное изделие. Примеры тиражирования нелепиц можно продолжить.

Ситуация усугубилась, когда к роману Булгарина решило обратиться издательство «Захаров», уже прославившееся непрофессиональным изданием булгаринских «Воспоминаний» с многочисленными пропусками и искажениями текста, о чем мне уже приходилось писать[4]. Сказать, что очередное обращение этого издательства к Булгарину повторило недостатки своего предыдущего опыта, было бы недостаточно.

Начнем с того, что в издании нет указания на источник публикации, а знак копирайта отсылает к 1829 г. (год выхода первых двух изданий романа «Иван Выжигин») и 1831 г. (год выхода романа «Петр Иванович Выжигин»). Издатели, видимо, не знают, что срок действия копирайта на эти произведения давно истек, и они перешли в общественное пользование.

Неожиданности в издании 2002 г. начинаются с первых страниц: в тексте романа отсутствует довольно обстоятельное авторское предисловие к «Ивану Выжигину», выполняющее весьма существенную роль, — в нем Булгарин предпринял попытку, во-первых, дать жанровое обоснование своего первого романа как нравственно-сатирического, вписав понятие «благонамеренной сатиры» в русскую культурную традицию, апеллируя к именам Петра I, Екатерины II, Кантемира, Капниста, Державина и Фонвизина (при этом, в отличие от современных публикаторов, он давал точные ссылки на исторические источники); а во-вторых, обозначить принципы создания характера своего героя, в ту пору нового для отечественной прозы. Следует пояснить, что при жизни автора роман выдержал четыре издания на русском языке (три отдельных: два в 1829 г., затем в 1830 г., и последнее в составе полного собрания сочинений Булгарина в 1839 г.), во всех изданиях Предисловие было его неотъемлемой частью.

Странным образом изменилась и структура романа, который во всех изданиях имел 33 главы, а их названия сопровождалось кратким указанием содержания каждой из глав. Теперь перед читателем был роман из 54 (!) глав и Послесловия. Можно предположить, что такая «правка» была продиктована заботой о современ-

---

3 См.: Булгарин Ф.В. Иван Иванович Выжигин. М.: Комсомольская правда; Директ-Медиа, 2016. Далее ссылки на это издание даны в тексте: Изд. 2016.

4 См.: *Булгарин Ф.В.* Воспоминания. Мемуарные очерки / Сост., коммент. Н.Н. Акимовой, А.И. Рейтблата, А.И. Федуты. М.: Новое литературное обозрение, 2021. Т. 2. С. 241—242.

ном читателе, которому под силу одолеть только небольшую главу, подобная оценка читательских возможностей распространилась и на краткое содержание глав, которое редакция издательства решила дать в своей трактовке: «Иван Выжигин, или Русский Жилблаз» (Северный архив. 1825. № 9), к примеру, булгаринское краткое обозначение содержания главы III «Любовь» превратилось в «Любовь Петронеллы и Миловидина. Хозяин вызывает меня на допрос» — видимо, в помощь читателю, которому трудно самому понять, о чьей любви идет речь. Все той же стратегией внимательный читатель при знакомстве с романом готов объяснить изъятие в тексте уже первой главы пятнадцати (!) фрагментов, объемом от предложения до страницы. Однако наши предположения нарушаются появлением в этой главе большого фрагмента (более двух страниц), отсутствующего в романе Булгарина: «Впрочем, надобно сказать, что из рода человеческого <…> Жизнь катилась, как бричка, и уж за одно это движение я благодарил Бога» (с. 6—8), и появлением персонажей, неведомых роману Булгарина, вроде ключницы Секлетеи, хранительницы тайны происхождения Ивана Выжигина, — появляющейся и тут же умирающей, но необходимой для какой-то таинственной цели.

Читателя ждет открытие: перед нами другой, написанный не Булгариным, текст, созданный в издательстве «Захаров» на основе сюжетной канвы булгаринского романа — с иными, отсутствующими у Булгарина героями, сценами, главами и романными коллизиями!

Итак, согласно обозначенной неизвестным автором стратегии, роман далее «катится, как бричка»: в повествование вводятся новые персонажи, отсутствовавшие в оригинальном тексте, такие как таинственный злодей, подосланный для убийства маленького Ваньки; инкогнито из Петербурга — явившаяся в белорусское поместье княгиня; карикатурные шляхтичи, пьянствующие в московском трактире и кричащие в соответствии с худшими штампами низовой литературы: «Пся крев! Проклятые москали, тащите все, что есть! А не то я вас всех порешу!» (с. 68). Знакомые по булгаринскому роману персонажи приобретают новые сюжетные функции: к примеру, арендатор Иосель превращается в преступного шантажиста помещика Гологордовского, чем провоцируется создание новых сцен и глав; верный слуга Выжигина, солдат Петров, женится на подосланной бабе, заманившей Выжигина в муромские леса, и т.д. и т.п. Фантазия создателей нового текста заставляет маленького Ивана Выжигина вступить в конфликт с еврейским мальчиком Гиршиком, возомнившим себя «жидовским Мессией», и во время конфликта довести того до тяжелейшего обморока, после чего Выжигин посчитал себя его убийцей, — повторю: ни Гиршика, ни этой сцены нет у Булгарина! Увлеченный автор из издательства «Захаров», придумавший неизвестно для чего персонажа, не имеющего какой-либо очевидной сюжетной нагрузки, воскрешает его в конце романа и дарит ему блестящее будущее: «Рабби Гершель известен теперь всему Западному краю. Большой мудрец, надо сказать» (с. 294).

Напротив, из романа исчезают герои, обладающие значительной семантической нагрузкой: и важный для булгаринской «благонамеренной сатиры» помещик Россиянинов, и колоритный Сила Минич Глаздурин, предвосхитивший гоголевского Ноздрева, и многие другие. Как исчезают, собственно, все быто- и нравоописательные главы и фрагменты, описывающие польско-белорусский помещичий уклад, еврейский промысел, профессионально-бытовую жизнь чиновников и степняков, привычки игроков и контрабандистов и т.п., то есть то, что представляло главный литературный интерес романа по признанию даже недоброжелателей Булгарина.

Нельзя не заметить, что наиболее существенной, если не целенаправленной, трансформации подверглись все сцены, связанные с описанием польского быта и семейства помещика Гологордовского: из чванливого и церемонного пана, гордяще-

гося своим древним происхождением, в новом «Выжигине» он превращен в буйного, грубого, неотесанного мужлана, неряшливо роняющего десерт на штаны (с. 24). Подробно выписанный у Булгарина, иронически окрашенный портрет модницы госпожи Гологордовской, повелевающей своим грозным мужем, сведен к упоминанию, что «она ничем особенным не выделялась в семействе» (с. 12). Великолепный обед в честь дня ее рождения, на который съехалось все местное дворянство, и бал, открытый полонезом четы Гологордовских, представлены карикатурным праздником, на котором «шляхетское воинство оказалось разодетым самым невероятным образом», а дочери Гологордовского уродливо наряженными в перекрашенные перья (с. 23). Тема ничтожных шляхтичей, «которые нарочно одевались в разноцветные сапоги, хвастаясь наперебой, чей герб старее» (с. 11), не оставляет изобретателя подобных нелепостей, заставляя окончательно расквитаться с ними в специально придуманной главе XIII «Снова Гологордовский»: в ней булгаринский герой (в оригинале не покидавший своего имения) отправлен вместе с ненавистными шляхтичами в Москву, где они устраивают скандал в трактире, за что и заключены в участок грозным «околоточным» (с. 71—73). Сочинивший эту главу и вставивший ее в роман, время действия которого не выходит за границы первого десятилетия XIX в., видимо, не знает, что околоточные надзиратели в России появились лишь в 1862 г., соответственно не было и «околотков», в которых, «перерыв сотни записей», находят следы преследований Выжигина корыстными поляками (с. 295).

Точно так же не мог повествователь булгаринского романа произнести: «Петр Петрович дал мне одного опытного чиновника из своей канцелярии — Кавыкина, чтоб познакомить с адвокатами <...>» (с. 304), — поскольку адвокатов не было в России до реформ 1860-х гг. и введения гласного суда. В романе Булгарина эти персонажи именуются ходатаями, когда действие происходит в Петербурге, а когда речь идет о присоединенных польских землях — пленипотентами (сфера их деятельности объясняется в главе II) или адвокатами (глава XXXII); не стоит пояснять, что в новоизобретенном «Выжигине» нет и следа пленипотентов. Пренебрежение историческим фоном и стремление осовременить текст приводят к появлению подобных анахронизмов.

Разумеется, не приходится говорить о какой-либо стилистической аутентичности. Нравственно-сатирический роман превращен в уголовно-приключенческий, вроде современного сериала, со всем набором штампов массового сознания. Потрафляя ему, создатели этого текста нарушают главные художественные принципы Булгарина — противника натуральной школы: версия «Ивана Выжигина» от «Захарова» изобилует сценами в духе последней, отмеченными грубыми, порой сатирически-гротескными деталями. Булгарин, которого современные ему критики обвиняли в слишком «гладком» и потому эмоционально «холодном» стиле, приходил в неистовство и объявлял словесную войну и из-за более невинных выражений, нежели приписанное его персонажу: «Не крути мне задницу» (с. 51) и проч. Венчающее это творение выдуманное Послесловие, в котором воскрешается, обещая возможное продолжение сюжета, умерший в оригинальном романе разбойник Ножов, вполне отвечает сериальной поэтике созданного нарратива.

Нужно ли останавливаться на том, что и второй роман Булгарина, «Петр Иванович Выжигин», воспроизведен по той же методике? Отмечу, что указание в аннотации на обложке на роман «Петр Иванович Выжигин» как продолжение «Ивана Выжигина» не имеет достаточных оснований, кроме родства героев — сюжетно романы никак не связаны, но это уже не столь существенно при встрече с подобным изданием.

Как представляется, речь идет уже не о небрежности и непрофессионализме издательства, как это было в случае с «Воспоминаниями» Булгарина. Рассмотрен-

ное выше издание «Ивана Выжигина» должно войти в репертуар литературных подделок и мистификаций. Можно лишь предположить, что пресловутая репутация Булгарина, романные персонажи которого служили поводом для создания новых текстов (вспомним А.А. Орлова с его «Выжигиными»), литературная атмосфера 1820—1830-х гг. с небезызвестным бароном Брамбеусом и его редакторскими практиками могли послужить поводом для появления современной литературной подделки. А значит, Булгарин был не так уж самонадеян, когда в повести «Сцена из частной жизни в 2028 году от Рождества Христова» предполагал, что в XXI в. его будут внимательно читать. Как оказалось — не только читать, но и переписывать на свой лад.

В заключение замечу, что оцифрованное издание «Захарова» представлено на сайте Российской национальной библиотеки, вводя в заблуждение читателей, в том числе начинающих исследователей, и, безусловно, не может служить источником ссылок на произведения Ф. Булгарина.

Хроника научной жизни

Международная научная конференция
«Сквозь слезы: русская эмоциональная культура»

(*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, «Новое литературное обозрение, 25—26 ноября 2022 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_379

25—26 ноября 2022 года в онлайн-формате при поддержке издательства «Новое литературное обозрение» прошла конференция «Сквозь слезы: русская эмоциональная культура». Готовившаяся последние два года *Константином Богдановым* (ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург) и *Ильей Виницким* (Принстонский университет, США) конференция была задумана как опыт приближения к теме, которая может быть понята равно как антропологическая и литературоведческая. Во вступительном приветствии к докладчикам *Ирина Прохорова* (НЛО, Москва) сказала простую, но важную вещь: русская культура не очень богата смехом, но полна слезами. Сегодня, увы, это не совсем — или совсем не — литературная тема. Но разберемся спокойно: что же и как происходило с описанием слез и плача в многострадальной русской культуре.

Первым докладом конференции стало выступление *Анны Фитискиной* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Плач и слезы в раннем древнерусском летописании*». Сегодня слезы и плач — слова одного семантического поля, но это все-таки разные слова. Возможности для интерпретации здесь ограничены: это могут быть этимологические объяснения для каждого слова или же попытки определиться с общим смысловым значением тех ситуаций, когда люди плачут. Лингвистика в этом случае — в антропологическом отношении — позволяет озадачиться вопросом: слезы перед нами или плач? Похоже, что для русской культуры (а возможно, и для других культур также): ситуация важнее ее лексикологической детализации — «плач» первичнее «слез». Как бы то ни было, разговор о слезах в русской культуре начался с разговора о плаче в русской культуре.

Для начала докладчица проанализировала историю развития плачей в «Повести временных лет», отметив, что «под словом *плач* в дальнейшем понимается *упоминание плача*, то есть контекст, в котором употребляется одно из следующих слов: *плакати*(*ся*) и приставочные дериваты этого глагола, *плачь*, *рыдати*, *рыдание*, *слъзы* и *прослъзитися*». Интересно, что позднейшие плачи оказались во многом противоположны ранним. Если ранние «угрюмые» личные плачи оттеняли сдержанность правителей-язычников, то поздние плачи, тоже княжеские

и личные, уже не оттеняли сдержанность правителей, а подчеркивали их чувствительность. Исследовательница приходит к выводу, что с течением времени восприятие плача было полностью переосмыслено. Затем Анна Фитискина описала распределение плачей по текстологическим пластам летописи, и, наконец, кратко охарактеризовала переход традиции «Повести временных лет» в позднейшее летописание — Киевскую, Суздальскую и Новгородскую первую летописи. В заключительном лингвистическом комментарии докладчица отметила, что, по-видимому, слова *плакатисѧ* и *плачь* не обозначали в точности то же, что они обозначают сейчас. Этимология глагола *плакатисѧ* может быть возведена к значению «бить себя в грудь, громко сетовать». Вероятно, язык «Повести временных лет» сохраняет архаичное значение биения себя в грудь от отчаяния, которое в более поздних летописях уже теряется. В этом, судя по всему, и кроется причина разности контекстов при упоминании слез и плачей.

Светлана Адоньева (СПбГУ) в докладе «*Плакальщицы: пластика скорби в типологическом освещении*» сделала сопоставительный анализ телесных поз траура в опыте социального поведения, которое интригующим образом связывает древнюю (росписи гробниц и древнегреческих лекифов) и современную традиции (положение тела, жестикуляция плакальщицы). То, что кажется разорванным во времени и несопоставимым с точки зрения исторической этнографии, обнаруживает общность в проявлении коллективных эмоций. Что это — антропологические константы или приметы общего ритуального прошлого? Доклад остается открытым к домысливанию возможного контекста этого прошлого — поведенческого и образного.

Павел Спиваковский (МГУ) посвятил доклад «*Слеза Демона, или Апология нечеловеческого*» неочевидным деталям в интерпретации «нечеловеческой», прожигающей камень слезы лермонтовского героя («Насквозь прожженный виден камень / Слезою жаркою, как пламень, / Нечеловеческой слезой!..»), которого исследователь определяет как «вселенского трансгрессора». В дискуссии после доклада речь зашла о том, что тема демона/демонизма преследовала Лермонтова всю его короткую жизнь и не стоит ли разобраться с idée fixe в творчестве писателей/поэтов, чтобы лучше понять собственные наваждения?

Светлана Волошина (ШАГИ РАНХиГС, Москва) в докладе «*“С сердечной искренной слезой”: слезы как часть сценария власти Николая I*» отмечает частое фигурирование слез подданных в документах правления Николая I и рассматривает их как часть властного ритуала. Больше всего слез читатель найдет в официальных описаниях событий государственного масштаба, в эго-документах высшего чиновничества, а также в документах тайной полиции. Церемониальные слезы — обязательная часть общего ритуала, за соблюдением которой внимательно наблюдают. Искренность в этом смысле не так важна: проявление эмоций может свидетельствовать о принадлежности к определенной социальной группе. «Нерегламентированные» слезы по обычным, житейским поводам вызывали суровые порицания. Исследовательница отмечает, что символическим завершением царствования Николая I могут быть строки из стихотворения, написанного на его смерть: «...К Почившему пылает грудь любовью / За правые дела и суд. / Святая Русь, *мешая слезы с кровью,* / Сливает скорбь в святой сосуд».

Тему слез на государственной службе продолжила *Софья Коломийцева* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Полководцы тоже плачут: разговор о слезах в журнале для будущих военных*», посвященном трем коротким анекдотам об известных полководцах, напечатанным в «Журнале для чтения воспитанникам военно-учебных заведений» (1836—1863). Все три рассказа объединены одной темой — слезами трех знаменитых отечественных полководцев: генерал-фельдмаршала П.А. Румянцева-

Задунайского, генерал-фельдмаршала М.И. Кутузова, генерала от инфантерии М.А. Милорадовича. Исследовательница считает, что слезы — и слезы именно полководцев — были одним из способов «очеловечить» военную среду и заронить в сердца юношества мысли о милосердии. Такой подход согласовывался с педагогической системой первой половины XIX века с ее установкой на взращивание в воспитанниках эмоциональности. Судя по изложенным историям, кадету предлагались три легитимные модели для проявления чувствительности: смерть в семье, патриотизм, гуманизм. В изначально жестокой среде даже такие скромные проявления человечности могут быть прочитаны как гуманистический порыв.

Константин Богданов представил доклад «*"В парке плакала девочка..." Игоря Северянина: стоп-кадр*»[1]. Стихотворение это общеизвестно и представляется исключительно простым — и в этом качестве оно используется в программе школьного образования, служа образцом сентиментального и поучительного жанра, дающего наглядную картинку благонравного отношения к детям и животным. Вместе с тем в поэтике Северянина это стихотворение обнаруживает претексты и отсылки, позволяющие прочитывать его как манифест эстетической программы, акцентирующей не этику, но эстетику эмоций — не мораль, но «красоту» слез, подчиненную «красоте» самого стихотворения.

Андрей Россомахин (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) в дискуссии после доклада задал вопрос о причинах популярности такого «попсового» поэта, как Северянин, в 1910-х годах. Константин Богданов ответил, что популярность поэт снискал именно благодаря своей «попсовости», но не только: мотивы гражданского уныния и скорби в литературной традиции отметались в творчестве Северянина во имя радости и надежды на лучшее — не самое плохое, что есть в культуре, особенно русской.

Независимый исследователь *Валерий Мерлин* (Иерусалим) в докладе «*Слезы, капли, кляксы: к симптомологии Сирина*» продемонстрировал, как в ассоциативной комбинаторике Набокова текст преодолевает сам себя — текстуальное отсылает к телесному, навык и опыт письма отзывается тем, чем письмо вроде бы не является, но в чем оно укоренено — в силе и настоятельности желания. Сказанное есть сказанное о том, что сказанному сопротивляется, но проявляется в нем как тело говорящего: слезы — это примета текста, но прежде всего симптом того, кто этот текст создает. Читать Набокова — значит понимать то, что стоит за его произведениями, — это не литературоведческая, но антропологическая процедура.

Отступлением в сторону от русской и русскоязычной литературы стал доклад Андрея Россомахина «*Пересохшие слезы в стихах Михайля Семенко 1917—1921 годов*», посвященный яркой фигуре украинского культурного возрождения — Михайлю Семенко (1892—1937), поэтическое формирование которого напрямую было связано с русскоязычным футуризмом. Вначале докладчик дал краткую характеристику этапам творческой биографии поэта и затем сосредоточился на периоде, ограниченном серединой 1920-х годов. Это связано с тем, что начиная с 1925 года и до ареста и гибели в 1937 году индустриальная тема стала в стихах Семенко основным «социальным заказом» на последующее десятилетие. С этого времени Семенко полностью подчинил свою музу социальной публицистике и занимался политическими темами. В лирике Михайля Семенко не раз встречаются никак не маркированные, но подразумеваемые, выплаканные, пересохшие слезы. Один из самых характерных примеров — стихотворение «Рана», открывающее большой лирический цикл «Зок» 1921 года, выразительность которого обусловлена минимализмом и анафорами:

---

1 Статьи по материалам докладов Константина Богданова, Веры Полищук, Марии Александровой, Ярославы Захаровой и Александра Кобринского см. в этом же номере.

РАНА	РАНА
Ранила мене в моє серце — я не прощу.	Ранила меня в мое сердце — я не прощу.
Я знайду тебе — я знайду.	Я найду тебя — я найду.
Я заховаю біль — я заховаю в собі.	Я запрячу боль — я запрячу в себе.
Я закушу тугу — я закушу.	Я закушу печаль — я закушу.
Ранила мене в моє серце — ти.	Ранила меня в мое сердце — ты.

24 — II. 921. Москва
(Пер. с укр. А. Россомахина)

Лирика Семенко тяготеет к импрессионистическим зарисовкам и приглушенной тональности (для показательного сравнения докладчик упоминает Маяковского с его экспрессионизмом и гиперболизмом). Мотив слез в таком случае обнаруживает себя в поэтическом контексте лаконизма и стоицизма, зашифрованного отчаяния.

В докладе «*"Буря рыданий": мотив слез в поэтике Владимира Набокова*» филолог, переводчица и независимая исследовательница *Вера Полищук* (Санкт-Петербург) проанализировала, почему плачут персонажи Набокова и как мотив слез вписывается в его поэтику. Отдельный случай этого мотива — сопряжение слез с эякуляцией. Исследовательница отмечает, что Набоков существенно обогатил средства выражения эротического в русской литературе. Корреляция двух физиологических жидкостей вычитывается из цепочки эпизодов «Лолиты», если свести их воедино и рассмотреть как последовательное использование образов слез и семени. В комментарии к слезным эпизодам «Лолиты» Вера Полищук подробно разбирает и раскрывает все ходы «ненадежного рассказчика», подпускающего иногда ложную слезу.

Людмила Кастлер (Университет Гренобль-Альпы, Франция) в докладе «*Театральные слезы: от Чехова до Петрушевской*» обращается к процессу театральной коммуникации: как соотносятся между собой драматургические слезы и слезы сценические, каковы их функции в тексте пьесы и в театральном представлении? Докладчица рассмотрела пьесы знаковых фигур в истории русского театра: Антона Чехова, Александра Вампилова, Людмилы Петрушевской. Людмила Кастлер выводит основную тенденцию — перенос внимания с изображения слез на создание специфического ощущения (на которое работают диалоги, сценография и семиотика постановки, атмосфера, созданная актерами и музыкальным сопровождением), которое вызывает слезы (иногда и спасительные) уже у зрителей. Общий пафос доклада — познавательный — осложнялся напрашивающимся вопросом: не является ли театр сценой деланых чувств? Слезы — элемент, деталь, мелочь в конструировании сценографии, располагающей зрителей к (со)переживанию «чего-то». Тем интереснее, как это «слезливое что-то» подделывается с целью вызвать реальные слезы зрителей.

Второй день конференции начался с доклада *Марии Александровой* (НГЛУ, Нижний Новгород) «*"Слеза солдата" в культуре советской эпохи*», который она

посвятила художественным и концептуальным изменениям этого образа во времени — от военной, блокадной до позднейшей послевоенной литературы. Так, в последней части доклада Мария Александрова обратилась к поздней прозе Виктора Астафьева и отметила, что поворот в трактовке солдатской темы оказался актуальным для ряда произведений того же времени: слезы солдат переходят здесь в экзистенциальный план.

Кинематографический поворот темы слез был представлен в докладе *Катрионы Келли* (Тринити-колледж, Кембридж) «*“Меня больше всего радуют слезы на глазах зрителя, а их много” (И. Авербах)*», посвященный новой эстетике советского кино 1970—1980-х годов («Монолог», «Пять вечеров», «Москва слезам не верит»), преодолевающей установку на бесслезность предыдущих лет. Константин Богданов заметил, что слом парадигмы 1960—1970-х годов (точные временные рамки установить невозможно) был эпохальным для советской эстетики, в это время далеко ушедшей от стихотворения Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924), в котором речь идет про «плачущего большевика». Дотошный анализ того, как выстраивалась советская сентиментальность, соотносился в докладе с общим фоном позднесоветской эстетики и «фабрики чувств» — нежностью и слезливостью, жалостью и состраданием — всем тем, чего была напрочь лишена официальная пропаганда и идеология.

К (не)плачущему большевику отсылает и коктейль Венедикта Ерофеева «Слеза комсомолки», о претекстах которого сделал доклад «*“Слеза комсомолки”: семиотический коктейль Венедикта Ерофеева*» *Александр Кобринский* (ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург). Ирония текста — и доклада в том числе — что Ерофеев, как всегда, соотносит свои высказывания и рассуждения с традицией, далеко превосходящей ближайший контекст. Думая о ерунде и пустяках, мы вспоминаем вещи не пустяшные.

Слезы проливаются по разным поводам, но в основном по причинам по меньшей мере драматическим. Перед лицом беды и горя слезы могут как литься рекой, так и пересохнуть совсем. *Елена Костылева* (Европейский университет, Санкт-Петербург) в докладе «*Леон Богданов. Письмо катастрофы*» рассказала о некоторых особенностях «бесслезного» письма в литературно-философской перспективе. Проза Леона Богданова — за рамками эмоционального, вне человеческой логики, опыт осмысления «рек крови» в планетарном масштабе. Напротив, сообщение *Ирины Козловой* (РАНХиГС, Москва) «*Шок, слезы, стыд vs. облегчение и радость: какие чувства выражали россияне весной 2022 года*», в котором она представила результаты исследования Лаборатории публичной социологии, — посвящено попыткам понять общечеловеческую логику, определить спектр эмоций, которые россияне испытывали после 24 февраля 2022 года. Хорошим поводом для размышлений здесь может послужить само сосредоточение на эмоциях людей, переживающих мир в состоянии катастрофы, — почему нам важно знать об их чувствах? Кажется, что нет ничего более беспомощного и безысходного.

Ярослава Захарова (Университет имени Людвига и Максимилиана, Мюнхен) в докладе «*Пригов: слеза, слезинка, слезы*», вопреки привычному мнению о поэте как об авторе-постмодернисте, обшучивающем и обыгрывающем советский социолект и образы советской повседневности, акцентирует то, что можно назвать специфическим мистицизмом и эзотерикой его творчества. Пригов не только «шутник», но и своего рода мистик, в творчестве которого повторяются образы, сопоставимые с эмблематикой христианской традиции. Слезы и глаза — одни из них.

Независимая исследовательница *Светлана Свободина* (Санкт-Петербург) представила доклад «*Слезы княгини и ритуальный плач в стихотворении Е.А. Шварц “Старость княгини Дашковой”*». Докладчица прокомментировала с акцентом на

темы, неявно, но ощутимо присутствующие в ее творчестве: это крысы, слезы и смерть. Связь хтонического и человеческого проявляется у Шварц в том, что сила поэтических ассоциаций отсылает читателя к переживанию старости как переживанию границы между случайным и закономерным, страшным и обыденным. В этой связи ирония жизни есть ирония всего, что было, есть, и того, что будет: рождение равно умиранию, а человек не равен самому себе, он может быть кем угодно — даже крысой.

В докладе *Алины Соломоновой* (ВКА имени А.Ф. Можайского, Санкт-Петербург) «*Плакать от красоты: эмоции и эстетическое восприятие в XX веке*» речь шла о некоторых аспектах «слезливого» поведения с оглядкой на традицию художественного и поэтического переживания, а точнее — его социальной репрезентации. Слезы — это не только следствие «чувств», но и маркер общественно ожидаемого поведения в ситуациях предсказуемого (само)позиционирования. Вопрос в том, где, как и почему такое поведение становится эффективным в опыте социального взаимодействия, почему слезы — это еще и элемент коммуникации и манифестации прекрасного.

Илья Виницкий для доклада «*Н.М. Карамзин и история слез в русской литературе*» придумал словосочетание «пондическое чувство», чтобы, вернувшись к Н.М. Карамзину и традиции русского сентиментализма, подчеркнуть литературные мотивы читательской слезливости. Карамзин, будучи сентименталистом, сам был далек от сентиментальности, но рассказанная им история о бедной Лизе стала историей всех воображаемых «бедных Лиз». Что с этим делать читателю? Цинично взвесить все обстоятельства появления этого образа в русской литературе или попросту посочувствовать влюбленной — навсегда влюбленной и навсегда брошенной — девушке?

Конференция завершилась яркими выступлениями писателей *Иннокентия Волкоморова* (Таллинн), *Льва Усыскина* (Санкт-Петербург) и *Олега Шалимова* (Таллинн), которые — не утруждая себя ссылками и сносками — вслух поразмышляли о том, чем занят плачущий человек: он плачет, он делает вид, что плачет, или он плачет / не плачет потому, что он делает вид, что плачет? Остается ожидать сборника по материалам конференции, который должен выйти в издательстве «Новое литературное обозрение».

Ярослава Захарова

Междисциплинарная конференция
«Умолчание: Интерпретация культурных кодов. XX Пирровы чтения»

(*Лаборатория исторической, социальной и культурной антропологии, Саратов, 30 июня — 2 июля 2022 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_384

Летом 2022 года в Саратове состоялись юбилейные Пирровы чтения. Конференция, которая ежегодно проходит на площадке Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии усилиями ее руководителя — филолога, пере-

водчика и антрополога *Вадима Михайлина* (СГУ, Саратов) — и его единомышленников, отметила двадцатилетний рубеж работы.

Для подобного исследовательского проекта, активность которого поддерживается исключительно благодаря энтузиастам, долгожительство в двадцать лет заслуживает большого уважения. К двадцатой — с 2002 года — встрече количество и разнообразие тем и география охвата научных контактов позволяют говорить о действительно значимом событии. Пирровы чтения — пример успешного существования независимой научной площадки, которая объединяет ученых российского и международного значения, говорящих на самых разных методологических языках, и в то же время обладает отчетливой региональной «краской». При этом живет он без какой бы то ни было серьезной институциональной поддержки. Двадцать лет существования в таком формате — действительно эпохальное событие.

Впрочем, никакого специального оттенка «юбилейности» придавать конференции никто не стремился, все дни заседания секций проходили в обычном рабочем режиме. Кроме того, у всех постоянных участников чтений уже давно возникает ощущение, что в условиях все более отчетливого изменения границ гуманитарных исследований и трансформаций социального поля существование любого свободного научного сообщества, маргинального по отношению к государственным институциям, ощущается как глоток ворованного, неподцензурного воздуха. Поэтому, в общем-то, Пирровы чтения каждый год могут считаться юбилейными — как маленький праздник честного профессионального усилия и интеллектуальной свободы.

Широта тематики, масштаб и разнообразие акцентов — это то, что отличает работу Пирровых чтений каждый год, и двадцатые заседания не стали исключением. Но одно отличие от научных встреч прежних лет все же было: тема 2022 года — «Умолчание» — оказалась вдвойне актуальной, и все присутствующие получили возможность проверить, насколько они готовы рефлексировать не только научное содержание, но и собственный личный опыт и границы адекватности коммуникации в особых социальных условиях. Правда, именно в этом году актуальному контексту меньше всего хотелось радоваться, но — от созвучий и перекличек никуда не денешься.

Заседание первого дня Пирровых чтений было посвящено теме институционализации умолчания и открылось докладом *Ольги Тогоевой* (ИВИ РАН, Москва), одного из самых авторитетных современных медиевистов — специалистов по истории средневековой Франции. Докладчице выпала нелегкая задача обозначить и понятийный, и эмоциональный импульс конференции. Сообщение называлось «*Умолчание как описание: о понятии* nefandum *в средневековых текстах*» и оказалось неким прологом ко всем последующим выступлениям. Ольга Тогоева посвятила свой анализ такому непростому малоизвестному понятию, как *nefandum*. Выяснилось, что практика умолчания — не грубой политической цензуры, а именно умолчания — в отношении сакральных фигур власти или определенных событий родилась вовсе не в конце XX и не в XXI веке. Докладчица пояснила, что *nefandum* — это, собственно, и есть своего рода «умолчание», непроизносимое, то, о чем вообще говорить нельзя. Термин прослеживается еще в древнейших слоях римского права, но в Средние века он начинает использоваться очень широко для обозначения различных «страшных» явлений: разного рода преступлений, скандалов (в том числе политических), отдельных высказываний различных персонажей, то есть всего того, что, казалось бы, и не подлежит подробному описанию. Особая актуализация и оформление этого феномена обозначились в эпоху религиозно-политических процессов, в особенности во время знаменитых судилищ над тамплиерами и других религиозных сект. Выражения «ужасное преступление» или «ужасное явление» обычно не требуют пояснений. Но в судебных документах и чуть позже

в авторских юридических трактатах XIV—XV веков обнаруживается нечто противоположное: заявляя, что о некоем событии невозможно рассказать, настолько оно *nefandum* (неописуемо), нарраторы сразу же переходили именно к его описанию. Категория *nefandum*, таким образом, оказывается многогранной и претерпевает эволюцию — от умолчания как сигнала эмоции, топоса страха — к описанию, которое выражалось в пространных характеристиках. В докладе прозвучали примеры нескольких показательных историй: из судебных текстов, из хроник, из политических и демонологических трактатов. В докладе был также кратко затронут специфический жанр «черных легенд» о средневековых правителях и особенности публичных характеристик королевских особ, например во время их болезни или их нелигитимного поведения.

Далее тема ограниченной репрезентации «неудобной» темы в официальных документах была продолжена в докладе *Светланы Сидоровой* (Центр индийских исследований Института востоковедения РАН, Москва) «*Облагораживание и очернение колониального проекта: аннексия Нагпурского княжества в официальных и секретных документах*». Доклад представлял результат скрупулезного изучения малоисследованных источников. Из небольшой исторической справки — а она была необходима, потому что представленный материал оказался вдвойне маргинальным, и в силу экзотичности, и по причине почти полной неизвестности в широком исследовательском и тем более в массовом восприятии, — следовало, что в 1854 году британцы в рамках политики «выморочных владений» аннексировали Нагпурское княжество, располагавшееся в самом центре Индийского субконтинента. После 35 лет правления лояльный колониальным властям раджа Рагхуджи III (1818—1853) умер бездетным, оставив четырех официальных вдов, готовых усыновить и возвести на престол наследника, в чем им было отказано. Процесс отлучения семьи почившего правителя от двора и княжеских привилегий занял пять лет и сопровождался демонстративным выносом из дворца казны, драгоценностей, мебели, публичной распродажей утвари, расформированием оружейной палаты, урезанием финансового содержания семьи и ответными актами саботажа, неповиновения или, наоборот, манифестациями лояльности и преданности.

Параллельно представители двора и чиновники различных уровней британской администрации интенсивно обменивались меморандумами, записками и письмами, раскрывающими в подробностях «кухню» (практики и теоретические обоснования) подобного рода аннексий, ставших одной из причин Сипайского восстания 1857—1858 годов. Уже в XX веке эти документы были выборочно скомпилированы самими британскими властями и опубликованы в 1920 году в сборнике документов, представлявших официальную, весьма облагороженную версию произошедших событий. Однако, отметила Светлана Сидорова, в архиве Министерства по делам Индии хранится созданный еще в 1859 году «Меморандум о положении дел в Нагпуре» с пометой «только для внутреннего пользования». Анонимный повествователь, занявший откровенно антибританскую позицию, не только представил свой взгляд на события, свидетелем которых, он, по всей вероятности, был, но и подкрепил его целым рядом документов, не вошедших в официальный сборник.

После выступления прозвучали вопросы аудитории, отвечая на которые докладчица подчеркнула, что в итоге антибританского «переписывания» событий получилась альтернативная картина, написанная в значительно более мрачных тонах и демонстрировавшая не самую приглядную изнанку будничной колониальной практики. В результате в изученных документах очевидны конфликтующие интерпретации событий — следствие выбраковывания «неудобных» текстов как механизма создания идеологически и стилистически стройного содержания. Именно такие лакуны делают тайное явным.

Анна Синицкая (СФ МГПУ, Самара) в докладе «*“Я сам буду твоим цензором”: образ цензуры и обаяние власти. Кинотексты о литераторах и силе искусства*» предложила наблюдения над особенностями отражения образа цензора в русской литературно-кинематографической традиции и неочевидных на первый взгляд изменениях в феномене эзопова языка. Контекст доклада был довольно широким: от упоминания нескольких знаковых исследований — знаменитой диссертации и книги Льва Лосева об эзоповом языке до особой гиперсемиотичности советского массового сознания, склонного вычитывать особые следы, намеки на некий зашифрованный смысл в бытовых предметах, о чем уже неоднократно говорилось в различных исследованиях советской повседневности. Однако сложной символической расшифровке, разумеется, подлежал не только и не столько быт, но прежде всего эстетический объект.

Внимание докладчицы привлекла специфика рецепции текстов, которые существуют словно в двойном режиме: высказывание одновременно может быть воспринято и как «революционное», протестное, и как консервативно-охранительное — в зависимости от контекста. Такой эффект был прокомментирован на материале двух фильмов, о сопоставлении которых, кажется, еще не было подробно сказано в исследовательском поле: фильм Григория Козинцева «Виссарион Белинский» (1953) и — как параллель, поддерживающая тему обаяния «власти литературы и литературы власти», — художественная кинолента «Фридрих Шиллер» Герберта Майша (1940), в которой подчеркивается сила гения — поэта, романтического одиночки, сверхчеловека, являющегося в немецком литературном каноне воплощением творческой свободы. Оба фильма могут по праву считаться образцами выражения художественного обаяния тоталитарного режима и в то же время попытки проговаривания некоего тайного послания образованному зрителю, послания, основанного на репрезентации образа «идеального читателя» или необходимого адресата, в роли которого выступает властное лицо. Есть в обоих фильмах и совпадающие эпизоды: визит литератора в тюрьму, присутствие автора на спектакле, поставленного по мотивам его собственного произведения, семантическое и визуальное (в пределах одного кадра) столкновение «правителя» и «творца».

Докладчица напомнила, что фильм Григория Козинцева создавался еще при жизни Сталина, но был показан на экранах уже после его смерти. Как свидетельствуют скудные мемуарные свидетельства, сценарий фильма переписывался более десяти раз. Притом что картина — архаичная, основанная на откровенно театрально-риторических приемах — явно обманула ожидания публики (фильм, по сути, провалился в советском прокате), в рецепции современного зрителя способен актуализироваться двусмысленный план.

В докладе прозвучали комментарии кадров «Белинского», в которых очевидно присутствовало конструирование литературного канона — как выражение имперского дискурса, сформированного в сталинскую эпоху с помощью литературных конструктов. Однако этот дискурс и утверждается, и отвергается одновременно. Ожидаемым, но по-прежнему значимым парадоксом можно считать то обстоятельство, что структуры некоторых художественных моделей могут прочитываться и как протестные, и как консервативно-охранительные. Условия рецепции таковы, что имперский дискурс противников Белинского и его собственная революционная риторика — «жандарма русской словесности», по выражению П. Вайля и А. Гениса, — оказываются двумя взаимообратимыми ликами Власти и Литературы, а в прокомментированных кинолентах литературные мифологемы определяют стратегию художественного высказывания.

Цензура — воплощение государственного контроля над литературой, но вместе с тем и воплощение самой «власти литературы», и без образа цензора — «идеаль-

ного читателя» не может обойтись автор, который размышляет о социальной природе искусства, но при этом обращается к откровенно романтической модели поэта-демиурга, — такой вывод был сделан в ходе небольшого обсуждения после доклада. У режиссеров, которые оказались в условиях специфического регистра умолчания и эзопова языка, проблематизация власти литературы реализуется поразному. При всей разнице стилистики и времени создания (все-таки одну киноленту от другой отделяет более десяти лет), и «Белинский», и «Фридрих Шиллер» представляют весьма любопытные примеры рефлексии литературы и политики, пресловутой литературоцентричности как общего символического поля.

Артем Земцов (Лаборатория сравнительных исследований массового сознания НИУ ВШЭ, Москва) продолжил рассмотрение антитезы молчание/протест как социального феномена. Его доклад «*"Молчаливое большинство" в опросах общественного мнения и идея репрезентативной демократии*» был посвящен едва ли не ключевой и, вероятно, самой болезненной сегодня проблеме современной социологии: как и почему молчит при опросах общественного мнения большинство, а также тому, как это молчание можно интерпретировать с точки зрения, с одной стороны, методологии количественной социологии, с другой — политической философии и теории репрезентативной демократии. В ходе выступления докладчик подчеркнул, что, несмотря на активное обсуждение этой проблемы, она остается по-прежнему не до конца отрефлексированной.

В последние несколько десятилетий социологи, по утверждению докладчика, наблюдают значительное количество отказов людей от участия в опросах общественного мнения (до 90%). Причем эта ситуация характерна не только для России, как можно было бы подумать, но и для стран Европы и США. Далее в выступлении прозвучал несколько неожиданный вывод: проблема «молчаливого большинства» практически не зависит от типа политического режима, степени его демократичности или уровня экономического благосостояния общества. Парадоксально, но то самое общественное мнение и его пульс, которые составляют основу демократического режима, полностью лишают себя же какой бы то ни было легитимности.

Докладчик отметил, что проблема значительной доли «не-ответов» в массовых опросах — это один из краеугольных камней, который раскалывает сегодня современных исследователей на два непримиримых лагеря: сторонников количественной социологии, в общем-то соглашавшихся с проблемами «не-ответов» и искажениями выборки, но этот лагерь либо аккуратно обходит стороной эти проблемы, оставляя их для внутренних методологических разборов, либо предлагает исключительно технические решения (методологический аудит), и — критиков опросов общественного мнения, которые зачастую игнорируют сильные стороны опросных данных и количественной социологии в целом, но при этом иногда предлагают и убедительную политико-философскую критику индустрии массовых опросов. Как правило, критики опросной социологии выступают с левых позиций. Два противоборствующих лагеря все реже слышат друг друга, игнорируют даже рациональные доводы и замечания. Это, в свою очередь, приводит к негативным последствиям: поляризации и упрощению нашего понимания современных исследований общественного мнения. Докладчик убежден, что сама концепция общественного мнения в массовых количественных опросах нуждается не только в прикладной статистической валидизации, но и в концептуальном обновлении.

Тема культурных шифров была продолжена в совместном выступлении Вадима Михайлина и *Галины Беляевой* (Государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, Саратов) «*Благо, которое нельзя утратить: соцреалистическая тайнопись Павла Кузнецова*», в котором докладчики продемонстрировали

механизмы специфической художественной стратегии художника. Основной материал доклада представлял работы позднего Кузнецова, которые не были нужны крупным столичным музеям и по остаточному принципу оказались распределены в фонды саратовского, им. А.Н. Радищева, составив уникальный исследовательский кейс.

Павел Кузнецов во многом парадоксальная фигура. Классик русской живописи XX века, который воспринимался как таковой если не всем советским художественным сообществом, то, по крайней мере, наименее идеологизированной его частью. Он не вписывался в соцреалистический мейнстрим, но это не сказывалось на его авторитете среди профессионалов: заслуженным деятелем искусств РСФСР он стал еще в 1928 году, то есть за четыре года до того, как в стране начала формироваться единая иерархически выстроенная система творческих союзов. Он участвовал в выставках, о нем писали, из советского публичного пространства он не выпадал. Однако при этом сложившаяся традиция восприятия советского периода в творчестве Павла Кузнецова предполагала трактовку его творческого пути как деградации большого мастера.

Впрямую это не проговаривается, но молчаливо подразумевается, что очевидно уже по сравнительным объемам искусствоведческих текстов: если периоду «Голубой розы» и «степному» и «бухарскому» периодам (1906—1912) посвящены десятки страниц в максимально панегирическом стиле, то в тех же самых текстах «соцреалистическому» периоду (1930—1960-е), то есть почти сорока годам, достается от силы несколько страниц. Кузнецова хвалят как колориста, как художника с радостным, светлым мироощущением — не более того. Если следовать сугубо советской искусствоведческой логике, то в 1930-е годы Павел Кузнецов катастрофически разучился рисовать, утратил чувство ритма и композиции и ушел в самодеятельность. «Неумелость» полотен советского периода, ограниченность тем, постоянные повторы воспринимаются как следствие того, что художник исписался и просто повторяет себя.

Однако, подчеркнули докладчики, если художник, который был одной из ключевых фигур отечественного искусства и в своем роде «иконой стиля», вдруг начинает — системно — «рисовать плохо», значит, ему это зачем-то нужно. Вадим Михайлин и Галина Беляева напомнили слушателям, что младосимволистская концепция предполагала восприятие произведения искусства как портала, пути к скрытой сущности бытия, а значит, техническое совершенство произведения воспринимается не как достоинство, а как недостаток, отвлекающий от истинного смысла высказывания.

Полотна позднего Павла Кузнецова, таким образом, предполагали двойную оптику: для грамотного зрителя, искушенного в европейском искусстве начала XX века, возникает система отсылок к известным творческим манерам, объединенных грамотной линейно-цветовой композицией. «Наивный» же зритель найдет в кузнецовской живописи реалистические, простые и понятные композиции.

Свое сообщение докладчики завершили выводом: в каком-то смысле позднего Павла Кузнецова можно считать предтечей соц-арта — на полотнах имитация внешней реальности рассыпается на набор знаков, отсылающих и к советским открыткам и плакатам, и к высокой модернистской традиции одновременно. Автор словно отказывается воспринимать видимую реальность всерьез, она всего лишь ширма, препятствие, которое мешает видеть.

Завершился первый день чтений комментированным кинопоказом: доклад «*Face à lamer*» Вадима Михайлина был посвящен фильму Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» (1959) и его особой эстетике умолчаний, предполагающей самостоятельное достраивание зрителем необходимой ему информации, как это свойст-

венно неореализму. Немалую роль в организации «подтекста» играет полемика с Альбером Ламорисом и его, по словам Анри Базена, «единственными детскими фильмами в истории кино» — «Crin-blanc» (1953) и «Le ballon rouge» (1956). Трюффо предлагает зрителю историю, в которой воображаемое вбирает в себя реальность и в то же время подменяет ее собой. Зритель погружается не в другую реальность, которая брезжит и манит сквозь тусклый мир и являет себя в грезе, а наоборот: создает картину о сложности отношений с этой реальностью, о том, что «настоящее детское» кино в духе Ламориса лишь часть большого обмана, — детям рассказывают про жизнь, а потом предъявляют им совсем другой мир.

Докладчик обозначил механизмы репрезентации «непроговоренного»: персонаж предстает во множестве ракурсов эдакой фрагментарной полифонии, при этом сам же герой «соучаствует» в интерпретации собственного образа. Эстетика глубокого кадра и плана-эпизода позволяет выстроить особый визуальный нарратив, соответствующий l'imaginaire documentaire, в котором очевидна ставка на суггестию, более тонкое управление зрительским вниманием и зрительской эмпатией. Так, один из кадров представляет виды Парижа через «глаз» движущейся камерой из автомобиля: перед зрителем вырастает гипер-recadrage, когда весь мир — лишний предмет вокруг не полностью проявленного центрального объекта.

1 июля, в пятницу, в лектории Государственного художественного музея им. А.Н. Радищева состоялась вторая часть Пирровых чтений. Программа второго дня была не менее насыщенной и была посвящена прагматике умолчания.

Марина Корецкая (Самарский государственный медицинский университет) прочла сообщение на тему: «*Молчание ягнят: страх и надежда в Терезинском гетто*», посвятив высказывание одной из самых трагических страниц истории Второй мировой войны. Сложный механизм тоталитарной пропаганды был продемонстрирован на специфическом примере, а именно истории Терезинштадта — образцово-показательного еврейского гетто, которое было расформировано после того, как его предъявили нескольким комиссиям Красного Креста и о жизни в нем был снят пропагандистский фильм «Фюрер дарит евреям город». Масштаб этой тоталитарной потемкинской деревни поразителен. Город управлялся Советом старейшин, в нем действовали правоохранительная и медицинская служба, отделение связи, банк, магазины, общепит, детские дома, проводились иудейские и христианские богослужения и даже был отдел досуга, причем все функции в означенных выше институтах выполнялись самими же заключенными, немецкой была только комендатура.

Однако Терезин, напомнила Марина Корецкая, сразу создавался не только как место заключения для еврейской элиты, чью «благополучную» жизнь демонстрировали международной общественности, но и как транзитный пункт в лагеря смерти. Ни газовых камер, ни крематориев заключенные здесь не видели, о своих перспективах могли только догадываться, они задерживались в Терезинштадте на разные периоды времени, но каждый жил в ожидании своего транспорта «на восток».

Терезинское гетто представляло собой, таким образом, эффективно организованный властью «лимб», пограничное пространство между жизнью и смертью, и в то же время — фальшивый рай, который продержался четыре года без каких бы то ни было эксцессов со стороны заключенных. Узники вынуждены были также поддерживать и существующий порядок и даже убедительно разыгрывать счастье и благополучие перед комиссиями Красного Креста и кинокамерами.

Манипуляция основывалась на тонкой пропорции страха покинуть/утратить этот «лучший из возможных миров» и надежды на выживание, которая опиралась на многочисленные умолчания и игру пустых означающих. Совету старейшин, регулярно составлявшему списки тех, кого отправляют «на восток», не говорили об

их будущей судьбе; участникам съемок, разумеется, также не говорили о том, что после завершения фильма все гетто вывезут в Освенцим; Красный Крест водили только по специальным маршрутам. Многие узники при этом догадывались о реальном положении дел, но боялись в этом сознаться и себе и собратьям по несчастью или дать какой-то сигнал во внешний мир.

Пространство комфортной тюрьмы создавалось и за счет социального участия, и эстетическими механизмами: в Терезине находилось много добровольцев на тяжелую и опасную работу в медучреждениях и детских домах, издавались подпольные журналы, в том числе детские, ставились спектакли, читались лекции и писались стихи. Эта кипучая деятельность помогала не думать, спасала от досуга с его вопросами. Вчерашние интеллектуальные и социальные элиты оказались в ситуации бессилия критики.

Вывод, который прозвучал в финале доклада: избыточная символическая активность позволяла погрузиться в эстетические практики и дискурс Просвещения, чтобы избежать невыносимого зрелища и не дать возможности Реальному быть высказанным.

Анастасия Митрофанова (Институт социологии ФНИСЦ РАН, Москва / Пермский федеральный исследовательский центр Уральского отделения РАН) и *Светлана Рязанова* (Пермский федеральный исследовательский центр Уральского отделения РАН) в сообщении «*Не-признания не-свидетелей: воспоминания местных жителей о местах заключения Пермской области*» отрефлексировали материал, который отчетливо перекликался с прозвучавшим ранее докладом о Терезине. Выступление построено на основе анализа корпуса оцифрованных интервью с бывшими узниками лагерей для политзаключенных в Пермском крае, его сотрудниками и жителями окрестных деревень, собранных в середине 1990-х — середине 2000-х годов, и предоставленных пермским отделением общества «Мемориал» и государственным мемориальным музеем «Пермь-36». Лагерь был образован в 1946 году, в постсталинский период использовался как место заключения сотрудников правоохранительных органов, а в 1972—1988 годах колония (точнее, система из трех колоний) получила специализацию по содержанию политзаключенных, которых переводили из более старых колоний Мордовии (Мемориальный музей был открыт в 1996 году).

Докладчики сравнивают различные версии прошлого, принадлежащие самим жертвам, исполнителям и свидетелям, хотя в данном случае каждая категория последовательно отрицает предписываемую ей роль. В предложенном выступлении внимание сосредоточено на предполагаемых «свидетелях» — жителях соседствовавших с лагерем деревень Пермского края. Местные жители являются не только самой многочисленной категорией опрошенных, но и единственной, чья коллективная память охватывает весь период существования лагеря — от 1940-х до позднесоветского времени. Тем не менее жители деревень — включая тех, кто работал в лагере или колонии по временному найму, — отрицают, что являются или являлись «свидетелями» чего-либо. В их воспоминаниях колония предстает непроницаемым объектом, который не обладает лично для них никаким смыслом; такое же отношение демонстрируют местные жители к музеефицированной версии учреждения. Внешние впечатления от колонии ограничены набором большей частью позитивных образов — она предстает как упорядоченное и чисто прибранное место, внутреннюю жизнь которого местные жители противопоставляют собственным материальным трудностям. Авторы указывают, что картина прошлого глазами местных жителей не представлена в современной экспозиции музея «Пермь-36», где жизнь колонии показана исключительно через призму восприятия заключенных или надзирателей.

Далее прозвучал доклад *Антона Нестерова* (МГЛУ, Москва) «*Философские теории, групповые политики и меркантильные интересы в спорах об искусстве начала 1930-х*», в котором содержалась объемная аналитическая зарисовка функционирования марксистских идей в советском идеологическом поле. Как рождалась «марксистская эстетика»? По мнению докладчика, многие процессы, которые воспринимаются как исключительно навязанные сверху, на самом деле получали низовой импульс, и представление о некоем стандартизированном советском высказывании неверно: мы имеем дело со сложно организованным полем разных конкурирующих между собой идей, а не с неким монолитом. Если внимательно вглядеться в тонкости трактовки взаимоотношения жизни и искусства, представленные, например, в публикациях журналов «Литературный критик», «Искусство», в работах как серьезных теоретиков, стоявших у истоков «марксистской эстетики» (В. Гриб, Г. Лукач, В. Фриче, Б. Лившиц и другие), так и их номенклатурных эпигонов, то становится очевидным, что формулировки, превратившиеся в привычные ритуальные штампы для искусствоведов и филологов, выкристаллизовывались в начале 1930-х годов в крайне неоднородном символическом контексте. Здесь находится место и идеям Г. Плеханова — с явно позитивистским привкусом, и раннему Марксу, и удивительным метаморфозам вульгарной социологии: так, ожидаемая критика упаднического западного искусства, оказывается, может соседствовать с положительной оценкой творчества Джойса и Пруста, которые становятся флагманами нового ви́дения жизни. «Марксистская эстетика», таким образом, предстает сложным палимпсестом, подвижным конструктом, отразившим специфические процессы в определенной среде, поиск удобного идеологического языка и борьбу за ресурс, который новые элиты могли предложить сталинской власти.

Особое оживление у аудитории вызвали хорошо известные, но обладающие неувядаемой свежестью примеры особого эзопового дискурса советского искусствоведения, когда в начале статьи использовался сакральный набор марксистско-ленинских цитат, а далее автор погружался исключительно в формальный анализ мазка, композиции и т.д. Это был именно советский способ говорить об искусстве: игнорировались мировоззренческие смыслы, составлявшие важнейший тренд зарубежных исследований той же эпохи.

Вадим Михайлин в очередном докладе, «*Лакунилингус, или О прагматических аспектах советских языков умолчания*», сформулировал понятия, базовые для значительной части прозвучавших докладов. По словам докладчика, желанной для советского — и постсоветского человека является не всеобщая свобода информации, а индивидуальная свобода утаивания информации, которая воспринимается как властный ресурс и первоочередной критерий элитарного статуса. В таком контексте становится понятной советская сцепленность доступа к информации и к материальным ресурсам в номенклатурной системе статусов, и специфическая функция конспирологии.

Публичная сфера советского образа жизни была строго регламентирована, и даже там, где эта регламентация не имела жесткой нормативно-правовой базы, действовало привычное российское правило: все, что не разрешено, — запрещено. В области художественного самовыражения роль мерила дозволенного и недозволенного выполнял скорее некий набор конвенций, который — в зависимости от намерений и возможностей конкретного актора — можно было если и не слишком радикально, то все-таки достаточно заметно сдвинуть в ту или другую сторону, подведя под сам этот акт соответствующее идеологически грамотное обоснование.

Тем не менее даже этот относительно пластичный — в позднесоветские времена — механизм оставался прежде всего запретительным, так что истинная «свобода творчества» была возможна только за его пределами, а следовательно и за

пределами публичных советских пространств. И сам способ жизни позднесоветского человека, для которого свобода самовыражения в той или иной сфере — художественной, научной (если речь шла о гуманитарных науках), эзотерической или публицистической — являлась значимой ценностью, вынужденно предполагал необходимость поиска разного рода «карманов бытия», которые предоставляли возможность так или иначе выстраивать собственное поведение в соответствии с этой ценностью.

После выступления докладчик сформулировал несколько уточняющих выводов, в частности ответил на вопрос, чем советская практика кардинально отличалась от уже выработанных многовековой культурой механизмов цензурирования и преодоления цензуры: именно недостаток информации, по мнению Вадима Михайлина, превращается в некую конститутивную особенность символического поля, в котором существует социум, и «намек», «скрытый, тайный смысл» художественного высказывания становятся сверхценностью, взыскуемой советским реципиентом особенно активно.

Выступление *Елены Савенковой* (независимый исследователь, Самара) объединило тематические линии многих прозвучавших докладов. Материал сообщения включал в себя различные примеры, позволяющие размышлять на тему «*Образ смерти в позднесоветской киносказке конца 70-х — начала 90-х годов XX века. Опыт умолчания и метафоризации*».

По мнению докладчицы, в качестве примера высказывания через умолчание можно рассмотреть формирование сложного символистского высказывания о смерти в поле позднесоветского детского кино. Как известно, тема смерти весьма своеобразно интерпретировалась в поле советского кино для детей, в котором, как правило, легитимно одобрялись только тема героической смерти за Родину или же показательная гибель злодея от руки героя. Смерть, собственно, и была прежде всего фигурой героики.

Но поздний советский кинематограф конца 1970-х — начала 1990-х затрагивает сложные вопросы отношения ребенка со смертью и детально исследует экзистенциальные переживания по поводу присутствия смерти в сюжете. Важнейшую роль в раскрытии этой недетской темы для детей играют прием умолчания и формирование сложных сюжетных линий в некоторых сказочных фильмах.

Далее прозвучал комментарий советско-болгарского фильма «Русалочка» (1976) режиссера Владимира Бычкова, в котором формируется оппозиция «смерть — бессмертие». Здесь вся сюжетная линия выстраивается вокруг грядущей гибели главной героини, но сценарист и режиссер радикально изменяют андерсеновский финал и награждают Русалочку бессмертием, ставшим, впрочем, жестоким наказанием.

Антитеза «смерть — вечная жизнь» становится центром повествования и в фильме «Безумная Лори», созданном по мотивам повести Пола Гэллико «Томасина» в 1991 году режиссером Леонидом Нечаевым. Здесь встречаются сразу три линии: смерть матери главной героини — девочки Мэри, смерть ее кошки и ее собственное умирание.

Особого упоминания также, по мнению Елены Савенковой, заслуживает фильм «Сказка странствий», снятый режиссером Александром Миттой по собственному сценарию в 1982 году.

Во всех названных кинолентах задаются весьма сложные вопросы, которые ложатся в основу далеко не детских тем. Например, вопрос о том, что лучше — смерть или безумие, или вопрос о том, может ли одна жизнь послужить равносильной заменой другой. Сохраняя высокий градус жертвенности, герои этих картин решают вопросы самопожертвования не в советской логике передачи своего тела Родине, а в логике романтической парадигмы позднесоветского дискурса.

Так проблематизируется сам статус темы смерти как фигуры умолчания, статус этой темы в поле детского кино и возможность высказывания «о том, что нельзя называть».

Сергей Дюкин (Пермский государственный институт культуры) в докладе «*Замаскированный рок-н-ролл в позднесоветском кино: к вопросу о функциональном использовании дискурса рок-культуры в интересах советского доминирующего дискурса*» подробно описал стратегии трансформации советского дискурса. В условиях позднесоветской эпохи, утверждал докладчик, сложилась причудливая ситуация: занимавший монополистическое положение официальный советский дискурс мог претерпевать эпизодические атаки со стороны иных формаций высказываний, в число которых входил дискурс рок-культуры. Запечатленный в музыке, текстах песен, жаргоне, языке визуальных символов, рок-н-ролл проникает в 1970—1980-е годы в официальные каналы трансляции информации, ценностно-нормативных установок, идентичностей, приобретает в пределах этих каналов специфические функции, направленные на изменение статуса молодежи, ее активизацию и приобщение к социально-экономическим и политическим процессам, инспирированным властью, а также на формирование «повестки дня» советского общества в условиях фактического идеологического нигилизма.

Одним из важнейших каналов использования дискурса рок-культуры становится кинематограф. Фактов присутствия рок-н-ролла в советском кино до начала перестройки насчитывается немного. Важно, что все они укладываются в единую логическую цепочку. Важнейшим признаком появления рок-культуры в фильмах становится отказ от номинации феномена. Рок лишается своего имени, выступая в лучшем случае в качестве бит-музыки, а в большинстве случаев анонимно. Авторы кинолент сглаживают потенциальную конфликтность между официальным дискурсом и дискурсом рок-культуры, пытаясь выдавать рок за элемент доминирующей культуры, вписать его в культурную традицию. Также в фильмах формируется баланс между проявлениями рок-культуры и советским масскультом с помощью крайне примитивных методов: рок-исполнители маскируются под традиционные ВИА либо ресторанные ансамбли. Таким образом, кинематографисты создают игровые тексты, вписывающиеся в реалии позднесоветской культуры со свойственной ей очевидностью подмены, едва заметной непроговоренностью, игрой в скрытность. Инновационное воздействие рока на советскую доминирующую культуру, культурный шок, вызываемый рок-музыкой, становятся непреложными фактами. Одновременно року отказывается в самостоятельности и даже в формальной отграниченности от доминирующего дискурса.

Евгения Бродская (РГГУ, Москва) продолжила тематику анализа киноязыка, обратившись к одной из самых популярных революционно-романтических лент советского времени. В сообщении «*Ускользающая реальность раннего советского кинематографа, или Гражданская война в топке пропагандистского паровоза: фильм Ивана Перестиани “Красные дьяволята” 1923—1940 гг.*» была отмечена трансформация героики. Книга, хорошо знакомая многим поколениям советских читателей, и кинолента представляют особую параллель. Любопытно, что сюжет повести основан на книгах, культовых для поколения самого Павла Бляхина: это «Капитан Сорвиголова» Луи Буссенара, и, конечно, книги Майн Рида (в этом же ассоциативном поле — чеховские «мальчики», которые задумывают бежать в Америку). Собственно, и персонажи «Красных дьяволят», несмотря на живой, еще не до конца сакрализованный контекст Гражданской войны, проецируются на героев западноевропейских приключенческих сюжетов: Мишка и Дуняша, обожающие книги Фенимора Купера и Лилиан Войнич, решают биться с «бледнолицыми собаками», Буденный выполняет функцию Красного оленя, а батька Махно — разу-

меется, Голубая лисица, и борьба происходит на фронтире, границе между «диким полем» и своим, уже окультуренным пространством. Включается и мотив кровной мести, реальный и в то же время вполне литературный: Махно разоряет родное село героев, убивает старшего брата, и далее сюжет развивается по хорошо знакомым массовым лекалам авантюрного повествования. Язык театральной эпатажной эстетики немого кино (первоначально фильм был немым и только потом обрел озвучку) оказался идеальным для массовой трансляции важнейших маркеров нового государства.

Далее Евгения Бродская напомнила, что сам жанр детско-юношеского кино в это время только начинает формироваться, и кинолента Перестиани о противостоянии правильных героев и врагов революции — одна из самых первых удачных проб, которая позволяет судить о формировании того идеологического дискурса, который потом будет постоянно использоваться в советском кинематографе с пропагандистскими целями. При этом особый интерес вызывает идеологическая перекодировка, которой подвергались, например, образы Махно и Троцкого (сцены с ним были вырезаны из фильма при переделке и редактуре). Любопытно, что в 1930-е годы фильм воспринимался официальной критикой с прямо противоположным знаком, как сюжет, далекий от историко-революционной правды, не раскрывающий руководящую роль партии и даже… как порочащий образ Революции.

После доклада развернулась небольшая дискуссия о том, какова роль «подростковых» приключенческих сюжетов в раннем советском «кинематографе» и как работает практика умолчания в прямых пропагандистских штампах.

Второй день Пирровых чтений завершился в пространстве выставки Радищевского музея «Под одним небом. Русская и французская живопись второй половины XIX—XX веков». На фоне экспозиции развернулась своеобразная интермедия конференции под названием «Набор отмычек к режиму тишины»: посетители смогли поучаствовать в презентации книги профессора Гарвардского университета Роберта Дарнтона «Литературный Тур де Франс. Мир книг накануне Французской революции» (М.: Новое литературное обозрение, 2022). Книга опубликована в переводе Вадима Михайлина, который имел возможность не только подчеркнуть значимость переведенных книг для современного интеллектуального контекста, но и ответить на вопросы и замечания. Рецензентом-«цензором», критически осмысляющим представленный текст, выступила Ольга Тогоева, которая пояснила ряд деталей исследования, требующих исторического комментария, и отметила некоторые трудности перевода. Перед слушателями развернулась впечатляющая картина бурной книжно-литературной жизни Франции накануне Великой французской революции, именно — французской книготорговли и издательской инфраструктуры конца XVIII века.

Работа третьего дня конференции прошла под знаком темы «Память и умолчание». Первый доклад, который открыл работу секции, принадлежал *Григорию Дробинину* (гимназия им. Е.М. Примакова, Москва) и назывался «*Предлог для Апокалипсиса: история “Рая” А. Волохонского как история умолчаний*». Докладчик предпринял попытку интерпретации текста песни Анри Волохонского «Рай», широко известной в исполнении группы «Аквариум» под названием «Город золотой». Опираясь на интернет-расследование, проведенное Зеэвом Гейзелем, докладчик изложил историю данной песни с собственными комментариями. Наибольшее внимание уделяется 1972 году, моменту написания песни. Исследователь выявил типичную нарративную структуру совместного песенного творчества Алексея Хвостенко и Анри Волохонского, так как большинство песен было написано ими в соавторстве. Эта нарративная структура строится на обращении главного героя (реже героини) к возлюбленной (возлюбленному) и сакрализации их любви, как пра-

вило, через помещение в небесный божественный контекст. Устойчивым элементом этой нарративной структуры оказывается описание пейзажа, который по сюжету вписывается в образ возлюбленной (возлюбленного).

Эту же нарративную структуру исследователь выявляет во всех песнях, написанных Волохонским в 1972 году на мелодии с пластинки Вавилова «Лютневая музыка XVI—XVII вв.». В «Лебеди» и «Зеленых рукавах» эта структура представлена в привычном виде. В «Рае» же она дана не так явственно и с одним важным структурным отличием, которое сводится к тому, что не пейзаж вписывается в образ героя-героини, а образ героини — в пейзаж. Предложенная Гейзелем интерпретация религиозного контекста и интертекста подвергается критике, и автор предлагает собственную, опираясь на главный источник, каковым исследователь считает Откровение Иоанна Богослова. Первичность именно этого предтекста доказывается на уровне структуры эзотерических образов, которые в большей степени совпадают с образами животных из четвертой главы Апокалипсиса и в меньшей степени совпадают с подобным образом в книге пророка Иезекииля, а также на лексическом и синтаксическом уровнях. В «Рае» преобладают конструкции, которые отсылают именно к Апокалипсису: например, порядок перечисления животных, «исполненность очей», описание городской стены и ворот. Последним источником является комментарий к тексту Откровения, написанный Волохонским в 1984 году уже после эмиграции в Израиль. В нем Волохонский, опираясь на переведенные им же кумранские свитки, представляет научную трактовку сюжета Апокалипсиса, которая позволяет проследить в семантике Откровения агрессивный иудео-националистический пафос.

Анастасия Липинская (СПбГЛТУ), специалист по готической литературе, представила доклад «*Загадочные письмена. О стратегиях умолчания в готической новеллистике*». Поэтика готической новеллы (ghost story) предполагает разнообразные техники умолчания, «дозированного» предоставления информации — это мощный инструмент манипулирования читателем и создания саспенса, но также и очевидное следствие специфической гносеологии, присущей этому жанру. Очевидно, подчеркнула докладчица, что сама тематика такого рода повествований предполагает известную степень неопределенности: в них речь идет о вторжении сверхъестественного, необъяснимого, противоречащего законам природы в рационально устроенный мир, в повседневность, и это вторжение в силу самой его природы невозможно описать в привычных категориях; к тому же здесь задействована категория страшного, которая опять-таки эффективнее всего реализуется через неопределенность.

В классических образцах готического жанра, например в новелле Амелии Эдвардс «Карета-призрак», умолчание, смысловая лакуна возникает в момент, когда герой осознает, что едет в карете с мертвецами. За необычайно детальным по меркам того времени описанием оживших трупов следует испуганный крик рассказчика и обрыв повествования, после чего читатель узнает: рассказчика нашли в снегу с серьезными переломами и долго выхаживали. «Пробел» в тексте позволяет обрисовать разрыв между сферой достоверно известного и гипотетического, тем более выразительный, что герой настаивает на правдивости своей истории.

Столь же часто в готике встречается неполнота информации: оборвавшаяся рукопись, требующая расшифровки надпись и пр., особенно в так называемой антикварной готике. Стремясь вместе с персонажами заполнить пробелы, читатель попадает в атмосферу тайны, причем нет никакой гарантии, что любопытство его будет удовлетворено, — зато атмосфера тревоги и неопределенности, характерная для готики, лишь сгущается. Так, в новелле М.Р. Джеймса «Ты свистни — тебя не заставлю я ждать» так и не получает «единственно верного» прочтения латинский

ребус, и читатель, вооружившись собственными познаниями и учитывая исход описанных событий, гадает, что же имелось в виду.

И наконец, распространены «туманные» формулировки, не дающие ясного представления о том, как выглядела некая сверхъестественная сущность и что именно натворил какой-нибудь глубоко порочный персонаж. Здесь дело не только и не столько в характерных для эпохи (вторая половина XIX — начало XX века) нормах приличий, сколько в том, что речь идет о буквально неописуемом, не вписывающемся в рамки привычного, не поддающемся рациональному постижению, так что читатель (в отличие от читателя детектива) получает не столько точную информацию, сколько отправную точку для работы фантазии, тем более что описывается реальность воображаемая и предназначенная для того, чтобы напугать — но, разумеется, не всерьез, ведь истории с привидениями — жанр развлекательный (хотя и давший нам ряд настоящих шедевров повествовательного искусства).

Постоянные участники Пирровых чтений, *Денис Артамонов* и *Софья Тихонова* (СГУ, Саратов), представили сообщение «*Историческая память в парадигме культуры отмены*». Проблему умолчания авторы рассматривали в контексте культуры отмены и ее влияния на историческую память современных национальных сообществ. «Культура отмены», по мнению авторов, использующая социальное давление как метод воздействия на инакомыслящих, стала способом соединения реальных негативных последствий и этического осуждения. «Отмена» означает прекращение поддержки социального субъекта — индивида (чаще всего речь идет об известных людях, но известность не принципиальное условие) или общности людей (чаще всего компаний). Трансляция вербальных сообщений наказывается бойкотом всех форм социальной коммуникации, доступных «виновному», направленным на то, чтобы вытеснить его из социальных и профессиональных сообществ, если он не продемонстрирует публичный отказ от высказанной позиции и покаяние. При этом его реальное согласие с общественным осуждением в качестве цели не ставится: достаточно, чтобы он прекратил их декларацию. Поэтому «культуру отмены», по утверждению докладчиков, можно рассматривать как форму цензурной практики и аналог самосуда, хотя известны случаи, когда те, кого «отменяли», получали незапланированные бонусы в виде нового интереса к их личности, творчеству и продуктам.

Принципиальное отличие «культуры отмены» как феномена новой этики — ретроспективность. «Отмена» не знает срока давности и может начать действие по любому резонансному поводу. Она не предполагает принципа соразмерности и градации общественной опасности, а оскорбления, диффамация, профессиональные и прочие потери, которым подвергаются и которые несут «отмененные», крайне редко могут укладываться в рамки эквивалентности причиненным их действиями морального вреда. «Отмена», по мнению одного из докладчиков, преследуя цели ограничения социальной коммуникации, парадоксальным образом выражается в ее повышенной активности: «виновному» все время сообщают о его проступке, а обществу все время напоминают об этой вине. Этим «культура отмены» принципиально отличается, например, от известной по историческим источникам практики остракизма, предполагающего изгнание фигуранта из социального пространства с помощью забвения. Выступление завершилось выводом-предположением, что процессы конструирования исторической памяти различными национальными сообществами под влиянием новой этики и «культуры отмены» также получают некое новое измерение.

Юлия Иванова (ВГСПУ, Волгоград) выступила с комментариями специфического коммуникативного аспекта, предложив в докладе «*Автореферентность игрового коммуникативного действия: расщепленная иллокуция*» рассуждение о ла-

кунах смысла, которые возникают в процессе речевого акта, совершаемого в пространстве игрового коммуникативного фрейма (Г. Бейтсон). Такой акт автореферентен (термин Е. Фарино), поскольку в нем наблюдается то же переворачивание формы и содержания, что и в акте поэтическом. Если семантико-прагматический аспект игрового высказывания и может быть непротиворечиво описан, например, в терминах концепции антиреференции, предложенной А.Г. Козинцевым (2007), то изучение его интерактивного компонента пока оставляет много вопросов.

В рамках доклада автор попытался ответить на вопросы: что сообщает игровой акт и что он оставляет за рамками коммуникации? каковы виды и свойства кооперативной реакции на игровую провокацию? и наконец, каковы условия успешности игрового коммуникативного акта?

Ответ на первый вопрос Юлия Иванова соотнесла с понятием расщепленной иллокуции игрового речевого акта. В момент, когда реализуется игровой речевой акт (осуществляется его локуция), игровой коммуникативный фрейм сразу же нейтрализует его иллокуцию. Так, игровое оскорбление является таковым лишь по форме, но «не означает того», «что означало бы» оскорбление серьезное. Таким образом, собеседник играющего говорящего остается в двусмысленной ситуации: иллокуция (скажем, игровое оскорбление) игрового действия обозначена, но тут же снята (игровое оскорбление не оскорбляет), однако не отменена, не «взята назад» (оскорбление прозвучало, хоть и игровое). В этих условиях необходимо, с одной стороны, совместно отреагировать на такое высказывание, но с другой — сделать это с референциальной опорой на некую специфически игровую реальность.

Лингвистические доклады не так часто звучат на Пирровых чтениях, и предложенный анализ вызвал у участников особый интерес. Слушатели обратили внимание на то, что подобные наблюдения актуальны для рефлексии лингвистической экспертизы, и в тех выводах, которыми руководствуются судебные лингвисты, оказавшись перед необходимостью квалифицировать то или иное высказывание как нейтральное, игровое или однозначно оскорбительное, видимо, должен учитываться именно механизм расщепленной иллокуции.

Анастасия Спиркина (ГАУГН, Москва) предложила отрефлексировать тему «*Конструирование социальности в практике “молчания у гроба”*». С точки зрения социолога, производство социальности традиционно связывалось со «словом», произносимым вслух. Молчание же считалось «вредным» для общества: изолирующим, разрушающим общность, создающим иллюзии и двусмысленности, которые мешают взаимопониманию. Если даже паузы в пространстве личного разговора вызывают у нас «неловкость» и нарушают иллюзию успешного контакта, какими «антисоциальными» тогда могут оказаться полноценные практики, составленные из молчания целиком?

Молчание как составная часть ритуала гражданской панихиды, действительно, прямым образом не создает (вербальной) социальности между скорбящими. В большинстве социальных ситуаций взрослому человеку приходится заниматься исполнением своих ролей по более или менее заданному сценарию, в той или иной мере регламентирующему способы молчания и говорения. Ситуация «молчания у гроба» в силу своей ритуальной насыщенности представляется в высокой мере несвободной, с узкими заданными границами уместного. Во-первых, на поверхности лежит технически-пространственное фреймирование: наличие закрытых «залов для прощания» или места для панихиды на кладбище (при этом разным образом происходит деление пространства на внутренне и внешнее по отношению к событию: где говорить еще можно, а где — уже нельзя); жесткое темпоральное фреймирование (особенно если есть очередь); функциональное разделение социального пространства (организация помещения и расположение в нем людей и предметов). Во-

вторых, рамки ситуации задаются самим ходом (сценарием) события. При этом особым образом соотносятся структуры речи и молчания. В-третьих, участники делятся на типы, включающие «ключевых» (родственники, близкие) и «периферийных» скорбящих, «технический персонал» и (в особом статусе) того «неживого субъекта», по поводу которого разворачивается мероприятие.

У «молчания у гроба», по мнению Анастасии Спиркиной, есть некое коллективно разделяемое представление, выраженное общим «кодом скорби» (все должны скорбеть или делать вид, что скорбят). Обычно молчание в таких ситуациях структурировано похоронной музыкой, играющей фоном именно тогда, когда люди должны молчать. Однако, предположила докладчица, ключевую роль в поддержании социального порядка играет не музыка, а интерсубъективность, или общее сознание, разделяемое всеми участниками и позволяющее даже новичкам, никогда ранее не участвовавшим в коллективном «молчании у гроба», как бы «самим» понять, что они должны чувствовать и как должны себя вести.

Завершилась конференция этюдами начинающих исследователей. *Рената Тяпаева* (СГУ, Саратов) представила доклад «*И часто ездили в ЛеБо: лесбийское умолчание в прозе Гертруды Стайн*», отметив, что в «Автобиографии Элис Би. Токлас» основной сюжетной составляющей является история жизни Гертруды Стайн глазами ее любовницы Элис Токлас. Используя Элис как рассказчика, Стайн создает «свежую» и на первый взгляд независимую историю, чем и привлекает внимание читателя к своей персоне.

Докладчица упомянула о повествовательной стратегии в женских текстах XX века в целом, сославшись на наблюдения Ники Халлетт: «лесбийская эстетика» непосредственно связана именно с жанром автобиографии, поскольку она является продуктом «преодоления реальностей». Очевидно, что Стайн не могла и, вполне возможно, не желала ставить лесбийские отношения в центр повествования, однако они существуют в тексте и подчеркиваются его экспериментальной природой. Деконструкция автобиографии позволяет Стайн выразить такие отношения путем изображения логических пробелов и умолчания, лишь иногда прибегая к открытым отсылкам на природу своих отношений.

По мнению докладчицы, одной из особенностей «Автобиографии» является фигура «призрачной лесбиянки» (apparitional lesbian), которая «незримо присутствует» на страницах (limbo). Эта фигура прослеживается сквозь множество эпизодов, однако не называется, несмотря на то что именно она является ключом к событиям, связанным с личной жизнью Стайн. Этот пласт лесбийских смыслов и является главной «фигурой умолчания» в тексте. Скрытый подтекст позволяет автору прописать новую динамику отношений, построенных на иронии, и, несомненно, пласт лесбийского подтекста выступает в роли «переключения регистров», требует от читателя дополнительных знаний и возможности взглянуть на текст с разных сторон — так активизируется излюбленный Стайн прием нагромождения смыслов. Назначение таких ролей работает на обе аудитории — и осведомленной, и неинформированной: для одной скрывает суть их отношений, полагаясь на стереотипы о женском и мужском поведении, для другой же раскрывает их, кодируя такую динамику как лесбийскую.

О переключении регистров «свой/чужой» и о теме умолчания в «страшных» сюжетах продолжил разговор *Арсений Круглов* (СГУ, Саратов), который в докладе «*Тоска, абсурд, самосбор: роль умолчания в российских крипи-тредах*» проанализировал специфические тексты сетевой субкультуры, а именно — феномен самосбора, российского интернет-проекта в жанре постапокалипсиса, который развивается на нескольких сайтах, в том числе имиджбордах, предполагающих анонимное коллективное творчество участников Рунета. Главный признак жанра — описание не-

коего катаклизма (самосбора), выжить после которого можно, спрятавшись за герметичными дверями. Описание пространства — Гигахруща — отчасти напоминает зону у Стругацких, некую темную постсоветскую фантазию, выстроенную как многоуровневая виртуальная реальность. Автор доклада отметил, что во вселенной самосбора (а это многочисленные рассказы и арт-проекты) умолчание используется для достижения нескольких задач: для создания необходимого эффекта неопределенности, неизвестности, через введение и использование неясных для стороннего, а иногда и для «своего» читателя названий и слов, а также создания новых сюжетов, совмещающих недосказанность и абсурд. Особый коммуникативный жанр самосбора не является уникальным, по схожим принципам работают многие телешоу, например «Секретные материалы», подобные элементы сюжета встречаются и в компьютерной игре «Сталкер» и т.д. Но именно на примере самосбора удобнее всего, по утверждению докладчика, показать работу умолчания. Попытка аналитического описания сетевых феноменов, как показалось слушателям, весьма богатый и пока совершенно не исследованный материал. Отвечая на вопросы, Арсений Круглов предположил, что именно умолчание стало причиной увядания коммуникации внутри названного проекта на некоторых ресурсах.

Завершилась работа Пирровых чтений дискуссией и обсуждением новой тематики конференции на следующий год.

Анна Синицкая

Российская научная конференция
«(Авто)биографическая печаль: эмоции в личных нарративах и исследовательских практиках XVI—XXI веков»

(*ШАГИ РАНХиГС, 30 сентября — 1 октября 2022 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_400

Тема конференции, организованной Лабораторией историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС и посвященной истории эмоций, была выбрана очень точно: печаль осенью 2022 года оказалась эмоцией весьма актуальной.

Впрочем, свои печали имелись у людей и в далеком прошлом, причем форму для рассказа об этих печалях наши предки выбирали порой довольно своеобразную.

Одной из таких оригинальных форм был посвящен доклад «*Книжная печаль: эмоции в автобибиблиографиях XVI века*», который прочел *Михаил Сергеев* (СПбФ ИИЕТ РАН, Санкт-Петербург). В ту эпоху, о которой говорил докладчик, библиографии зачастую становились формой рефлексии библиографов о создании и восприятии их произведений, то есть об их собственных успехах. Например, Джероламо Кардано (1501—1576) включил в автобиографическое сочинение «De vita propria» (изд. 1663) каталог отзывов на свои сочинения из более чем 70 названий, причем не обошел вниманием и отзывы отрицательные, но с удовлетворением отметил, что их авторы уже умерли и своими нападками «ничего не достигли». В подобных случаях рассказ о собственных книгах не только органично входит в автобиогра-

фию, но и практически ее заменяет. Двумя главными героями доклада стали английский драматург и антиквари Джон Бейл (1495—1563) и «отец современной библиографии» швейцарец Конрад Геснер (1516—1565). Для Бейла, который начал свой жизненный путь католиком в католическом монастыре, а на пороге сорокалетия вышел из монастыря, перешел в протестантизм и женился, религиозная идентификация значила очень много. В рассказе о собственной жизни он не стремится скрыть первоначальный католический период, но подыскивает для него оправдания. Это отражается и в списке собственных трудов, который он включает в состав труда «Illustrium majoris Britanniae scriptorum… summarium» (1548). Список разделен на несколько разрядов. В первый входят труды, которые сам автор называет плодами «бедного ума и скудной мысли»; это — сочинения католического периода. Второй разряд — труды, сочиненные в пору религиозной свободы. В третий и четвертый входят сочинения на английском языке в стихах и в прозе, в основном полемические, причем само включение в библиографию сочинений, написанных не только на латыни, но и на английском, было осознанной новацией. Вследствие такого построения библиография обрисовывала жизненный путь автора, его эволюцию от католичества к протестантизму, и концовка ее была проникнута биографическим и библиографическим оптимизмом. Если Бейлу в момент написания автобиблиографии было 53 года, то Геснеру в момент создания труда «Bibiliotheca universalis» (1545), также включавшего автобиблиографические пассажи, исполнилось всего 29 лет. Печаль Бейла была связана с католическим периодом его жизни, что же касается Геснера, то его печаль носила сугубо библиографический характер: его первой публикацией стало переиздание в 1537 году греко-латинского словаря итальянского лексикографа Фаворина (1523); Геснер внес в словарь Фаворина огромное количество дополнений и исправлений, но печатник Иоганн Вальдер не включил их в книгу, возможно потому, что намеревался обогатить ими следующие издания, но вскоре умер, а рукопись с исправлениями пропала. Геснеру это, разумеется, было очень обидно, и в своем библиографическом эго-нарративе он подробно описал этот казус. Таким образом, Бейл сетовал на содержание своих первых, «неправильных» сочинений, а Геснер — на издательскую этику.

В следующем докладе на смену огорчениям XVI века пришли печали XVII столетия, и оказались они намного трагичнее, поскольку в этом случае дело шло о жизни и смерти. *Мария Неклюдова* (ШАГИ РАНХиГС, Москва) прочла доклад «*Призрак и биография: “последние слова” осужденных в английских политических памфлетах 1680-х годов*». Предметом рассмотрения докладчицы стали весьма экзотические с современной точки зрения литературные жанры сенсационного характера — речи на эшафоте, произносимые приговоренными к смерти, а также посмертные высказывания казненных, приписываемые их призракам, являющимся с того света. Периодом наибольшего распространения этих жанров стало десятилетие с 1678 по 1688 год, поскольку на него пришлись целых три заговора: папистский заговор (1678), амбарный заговор (1683), восстание Монмута (1685). Первый из них был почти полностью вымышленным (что, впрочем, не помешало властям устроить вполне реальные казни), во втором случае никаких реальных действий «заговорщики» не производили, но вели крамольные политические разговоры; наконец, в третьем случае имело место настоящее восстание. Все три заговора были связаны с проблемой престолонаследия: царствующий король Карл II был близок к смерти, его наследник Яков II исповедовал католическую веру, и это очень не нравилось англиканам-заговорщикам. Итак, казнимые за политические преступления произносили свои последние слова на эшафоте. Однако такие речи звучали из уст виновных не только в политических, но и в уголовных преступлениях, и речи политических преступников неизбежно воспринимались на фоне речей уголовни-

ков. От уголовников же требовали перед смертью публичного покаяния, а они порой вместо этого продолжали настаивать на своей невиновности. Бывали еще более сложные случаи: например, ирландский разбойник с большой дороги обратился к толпе и призвал ее «остерегаться дурного общества»; казалось бы, это именно то, что от него требовалось, но он католик и, значит, покаянными речами утверждает свою веру; приходится ему специально подчеркнуть, что он, хотя католик и бандит, но в измене королю неповинен. Подобно уголовникам, политические преступники зачастую используют последнее слово на эшафоте не для покаяния, а для того, чтобы лишний раз заверить, что они неповинны в приписываемых им преступлениях (что, кстати, нередко оказывалось правдой). Отчеты о казни с пересказом последних слов во многом следовали традиции, и их нельзя считать репортажем в современном смысле слова; однако попадаются в них и детали, которые, скорее всего, подлинны: так, приговоренный к смерти за убийство Джон Хатчинс перед тем, как подняться на эшафот, отдал брату «свою шляпу и апельсин». Вот этот апельсин, по всей вероятности, не выдуман. Последнее слово на эшафоте — жанр, казалось бы, устный. Однако многие политические преступники, видимо, боясь, что их речи приравняют к стандартным последним словам грабителей и убийц, а также чтобы избежать неточностей при последующем воспроизведении, ищут предлоги (плохая память, шум толпы, заглушающий голос говорящего) для того, чтобы написать свои речи заранее и вручить друзьям для напечатания. Больше того, нередко последние слова печатались заранее и в момент казни распространялись в толпе уже в печатном виде. Но этим дело не ограничивалось: уже после казни из печати выходили памфлеты, в которых призраки казненных, явившиеся с того света, опровергали содержание собственных последних слов. Более того, призраки эти порой «материализовывались», и, например, после казни лорда Рассела, чье последнее слово распространялось особенно широко, партия его противников даже нашла человека, которого нарядила в костюм Рассела, и в таком виде он опровергал сам себя. И если казненный перед казнью отказывался каяться, то призрак являлся с того света, чтобы исправить ошибку и все-таки покаяться в грехах.

В ходе обсуждения доклада *Дмитрий Калугин* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) поинтересовался: имелись ли призраки у протестантов или их явление было прерогативной католиков? Неклюдова ответила, что бóльшая часть заговорщиков как раз принадлежала к англиканам, но это не мешало явлению их призраков. Протестантская церковь не отрицала их явления, но видела в них проделки нечистого. Однако к концу XVII века такая точка зрения отступила под влиянием народных верований, согласно которым призраки считались вовсе не дьявольскими посланниками, а просто тенями умерших, которые не успели довершить свои дела на земле. Михаил Сергеев задал вопрос, естественный для историка книги: кто заказывал печатание последних слов и речей призраков? Неклюдова ответила, что если некоторые памфлеты, посвященные уголовным процессам, печатались по заказу правительства и хорошо расходились, то последние слова, раздававшиеся зрителям в момент казни, печатались незаконно и без имени издателя; впрочем, его все равно находили (по шрифту, бумаге и доносам) и наказывали.

Доклад Дмитрия Калугина и *Натальи Мовниной* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) назывался «*Страдать или наслаждаться? К топике русской эпистолярной и автобиографической прозы первой половины XIX века*». Произнес его Дмитрий Калугин. Глаголы, использованные в названии, выражают, казалось бы, два противоположных состояния; однако в первой трети XIX века русские мыслители, знатоки немецкой философии и читатели «Фауста» Гёте, осознали, что для человека, реагирующего на происходящее в мире с максимальной интенсивностью, важно не противопоставление наслаждения и страдания, а их своеобразный синтез. Толь-

ко он способен обеспечить полноту жизни — понятие, которое, собственно говоря, и стало истинным предметом доклада. Начав с цитаты из «Писем русского путешественника» Карамзина: «Сердце, в полноте жизни, творит для себя будущее, какое ему мило; все кажется возможным, все близким», докладчик перешел к поискам «полноты жизни» в эпистолярии и мемуаристике молодых интеллектуалов 1830-х годов, близких к Московскому университету. Все они мечтали «видеть жизнь во всей ее полноте» (М. Бакунин) и скорбели об отсутствии «той полноты жизни, которая бодро встречает все обстоятельства и создает себе рай из страданий» (Н. Станкевич). Понятие «полнота жизни» воплощало для мыслителей этого круга мир, не противостоящий индивиду, не отчужденный, как в романтическом переживании, но открытый социальному творчеству. Особенно богато топика «полноты жизни» представлена в творчестве Герцена. Его стремление к полноте жизни было связано с критикой «проклятого» невнимания к настоящему, с призывом не отказываться от счастья, использовать все возможности, ловить каждое мгновение. Однако в реальности все складывалось не так гладко: полнота жизни предполагала единение со всем человечеством, для чего требовалось совершить революцию, в революции же 1848 года Герцен жестоко разочаровался. Кроме того, герценовская проблематизация счастья носила не только политический, но и экзистенциальный характер: проблема в том, что счастье, пережитое в настоящем, немедленно уходит в прошлое и переживается уже как таковое; внутри настоящего задержаться невозможно. В ходе обсуждения Екатерина Лямина поинтересовалось, были ли декларации невозможности блаженства без страдания только декларациями или все это переживалось всерьез? Калугин ответил, что жизнестроительством его герои занимались всерьез и что они исходили из неразличимости того, что ты пишешь, и того, что ты делаешь. Был задан и вопрос по поводу названия: сознательно ли авторы доклада изменили одну букву в цитате из известного романса («Мне все равно, страдать иль наслаждаться»); в ответ Калугин сказал, что о цитировании романса даже не думал; это лишний раз доказывает, насколько различается «цитатный фонд» даже у людей, принадлежащих к одному и тому же научному кругу.

Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) прочла доклад «*Удачные последствия неудачного сватовства: Николай Тургенев в Англии*». Докладчица в самом начале призналась, что доклад на сходную тему она уже однажды произнесла, и было это ни много ни мало в 1997 году на Седьмых Эйдельмановских чтениях. Однако доклад так и не был превращен в печатную статью, и отголоски его можно найти только в отчете о конференции, который сама докладчица опубликовала сначала в журнале «Знание — сила», а затем в своей книге «Хроники постсоветской гуманитарной науки» (НЛО, 2019); на этот отчет кратко сослались два исследователя наследия Н.И. Тургенева, но в обстоятельной статье о нем в словаре «Русские писатели. 1800—1914» (2019, т. 6) описанный эпизод даже не упомянут, поэтому Мильчина сочла возможным с привлечением новых материалов вернуться к старой теме[1]. Сначала докладчица напомнила общеизвестные исторические обстоятельства: Николай Иванович Тургенев (1789—1871), политический мыслитель и экономист, был в 1810 — начале 1820-х годов не только высокопоставленным государственным служащим, но и членом тайных обществ. В начале 1824 года он взял отпуск и выехал на лечение за границу. Во время восстания 14 декабря 1825 года он находился в Париже, а в январе 1826 года в Эдинбурге узнал,

1 За время, прошедшее после конференции, доклад успел превратиться в публикацию: *Мильчина В.А.* Удачные последствия неудачного сватовства: Николай Тургенев в Англии (1829—1830) // Slavica Revaliensia. 2022. Т. IX. С. 39—70.

что привлечен к следствию по делу о восстании и что власти России требуют, чтобы он явился в Россию на суд. Тургенев явиться отказался, был заочно приговорен к смертной казни, конфирмованной в пожизненные каторжные работы, и остался в Англии, откуда не мог быть выдан российским властям. До 1829 года он всячески убеждал своего брата Александра Ивановича и самого себя, что с Россией у него отныне нет ничего общего и возвращаться туда он не хочет и не намерен. Однако в 1829 году он пересмотрел свое решение и стал всерьез обдумывать перспективу явки в Россию на «пересуд», поскольку себя виновным не признавал. Конечно, у этого решения имелись объективные причины — в начале 1830 года хлопотавший за друга поэт Жуковский сообщил Тургеневу, что император готов «отдать ему справедливость», если он вернется в Россию (довольно скоро, правда, выяснилось, что Жуковский неверно истолковал слова государя и возвращение для Тургенева по-прежнему крайне опасно). Это все факты известные. Неизвестно другое: что желание вернуться в Россию ради того, чтобы снять с себя клеймо государственного преступника, возникло у Тургенева под влиянием довольно мощного личного стимула. Давний друг князь Петр Борисович Козловский, также живший в 1829 году в Англии и влюбленный в графиню Сару Гвидобони-Висконти, урожденную Лоуэлл, задался целью женить Николая Ивановича на сестре Сары, дочери помещика Питера Харвея Лоуэлла (Ловеля в транскрипции XIX века) Гарриет (Генриетте) Лоуэлл, жившей в поместье Коул-Парк (графство Уилтшир). Переписка Николая Ивановича с братом Александром Ивановичем сохранила идиллические картины пикников на природе и других сцен ухаживания «государственного преступника» за той, которую он ласково называл за «скромность и доброту» «своей квакершей», а также в высшей степени трогательные доказательства самоотвержения Александра Тургенева, который готов был отдать все свое состояние брату и убеждал, что скромный образ жизни гораздо полезнее для здоровья и что если бы он, Александр, «не ходил бы пешком, а имел бы экипажи», то все болезни бы к нему возвратились. Однако уилтширский помещик не захотел отдавать дочь за иностранца, да еще с такой сомнительной репутацией. В сознании Тургенева возвращение в Россию на «пересуд» и женитьба в Англии были связаны очень прочно, но ему не удалось ни то, ни другое. После Июльской революции французское правительство тоже переставало выдавать политических преступников, и Тургенев смог поселиться во Франции, но и там был одинок — как из-за необщительного характера, так и из-за двусмысленности своего положения в глазах французского общества: консерваторы видели в нем политического изгнанника (réfugié) и не хотели иметь с ним дела; политические же изгнанники, возможно, общаться с ним бы захотели, но с ними общаться не хотел он сам. Родные и друзья продолжали искать ему невесту, и в результате 12 октября 1833 года он женился в Женеве на протестантке Кларе Виарис (1814—1891), в браке с которой прожил до самой смерти. Возвращаясь к теме конференции: судьба Николая Ивановича была довольно печальна, но конец у этой истории весьма оптимистический. Благодаря тому, что Николай Иванович не женился на Гарриет Лоуэлл, брат его Александр Иванович навещал его не в Англии, а в Париже, и этому обстоятельству мы обязаны уникальными очерками французской культурной и литературной жизни, которые он публиковал в русских журналах и которые стараниями М.И. Гиллельсона были изданы в 1964 году в серии «Литературные памятники» под названием «Хроника русского».

Светлана Волошина (ШАГИ РАНХиГС, Москва) построила свой доклад «*“Наедине я видел ‘царя’ раза три или четыре в жизни”: личная государственная печаль в дневниках М.А. Корфа (1839—1849)*» на дневниковых записях высокопоставленного чиновника Модеста Андреевича Корфа, как изданных, так и неопубликованных. Отсутствие союза «и» между словами «личная» и «государственная»

в названии доклада глубоко значимо. Для Корфа главной и едва ли не единственной страстью, главным предметом жизненного интереса были политические взаимоотношения внутри верхушки Российской империи. Он тщательно протоколировал в дневнике все слухи и сплетни, связанные с карьерными назначениями и интригами (причем всегда указывал источник, то есть человека, от которого он эти слухи и сплетни услышал). В дневниковой записи от 24 января 1843 года встречается характерная формулировка: «личный доклад у государя — счастие, которое составляет конечную цель всей нашей службы». Хотя Корф мог быть и нередко бывал весьма остер на язык, в данных словах, заверила докладчица, никакой иронии нет; в системе координат Корфа доклад у государя и доброе слово государя в самом деле считались высшей ценностью. Впрочем, не меньшей ценностью было и продвижение по службе, а вот в этом отношении Корф полагал себя (не без оснований) недооцененным, и именно это было постоянным источником его «личной государственной печали». Девять лет Корф занимал трудную, но недостаточно престижную должность секретаря Государственного совета, затем наконец получил «инвалидную должность члена Государственного совета», а еще позже должность члена комитета по надзору над цензурой, о которой писал, что она «противна его вкусам и даже правилам», а главное, не сулит возможностей «непосредственного сношения с государем» (эта почетная миссия была возложена на председателя комитета). Корф меж тем был уверен, что достоин большего, и мечтал стать наконец министром, однако при всем превосходном знакомстве с элементами бюрократической системы действовал как теоретик карьеризма, но не как его практик, и политического инстинкта для смещения конкурентов ему не хватало. Личное и государственное были для Корфа неразрывны, что же касается личной жизни в прямом смысле слова, ее он практически не связывал с жизнью социальной. Хотя Корф был прекрасным семьянином и дорожил семейными узами, он редко вывозил семью в свет, приемы устраивал для очень узкого круга, а сам оставался (в дневнике) хладнокровным наблюдателем светских страстей, которые описывал без эмоционального включения, с ледяным любопытством энтомолога. Таким же тоном автор дневника регистрирует смерти и похороны, которые его ничуть не огорчают, за исключением тех случаев, когда умирает близкий родственник или покровитель. Веская причина горести для Корфа — это нерасположение государя или неполучение вожделенного министерского поста. Впрочем, когда в 1850 году ненавистный Уваров наконец оставляет пост министра народного просвещения, но назначают на него князя Ширинского-Шихматова, «изувера и святошу», Корф в дневнике объясняет свою горечь в связи с этим не завистью или «какой-нибудь индивидуальной к его лицу ненавистью», а исключительно заботой о государстве — болью «чувства русского, чувства человека, сердечно преданного государю и не могущего быть равнодушным к выбору его наперсников и орудий». Однако и о своем старшинстве в чине над Ширинским-Шихматовым Корф тоже не забывает упомянуть — и это усугубляет его печаль. Министром Корф так и не стал, но при Александре II был назначен главноуправляющим II Отделением императорской канцелярии, а затем председателем Департамента законов. Грусть о неудавшейся карьере ушла — а вместе с ней ушел и стимул к ведению дневника; после 1852 года записи делаются редкими.

Екатерина Лямина (ИМЛИ РАН, Москва) и *Наталья Самовер* (независимый исследователь, Москва) начали доклад «*“<Лучше бы мне не видеть> монумент Крылова”: Тарас Шевченко в Летнем саду весной 1858 года*» с изложения основных вех биографии Тараса Шевченко: служба подмастерьем в Петербурге в мастерской Карла Брюллова, выкуп талантливого юноши из крепостной зависимости на деньги Брюллова, Жуковского и графа Михаила Вьельгорского («великого и чело-

веколюбивого трио», по слова самого Шевченко), жизненная катастрофа 1847 года (сложившийся художник и поэт, автор «Кобзаря», отдан в солдаты за «пасквильные стихи» на императора и императрицу); окончание службы в 1857 году и возвращение в Петербург годом позже. Шевченко вернулся настоящим триумфатором, одним из самых популярных представителей бесцензурной литературы, тем не менее душевная травма его была слишком велика, и, по свидетельству одного из его учеников, находясь в дурном настроении, он припоминал все горести, пережитые им с самого детства. Доклад Ляминой и Самовер был посвящен подробному разбору одного дня из жизни Шевченко, описанного в его дневнике за 30 апреля 1858 года. Три вехи его прогулки по столице — Казанский собор, где Шевченко хотел посмотреть написанный Брюлловым запрестольный образ «Взятие Божьей матери на небо»; Пассаж и, наконец, Летний сад и памятник Крылову. Все три этапа вызывают у Шевченко глубоко негативную реакцию. Картина Брюллова расположена так неудачно, что «и кошачьими глазами видеть ее невозможно»: Брюллов просил прорубить в Казанском соборе дополнительные окна, но император (по выражению Шевченко, «неудобозабываемый дрессированный медведь») не позволил, и Шевченко видит в этом надругательство над художником вообще и над боготворимым им Брюлловым в частности. В Пассаже, — говоря современным языком, торгово-развлекательном комплексе для среднего класса, — предстали глазам Шевченко «шляющиеся красавицы и алеутские болванчики». С красавицами все ясно; это, по выражению тогдашнего журналиста, «неблагопристойные лица, особенно женского пола». А вот для идентификации алеутских болванчиков докладчицам пришлось провести настоящее расследование, в результате которого оказалось, что это не акробаты и фокусники, как считали прежние комментаторы дневника Шевченко, а, скорее всего, ритуальные шаманские маски аборигенов Северной Америки, которые как раз в декабре 1857 года поступили в коллекцию петербургского Этнографического музея (хотя доказательств того, что их экспонировали в Пассаже, пока не нашлось). Как скоро стало ясно, алеутские болванчики заинтересовали докладчиц не случайно. Именно на них показалось похожим Тарасу Шевченко лицо Крылова на памятнике, который удостоился в дневнике самой нелестной и даже гневной характеристики: «Ничем не лучше алеутских болванчиков». «Жалкого барона Клота» [Клодта] Шевченко обвиняет в том, что «вместо величественного старца он посадил лакея в нанковом сертуке с азбучкой и указкою в руках» и что «жалкую статую и барельефы» он вылепил для детей, а не для взрослых. Докладчицы подробно разобрали каждую из составных частей этой филиппики. Сопоставление трех изображений: лица Клодтова Крылова из Летнего сада, лица Крылова на портрете кисти Брюллова (1839) и на акварели с этого портрета, выполненной не позднее 1841 года самим Шевченко, и, наконец, вышеупомянутых алеутских масок, наглядно подтверждало, что Шевченко увидел в Крылове из Летнего сада истукана с лицом «болванчика», а не того величественного старца, которого боготворимый им Брюллов писал когда-то у него на глазах. В 1858 году он оценивает памятник Крылову, выполненный в раннереалистическом духе, как человек 1847 года, законсервировавший в себе позднеромантическую эстетику. Шевченко, ставший для современников олицетворением украинской народности, видел в Крылове олицетворение народности русской, «взрослого» поэта, а не «дедушку» со зверюшками на пьедестале. Другие современники считали совершенно нормальным, что вокруг памятника баснописцу играют дети, и эти идиллические картины запечатлены как на живописных полотнах, так и в путеводителях того времени. Нашелся, однако, один — и недюжинный — современник, который тоже увидел профанацию в памятнике из Летнего сада. Это Достоевский, относившийся к Крылову с таким же пиететом, как и Шевченко: в романе «Бесы» он констатиро-

вал ничтожность памятника «для игры в детском возрасте», вложив его характеристику в уста капитана Лебядкина.

Ксения Гусарова (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) начала доклад «*Черная тень "весны народов": печали гидротерапевтов и их биографов*» с указания на конфликт двух эмоциональных режимов: один из них характерен для официальной медицины, а другой — для медицины нетрадиционной. Представители официальной медицины осознают хрупкость отдельной человеческой жизни, однако научное сообщество с середины XIX века исходит из альтеративной идеи симпатии — не к отдельным существам, а к идеальному обществу будущего, ради которого позволительно кромсать подопытных животных, насильно прививать людей от опасных болезней и даже разделять принципы евгеники. Врачи с трудом привыкают к этому эмоциональному режиму, им приходится делать над собой усилие, чтобы принимать пациентов, не выказывая им сочувствия, и это раздвоение на обычного человека и хладнокровного медика становится предметом авторефлексии (докладчица продемонстрировала это на примере «Записок врача» В.В. Вересаева). Иначе обстояло дело у гидротерапевтов, последователей Винцента Присница, крестьянина из Австрийской Силезии, проповедовавшего лечение холодной водой самых разнообразных болезней. Сам Присниц никаких сочинений не оставил, но о его теории и практике поведали многочисленные ученики. У них никакой печали и авторефлексии до поры до времени не наблюдалось, у них (во всяком случае, если верить их сочинениям) всегда все было хорошо, все больные очень быстро выздоравливали, а если и умирали, то тем лишь подтверждали правильность поставленного диагноза. Омрачила эту благостную картину только революция 1848—1849 годов, от которой сам Присниц «утратил спокойствие ума» и впал в депрессию. Присница и его учеников тревожил тот факт, что из-за революционных беспорядков благополучие среднего класса, откуда вербовались основные их пациенты, оказалось под угрозой. На риторическом уровне Присниц был сторонником революции против тирании старой медицины, а гидропатию один из его биографов называл «борьбой света против тьмы, прогресса науки против невежества и реакционного варварства». Однако риторика не совпадала с практикой, и на практическом уровне опыт реальной революции вызывал у гидротерапевтов черную печаль. От революции не помогала даже спасительная вода. В ходе обсуждения Гусаровой был задан вопрос о связях гидротерапевтических жизнеописаний с христианской символикой. Гусарова ответила, что евангельские обертоны в этих жизнеописаниях безусловно присутствовали, ученики воспринимали Присница как нового мессию, а производимые им исцеления — как магические.

Екатерина Клюйкова (ПГНИУ, Пермь) прочла доклад «*Корейский "хан": между "философской печалью" и гневом угнетенных*». Слово «хан» употребляется в публичных дискуссиях о Корее для обозначения специфически корейского комплекса эмоций — смеси печали, гнева и тоски. Однако, в отличие, например, от русской тоски, у корейского «хана» имеется историческая и диаспорическая специфика. Исторически «хан» — смесь ярости и бессилия, присущая потомкам корейских эмигрантов в разных странах. Восприниматься он может в трех разных контекстах: 1) как индивидуальная печаль и скорбь, 2) как составная часть шаманского обряда ханпхури (ритуала освобождения духа от скорбей) и 3) как эмоция при исполнении пхансори — надрывного пения под звуки барабана. С «хан» связано также особое корейское психическое заболевание (огненная, или гневная, болезнь), от которого страдают преимущественно кореянки среднего возраста (считалось, что болезнь настигает их как кара за обращение в христианство, то есть предательство национальных традиций). Идея «хан» как специфически корейской скорби возникла из желания корейцев отделить себя от японцев; впрочем, японцы

в колониальный период охотно поддерживали эстетизацию скорби у корейцев. «Хан» активно использовался в проповеднической практике в корейских протестантских церквях: предполагалось, что проповедник должен помочь справиться с этой смесью скорби и гнева. Что же касается диаспорического аспекта, то понятие «хан» оказалось востребованным вторым поколением корейцев, эмигрировавших в США после корейской войны: эти корейцы ощущали отчужденность от обоих обществ, и американского, и корейского, и по причине оторванности от исторической родины в их душах начинал прорастать «хан». Впрочем, едва ли не главным источником этой привязанности американских корейцев к понятию «хан» стало их знакомство с англоязычной этнографической литературой. Напротив, в советской литературе о Корее о «хан» никто не писал, и потому потомки других корейских эмигрантов, переселившихся в Россию во второй половине XIX века («корё сарам»), прибегали к этому понятию для обозначения коллективной печали и скорби очень редко. Только после перестройки те из них, кто смогли побывать в Южной Корее, узнали о существовании «хан» и стали использовать его в качестве показателя своей корейской идентичности, при этом нередко трактуя его весьма индивидуально. Так, для Анатолия Кима хан — это еще и специфически мужское благоговение перед женской красотой. А его однофамилец Владимир Ким в статье «Корейские пословицы и поговорки» вообще, по всей вероятности, перепутал два похожих иероглифа, и потому у него «хан» стал означать не только негодование и жалость, но также «предел всех наших чувств, желаний, страстей». В ходе обсуждения у докладчицы спросили, как обстоит дело с «хан» в Северной Корее; она ответила, что об этом — как и о многом другом, происходящем в этой закрытой стране, — ничего не известно.

Виктория Мерзлякова (РГГУ / ИОН РАНХиГС, Москва) в докладе «*Эмоции печали в конструировании нарратива памяти поколения: опыт художественного осмысления документального источника о личном опыте 1990-х*» обратилась к недавнему российскому прошлому. Предметом ее анализа стал один из сборников, появившихся в рамках серии «Народная книга», выпускаемой издательской группой «Эксмо — АСТ». Серия эта была анонсирована создателями как «книги авторов из народа с их воспоминаниями». Среди сборников, вошедших в серию, — «Детство 45—53», «Дети войны» и др. Предметом анализа докладчицы стал двухтомник «Были 90-х», вышедший под редакцией известной сочинительницы детективных романов Александры Марининой. Весь проект был задуман ради того, чтобы наконец получить доступ к «объективной реальности». Поэтому издатели обратились к читателям с просьбой присылать им свои истории на заданную тему объемом не более 10 тысяч знаков, а затем составитель отбирал для печати сотню таких историй, к которым добавлял имя автора и немногие сведения о нем. Казалось бы, воспоминания о 1990-х годах, к которым — не в последнюю очередь благодаря детективным романам и кинофильмам — прочно приклеился эпитет «лихие», должны были полниться жалобами и печалью. Но, к удивлению составительницы, вкладчики ее сборника предпочитали вспоминать не о плохом, а о хорошем. Как выражается сама Маринина в предисловии к первому тому «Былей 90-х», названном «Как мы выживали», «моря слез не случилось». И обложка первого тома, и названия разделов (например, «И все рухнуло») готовят читателя к печальным впечатлениям, однако сами тексты этих ожиданий не оправдывают. Прямого называния отрицательных эмоций в разговоре о собственных переживаниях авторы избегают; максимум, что они себе позволяют, — это приписывание таких эмоций другим людям («он смотрел тоскливо»), но общий колорит далек от трагизма и уныния; отношение к пережитому точнее всего определяется употребленным одним из авторов словом «грустинка». Если же авторы описывают какие-то катастро-

фические события (типа «потеряв на ваучере свою квартиру»), то, увиденные по прошествии времени, и эти события становятся источником оптимизма: когда-то ужасные события грозили безнадежностью в будущем, но вот будущее наступило, и эти страшные опасения не сбылись. В ходе обсуждения доклада естественным образом зашел разговор о степени достоверности включенных в двухтомник историй. Докладчица сказала, что требовались истории истинные, однако их правдивость никто не контролировал, стиль же текстов и детали биографий некоторых авторов («Ирина Милопольская, врач-психиатр, писатель, автор романов “Педофил”, “Порок сердца”») позволяет предположить, что рассказы их — плоды весьма значительной литературной обработки. Ксения Гусарова упомянула западный аналог таких рассказов с оптимистическим финалом — «неолиберальные автобиографии», авторы которых стремятся показать, с каким успехом они преодолели жизненные трудности. Обсуждались и конкретные детали: например, каким образом можно было «потерять квартиру на ваучере», и та же Ксения Гусарова предложила остроумную гипотезу: «продал квартиру и купил ваучер».

Галина Зеленина (ШАГИ РАНХиГС / РГГУ, Москва) назвала свой доклад «*Рождение еврейства из духа депрессии: дневник китаиста В.А. Рубина в эгодокументальном контексте*», однако сразу предупредила, что, хотя весь доклад основан на документальных источниках, слово «депрессия» в них не употребляется, оно привнесено самой докладчицей. Начало доклада было посвящено рассказу о жизненном пути его героя, Виталия Ароновича Рубина (1923—1981), который во время войны участвовал в боях под Москвой, попал в плен, через три дня бежал оттуда, после чего был отправлен в так называемый лагерь спецпроверки под Москвой, где два года работал откатчиком в шахте, заработал туберкулез, а после войны с огромным трудом восстановился на истфаке МГУ, где учился до войны, причем выбрал в качестве специализации историю Китая потому, что китайский язык был одной из немногих областей, которой не занимался его отец Арон Ильич Рубин, мыслитель широкого профиля, оказавший на сына огромное интеллектуальное влияние. Далеко не сразу, после нескольких лет преподавания русского языка китайским студентам в Новочеркасске, Виталий Рубин занял вполне достойное место в академической структуре: защитил кандидатскую диссертацию, начал работать старшим научным сотрудником в Институте востоковедения, выпустил книгу «Идеология и культура Древнего Китая» (1970). Тем не менее дневник Рубина пронизан тоской, ощущением паралича воли и неспособности радоваться и общаться с людьми — отрицательными эмоциями, которые уступают место мечтам о перемене участи только после того, как в 1968 году он узнал о возможности для него выехать в Израиль. До этого еврейская тема в его записях была очень редуцирована, и выезд он поначалу мыслил скорее как бегство из СССР, чем как возвращение на историческую родину. Однако постепенно Рубин проникается сознанием своего еврейства. Подав документы на выезд в 1972 году, он четыре года не получал разрешения, стал одним из лидеров московских «отказников» и в этот период почти простился с тем состоянием, которая докладчица назвала депрессией. Теперь он обретает агентность, проникается убеждением, что был рожден не для изучения Древнего Китая, а для того, чтобы «принять участие в Исходе русских евреев», и ведет активную борьбу, в которой ему помогают на Западе (в Нью-Йорке даже организуется международный комитет в его защиту). В 1976 году борьба увенчивается успехом. Рубина с женой выпускают в Израиль, и там начинается «третья жизнь» китаиста, которая внешне весьма благополучна: он преподает историю китайской философии в Иерусалимском университете, путешествует по миру. Однако Рубин испытывает не удовлетворение, а — в очередной раз — желание вырваться из рутины, творческое бессилие и желание перемены. Перемена наступила,

но трагическая: в 1981 году Рубин погиб в автомобильной катастрофе. Рассказав о жизни своего героя, Зеленина перешла к характеристике ее эго-документального контекста. Первый раздел составляют собственные эго-документы Рубина, которые показывают, насколько его автохарактеристики в позднейших интервью не соответствуют реальности, запечатленной в ранних письмах и дневниковых записях: если постфактум Рубин представляет себя как человека, с младых ногтей ощущавшего себя диссидентом и евреем, то ранние документы зачастую свидетельствуют о неплохой вписанности в советский контекст. Второй раздел включает в себя эго-документы родных Рубина, в частности его жены, которая вместе с сестрой-близнецом Рубина издала в 1988 году томик его дневников и писем, подвергнув их предварительной цензуре: оттуда вычеркнуты многие «депрессивные» фрагменты, а в воспоминаниях жены Рубин предстает не как самоед и меланхолик, а исключительно как успешный ученый и герой. Наконец, третий раздел — эго-документы современников и соратников Рубина. Зеленина сравнила судьбу Рубина с судьбой другого советского еврея, Леонида Яковлевича Липкина (1932—2018), учителя истории в московской школе, который также в течение сорока лет вел дневник и изначально ощущал свое еврейство, но не имел таких удобных условий существования, как сотрудник академического института Рубин, и потому не мог позволить себе депрессии. Из доклада следовало, что депрессия Рубина была производной его вольготного существования и неудовлетворенных амбиций. В ходе обсуждения у докладчицы спросили, стоило ли в таком случае употреблять этот медицинский термин, но докладчица от депрессии отказываться не стала. Кроме того, в ходе обсуждения были предложены две эффектные формулировки для характеристики настроения, описанного в докладе: «есть эпохи, когда неприлично радоваться» (Ольга Розенблюм) и «протест против советского оптимизма выражался в дурном расположении духа» (Мария Неклюдова).

Ольга Розенблюм (РГГУ, Москва) выступила с докладом «*Тосковать общественно или “тосковать лично”? Комментарий к стихотворению Александра Кушнера на высылку Иосифа Бродского*». Это стихотворение («Уснешь с прикушенной губой / Средь горьких жуликов и пьяниц»), написанное между 13 и 15 марта 1964 года, Фрида Вигдорова приложила к своей записи заседания суда на Иосифом Бродским 13 марта 1964 года, когда было принято решение о высылке поэта из Ленинграда. О стихотворении Вигдорова написала: «Если захотите кому-нибудь показать, давайте из рук». Докладчица поставила перед собой задачу показать, каким образом стихотворение Кушнера связано с записями Вигдоровой, а кроме того, восстановить его литературный контекст, как недавний, так и старинный. Упоминаемый Кушнером «Овидий, первый тунеядец» отсылает, разумеется, к Пушкину и его «Цыганам». К Пушкину же через посредство Ахматовой (стихотворение «Пушкин»: «Кто знает, что такое слава, / Какой ценой купил он право…»), отсылает и кушнеровский финал: «Такая жгучая тоска, / Что ей положена по праву / Вагона жесткая доска, / Опережающая славу». Использованный и Кушнером, и Ахматовой классический четырехстопный ямб вкупе с мотивом славы, купленной дорогой ценой, отсылает также к лермонтовской «Смерти поэта». Это — хронологически далекие контексты, но докладчица напомнила и о контекстах более близких: более очевидном «Рождественском романсе» самого Бродского, написанном тем же размером и проникнутым той же тоской («Плывет в тоске необъяснимой»), и менее очевидном стихотворении Александра Павловича Тимофеевского «Ночной поезд» (1958). В этом стихотворении, так же как и в написанном десятью годами позже его же стихотворении «России», Розенблюм увидела целую россыпь реминисценций из русской поэзии, как классической (Некрасов), так и Серебряного века (Блок и Ахматова). Стихотворение Тимофеевского «Ночной поезд» было на-

печатано во втором номере альманаха «Синтаксис» в 1960 году, а «Рождественский романс» Бродский сочинил в 1961-м, поэтому не исключено его знакомство с текстом Тимофеевского. Но «тоска» «Рождественского романса» шире поездной тоски Тимофеевского. 25 марта 1964 года в Архангельской пересыльной тюрьме Бродский написал стихотворение «Сжимающий пайку изгнанья…», где трехсложным размером воспел «сияние русского ямба» и продемонстрировал свой выбор — писать не об общественных проблемах, а о трагической судьбе поэта (самого себя), за которой встают еще более трагические судьбы других поэтов: Лермонтова и Мандельштама. От стихов Бродского докладчица возвратилась к началу доклада — стихотворению Кушнера — и попыталась ответить на вопрос: что увидела в нем Вигдорова? По мнению Розенблюм, главным для Вигдоровой оказались реминисценции из Ахматовой, чье стихотворение «Поэт» («Подумаешь, тоже работа…») служили для нее ориентиром при правке стенограммы судебного заседания (она старалась последовательно вводить в текст слово «работа»). Правда, в ходе обсуждения некоторые слушатели усомнились в том, что для обращения к Ахматовой Вигдоровой требовался посредник в лице Кушнера, и предположили, что она могла послать его стихотворение Чуковской просто как отклик на актуальную тему, но это предположение на фоне россыпи реминисценций выглядело слишком очевидным и скучным. Итог дискуссии подвела Мария Неклюдова, справедливо напомнившая о существовании у литераторов одной эпохи общекультурного кода и общего набора ассоциаций, которые не зависят от знакомства с тем или иным конкретным текстом.

Два последних доклада перенесли слушателей из России в Англию. Первый из них прочла *Анна Стогова* (ИВИ РАН / РГГУ, Москва), и назывался он «*“Каждое мое утро начиналось с Пипса и кофе. Не представляю себе, как я буду теперь…”: о современной культуре чтения дневников*». Сначала докладчица напомнила, кто такой Сэмюэл Пипс (1633—1703). Чиновник английского морского ведомства, он вошел в историю культуры благодаря подробнейшему дневнику, который вел почти десять лет (1660—1669) и который был впервые издан в 1825 году, а с тех пор неоднократно переиздавался и становился предметом анализа. Но Стогову интересовал в данном случае не сам дневник, а способы его чтения; она изначально высказала утверждение, что хотя дневники всегда полны живой жизнью, чтение их, как правило, проникнуто меланхолией: мы, читатели, уже знаем, чем все кончилось, а кончается все всегда смертью автора. Тем не менее некоторые читатели проглатывали дневник Пипса с интересом, но без эмоций — во всяком случае, об этих эмоциях из их собственных дневников мы ничего не узнаем; так читала Пипса пятнадцатилетняя Вирджиния Вулф. Зато меланхолией проникнуто издание последних дневников Пипса, выпущенное в 2004 году; эти записи Пипс вел уже после вынужденной паузы: он прервал ведение «главного» дневника из-за резкого ухудшения зрения. Зрение потом восстановилось, но стиль дневника изменился, и публикатор отмечает это с явной грустью. Впрочем, об эмоциях издателей и читателей Пипса с гораздо большей подробностью позволяет судить грандиозный интернет-проект, затеянный и осуществленный уже в XXI веке англичанином Филом Гиффордом. Вообще, несмотря на всеобщую любовь англичан к Пипсу, мало кто читал этот дневник, полное издание которого составляет девять томов текста плюс два тома справочных материалов, целиком. Читают в основном сокращенные издания (сходным образом и русские читатели знают Пипса по сокращенному изданию в переводе А.Я. Ливерганта «Домой, ужинать и в постель»). Но проект Гиффорда полностью изменил эту ситуацию. Собственно, проектов было даже два: первый стартовал 1 января 2003 года, а затем продолжался одновременно со вторым, начатым в апреле 2008 года, и оба они завершились одновременно 31 мая 2012 года.

В рамках более позднего и более простого проекта дневник публиковался в твиттере по несколько кусочков в день без сюжетной логики; в более раннем и более сложном проекте на специальной странице каждый день в одно и то же время появлялась новая дневниковая запись Пипса за определенный день, воспринимавшаяся как часть единого текста. Напротив, в более простом проекте дневник как единый текст не воспринимался, Пипс же представал пользователям как современник, «свой парень», на которого они в комментариях экстраполировали собственный опыт и которому рассказывали о сходных случаях из собственной жизни: у Пипса сломалась карета, а у меня не завелась машина. В более сложном проекте Пипс представал своего рода автором блога, и эмоциональная вовлеченность читателей в чтение оказывалась еще более сильной; комментаторы в этом случае обращались уже не к Пипсу, а друг к другу, комментировали упомянутые в записи реалии и пытались прояснить чувства автора, порой дописывали за Пипса диалоги, порой сопровождали записи Пипса историческими комментариями, однако не списанными из «официальных» примечаний к дневнику, но добытыми самостоятельно, одним словом, обсуждали дневниковые наблюдения Пипса примерно так же, как фанаты обсуждают очередную серию любимого сериала. С просмотром сериалов чтение Пипса в интернете сближала также регулярность обращения к тексту. Дневник Пипса доступен и на других интернет-платформах, но читатели вперед не забегали, а сведения из более поздних записей считали спойлерами. В результате чтение дневника Пипса стало постоянным фактом жизни пользователей, и когда дневник и проект подошли к концу, расставание вызвало очень сильную эмоциональную реакцию, выраженную, в частности, в словах, процитированных в названии доклада. Конец дневника оказался равнозначным концу привычного образа жизни, и в этом читатели также сблизились с Пипсом, для которого вынужденное расставание с дневником стало очень травматичным. Что же касается Гиффорда, то он в 2013 году, после того как оба проекта закончились одновременно, вновь запустил их оба параллельно, и теперь пользователи читали не только Пипса, но и собственные комментарии и испытывали меланхолию по поводу этого чтения. Интерес к проектам Гиффорда не остыл и по сей день, и 1 января 2023 года произошел третий старт той же интернетовской публикации дневника XVII века.

Завершила конференцию *Ольга Вайнштейн* (ИВГИ РГГУ, Москва) докладом «*“Why did she provoke so much hostility?”: что огорчало Миранду Сеймур, когда она писала биографию леди Оттолайн Моррелл*». Миранда Сеймур (род. 1948) — английский литературный критик и писательница, автор биографий Мери Шелли, Генри Джеймса и др. В то же время Сеймур — аристократка, с 1994 года владелица имения Трамптон-холл в Ноттингемшире, в течение сотни лет принадлежавшего семейству Байронов, с которым Сеймур связана родственными узами. Иначе говоря, своим происхождением и образом жизни Сеймур максимально близка той своей героине, которая упомянута в названии доклада, — леди Оттолайн Моррелл, урожденной Кавендиш-Бентинк (1873—1938). И именно поэтому основная авторская интонация в биографии леди Оттолайн, написанной Сеймур, — досада и сожаление. Биограф задается вопросом: «Почему леди Оттолайн вызывала такую враждебность?», — враждебность, пронизывающую все предыдущие биографии этой незаурядной, хотя и весьма эксцентрической женщины. Несправедливы по отношению к леди Оттолайн были не только биографы, но и в первую очередь ее современники. Щедрая меценатка, она охотно давала приют в своем имении Гарсингтон близ Оксфорда едва ли не всем знаменитым писателям и художникам своего времени и, в частности, во время Первой мировой войны укрывала у себя уклонистов, не желавших воевать. Среди гостей леди Оттолайн были, среди прочего, члены группы Блумсбери (Вирджиния Вулф, Джайлс Литтон Стрейчи и др.),

однако на гостеприимство они ответили ей прозой, в которой изобразили ее весьма недоброжелательно. Вулф нелестно изобразила ее в романе «Между актов» (1940). Д.Г. Лоуренс вывел леди Оттолайн в сатирическом виде на страницах романа «Влюбленные женщины» (1920), а ее роман с садовником положил в основу романа «Любовник леди Чаттерлей» (1928). Молодой Олдос Хаксли ввел издевательское изображение леди Оттолайн в свой ранний роман «Желтый Кром» (1923). В заключительной части доклада Вайнштейн постаралась объяснить, какие реальные черты леди Оттолайн провоцировали на ироническое отношение к ней современников. Прежде всего, это экстравагантная внешность: высокий рост (190 см) и яркая богемная одежда, которую леди частично покупала, а частично заказывала собственной портнихе на основе полотен западноевропейских мастеров. Эта смелая целостность ее облика трактовалась современниками как наглость; вызывала скандалы и ее бисексуальность. Все эти нелицеприятные отзывы современников повлияли на биографов леди, и именно с ними ведет полемику Миранда Сеймур. Если большинство биографов описывали леди Оттолайн сквозь эту искажающую линзу, то Миранда Сеймур, благодаря своему аристократическому происхождению получившая доступ к архивам, предлагает сменить оптику и восстановить справедливость в оценке своей героини, чьи дневники и мемуары были после ее смерти изданы мужем с существенными купюрами. Неблагодарности современников и позднейших биографов Сеймур противопоставляет собственную благодарность. В ходе обсуждения доклада Ксения Гусарова напомнила о роли мизогинных стереотипов в сочинении таких «неблагодарных» биографий. Со своей стороны, Вера Мильчина предположила, что проблема шире отношения к героине-женщине; речь следует вести о беззащитности героя любого пола, особенно покойного, перед его биографами. Мария Неклюдова заступилась за предшественников Миранды Сеймур, справедливо напомнив, что аристократы очень неохотно допускают к архивным документам людей не своего круга.

На конференции, посвященной печали, было рассмотрено немало грустных сюжетов, однако финал ее прозвучал скорее оптимистично: если Миранда Сеймур сумела реабилитировать свою героиню, это внушает надежду и на исправление других несправедливостей.

Вера Мильчина

Международная научная конференция **«XVI Гаспаровские чтения»**

(*ИВГИ РГГУ, 15—18 апреля, 24 сентября 2022 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_413

I. Секция «Стиховедение»

Заседания стиховедческой секции состоялись 15, 16 и 18 апреля.

Открыл первое заседание *Александр Петров* (Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН, Петрозаводск). В его докладе «*3-иктный тактовик в русских былинах*» была предпринята попытка подвергнуть критичес-

кому пересмотру общепринятую сегодня концепцию метрики былинного стиха. Материалом послужили аудиозаписи былин, сделанные в 1940-е годы (сказитель Ф.А. Конашков) и хранящиеся в Фонограммархиве Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН. Обычно былинный стих трактуется как 3-иктный тактовик с преимущественно дактилическим окончанием. Однако аудиозаписи исполнения былин демонстрируют, что сказитель не склонен атонировать полнозначные слова и во множестве случаев реальный размер былинной строки составляет больше 3 иктов: чаще всего 4 (в единичных случаях — 2, 5 или 6). При распеве каждое слово получает ясное акцентное отягчение, слова произносятся мерно, медленно, без ускорений и редукций. На это указал еще А.И. Зайцев, который при прослушивании записей былин из Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН обнаружил, что в реальном произнесении стих содержит 5—6 иктов. Петров предлагает рассматривать стих былины как тактовик с альтернацией 3- и 4-иктных строк. При этом даже простое внимательное чтение печатных публикаций былин (без привлечения аудиозаписей) обнаруживает, что имеется значительная масса строк, которые никак не могут быть отнесены к 3-иктному размеру. Речь идет, например, о таких строках: «Щукой-рыбою ходить ему в глубоких морях», «Увез я оттоль соли столько два меха», «Полно спущать-сиротать малых детушек» и т.д. Чтобы уложить эти строки в 3-иктный размер, необходимо атонировать не только дактилические окончания, но и знаменательные части речи, искусственно соблюсти «нужные» интервалы. Но у нас нет оснований считать, что знаменательные части речи атонировались во всех случаях. На материале былин из сборника П.Н. Рыбникова («Песни, собранные П.Н. Рыбниковым») было подсчитано количество строк, укладывающихся в разный размер: 2-иктные строки составили 0,9%, 3-иктные — 38,9%, 4-иктные — 44,5%, 5-иктные — 13,7%, 6-иктные — 1,7%, 7-иктные — 0,1%. То есть 83,4% приходится на 3- и 4-иктные строки, причем преобладают 4-иктные. В заключение своего выступления докладчик подчеркнул, что высказанную гипотезу необходимо верифицировать дополнительным материалом. Например, учесть все имеющиеся публикации былин, включая «Свод русского фольклора», где часть текстов сопровождается нотными приложениями. Определенно необходим свежий взгляд на метрику былины.

Следующим взял слово *Сергей Ляпин* (ИРЯ РАН, Санкт-Петербург), сформулировавший тему своего доклада «*Проблема речевого моделирования стиха (общая постановка вопроса)*». Традиционно проблема модельного (на прозаической основе) анализа стихового ритма ставилась так: модель признавалась нейтральной слого-акцентной конструкцией — анализ при этом должен был лишь выявлять отклонения стиховой структуры (того или иного произведения или группы произведений) от модели, которым (отклонениям) приписывалось качество выразительного (имманентного) стихового ритма. Гаспаров впервые поставил вопрос иначе, назвав сравнение ритма реальных стихов с ритмом моделей их стихотворных размеров важнейшим средством для выявления специфических особенностей художественного, стихового ритма. При такой постановке вопроса исследователь должен сначала из ряда моделей выбрать более адекватную — и только после этого приступать к анализу. Речевые модели стиха, в отличие от языковых моделей, формируются через отбор в прозе синтаксически оформленных стихоподобных фрагментов (в докладе речь шла об отрезках, укладывающихся в 4-стопный ямб). Модель, построенная на основе таких «самородных» или «случайных» метрических фрагментов, может варьироваться через изменение того или иного модельного параметра (например, структурного ограничения, принципа отбора моделирующих прозаических сегментов и т.д.). Так, модельный учет синтаксического переноса (enjambement) позволил установить, что в ряде поэтических текстов (Пушкин, Не-

красов и т.д.) аномальная частотность одной из ритмических форм (III формы по Шенгели: *на лаковом полу моем, печально подносить лекарство*) объясняется обилием строк с синтаксическими переносами[1], — тогда как, например, в лирическом цикле Фета «Море» подобная же аномалия вызвана исключительно ритмической авторской установкой (переносы там единичны). Это последнее направление модельного изучения слогоакцентной структуры стиха (говоря условно, параметрическое моделирование) представляется докладчику наиболее важным и перспективным. Далее Ляпин сосредоточился на этом тезисе, демонстрируя на примерах, что к речевым моделям следует не подходить как к абстрактной и непреложной норме или догме, а использовать моделирование как исследовательский инструмент, требующий творческого подхода.

Марина Акимова (МГУ) в докладе «*Стиховедческий комментарий к "Реквиему" Ахматовой*» пригласила слушателей перейти от вопросов метрики, ритмики и языкового и речевого моделирования стиха к обсуждению явлений метрической семантики. «Эпилог» ахматовской поэмы был помещен в контекст стихотворений, написанных 4-стопным амфибрахием парной рифмовки, для выявления тех семантических окрасок, которые появились в тексте благодаря традиции использования размера. Оказалось, что образы тени, памятника, голубя, кораблей, узников уже были освоены русским амфибрахическим 4-стопником, как и мотивы плавания, воскресения, заточения в темнице, а также тема некролога герою, который Ахматова посвящает не только заключенным, но и себе.

В совместном докладе *Евгения Казарцева* (НИУ ВШЭ, Москва) и *Николая Емельянова* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) «*Особенности ритмики немецкого 4-стопника в сравнении с русским и нидерландским стихом в диахронии*» были представлены результаты широкого сопоставительного обследования ритма ямбического тетраметра. Ритмика немецких ямбов разного времени и разных авторов XVII—XX века (М. Опиц, А. Грифиус, С. Дах, И.Х. Гюнтер, И.Х. Готшед, Ф. Шиллер, Э.К. фон Клейст, Г. Гервег, Р.М. Рильке) сравнивалась с ритмикой ранних нидерландских 4-стопных ямбов (Ф. де Марникс, Я. ван дер Нот, Г.-А. Бредеро, К. Хофт, Д.-Р. Кампхейзен, Й.В. Вондел и Я. Катс), исследованной в работах Е.В. Казарцева последних лет, ямбом Ломоносова и русскими ямбами более позднего времени. Для интерпретации результатов привлекались данные речевых и языковых моделей.

Вера Полилова (МГУ) в сообщении «*Мнимая силлабика и ее лики*» говорила о развитии аналитического аппарата для классификации типов ритмически ориентированного стихотворного перевода. Слушателям была представлена типология форм стиха, используемого в отечественной переводческой традиции для имитации звучания иноязычной силлабики. Эта типология была разработана докладчицей на материале русских стихотворных переводов с французского, испанского и итальянского языков. Эффекта силлабического звучания переводчики добиваются с помощью разных приемов, используя как равносложные (что вполне ожидаемо и закономерно), так и неравносложные формы, поэтому прежде всего, по словам Полиловой, необходимо провести границу между равносложной мнимой силлабикой (равносложная мнимо-силлабическая тоника и логаэды) и неравносложной квазисиллабикой (неравносложная силлаботоника и тоника). Термин мнимо-силлабического стиха докладчица использует вслед за М.Л. Гаспаровым, а квазисиллабического стиха — вслед за Ю.Б. Орлицким. Дальше выделяются подтипы: равносложный дольник и равносложный тактовик, логаэды (застывший дольник, застывшая силлаботоника с регулярными слоговыми модификациями), расшатан-

1 *Liapin S.* Russian Iambic Tetrameter: The Evolution of Its Rhythmic Structure // Studia Metrica et Poetica. 2020. Vol. 7. № 2. P. 7—22. https://www.doi.org/10.12697/smp.2020.7.2.01

ная силлаботоника (использующая дополнительные слоги в двусложных стопах, переакцентуации и цезурные эффекты), неравносложный дольник и тактовик. Разнообразие объясняется тем, что переводчики стремятся к воспроизведению разных особенностей слогоакцентной структуры оригиналов — не только регулярной длины стиха, но и соседства безударных интервалов разной длины в границах одной строки. Полилова также описала итересные случаи калькирования слогоакцентной структуры оригинала, когда переводчик сознательно не учитывает иноязычные метрические правила, к примеру игнорирует необходимость интерпретации дифтонга как одного метрического слога.

В докладе *Виктории Журиной* (РГГУ, Москва) и *Татьяны Скулачевой* (ИРЯ РАН / ИЯз РАН, Москва) «*Методы разграничения систем стихосложения: японский стих*» были представлены возможные методы исследования японского стиха, практически не изученного с точки зрения современного стиховедения. Так, на протяжении многих лет оставался дискуссионным вопрос о том, что урегулировано в японском стихе — моры или слоги. Применение современных точных методов позволило однозначно ответить на этот вопрос; строки стиха в японских хайку выровнены по количеству мор. Также были предложены методы описания не только метрики (то есть идеальных схем), но и ритмики (то есть их реальной реализации) в различных строках стихотворения. Кроме того, было показано, как особые маркеры членения в японском языке — *кирэдзи* — используются для подчеркивания деления стиха на строки.

В выступлении *Анастасии Белоусовой* (МГУ / Национальный университет Колумбии) «*Терцина как функциональный эквивалент гексаметра*» речь шла о неожиданной как для современного читателя, так и для специалиста семантической связи терцины с гексаметром. Оказывается, в XIV—XVI веках у итальянских и испанских поэтов терцина функционировала как строфа, позволяющая воссоздать гексаметр средствами новой рифмованной романской поэзии. Поэты воспринимали терцину как базовый эпический размер эквивалентный главному античному метру. Об этом свидетельствуют тот факт, что терциной писали оригинальные произведения в греко-латинской стилистике («Охота Дианы» (1334), «Комедия флорентийских нимф» (или «Амето», 1341—1342), «Любовное видение» (1342) Дж. Боккаччо и др.), а также то обстоятельство, что дантевскую цепную строфу использовали, переводя произведения классических авторов древности («Буколики» Б. Пульчи (1481), «Энеида» Эмилио Камбиаторе да Реджио (1532) и мн. др.). В основе функционального соответствия форм лежала, как объяснила докладчица, структурная черта: терцина как закрыто-открытая строфа позволяет создать плавное синтаксическое движение повествования, близкое гексаметрическому, что кардинально отличает ее от таких строф, как октава или децима, которые членят его на выделенные синтаксические блоки.

«*О рифмах в текстах рэп-исполнителей*» было озаглавлено сообщение *Александра Левашова* (ИРЯ РАН, Москва/Санкт-Петербург). Речь шла о технике рифмовки двух рэп-исполнителей: Оксимирона[2] и Дяди Жени. Среди отмеченных особенностей: разнообразие рифм (от чистых ассонансов до богатых рифм), их экстравагантность, произвольность длины рифменных цепей, использование очень глубоких рифм (вплоть до рифмования целых строк у Оксимирона), подкрепление рифм аллитерациями внутри строки, смешение внутренних и концевых рифм, спорадические рифмы. В будущем докладчик планирует провести не только качественное, но и количественное исследование рифм в современном русском рэпе.

2 Рэп-исполнитель Оксимирон внесен Минюстом РФ в реестр физических лиц, выполняющих функции иностранного агента.

Доклад «*Некоторые изоглоссы классической русской прозы*» *Федора Двинятина* (СПбГУ) был посвящен формированию строгой научной поэтики, использующей точные методы. Если в исследовании стиха точные методы к настоящему моменту кажутся привычными, то лингвистические и статистические исследования на материале художественной прозы складываются в единое направление в настоящий момент, в том числе усилиями Федора Двинятина.

Выступление *Олега Аншакова* (РГГУ, Москва) «*О проблемах, связанных с автоматическим распознаванием метра и ритма стихотворного текста*» было посвящено одному из актуальных направлений науки о стихе — разработке программ автоматического анализа стихотворного текста и лежащим в их основе математическим моделям метра и ритма.

Второй день работы секции открыл *Юрий Орлицкий* (РГГУ, Москва). В докладе «*Метрические композиты в поэзии Серебряного века (Брюсов, Гиппиус, Северянин)*» были рассмотрены тексты поэтов-модернистов, построенные на более или менее регулярном сочетании дольниковых и силлабо-тонических строк. Для таких метрических структур, демонстрирующих явления частичной упорядоченности тоники и силлаботоники внутри стихотворения, Орлицкий предложил новый термин «метрический композит». Среди проанализированных текстов были следующие тексты: стихотворение З.Н. Гиппиус «Свобода» (1904), где четные нечетные строки — это Д3м, а четные — Дк4ж; стихотворение Брюсова «Мечта» (1894), где в строки трехсложника с переменной анакрусой вводятся отдельные строки дольника; стихотворение Северянина «Призрак-девушка» (1913), где цезура делит строку на полустишия Ан2+Х4, образуя логаэдическую структуру. Генезис таких композитов, видимо, разнится.

Выступление *Анастасии Кругловой* (РАНХиГС, Москва) и *Ольги Смирновой* (МГУ) «Локализация и глубина просодических швов в строках 4-стопного ямба (по результатам перцептивного эксперимента)» было посвящено расположению длинных и коротких пауз в стихотворной строке. Как известно, строка — основная, базовая единица любого стиха, не исчезающая вплоть до самой границы с прозой. Поэтому существуют специальные механизмы, обеспечивающие целостность строки как важнейшей единицы стихотворного текста. Распределение пауз разной длины в строке и между строками — один из таких механизмов.

Борис Орехов (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе на тему «*Поэтические формулы в акцентологическом корпусе*»[3] предложил проследить судьбу классических поэтических формул в текстах современных непрофессиональных литераторов. Докладчик обратил внимание коллег на то, что в составе акцентологического корпуса НКРЯ исследователям доступен удобный инструмент для изучения творчества непрофессиональных поэтов (https://ruscorpora.ru/new/search-accent.html), поскольку в этот корпус в объеме больше 100 млн токенов (ср. объем «профессионального» поэтического корпуса НКРЯ: около 13 млн токенов) включены стихи авторов, публикующих свои произведения на платформе stihi.ru. Для пилотного анализа были выбраны формулы «кипящая младость», «светило дня» (эти иноязычные по происхождению поэтические обороты в свое время были описаны в работах И.А. Пильщикова и Н.А. Кожевниковой). Оказалось, что они появляются у наивных поэтов, но их частотность оказывается ниже ожидаемой. В отношении генитивных конструкций типа Gen. + жало (грусти жало, страсти жало и т.д.) удалось установить, что

3 Материалы доклада опубликованы в статье: *Орехов Б.В.* Рецепция классических поэтических формул у наивных авторов в акцентологическом корпусе НКРЯ // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. 2022. № 2. С. 124—132. https://www.doi.org/10.31912/pvrli-2022.2.8

чем более характерна конкретная конструкция для поэтического языка XX века, тем больше вероятность ее появления у поэтов с сайта stihi.ru. Таким образом, в докладе уточнено формирование концепции поэтического у непрофессионального литератора: авторы наивной литературы стремятся звучать более современно и могут не считаться при этом с теми рамками, которые в лексическом и стилистическом смысле задает классическая эпоха, в частности золотой век русской поэзии.

Выступление *Вадима Андреева* (Смоленский государственный университет) «*Статика или динамика: лирика В. Набокова в зеркале частей речи*» было посвящено решению актуальной стилеметрической проблемы — эффективности агрегированных признаков (сочетаний простых количественных характеристик) для оценки статики/динамики стиля. Привлечение вариативности частей речи в тексте, соотношений частей речи, а также их распределения по тексту показало значительную эффективность данных признаков.

Александр Костюк (ИРЯ РАН, Москва) в докладе «*Интонация стихотворной строки: от классического до свободного стиха*» показал, что, с одной стороны, существуют такие особенности стиховой интонации, которые присутствуют при чтении стиха независимо от языка, системы стихосложения, метра и ритма конкретного текста. В то же время особенности стиховой интонации становятся все более выраженными в направлении от классического стиха к свободному. То есть чем меньше показателей стихотворного текста остается в стихе, тем больше компенсаторно усиливаются специфически стиховые особенности интонации.

Выступление *Светланы Матяш* (Оренбургский государственный университет) «*Левый стихотворный перенос (enjambement) в поэзии Н.А. Некрасова*» было посвящено важному аспекту взаимодействия между ритмом и синтаксисом в стихотворной строке — стиховому переносу, то есть случаям, когда тесная синтаксическая группа не заканчивается с концом строки, а перекидывается через ее границу в соседние строки. Левый стиховой перенос — один из плохо описанных типов переноса, и разработанная автором методика описания стиховых переносов, и левого стихового переноса в частности, позволяет выяснить, как взаимодействие синтаксиса и ритма обогащает звучание стиха и как этими приемами добиваются особого звучания Пушкин и Некрасов.

Никита Коньков и *Матвей Любовников* (РГГУ, Москва) в докладе «*Предсказуемость слов в стихотворном тексте: экспериментальное исследование*» показали с помощью серии психолингвистических экспериментов, что предсказать слово в стихе гораздо сложнее, чем в прозе. Кроме того, если в прозе предсказуемость слов увеличивается от начала к концу фразы, потому что каждое следующее слово работает как фильтр, конкретизируя и конкретизируя информацию и снижая количество возможных трактовок, то в стихе каждое слово как будто добавляет возможностей и предсказуемость последнего слова в строке не выше, а часто и ниже, чем первого.

Доклад *Татьяны Скулачевой, Натальи Слюсарь* (НИУ ВШЭ, Москва / СПбГУ), *Александра Костюка* (ИРЯ РАН, Москва), *Ярослава Иванова, Марии Грановской, Арсения Меритукова* (РГГУ, Москва) «*Семантика стиха и ее восприятие*» также содержал результаты серии экспериментов по восприятию стихотворного текста. Оказалось, понимание как отдельных слов, так и стихотворного текста в целом может быть совершенно разным у разных информантов, причем иногда трактовки разных групп информантов никак не пересекаются или являются взаимоисключающими. Так, слово *опочил* из «В голубой далекой спаленке / Твой ребенок опочил» 50 % информантов понимается как «заснул», и все стихотворение кажется описанием уютной бытовой картинки, на которой находящаяся где-то далеко любимая женщина и спящий ребенок. Другие 50% информантов сочли стихотво-

рение описанием трагедии, смерти ребенка. То есть подтвердилось высказанное устно предположение Ю.Д. Апресяна о том, что контекст в стихе часто не дает выбрать одно значение многозначного слова. *Обломок* в стихотворении Анненского «Я на дне, я печальный обломок» трактовалось информантами как обломок статуи, камень, отломившийся от здания при пожаре (так как для этой группы водомет — это пожарный брандспойт), обломок летательного аппарата или астероид (потому что «зигзаги полета»), труп (потому что «зеленеет» и «нет путей… никуда»). Эти трактовки могли бы вызвать улыбку или предположение о необразованности читателей, если бы они не повторялись в разных экспериментах, с разными текстами, с очень образованными информантами — специалистами по художественному тексту и т.д. Можно предположить, что мы имеем дело с разными типами обработки информации мозгом. При восприятии прозы у нас более активно логическое и критическое мышление, а при восприятии стиха — образное, когда сознание цепляется за некоторый (близкий конкретному читателю) набор образов и монтирует из них некоторую картинку, которая является разной у разных информантов.

Екатерина Власова, Кристина Литвинцева, Ольга Ляшевская (НИУ ВШЭ, Москва) в сообщении «*В стенах кипучих городов: о семантических границах эпитета в свете корпусных данных*» обратились к феномену калькирования французской идиоматики в элегии, ярким примером которого выступает эпитет *кипящий* («Надейтесь, юноши кипящи!», Е. Боратынский). Необычная сочетаемость обнаруживается у этого эпитета и за рамками элегии. Например, в отличие от своего «двойника», прилагательного *кипучий, кипящий* чаще используется для описания холодной жидкости (*кипящее вино, море*). В докладе было показано, что особенности сочетаемости можно объяснить не только использованием поэтических клише, но и естественным развитием значений слова.

В докладе *Ларисы Павловой* и *Ирины Романовой* (Смоленский государственный университет) «Реконструкция “армянского” текста русской поэзии (опыт применения программного комплекса “Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах”» в ходе применения к репрезентативному корпусу русскоязычных стихотворений на «армянскую» тему (65 произведений разных поэтов) программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» были выявлены лексемы, маркирующие минимальные темы «армянского» текста. Эти лексемы выступают в роли доминантных компонентов «армянских» лексических комбинаций, присутствующих в стихах русских поэтов («Арарат», «Ереван», «гора», «небо», «земля», «кровь», «сердце», «душа», «пламя», «вечный») и факультативных («враждебный», «истлевать», «близорукий», «книга», «ребенок», «Комитас» и др.).

Александр Пиперски (РГГУ, Москва) в докладе «*Лексическое разнообразие русских поэтов в количественном измерении*» сравнил современными математическими методами состав лексики у разных поэтов и определил степень близости между ними.

Третий день заседаний стиховедческий секции был посвящен работе специальной подсекции «Стих перевода. Перевод стиха». Ее открыл доклад Веры Полиловой «*Переводной стих и сравнительное стиховедение*»[4], задавший теоретические и методологические рамки дальнейшего разговора. Компаративные исследования

4 Положения, звучавшие в докладе, включены в статью: *Полилова В.С., Пильщиков И.А., Белоусова А.С.* Сравнительное стиховедение в России и за рубежом // Вопросы языкознания. 2022. № 2. С. 125—150. https://www.doi.org/10.31857/0373-658x.2022.2.125-150

стиха тяготеют к трем отраслям: собственно стиховедению (и, шире, поэтике), фонологии (и, шире, лингвистике), а также теории и истории перевода и литературной компаративистике. Специфика каждой влияет на исследовательскую оптику и определяет подходы к изучению переводного стиха, что затрудняет процесс аккумуляции сведений и мешает развитию научного направления. Изменить положение вещей позволит систематизация сделанного, дальнейшее детальное описание переводческих стратегий и фактологическая акрибия. Далее докладчица кратко описала главные достижения отечественных и зарубежных исследователей переводного стиха, принадлежащих к разным научным традициям, и познакомила слушателей с полезными терминами и понятиями, предложенными в работах, которые не имеют широкой известности в стиховедческой среде, но могут быть полезны для описания интересующих стиховедов явлений.

Далее *Кирилл Корчагин* (ИРЯ РАН, Москва) в докладе «*От арабской поэзии до армянской и обратно, или Почему (не всегда) работает эквиметрический перевод*» представил коллегам свои размышления о проблеме выбора формы для передачи по-русски далеких систем стихосложения. В докладе на персидском, армянском и арабском материале были описаны проблемы межъязыкового стихового взаимодействия, тонической и силлабо-тонической интерпретации квантитативного и силлабического стиха и рассматривались конфликты между ориентацией на метрическую схему и ориентацией на звучание стиха, появляющиеся при переводе. Так, например, в персидском стихе возникает рассогласование между звучанием размера и арабской квантитативной метрикой (звучащий размер напоминает дольник на трехсложной основе). Иллюстративный материал доклада включал в том числе собственные переводческие работы докладчика.

«*Каким стихом говорят башкирские поэты по-русски? Метрический репертуар переводов с башкирского*» — тема выступления Бориса Орехова. Он описал специфическую ситуацию в области стихотворного перевода с тюркских языков, когда между оригинальным метром и метром, используемым переводчиком, нет устойчивых корреляций. Это положение препятствует использованию традиционных исследовательских стратегий и побуждает искать новые подходы к описанию сравнительного материала. По мнению докладчика, следует приложить к метрам у разных переводчиков методику вычисления индекса разнообразия Шеннона. Значение индекса среди переводчиков с башкирского оказалось наиболее высоким у И. Снеговой.

Следующие четыре доклада были посвящены анализу конкретных переводных русскоязычных текстов.

Екатерина Пастернак (МГУ) (тема доклада: «*О стихе поздних державинских “античных” произведений*») рассмотрела метрическую и строфическую структуру державинских подражаний и переводов из Горация на фоне других стихотворных переводов этих текстов, сделанных современниками — В.В. Капнистом, А.Ф. Мерзляковым, А.А. Шишковым и др.

Диана Романова (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) представила совместный с *Евгением Казарцевым* доклад «*Алеманский стих в переводах В.А. Жуковского*», где был описан ритмический строй переводов Жуковского из Гебеля. *Юрий Орлицкий* в докладе «*Особенности стиха бальмонтовских переводов из Уитмена*» проанализировал варианты свободного стиха, используемого в уитменовских переводах Бальмонта. Поэт отказывается от рифмы и метрического равенства строк, но в его переводах видна сильная силлабо-тоническая инерция. Борьба с ритмической монотонностью реализована через цезурные наращения, обращение к трехсложникам с переменной анакрусой, использование неурегулированной клаузулы.

В докладе «*“Французские сентенции в русских стихах” интертекстуальные связи сказки К.Н. Батюшкова “Странствователь и Домосед”*»[5] Андрея Добрицына (Лозаннский университет, Швейцария) было показано, что основная идея произведения Батюшкова, как она сформулирована в его письмах, тесно переплетена с французскими сентенциями, особенно поэтическими. В описании странствий главного героя использованы элементы биографий греческих философов (Демокрита и Пиррона), философскую кульминацию образует обретение Странствователем скептической мудрости. Был выявлен ряд заимствований из французской поэзии и из трактатов по Античности.

Завершилась подсекция разговором о современности. Анастасия Белоусова в докладе «*Дантовская терцина по-испански: к проблеме функциональной и формальной эквивалентности при переводе с близких языков*» продолжила обсуждение проблемы типов эквивалентности в стихотворном переводе и разговор о судьбе терцины в испаноязычной поэзии на современном материале: недавних переводах Данте на испанский, выполненных в Испании (Хосе Мария Мико), Аргентине (Хорхе Ауличино, Алехандро Кротто, Клуадия Фернандес Шпейер) и Колумбии (Херонимо Писарро и Норман Валенсия).

Татьяна Скулачева, Вера Полилова

II. Секция «Неклассическая филология»

Михаил Леонович Гаспаров родился 13 апреля, поэтому обычно Гаспаровские чтения проходят в середине апреля, но в 2022 году заседание секции «Неклассическая филология» было перенесено на осень и состоялось 24 сентября.

Открыла его *Дина Магомедова* (ИМЛИ РАН / РГГУ, Москва) докладом «*Музыкальная терминология в филологических исследованиях*». Магомедова сразу предупредила, что не будет рассматривать попытки приложения музыкальных форм к литературным текстам в отдельных статьях. Историю вторжения музыковедческих терминов в литературоведение она рассмотрела на примере трех справочников: «Словаря древней и новой поэзии» Н.Ф. Остолопова (1821), «Поэтического словаря» А.П. Квятковского (1926) и справочника под редакцией Н.Д. Тамарченко «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» (2008). У Остолопова «музыкальных» слов немного, и упомянуты они не как музыкальные термины, а как словесно-музыкальные жанры: ария, песня, романс, опера и т.д.; сугубо музыкальный аспект Остолопова не интересует. Через без малого сто лет выходит следующий справочник, в котором присутствуют музыковедческие термины, причем число их увеличилось; к прежним жанровым определениям прибавились такие понятия, как мелодика стиха, инструментовка, интонация. Но главная новация Квятковского — радикальное изменение теории русского стихосложения, в основу которой он положил музыкальное понятие такта и переписал все стиховедческие статьи в соответствии с придуманной им тактометрической системой. Впрочем, предложенное Квятковским наложение тактовой сетки на стихотворный текст оказалось уязвимым и поддержки среди коллег не нашло. Проблема в том, что в музыковедении такт — точная единица измерения, в приложении же к стихам стороннику тактометрии приходится опираться на способ декламации, то есть явление

5 *Добрицын А.А.* Поиски счастья и фортуны: античные и французские источники сказки К.Н. Батюшкова «Странствователь и домосед» // Русская литература. 2023. № 1. С. 5—20.

не объективное, а сугубо индивидуальное. Основное внимание Магомедова уделила третьему словарю, выпущенному уже в постбахтинскую эпоху и содержащему термины из бахтинского тезауруса. Прежде всего это, конечно, полифония (докладчица уточнила, что сознательно произносит это слово с «литературоведческим» ударением на предпоследнем слоге, хотя знает, что музыковеды предпочитают ставить ударение на третьем слоге). Термин этот, конечно, музыкальный, однако, подчеркнула Магомедова, сам Бахтин настаивал на том, что и полифонию, и контрапункт он упоминает сугубо метафорически, потому что материалы музыки и литературы слишком различны. Так же метафорично и чрезвычайно важное для Бахтина понятие голоса, также пришедшее из музыковедения и неразрывно связанное с полифонией. Однако в бахтинской теории метафоричность не идентична неточности, у Бахтина каждый термин имеет строго предметное значение, и это отличает Бахтина от его современников и предшественников. В абсолютном же большинстве случаев, резюмировала Магомедова, применение музыковедческих терминов к анализу литературных текстов страдает неточностью, хотя и открывает определенные эвристические возможности.

Выступившая затем *Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) начала свой доклад «*Переписывая "Адольфа": от романа о нелюбви к роману о любовных неудачах*» с «посвящения» Магомедовой, поскольку на мысль сделать этот доклад ее навело выступление Дины Махмудовны на прошлогодних Гаспаровских чтениях[6]. Если Магомедова рассматривала скрытое «переписывание» сюжета «Анны Карениной» в рассказе Чехова, то Мильчина рассказала о романе Софи Гэ «Элленора» (1844—1846), где заявка на переписывание знаменитого романа Б. Констана «Адольф» (1816) была сделана совершенно открыто. Своим романом Софи Гэ вступила в дискуссию о прототипе героини Констана Элленоры. На эту роль современники выдвигали две кандидатуры: всеевропейски известную писательницу Жермену де Сталь, с которой у Констана был многолетний роман, и гораздо меньше известную Анну Линдсей. Свой роман Гэ аттестовала в предисловии как рассказ самой Анны, написанный по ее просьбе. Таким образом, писательница как бы претендовала на соперничество с Констаном. Однако соревнование это Гэ проиграла. Если «Адольф» Констана —лаконичный и оригинальный роман о нелюбви, то «Элленора» Софи Гэ — повествование пространное и рыхлое, полное мелодраматических монологов и не менее мелодраматических сюжетных поворотов, банальный рассказ о невинной жертве мужского сладострастия. Чем больше Гэ подчеркивает, что пишет не роман, а правдивую историю, тем более явной становится ходульность ее повествования, причем даже реальные эпизоды из жизни героини в этом обрамлении начинают казаться неловкой выдумкой. Правда, в романе Гэ есть и два других пласта, гораздо более интересных, чем то, что касается фигуры заглавной героини. Основное действие романа разворачивается в 1800—1801 годах, когда Констан страстно влюбился в Анну Линдсей. И лишь только Софи Гэ переходит к описанию атмосферы, царившей в салонах послереволюционной эпохи, и нравам тогдашнего светского общества, повествование ее делается гораздо менее вымученным и куда более познавательным (писательница, кстати, сама это чувствовала и аттестовала свои исторические картины как вознаграждение читателю за рассказ об очередных бедствиях Элленоры). Наконец, есть в романе и третья стихия — это моралистические афоризмы, состоящие из антитетических конструкций и подвергающие анализу мельчайшие оттенки человеческих чувств.

6 См.: *Мильчина В.А.* Международная научная конференция «XV Гаспаровские чтения». Неклассическая филология // Новое литературное обозрение. 2022. № 174. С. 418.

Именно эта стихия, пожалуй, ближе всего Констану, хотя Гэ проигрывает и здесь, потому что до констановского лаконизма ей далеко. Но основное, в чем Софи Гэ безнадежно уступает Констану, — это характер главного мужского персонажа. Констан изобразил человека, страдающего от собственной нелюбви, а Гэ — черствого честолюбца, который из двух влюбленных в него женщин выбирает более знатную. Докладу Мильчиной был предпослан эпиграф — фраза из сочинения Оноре де Бальзака «Мелкие неприятности супружеской жизни»: «Некоторые книги линяют на другие». Так вот, «Адольф» Констана безусловно «полинял» на «Элленору» Софи Гэ, но результат вышел довольно блеклый (в отличие от двух романов самого Бальзака, «Беатриса» и «Провинциальная муза», где также предпринята попытка предложить новую версию констановской коллизии). Мильчина подчеркнула, что сознает, насколько неуместным могут показаться оценки, даваемые обсуждаемым произведениям (удачный/неудачный), на конференции, посвященной памяти Гаспарова, который всегда настаивал на необходимости отказаться от оценочного подхода и деления текстов на плохие и хорошие. Впрочем, докладчица напомнила, что Михаилу Леоновичу случалось признаваться в своей любви к одним текстам и нелюбви к другим. И тут на помощь пришел Олег Лекманов, рассказавший о том, как Гаспаров однажды, забывшись, назвал некий текст хорошим и тут же поспешил добавить: «ненаучно выражаясь».

Ольга Смолицкая (РГГУ / РАНХиГС, Москва) дала своему докладу название «*“История дона Педро” Проспера Мериме: между историческим романом и историческим исследованием. Проблема жанра как проблема перевода*». Доклад был поделен на две неравные части; в первой, более пространной, Смолицкая рассказала о своеобразии этого произведения Мериме и лишь под конец перешла к проблеме перевода. Книга Мериме, впервые опубликованная в 1848 году, была задумана как свод неизданных хроник и архивных свидетельств, но постепенно замысел претерпел трансформацию. Опираясь на документы, прежде всего на «Хронику дона Педро, короля Кастилии», которую сочинил очевидец событий Педро Лопес де Айяла, Мериме стал описывать судьбу заглавного героя, короля Кастилии и Леона с 1340 по 1369 год, делая упор на размышления об истории и роли человека в ней, о том, как человеку сохранить себя в историческом катаклизме. Отсюда своеобразие жанра: текст выглядит как историческое исследование с многочисленными ссылками на документальные источники, но стилистически сближается с художественной прозой. Однако Мериме совершенно сознательно еще со времен первого своего романа «Хроника времен Карла IX» отказывался соблюдать законы исторического романа вальтер-скоттовского типа с вымышленным главным героем. Вымыслу он противопоставляет документальную стихию, старается избегать использования непроверенных легенд и вводит в текст только самые необходимые детали — выразительные, но при этом также почерпнутые из документов (например, о том, что дочери дона Педро «устали сидеть в седле»). Более того, документально подтверждается сама судьба героя, однако выглядит она как сознательно придуманный роман: слабый мальчик, которого никто не принимал всерьез, постепенно вырастает в грозного тирана, и мы ужасаемся его жестоким поступкам, но не перестаем ему сочувствовать. Смолицкая еще в 1989 году задумала выпустить полный перевод «Истории дона Педро», и сейчас работа близится к завершению и должна выйти в издательстве «Ладомир»[7]. Перейдя ко второму разделу своего доклада, докладчица назвала две главные проблемы, которые приходилось решать

7 С образцом перевода можно познакомиться в публикации: *Смолицкая О.В.* Фрагмент перевода книги Проспера Мериме «История дона Педро I, короля Кастилии» и комментарий переводчика // Шаги/Steps. 2022. Т. 8. № 2. С. 313—325.

ей как переводчице. Первая связана со степенью верности оригиналу. Докладчица сформулировала ее так: следует ли переводить «Историю дона Педро» как научный текст, не заботясь о точном соблюдении стиля автора и, например, разрубая длинные фразы на несколько коротких, или же нужно стараться соблюсти все особенности авторского стиля, как поступают переводчики литературы художественной? Другая проблема, встающая перед переводчиком книги о доне Педро, — проблема третьего, то есть испанского, языка. Как поступать с испанскими словами, более или менее понятно: оставлять в оригинале и давать подстрочный перевод; но в тексте Мериме присутствуют еще «гибриды» — слегка офранцуженные испанские слова и выражения. Например, испанское словосочетание *ricos ombres* Мериме передает как *riches hommes*, меняя правильный французский порядок слов, требующий сказать: *hommes riches*. Между тем испанское выражение *ricos ombres* в современной исторической литературе принято передавать словом «магнаты». Переводя исторический труд, Смолицкая бы так и поступила, но подходит ли это слово для книги Мериме? В ходе обсуждения доклада присутствовавшие переводчики в один голос поддержали докладчицу в ее намерении магнатов в текст не впускать, поскольку слово это отсылает отнюдь не к старо-кастильским реалиям, но не согласились с докладчицей в том, что исторические тексты можно и нужно переводить без соблюдения авторского стиля и синтаксиса.

Константин Поливанов (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Несколько комментаторских замечаний к текстам Б. Пастернака*» остановился на проблеме, которая вообще не нова, но в ее решение до сих пор можно внести добавления и коррективы. Проблема эта — место, которое в творчестве Пастернака, и в частности в его романе «Доктор Живаго», занимал Блок. О том, насколько тесно фигура Блока и роман были связаны в сознании Пастернака, свидетельствуют его слова, которые зафиксировала 4 апреля 1947 года Л.К. Чуковская: «Летом просили меня написать что-нибудь к блоковской годовщине. Мне очень хотелось написать о Блоке статью, и я думал, что вот этот роман я пишу вместо статьи о Блоке». Эта цитата широко известна, так же как мысли заглавного героя романа о Блоке как «явлении Рождества во всех областях русской жизни». Но есть и другие следы присутствия блоковских мотивов в «Докторе Живаго», не столь очевидные, но оттого не менее значительные. Такова, например, смерть героя, первоначально увлеченного революцией, а потом разочаровавшегося в ней, от отсутствия воздуха. В августе 1929 года Юрий Живаго умирает в московском трамвае от невозможности дышать. За восемь лет до этого, тоже в августе, «задохнулся Блок» (М. Волошин), которого убило то же самое «отсутствие воздуха», о котором он сам писал применительно к Пушкину. И это не единственный блоковский элемент в сцене смерти Живаго. Ветер, «подворачивающий даме юбку», не зимний, но это явно тот же самый ветер, который «крутит подолы» в поэме «Двенадцать». Кроме того, Блок оказался для Пастернака своего рода посредником в восприятии образа Гамлета. Стимулом к написанию стихотворения «Гамлет», по предположению Поливанова, могли послужить факты из ранней биографии Блока, который в юношеской анкете назвал Гамлета своим любимым героем, играл его в любительском спектакле и признавался, что хотел бы умереть на сцене от разрыва сердца. В этом месте Поливанов сделал мемуарную вставку, прекрасную саму по себе, но особенно уместную на Гаспаровских чтениях. Михаил Леонович, сказал он, однажды охарактеризовал эволюцию Блока от строки из стихотворения 1898 года «Но ты, Офелия, смотрела на Гамлета» до стихотворения 1914 года «Я — Гамлет. Холодеет кровь… » следующим образом: за эти годы Блок научился правильно ставить ударение в имени Гамлета. Блоковские элементы в «Гамлете» Пастернака обнаруживаются и на уровне словесных формул; так, для «прислонясь к дверному косяку» соответ-

ствие находится в стихотворении Блока «К вечеру вышло тихое солнце...»: «Хорошо прислониться / К дверному косяку» (после чего, правда, у Блока следует не вполне гамлетовское «После ночной попойки моей»). Подле этого дверного косяка лирический герой Блока размышляет о том, что его ждет впереди («Многое миновалось / И много будет еще»), то есть, в сущности, ловит в далеком отголоске, что случится на его веку. По ходу дела Поливанов продемонстрировал выразительную коллекцию фрагментов, где фигурирует «прислонение к косяку», и, высказав предположение, что это не просто «находки поэтического корпуса русского языка» и что между фрагментами этими существует содержательная связь, перешел к последней части своего доклада, где рассмотрел еще одну возможную параллель биографии романного Живаго с биографией Блока. По мнению докладчика, моделью как для глав о пребывании Юрия Живаго в Варыкине, так и для переделкинского «огородничества» самого Пастернака стал не только яснополянский образ жизни Льва Толстого (бесспорный образец для подражания), но и сведения о «хозяйствовании» Блока в Шахматове, почерпнутые из писем поэта к матери, опубликованных в 1927—1932 годах. Иначе говоря, параллели с блоковским наследием обнаруживаются не только в прозе и поэзии Пастернака, но и в его жизнестроительстве.

Пастернаковскую тему продолжил *Георгий Куницын* (НИУ ВШЭ, Москва) посвятивший доклад «*“Крестная няня” Б. Пастернака*»* вопросу о том, в самом ли деле Пастернак был в младенчестве крещен собственной няней, как он сам в 1959 году, за год до смерти, рассказал в письме своей французской приятельнице Жаклине де Пруайяр. Эту версию активно поддерживала как истово православная знакомая Пастернака Екатерина Крашенинникова, в чьих мемуарах рассказ поэта о крещении в детстве из одной фразы превратился в пространный монолог, так и его сын Евгений Борисович. Но у версии о крещении няней имелись и противники, причем не менее авторитетные, и если поэт-футурист Сергей Бобров мог называть рассказ о крещении друга его юности «махровой дичью» и «пренелепой» выдумкой, годящейся только для «романчиков в стиле Монте-Кристо», потому что руководствовался своими футуристическими убеждениями, то у родных сестер Пастернака (воспитанных той же няней, но ни о каком крещении не ведавших) никакой корысти в том, чтобы опровергать версию о крещении, не было. Не было ее и у невестки поэта Г.С. Нейгауз, которая вспоминает, что на вопрос, крещен ли он, «Борис Леонидович ответил, что не крещен, но это не имеет никакого значения, так как крещение только форма». У Крашенинниковой же, которая сочиняла свои мемуары через полвека после описываемого события и, по всей вероятности, была уже знакома с письмом к Пруайяр, корысть имелась: она старалась представить себя наставницей поэта в его религиозных исканиях; если верить ей, она даже приняла у него исповедь для передачи священнику. Николай Асеев говорил об этом круге воцерковленных поклонниц Пастернака, что они готовы родить Христа только от Бориса Леонидовича. По предположению докладчика, фразу в письме к Пруайяр Пастернак написал специально для того, чтобы избавить себя от давления христианок, тревожившихся о его вечной жизни. Фразу эту следует рассматривать не как достоверную (авто)биографическую деталь, а как элемент автобиографического мифа. Няня-крестительница, представительница народно-религиозной культуры, естественно продолжает традиционный ряд литературных нянь (от Пушкина до Ходасевича). Но миф о крещении имел и другие корни. Это многократно повторяющийся в письмах Пастернака послевоенного периода мотив мученичества, прежде всего чужого (Ахматовой, Ариадны Эфрон и др.). Пастернак в качестве

* Статью по материалам доклада см. в этом же номере.

компенсации за собственное бытовое благополучие считал необходимым превратить себя в хранителя чужих мук и подчеркивал, что сам на именование себя мучеником не претендует. Однако к концу 1950-х годов мученичество оформилось у Пастернака в конструкт автобиографического мифа (это выразилось, в частности, в стихотворении «Нобелевская премия»). Сюжет о тайном крещении — характерный элемент житийной литературы, которую Пастернак хорошо знал, и именно этот архетипический сюжет, по убеждению Куницына, и послужил основой для крестильной истории поэта. Упреки в непонятности, косноязычии, которые Пастернак слышал с самого начала своей литературной деятельности, в конце концов оформились в обвинение в юродстве, и Пастернак, как и его герой Юрий Живаго, в бытовой жизни принял на себя эту роль. Тайное крещение призвано было дополнить автобиографический миф о поэте, который оказывается то ли пророком, то ли непонятым мучеником и юродивым.

Шутливый итог докладу подвела Вера Мильчина. Как известно, Пастернак вспоминал, что когда в дом его родителей приехал Лев Толстой, он, четырехлетний, проснулся от звуков музыки и заплакал. Чтобы успокоить ребенка, его вынесли к гостям, и он увидел Толстого. Ахматова заметила по поводу этого эпизода, скорее всего вымышленного: «Боренька знал, когда проснуться». Так вот, по поводу истории с крещением можно перефразировать ахматовскую остроту: «Боренька знал, когда креститься».

Олег Лекманов (Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека) назвал свой доклад «*“Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...” Попытка прояснения сложного стихотворения И. Бродского*». Продолжая традиции М.Л. Гаспарова, который считал, что анализ сложных, «непонятных» стихотворений нужно начинать с пересказа их содержания, Лекманов строку за строкой разобрал стихотворение, входящее в цикл ежегодных рождественских стихов Бродского. Если место написания этого стихотворения можно определить совершенно точно: это Соединенные Штаты Америки, то с датой ситуация более сложная: на экземпляре сборника «Урания», подаренного Евгению Рейну, Бродский сделал возле этого стихотворения помету: «Не помню: 85? 86?». Лекманов предположил, что причиной неопределенности была не забывчивость поэта, а «плавающее» положение Рождества, которое по мировому календарю располагается в старом году, а по российскому — в новом. Это колебание между двумя календарями вполне соответствует содержанию стихотворения, в котором, как показал докладчик, сочетается желание охватить рождественские впечатления Старого и Нового Света («обеих половинок земли»). За американскую стихию отвечает упоминание Пинкертона, за русскую — упоминание околотка и мотивы снега и холода, вызывающие в памяти и стихотворение Пастернака «Снег идет», и его же «Зимнюю ночь», и некрасовское «Однажды в студеную зимнюю пору». Однако поэт не укоренен ни в одном пространстве, ни в американском, ни в русском («себя настигаешь в любом естестве»). Поэт вне закона в любом контексте, он «отщепенец» (официальная советская точка зрения) и «сирота» (что в точности соответствует биографическим обстоятельствам: в 1983 года умерла мать Бродского, а в следующем году — его отец). В рождественских стихах Бродского взгляд вверх обычно производит финальное переключение в высокий регистр. Однако в этом стихотворении поэт смотрит вверх не в конце, а в середине, и взгляд этот не приносит успокоения («Сколько света набилось в осколок звезды, / На ночь глядя! как беженцев в лодку. / Не ослепни, смотри!»). Свет звезды здесь, как в «Стихах о неизвестном солдате» Мандельштама, опасен и грозит потерей зрения. Но постепенно от мрачного тона Бродский переходит к тону более светлому, и просветление это наступает не от взгляда вверх, а от положения отщепенца, которое позволяет поэту отождествить себя

с Христом, и от фигур волхвов, которые здесь, в отличие от раннего рождественского стихотворения «В Рождество все немного волхвы...», изображены без всякой иронии.

Довольно бурное обсуждение доклада было связано в первую очередь с вопросом о его подтекстах. Докладчику стали их подбрасывать в немалом количестве. Припомнили и очевидную пастернаковскую «Рождественскую звезду», и менее очевидное стихотворение Заболоцкого «Где-то в поле возле Магадана...», где использовано относительно редкое в поэзии слово «околодок» (околоток) и где также важную роль играют звезды (подсказка М. Гельфонд). Но Лекманов, согласившись с тем, что в принципе каждый из этих подтекстов может быть важен, отказался от включения их в свой анализ, поскольку ни одна из этих ассоциаций не кажется ему необходимой; по его убеждению, гораздо более сильное влияние на Бродского при написании этого стихотворения оказала живопись. Сергей Серебряный не только внес свой вклад в подборку возможных подтекстов, напомнив о строке Арсения Тарковского «Человек благородный всегда отщепенец», но и — в продолжение предыдущего доклада — поинтересовался, был ли Бродский крещен, как он относился к христианству и писал ли стихи о других церковных праздниках, после чего все принялись так же ретиво, как и подтексты, подбрасывать названия таковых праздников: Пасха... а еще Сретение. Лекманов ответил решительно, опираясь на признания самого поэта, что для Бродского сочинение рождественских стихов было вопросом культуры, а не веры и что про другие праздники он ничего не писал, а внимание к Рождеству было, возможно, порождено тем, что этот праздник не отмечался в Советском Союзе, отмечался же вместо него «советский» Новый год. Но одно дополнение к докладу оказалось столь ценным, что Лекманов очень быстро согласился с тем, что его надо будет инкорпорировать в печатный текст доклада. Сделала это дополнение Ольга Смолицкая, напомнившая, что в американских семейных фильмах дети очень часто загадывают желание, чтобы на Рождество пошел снег, так что первая фраза стихотворения свидетельствует не только о русских корнях поэта, но и о его включенности в американскую жизнь.

Александр Долинин (Висконсинский университет в Мэдисоне, США) в докладе «*Из комментария к "Евгению Онегину" (8, XXVI, 4: Сен-При и его карандаши)*». суммировал сведения о недолгой жизни Эммануила Сен-При (1806—1828), гусара, бретера, повесы, талантливого светского карикатуриста, упомянутого Пушкиным в восьмой главе «Евгения Онегина» и эпиграмме «Счастлив ты в прелестных дурах...» (1829). Лотман прокомментировал упоминание Сен-При очень лаконично: «Гусар и светский карикатурист. Покончил самоубийством при неясных обстоятельствах». Набоковская справка более пространна: он сообщает, что Эммануил Сен-При был сыном французского эмигранта Армана-Шарля-Эммануэля де Гиньяра, графа де Сен-При, женившегося на русской княжне Софье Голицыной, и что застрелился он, по одной версии, в пасхальное воскресенье в церкви в Италии, а по другой — в присутствии некоего эксцентричного англичанина, который обещал оплатить карточные долги Сен-При, если сможет присутствовать при его самоубийстве. В начале доклада Долинин обрисовал первую, довольно хорошо изученную часть недолгой жизни Сен-При: рождение в семье эмигранта, занимавшего должности гражданского губернатора Каменецк-Подольской (1811—1816) и Херсонской (1816—1821) губерний, учеба в только что открывшемся Ришельевском лицее в Одессе, в 1822 году отъезд с отцом и братьями во Францию, где отец его унаследовал место в палате пэров, год спустя неожиданное возвращение в Россию, где молодой повеса стал обузой для высокопоставленных русских родственников. Они определили юношу в военную службу, но сделавшись портупей-юнкером в престижном Лейб-гвардии Гусарском полку, который стоял в Царском Селе и Петер-

бурге, Сен-При повел разгульный образ жизни. Хотя в Петербурге он жил в одной квартире с будущим декабристом Якубовичем, в ходе следствия по делу декабристов его не стали допрашивать, поскольку с середины сентября 1825 года он был арестован за пьяные выходки и избиение ученика аптекаря. Через несколько месяцев суд приговорил Сен-При, «в уважение молодых лет его», к двум месяцам заключения в крепости и высылке на Кавказ. Однако в августе 1826 года Николай I заменил приговор на отставку от службы и высылку за границу, куда Сен-При, правда, уехал не сразу, поскольку еще в конце октября его видели в Москве. На этом обрывается русский след Сен-При и биографические сведения о нем в работах советских и российских исследователей. Между тем докладчику удалось восстановить дальнейшую биографию Сен-При по французскому печатному источнику — письмам Альфонса де Ламартина, который в 1827 году был поверенным в делах Франции в Тосканском герцогстве. Ламартину пришлось разбираться с очередной неприятной историей, в которую попал Сен-При, поселившийся во Флоренции и немедленно затеявший дуэль (с Н.М. Смирновым, будущим мужем Александры Осиповны Россет). Ламартин не знал, должен ли он помогать Сен-При как французскому подданному или отказать ему как русскому офицеру, но в результате принял второе решение — к своему облегчению, поскольку беспутное поведение Сен-При явно не ограничивалось поединком. Переписка Ламартина с дипломатическим начальством по этому поводу происходила в декабре 1827 — январе 1828 года, а уже 8 апреля (дата, которую сообщает тот же Ламартин) Сен-При застрелился в Риме, по всей вероятности, из-за огромных долгов. Самоубийство это стало предметом переписки между русскими современниками, людьми пушкинского круга, причем версии сообщались одна другой невероятнее: застрелился в церкви! в соборе Святого Петра! в светлое воскресенье! — а в рассказе П.В. Нащокину П.И. Бартеневу нашлось место даже для того эксцентричного англичанина, о котором счел нужным упомянуть Набоков. Однако Пушкин, явно знакомый с этими версиями, ими вовсе не заинтересовался; для него Сен-При остался лишь автором остроумных карикатур.

Вера Мильчина

Письмо в редакцию

Уважаемая редакция,
в начале 2022 г. в журнале «Знание — сила» в двух номерах было опубликовано чрезвычайно интересное интервью известного литературоведа Мариэтты Омаровны Чудаковой, являющееся ценным источником для ее биографии. Для журнала, в названии которого присутствует слово «знание», очень важно, на мой взгляд, чтобы сообщаемая в нем информация была точна. В интервью Мариэтта Омаровна рассказывает о своей работе в секторе книги и чтения Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина и, в частности, об отношениях с заведующей сектором Валерией Дмитриевной Стельмах, причем есть там слова, которые бросают тень на последнюю (речь идет о № 2 журнала). Поскольку я работал в то время в упомянутом секторе и был свидетелем последних лет, проведенных Мариэттой Омаровной в библиотеке (в интервью она упоминает и меня), то хотел бы внести уточнения в сказанное ею.

Мариэтта Омаровна, описывая преследования, которым подвергалась в библиотеке после разгрома в середине 1970-х гг. отдела рукописей, в котором она довольно долго работала, рассказывает о переходе в отдел редких книг: «Заведующий отделом прекрасно встретил меня, я вскоре получила отпуск, начала работать над диссертацией, потом занялась делами отдела, а через некоторое время Валерия Дмитриевна Стельмах, заведующая сектором книги и чтения научно-исследовательского отдела библиотековедения и библиографии, сказала мне: “Мариэтта, противно смотреть, как вас гоняют по всей библиотеке. Переходите в мой сектор, я ничего от вас не буду требовать, что хотите, то и делайте. Мне достаточно будет вашего присутствия в отделе”» (с. 57).

Тут нужно внести некоторые коррективы. Сама Мариэтта Омаровна пишет, что впоследствии она узнала, что секретарь ЦК КПСС М.В. Зимянин дал указание «убрать ее из библиотеки». Но это распоряжение было дано гораздо раньше ее увольнения. Возможно, именно по этой причине и в отделе редких книг у Мариэтты Омаровны возникли проблемы. А ей для написания биографии Михаила Булгакова (книга вышла в 1988 г.) было очень важно числиться сотрудником библиотеки, чтобы иметь доступ к хранящемуся там булгаковскому архиву. Так что свое предложение Валерия Дмитриевна сделала не просто чтобы облегчить Чудаковой научную работу, но прежде всего чтобы дать ей возможность не покидать библиотеку. Ею руководило, насколько я знаю, понимание культурной значимости работы Мариэтты Омаровны и чувство омерзения по отношению к травле ее. При этом Стельмах обещала «прикрывать» Мариэтту Омаровну не менее двух лет, чтобы та смогла проработать все нужное в булгаковском архиве. «Прикрывала» она ее дольше, чем обещала. М.О. Чудакова пробыла в секторе три или четыре года (точно я не помню, но защитилась она, числясь в секторе, в 1980 г. (по данным «Википедии»), а уволили ее, как она сама говорит в интервью, летом 1983 г.). Все это время В.Д. Стельмах приходилось выдерживать постоянно усиливающееся давление властей различного уровня, от директора библиотеки до заместителя министра культуры, требовавших увольнения Чудаковой.

Рассказывая об ученом совете библиотеки, на котором решался вопрос о ее увольнении, Мариэтта Омаровна пишет: «Против меня выступила моя непосредственная начальница Стельмах» (с. 60). Сформулировано очень жестко. На самом

деле Стельмах не подвергала Мариэтту Омаровну критике, она просто не защищала ее и не стала доказывать, что ее участие чрезвычайно важно для работ сектора, как делала все годы пребывания Чудаковой у нас. Это все-таки не одно и то же...

В.Д. Стельмах многое сделала для отечественной социологии культуры. Ее усилиями был создан сектор книги и чтения, в рамках которого в течение нескольких десятилетий проводились эмпирические исследования чтения в стране, а на финальной стадии его существования Л.Д. Гудковым и Б.В. Дубиным был разработан оригинальный вариант социологии литературы. При этом в секторе существовала не только творческая атмосфера, но и тесная человеческая связь сотрудников. И не только Чудакову «прикрывала» Валерия Дмитриевна. Когда Л.Д. Гудков был вынужден уволиться из Института научной информации по общественным наукам, Валерия Дмитриевна приняла его на работу, дав возможность продолжить работу в социологии.

Руководителям гуманитарных учреждений и их подразделений, целью которых была не карьера, а научное знание, в советское время приходилось трудно, поскольку они постоянно испытывали давление властей. И лишь немногие, как, например, Ю.А. Левада и В.Д. Стельмах, вели себя достойно. Не хотелось бы, чтобы неточные слова М.О. Чудаковой, пусть и высказанные устно, испортили репутацию хорошего человека.

Это письмо я послал в журнал «Знание — сила», но мне ничего не ответили и письмо не напечатали. Поэтому прошу опубликовать его в «Новом литературном обозрении».

А.И. Рейтблат

Errata

В №179 НЛО в статье Юлии Вайнгурт «”Движение без тяготенья немыслимо”: техне в натурфилософии Толстого» были допущены ошибки в постраничных сносках. Сноски следует читать в следующем порядке:

1. Здесь и далее все ссылки на издание [Толстой 1928—1958] даются в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.

2. Подход Толстого к науке, технике и искусству становится понятнее в свете теории Макса Вебера о двух типах мотивации, управляющих человеческой деятельностью. По Веберу, инструментальная рациональность оценивает деятельность, используя параметры, созданные исключительно для данной конкретной деятельности, тогда как ценностная рациональность оценивает деятельность, используя величины, которые внеположены ей, — например, эстетические или религиозные параметры [Weber 1978]. Это веберовское разграничение проводится и в книге о сельском хозяйстве, над которой работает Левин в «Анне Карениной». Критикуя новомодный подход к модернизации крестьянского труда, Левин утверждает, что необходимо не увеличить, а снизить темп и уровень производства, — и тем самым озвучивает свое несогласие с принципом инструментальной рациональности, основополагающим для функционирования капиталистических технологий. Левин здесь возражает не против применения технологий как таковых, а против принципа продуктивности, который они навязывают российским работникам: «Представьте себе… что вы нашли средство заинтересовать рабочих в успехе работы и нашли ту же середину в усовершенствованиях, которые они признают… и вы… получите вдвое, втрое против прежнего. А чтобы сделать это, надо спустить уровень хозяйства и заинтересовать рабочих в успехе хозяйства» (т. 18, с. 356).

3. Толстой предпочел умолчать о том, что здание, послужившее предметом рассказа, было старым корпусом Музея искусств и ремесел (Musée des Arts et Métiers), — он счел этот факт нерелевантным для целевой аудитории пособия. Однако занятная история о творческой изобретательности, вероятно, привлекла внимание писателя именно благодаря тому, что она идеально продемонстрировала отношения между искусством, наукой и техникой и оправдала логику, согласно которой название музея, в котором выставлены научные и индустриальные приборы и чертежи, содержит в себе слова «искусства и ремесла». В 1922 году дополненный вариант этого рассказа оказался в учебнике по физике для средней школы, написанном Яковом Перельманом [Перельман 1922: 136]. Продолжая заложенную Толстым традицию объяснять основы физики на примерах их применения в повседневной жизни, это пособие снискало популярность и переиздается по сей день.

4. Стремление Толстого выводить универсальные законы жизни из научных данных — еще один пример метода аналогии, который подробно анализируют в своих статьях из данного блока Р. Николози и М. Эрли. По их наблюдениям, этот метод широко применялся в дискурсе естественных наук в ту эпоху.

5. Об отношении федорова к толстовской религиозной философии см.: [Гельфонд 2019]. О взаимоотношениях Толстого с Энгельмейером см.: [Горохов 2010].

6. Разграничивая эти однокоренные слова, Толстой подчеркнуто употребляет термин «усовершенствование» (означающий конкретное улучшение технического, инструментального характера и часто применяемый к технике) с ироническим оттенком: «Художник будущего не будет знать всего разврата технических усовершенствований, скрывающих отсутствие содержания» (т. 30, с. 184).

7. «Железная дорога к путешествию то, что бордель к любви, — сострил Толстой в письме к Тургеневу, — так же удобно, но так же нечеловечески машинально и убийственно однообразно» (т. 60, с. 170).

Приносим извинения авторам и читателям.

Наши авторы

Наталья Акимова

(Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина, кафедра гуманитарных и философских наук, заведующая; доктор филологических наук) akimova_natalia@inbox.ru.

Мария А. Александрова

(Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) nam-s-toboi@mail.ru.

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.

Ксения Бутузова

(Оксфордский университет, Великобритания) ksenia.butuzova@oriel.ox.ac.uk.

Игорь Вдовенко

(Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург), старший научный сотрудник; кандидат искусствоведения) igor_vdovenko@mail.ru.

Инна Веселова

(СПбГУ, филологический факультет, кафедра истории русской литературы; кандидат филологических наук) i.veselova@spbu.ru.

Илья Виницкий

(Принстонский университет, США; кафедра славянских языков и литератур, профессор; доктор филологических наук) vinitsky@princeton.edu.

Елена Глуховская

(Европейский университет в Санкт-Петербурге, Школа искусств и культурного наследия, доцент; кандидат филологических наук) eglukhovskaya@eu.spb.ru.

Павел Глушаков

(независимый исследователь; доктор филологических наук (Рига, Латвия)) glushakovp@mail.ru.

Елена Гречаная

(независимый исследователь; доктор филологических наук) el.gretchanaia@mail.ru.

Иван Делазари

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), департамент филологии, доцент / Назарбаев университет, кафедра языков, лингвистики и литератур, ассистент-профессор; кандидат филологических наук, PhD) ivan.delazari@gmail.com.

Ксения Дергунова

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), магистрантка; бакалавр филологии) kndergunova@edu.hse.ru.

Виктор Димитриев

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), доцент / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, младший научный сотрудник; кандидат филологических наук) ganthenbein@gmail.com.

Максим Дремов

(поэт, критик) max.dryomov@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.

Ярослава Захарова

(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, аспирантка) yaroslava.a.zakharova@gmail.com.

Егор Зернов

(поэт) ziernov_1997@mail.ru.

Кирилл Зубков

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), доцент; кандидат филологических наук) k_zubkov@inbox.ru.

Александр Кобринский

(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, юрист; доктор филологических наук) 0-01-0@list.ru.

Георгий Куницын

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», аспирант) georg2399@yandex.ru.

Анастасия Маклакова

(независимый исследователь) uraniaoccidentalis@zoho.eu.

Юлия Маннхерц

(Оксфордский университет, Великобритания; Ориел-колледж, доцент современной истории; PhD) julia.mannherz@history.ox.ac.uk.

Вера Мильчина

(ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

Федор Николаи

(РГГУ, профессор / ШАГИ ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник; доктор философских наук) fvnik@list.ru.

Сергей Огудов

(Госфильмофонд РФ, главный специалист по исследовательской работе / РГГУ, кафедра кино и современного искусства, доцент; кандидат филологических наук) s.ogudov@gmail.com.

Вера Полилова

(МГУ им. М.В. Ломоносова, Институт мировой культуры, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) vera.polilova@gmail.com.

Вера Полищук

(Союз переводчиков России, независимый исследователь; кандидат филологических наук) amalgamka@yandex.ru.

Наталия Полосина

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории зарубежной литературы, старший преподаватель, кандидат филологических наук) netalie@yandex.ru.

Василиса Попова

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), магистрантка образовательной программы «Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах»; бакалавр филологии) vapopova_5@edu.hse.ru.

Владислав Раздъяконов

(Российский государственный гуманитарный университет, доцент кафедры истории религий Центра изучения религий; кандидат исторических наук) razdyakonov.vladislav@gmail.com.

Андрей Ранчин

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) aranchin@mail.ru.

Абрам Рейтблат

(журнал «Новое литературное обозрение», редактор отдела «Библиография»; кандидат педагогических наук) reitblat@nlobooks.ru.

Полина Рыбина

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), старший преподаватель; кандидат филологических наук) rybina_polina@mail.ru

Артём Рыжков

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), выпускник образовательной программы «Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах»; магистр филологии) artyomaryzhkov@gmail.com.

Анатолий Рясов

(независимый исследователь) x25@mail.ru.

Евгений Савицкий

(РГГУ, факультет культурологии, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

Ирина Сандомирская

(Университет Сёдертёрна (Швеция), Школа культуры и образования, профессор исследований культуры; Центр балтийских и восточноевропейских исследований (CBEES), профессор; кандидат филологических наук) irina.sandomirskaja@sh.se.

Анна Синицкая

(Лаборатория исторической, социальной и культурной антропологии, редактор; кандидат филологических наук) vidha@yandex.ru.

Татьяна Скулачева

(ИРЯ РАН, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) skulacheva@yandex.ru.

Софья Ткачук

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), выпускница образовательной программы «Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах»; магистр филологии) s.tkachyk@yandex.ru.

Дмитрий Токарев

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), профессор департамента филологии; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) tokarevd@mail.ru.

Александр Уланов

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

В.Г. Щукин

(Ягеллонский университет, Польша; Институт восточнославянской филологии, ординарный профессор; Dr. habil.) wszczukin@yandex.com.

Summary

Through Tears: Russian Emotional Culture

Guest Editor: Konstantin A. Bogdanov

Igor Severyanin's poem "A girl was crying in the park" (1910) is one of the best known and, at the same time, one of the poet's most "strange" works, famous for his aesthetic and poetic innovations. It would seem that the unsophisticated and almost childish poem looks quite isolated in comparison with the poet's many outrageous works. In his article ""A Girl Was Crying in the Park" by Igor Severyanin as a Beautiful Poem" **Konstantin A. Bogdanov** argues, that considering the broad context of Igor Severyanin's favorite motifs — the beautiful and elegant life, love and narcissism, deliberate audacity and irony, intertextual references to the traditions of *l'art pour l'art*, the poem is open to different readings that are not only of a "childish" character. In formal terms, Severyanin's poem is not as simple as it might seem at first glance. It plays with stylistic and lexical and grammatical features that construct the poet's unique universe, in which there is a place for the past, the present and the promising future; a place for tears and serenity, words and music, as well as the salacious style of erotic feelings. The research possibilities of "close reading" detail in this the case literary, visual, and socio-psychological contexts important to both Severyanin himself and his contemporaries.

Vera Polishchuk's article ""Storm of Sobs": Motif of Tears in V. Nabokov's Poetics" examines the important role this motif plays in Vladimir Nabokov's poetics as part of the complicated motif structure of the Russian and English works by the writer: short stories and novels such as *King*, *Queen*, *Knave*; *The Defence*; *Invitation to a Beheading*; and *Lolita*. The motif of tears helps Nabokov emphasize his relation to the romantic canon, which he both parodies and develops, and also allows him to flesh out ways of depicting mental illnesses and moral issues. The development of sexual representational techniques from Russian to English works is analyzed in detail, including an extensive revision of the English translation of the novel *King*, *Queen*, *Knave*.

In her article ""Soldier's Tear" in Soviet-Era Culture" **Maria A. Aleksandrova** traces the history of the folklore tradition of a soldier's lamentation. The author argues that revolutionary culture broke with this tradition; the militarized art of the 1920s—1930s aimed to "abolish" tears. In the culture of 1941—1945, emotions were subordinate to moral mobilization; however, writers partially rehabilitated the "tears of a soldier." In the post-war situation, when the antithesis of "tears of grief and tears of happiness" arose, the dramatic fate of the song "Enemies Burnt the Dear House Down" by Isakovsky and Blunter reflects the paradoxes of Soviet emotional culture. The late-Soviet official cult of military memory and nostalgia of the front generation for their military youth led to the canonization of the "tears of a soldier." Against the background of these tendencies, the relationship between the

motif of soldiers' tears and existential issues is shown in the works of Platonov, Tvardovsky, Okudzhava, and Astafyev.

Aleksandr Kobrinsky's article ""Komsomol Girl's Tear": Venedikt Erofeev's Semiotic Cocktail" presents a structural and semantic analysis of a fragment from Venedikt Erofeev's poem *Moscow to the End of the Line* dedicated to a description of the cocktail "Komsomol Girl's Tear" with the wide use of literary pretexts, as well as an attempt to comprehend the function of "female" and "male" tears in the history of Russian literature of the 20th century. As for Erofeev's pretexts, works such as Vladimir Mayakovsky's poem "Vladimir Ilyich Lenin"; Aleksandr Bezymensky's poem "Komsomoliya"; Mikhail Sholokhov's novel *The Fate of a Man*; Viktor Kin's novel *On the Other Side*, with fragments removed from the text for self-censorship reasons; Vikenty Veresaev's novel *Sisters*; and an example of the "living newspaper" of the 1920s are analyzed. The article also demonstrates Erofeev's orientation toward contemporary ideas about structure, its elements and their relationships (most importantly in the works of Yuri Lotman).

According to eyewitness accounts, Dmitry Prigov was not known for sentimentality. However, paradoxically, his work contains many tearful images. A careful reader will discover numerous depictions of tears among his graphic, prose, and poetic experiments. These include bloody tears of monsters, eyes suspended in the metaphysical air of history, allusions to the tears found in Russian literature, and streams of redemptive tears that threaten to consume the whole world and the Moscow metro train. Prigov even creates bizarre ekphrasis of imaginary pictures that incorporate tears. At times, tears are combined with diminutive suffixes and become expressions of tenderness and "the moisture of the divine." Other times, tears serve as a premonition of otherworldly forces, of a worldwide flood. In her article "Prigov: "The New UNsentimentality"" **Yaroslava Zakharova** outlines the distinctive characteristics of the artistic expression of tears within the context of Dmitry Prigov's literary and behavioral project.

History of Russian Spiritism

Guest Editors: Ksenia Butuzova, Elena Glukhovskaya

Vladislav Razdyakonov's article "Religious Anthropology of Russian Spiritualism of the Late 19th — Early 20th century" focuses on cultural reception of spiritualistic ideas in Russia. It reveals the ideas of Russian spiritualism on the purpose of man and humanity, as well as the organization of man and his spiritual destiny. Compared to foreign spiritualists, Russian spiritualists have frequently criticized individualism as a variety of egoism, gave priority collectivism and traditionalism, and felt that the principle of spiritual hierarchy was above the principle of personal freedom. These types of priorities were due to the evolutionary and monistic philosophy of spiritualism but also were deeply influenced by national and religious factors. Russian spiritualists have placed the inner spiritual freedom of a person, In Russian spiritualism internal spiritual human freedom, which included their submission to spiritual law, higher than the demands of their economic, social, and political liberation.

Anastasia Maklakova in her article "The Testament of Spirits: Eschatological Spiritualism in Russia at the Turn of the 20th Century" explores how the spiritualists identified the current moment with the beginning of the Age of the Holy Spirit. Like many other holders of an eschatological consciousness, spiritualist were fascinated by hermeneutic practices. Starting with the idea of the cultivation of revelation, they searched for ways to relate new revelations to biblical texts. The fundamental worldview of the spiritualists was a belief in invisible laws and the actions of otherworldly agents, which determine the course of events. Reflecting on the eschatological sense of history, spiritualists drew on oriental and national themes. In the historiosophical component of spiritualistic eschatologies, appeals to orientalist and nationalist themes can be found. The spirits of those who, in spiritualist's view, embodied the Russian nation, were endowed with the power to intervene in the course of the events. Spiritualists waited for upheaval and catastrophes that were to rid world of impurity. At the same time, they believed in the coming total transformation of the world, which, however, would only be possible through the active participation of people in the eschatological process.

Ilya Vinitsky's paper "Russian Glubdubdrib: False Dimitry's Shade and Russian Historical Imagination in the Age of Realism" considers the seemingly paradoxical juxtaposition of historian and spiritualist in the context of Russian culture of the Realist age. The author addresses the attempts of historians, writers and above all dramatists of the 1860s to "materialize" the shades of the past, who were called upon to provide answers to the most troubling questions of the time. The author's focus is the shade of the False Dimitry, which deeply affected the Russian historical imagination in the 1860s and 1870s. It is argued that, following the example of positivist historians (Nikolai Kostomarov), realist playwrights of the 1860s (Aleksandr Ostrovsky, Nikolai Chaev, Aleksei Suvorin) sought to "clarify" the shade of Dimitry, to materialize it as an unambiguous image (historical truth). However, the result of this struggle with the shade proved quite different: the defeat of the realist, the destruction of his fundamental beliefs, the spectralization of reality and the gradual transition to symbolist drama, with its new apprehension of reality.

The history of Russian spiritualism has thus far been written from the perspective of its male practitioners. This one-sided approach is largely due to a lack of sources which would allow historians to illuminate the wide-spread participation of women in the movement. As a tentative attempt to provide a more representative account, the article "Russian Spiritualism and its Silent Mediums" by **Julia Mannherz** offers a close reading of the mediumistic career of Elizaveta Dmitrievna Pribytkova (as described by her husband), and argues that spiritualism offered Russian women a limited forum in which they could express their ambitions and live their fantasies.

Ksenia Butuzova's article "Rebuses in the Visual Culture of Russian Spiritualism" is on the pragmatics of rebuses published in *Rebus*, the first mass spiritualistic journal in Russia. Nikolai Wagner, a recognized Russian zoologist, writer and spiritualist, and the ideologue and creator of *Rebus*' concept, published *The Light*, an educational science and art journal, before starting work on *Rebus*. The editorial policy of the journal implied a synthesis of science and art in a single educational mission. The status of the images declared in *The Light* allows us to take a fresh look at the function of the rebuses in *Rebus* in accordance with

spiritualist ideology. In *Rebus*, rebuses became an instrument of public education and, at the same time, a means of promoting the specific political views of the Russian spiritualist movement. The famous artist Baron Mikhail Petrovich Klodt developed the concept for a new type of rebus with an indivisible composition that is a full-fledged work of art. The definition of the functions and status of rebuses makes it possible to talk about the connection between the views of Russian spiritualists and the political projects of the second wave of Slavophilism and thus demonstrates a paradoxical ideological genealogy, which becomes obvious only on the basis of visual culture.

Literature Outside of Itself: The Infiltration of Words into Contemporary Artistic Media

Guest Editors: Ivan Delazari, Dmitry Tokarev

Ksenia Dergunova and **Vasilisa Popova**'s article "Technology as Mediator and Partner in the Creation of Theatrical Illusions: Mediality in the Theaters of Tolstoy, Pirandello, and BBC One" traces how the technical components of a theatrical performance goes from a medial "intermediary" to a medial "partner," creating a fundamentally different type of illusion, redistributing and "confusing" the referential relationship between objects, tools, and subjects. The emergence, removal, and re-assertion of theatrical illusions are examined in various aspects of Leo Tolstoy's Rousseauist aesthetics and the playful experimentation with reality in Luigi Pirandello's *Six Characters in Search of an Author*, as well as the latest approaches to the creation of narratives in popular culture used in the BBC One television series *Staged.*

The article "Video and Audio: Samuel Beckett's Late Teleplays" by **Ivan Delazari** and **Dmitry Tokarev** discusses Beckett's plays *Ghost Trio* (1976), *...but the clouds…* (1977), *Quad* (1984), and *Nacht und Träume* (1984) as examples of "teleliterature," where the levels of the presence and proportional significance of the word is related to the nonverbal components of the television production suggested by the text. The plurimedial overlays of music and words, the splitting of the character into their television image and their television voice, the geometry of movement and immobility on paper and screen, and the uncertainty of the video and audio dimensions of the broadcast world lay the foundation of television theater in Beckett's textologically unstable works. A close reading of Beckett's teleplays makes it possible to clarify the genre differences between drama and plays for television and underscores the performativity of the experience of reading teleliterature.

Artyom Ryzhkov and **Sofya Tkachuk**'s article "The Metaliterary in Russian Rap of the 2010s: Towards a Medial Autonomy" explores how the rap legacy can be theorized in terms of certain functions of metareferentiality, the so-called meta-turn in contemporary culture, and the technological and sociocultural contexts. The metaliterary dimension of Russian rap reflects the grand-scale process of the penetration of one media into another, on the one hand, and on the other hand, it indicates the need of a musical genre to reconceptualize the essence of its mediality in a new sociocultural space, recreating its history and joining the tradi-

tion of the past on the other. This topic of research refers to the issues of blurring the boundaries of literature, which are now determined by each person's experience of perception, allowing literature to migrate from one media to another.

Readings

The article "Boris Pasternak's God-Nanny" by **Georgy Kunitsyn** is devoted to the biographical problem of Boris Pasternak's christening. Based on an analysis of sources, it is suggested that the poet's epistolary and oral testimonies can be considered as elements of the construction of an autobiographical myth. In Pasternak's epistolary and poetic utterances of the 1940s and 1950s, the poet's consistent appeal to the theme of martyrdom can be observed, which can be regarded as one of the components of the author's self-presentation strategy. Thus, the legend of baptism in infancy is proposed to be considered in the context of hagiographic literature.

Jean Genet once said that one of the strongest literary impressions for him was Marcel Proust's book *Under the Shade of Girls in Bloom*, read in prison while still working on his first novel. This recognition has become a frequent occasion for comparing the two writers and presenting the early novelistic series by Genet as a kind of response to the *Quest for Lost Time.* **Anatoly Riassov**'s article "Proust's Religion and Genet's Myth" shows that, however, there is reason to believe that this "dialogue" appears to be much more complex and polemical than it might seem at first glance. And oddly enough, the key here is not Genet's prose, but his dramaturgy.

In Memoriam: Aleksandr Belousov (1946—2023)

This memorial block is dedicated to the literary critic, folklorist Aleksandr Belousov. He started his career at the Department of Russian Literature of the University of Tartu, then moved to Tallinn to teach at the Department of Russian Literature of the Tallinn Pedagogical Institute. After moving to Leningrad, he worked at the Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS, then at St. Petersburg State University and St. Petersburg State University of Culture and Arts. He was the first to turn to the study of modern urban folklore, school folklore, and the life and work of Leonid Dobychin. In the second half of the 1990s — early 2000s together with S.Yu. Neklyudov he led the collective scientific project "Modern Urban Folklore", on the basis of which the Center for Typology and Semiotics of Folklore of the Russian State University for the Humanities was subsequently created. This issue presents a memorial article by **Inna Veselova** ""I'm Interested in What's Behind the Text — Reality, People": In Memory of Aleksandr Fyodorovich Belousov", as well as a reprint of **Aleksandr Belousov**'s article "From the History of Russian "Cemetery" Poetry: Konstantin Sluchevsky's Poem "At the Cemetery"" and a biographical list of Aleksandr Belousov's major publications.

Table of contents No. 180 [2'2023]

THE NEW POETRY

7 *Egor Zernov.* This Is Not a Three-Act Poem Written Upon the Death of the French Film Director Jean-Luc Godard, Who Made Such Films as *La Chinoise* (1967), as Well as *Vladimir and Rosa* (1971), and Committed Suicide in 2022, Living to Almost 92 Years of Age

THROUGH TEARS: RUSSIAN EMOTIONAL CULTURE
Guest Editor: Konstantin A. Bogdanov

13 *Konstantin A. Bogdanov.* From the Compiler

15 *Konstantin A. Bogdanov.* "A Girl Was Crying in the Park" by Igor Severyanin as a Beautiful Poem

35 *Vera Polishchuk.* "Storm of Sobs": Motif of Tears in V. Nabokov's Poetics

50 *Maria A. Aleksandrova.* "Soldier's Tear" in Soviet-Era Culture

66 *Aleksandr Kobrinsky.* "Komsomol Girl's Tear": Venedikt Erofeev's Semiotic Cocktail

78 *Yaroslava Zakharova.* Prigov: "The New UNsentimentality"

HISTORY OF RUSSIAN SPIRITISM
Guest Editors: Ksenia Butuzova, Elena Glukhovskaya

88 *Ksenia Butuzova*, *Elena Glukhovskaya.* From the Compilers

91 *Vladislav Razdyakonov.* Religious Anthropology of Russian Spiritualism of the Late 19th — Early 20th Century

106 *Anastasia Maklakova.* The Testament of Spirits: Eschatological Spiritualism in Russia at the Turn of the 20th Century

121 *Ilya Vinitsky.* Russian Glubdubdrib: False Dimitry's Shade and Russian Historical Imagination in the Age of Realism

135 *Julia Mannherz.* Russian Spiritualism and its Silent Mediums (*transl. from English by* Ksenia Butuzova)

152 *Ksenia Butuzova.* Rebuses in the Visual Culture of Russian Spiritualism

LITERATURE OUTSIDE OF ITSELF: THE INFILTRATION OF WORDS INTO CONTEMPORARY ARTISTIC MEDIA
Guest Editors: Ivan Delazari, Dmitry Tokarev

170 *Ivan Delazari*, *Dmitry Tokarev.* From the Editors

175 *Ksenia Dergunova*, *Vasilisa Popova.* Technology as Mediator and Partner in the Creation of Theatrical Illusions: Mediality in the Theaters of Tolstoy, Pirandello, and BBC One

188 *Ivan Delazari*, *Dmitry Tokarev.* Video and Audio: Samuel Beckett's Late Teleplays

204 *Artyom Ryzhkov*, *Sofya Tkachuk.* The Metaliterary in Russian Rap of the 2010s: Towards a Medial Autonomy

NOTES AND EXCERPTS

219 *Igor Vdovenko.* One More Return

238 *Pavel Glushakov.* From Tolstoy to Lotman: Observations and Characteristics

READINGS

252 *Georgy Kunitsyn.* Boris Pasternak's God-Nanny

268 *Anatoly Riassov.* Proust's Religion and Genet's Myth

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

280 *Maksim Dryomov.* Why Pity Us, When We Ourselves Are Guilty! (Review of Victor Krivulin's book *Angel voyny*, ed. by O.B. Kushlina, ID Ivana Limbakha, 2022)

IN MEMORIAM:
ALEKSANDR BELOUSOV
(1946—2023)

287 *Inna Veselova.* "I'm Interested in What's Behind the Text — Reality, People": In Memory of Aleksandr Fyodorovich Belousov

292 *Aleksandr Belousov.* From the History of Russian "Cemetery" Poetry: Konstantin Sluchevsky's Poem "At the Cemetery"

305 A Biographical List of Aleksandr Belousov's Major Publications

BIBLIOGRAPHY

310 *Natalia Polosina.* Hispanist Ventriloquist: The Trauma of Modernity and the Experience of Culturological Therapy (Review of Andrew Ginger's book *Instead of Modernity: The Western Canon and the Incorporation of the Hispanic (c. 1850—75)*, Manchester University Press, 2020)

316 *Sergey Ogudov.* On the Fundamentals of Film Narrative (Review of Warren Buckland's book *Narrative and Narration: Analyzing Cinematic Storytelling*, Wallflower Press, 2021)

323 *Galina Zalomkina.* The Third Pole of Psychoanalysis (Review of Maria Zalambani's book *Letteratura e psicoanalisi in Russia all'alba del XX secolo*, Firenze University Press, 2022)

327 *Kirill Zubkov.* The History of Russian Literature of the Long 19th Century as a History of Reading (Review of the book *Reading Russia: A History of Reading in Modern Russia*, Vol. 2, ed. by D. Rebeccini and R. Vassena, Ledizioni, 2020)

333 *Viktor Dimitriev.* Notes from Underground: Reading, Translation, Interpretation (Review of the book *"Zapiski iz podpol'ya" F.M. Dostoevskogo v kul'ture Evropy i Ameriki*; ed. by E.D. Galtsova; Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences; 2021)

341 New Books

BOOK PUBLISHED BY NLO
Irina Sandomirskaja. Past Discontinuous: Fragments of Restoration,
New Literary Observer, 2022, 50 pp. (Scientific Application, Issue CCXL).

365 *Feodor Nikolai*, *Irina Sandormirskaja.* Restoration as Judgment and as Action

ODDS AND ENDS

374 *Natalia Akimova.* The Obverse and Reverse of Reprints of Thaddeus Bulgarin (Review of Thaddeus Bulgarin's book *Ivan Vyzhigin i yego prilozheniye Petr Ivanovich Vyzhigin*, Zakharov, 2002)

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

379 *Yaroslava Zakharova.* "Through Tears: Russian Emotional Culture" International Conference (Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS; New Literary Observer, 25—26 November 2022)

384 *Anna Sinitskaya.* The 20th Pyrrhic Readings: Omission: The Interpretation of Cultural Codes (Laboratory for Historical, Social and Cultural Anthropology, Saratov, 30 June — 2 July 2022)

400 *Vera Milchina.* Russian Scientific Conference "(Auto)biographical Sorrow: Emotions in Personal Narratives and Research Practices of the 16th—21st Centuries" (School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 30 September — 1 October 2022)

413 *Tatyana Skulacheva*, *Vera Polilova*, *Vera Milchina.* International Academic Conference "16th Gasparov Readings" (Institute of Higher Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities, 15—18 April, 24 September 2022)

429 *Abram Reitblat.* Letter to the Editor

431 Errata

436 Summary

441 Table of Contents

445 Our Authors

Our authors

Natalia Akimova

(Dr. habil.; Head of the Department of Humanities and Philosophy, Saint Petersburg State Repin Academy of Fine Arts) akimova_natalia@inbox.ru.

Maria A. Aleksandrova

(PhD; Leading Researcher, Linguistics University of Nizhny Novgorod (LUNN)) nam-s-toboi@mail.ru.

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.

Ksenia Butuzova

(University of Oxford) ksenia.butuzova@oriel.ox.ac.uk.

Ivan Delazari

(PhD; Associate Professor, Department of Philology, HSE University (Saint Petersburg) / Assistant Professor, Department of Languages, Linguistics, and Literatures, Nazarbayev University (Kazakhstan)) ivan.delazari@gmail.com.

Ksenia Dergunova

(Bachelor's Degree in Philology; Master's Degree Candidate, Program in Russian Literature in Cross-Cultural and Intermedial Perspectives, HSE University (Saint Petersburg)) kndergunova@edu.hse.ru.

Victor Dimitriev

(PhD; Associate Professor, HSE University (Saint Petersburg) / Junior Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) ganthenbein@gmail.com.

Maksim Dryomov

(Poet, Critic) max.dryomov@gmail.com.

Elena Glukhovskaya

(PhD; Associate Professor, School of Arts and Cultural Heritage, European University at St. Petersburg) eglukhovskaya@eu.spb.ru.

Pavel Glushakov

(Dr. habil.; Independent Scholar (Riga, Latvia)) glushakovp@mail.ru.

Elena Grechanaya

(Dr. habil.; Independent Researcher) el.gretchanaia@mail.ru.

Aleksandr Kobrinsky

(PhD; Lawyer, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) 0-01-0@list.ru.

Georgy Kunitsyn

(Graduate Student, HSE University (Moscow)) georg2399@yandex.ru.

Anastasia Maklakova

(Independent Researcher) uraniaoccidentalis@zoho.eu.

Julia Mannherz

(PhD; Associate Professor of Modern History, Oriel College, University of Oxford) julia.mannherz@history.ox.ac.uk.

Vera Milchina

(PhD; Leading Researcher, Institute for Advanced Studies in Humanities RSUH / School for Advanced Studies in the Humanities, SPP, RANEPA) vmilchina@gmail.com.

Feodor Nikolai

(Dr. habil.; Professor, Russian State University for the Humanities / Senior Research Fellow, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, RANEPA) fvnik@list.ru.

Sergey Ogudov

(PhD; Senior Specialist in Research Work, Gosfilmofond of Russian Federation / Associate Professor, Department of Cinema and Modern Art of Russian State University for the Humanities) s.ogudov@gmail.com.

Vera Polilova

(PhD; Leading Researcher, Institute for World Culture, MSU) vera.polilova@gmail.com.

Vera Polishuk

(PhD; Independent Researcher, Union of Translators of Russia) amalgamka@yandex.ru.

Natalia Polosina

(PhD; Assistant Professor, Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, MSU) netalie@yandex.ru.

Vasilisa Popova

(Bachelor's Degree in Philology; Master's Degree candidate, Program in Russian Literature in Cross-Cultural and Intermedial Perspectives, HSE University (Saint Petersburg)) vapopova_5@edu.hse.ru.

Andrei Ranchin

(Dr. habil.; Professor, Department of History of Russian Literature, Faculty of Philology, MSU) aranchin@mail.ru.

Vladislav Razdyakonov

(PhD; Associate Professor, Center for the Study of Religion, Russian State University for the Humanities) razdyakonov.vladislav@gmail.com.

Abram Reitblat

(PhD; Editor, *New Literary Observer*) reitblat@nlobooks.ru.

Anatoly Riassov

(Independent Researcher) x25@mail.ru.

Polina Rybina

(PhD; Assistant Professor, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, MSU) rybina_polina@mail.ru.

Artyom Ryzhkov

(Master's Degree in Philology; Alumnus, Program in Russian Literature in Cross-Cultural and Intermedial Perspectives, HSE University (Saint Petersburg)) artyomaryzhkov@gmail.com.

Irina Sandomirskaja

(PhD; Professor of Cultural Studies, School of Culture and Education, Centre for Baltic and East European Studies (CBEES), Södertörn University) irina.sandomirskaja@sh.se.

Evgeniy Savitskiy

(PhD; Assistant Professor, Department of the History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, RSUH / Senior Researcher, Institute of World History, RAS) savitski.e@rggu.ru.

Anna Sinitskaya

(PhD; Editor, Laboratory or Historical, Social and Cultural Anthropology) vidha@yandex.ru.

Tatyana Skulacheva

(PhD; Leading Researcher, Institute of Linguistics, RAS) skulacheva@yandex.ru.

Wasilij Szczukin

(Dr. habil.; Professor, Institute of Eastern Slavonic Studies, Jagiellonian University) wszczukin@yandex.com.

Sofya Tkachuk

(Master's Degree in Philology; Alumna, Program in Russian Literature in Cross-Cultural and Intermedial Perspectives, HSE University (Saint Petersburg)) s.tkachyk@yandex.ru.

Dmitry Tokarev

(Dr. habil.; Professor, Department of Philology, HSE University (Saint Petersburg) / Lead Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) tokarevd@mail.ru.

Alexander Ulanov

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

Igor Vdovenko

(PhD; Leading Researcher, Russian Institute of Art History) igor_vdovenko@mail.ru.

Inna Veselova

(PhD; Associate Professor, Department of History of Russian Literature, Faculty of Philology, Saint Petersburg State University) i.veselova@spbu.ru.

Ilya Vinitsky

(PhD; Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University) vinitsky@princeton.edu.

Yaroslava Zakharova

(MA; Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) yaroslava.a.zakharova@gmail.com.

Galina Zalomkina

(Dr. habil.; Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature and Public Affairs; Samara University) zalomkina.gv@ssau.ru.

Egor Zernov

(Poet) ziernov_1997@mail.ru.

Kirill Zubkov

(PhD; Associate Professor, HSE University (Moscow); k_zubkov@inbox.ru.

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. HSE University, professor

Tomáš Glanc
PhD, University of Zurich, professor / Charles University in Prague, professor

Hans Ulrich Gumbrecht
PhD, Stanford University, professor

Alexander Zholkovsky
PhD, University of South Carolina, professor

Andrey Zorin
Dr. habil. Oxford University, professor / 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 / HSE University, professor

Alexander Etkind
European University Institute (Florence)

Mikhail Yampolsky
Dr. habil. New York University, professor

non/fictioN весна

Международная ярмарка интеллектуальной литературы

6–9 апреля

Комплекс «Гостиный двор»
Москва, ул. Ильинка, д. 4

Разделы ярмарки:

Художественная, научная и научно-популярная литература
Книги для детей и детская площадка «Территория познания»
Презентации книжных новинок, встречи с авторами
Площадка книжной распродажи «Бук-сток»
Антикварная книга и букинистика
Павильон «Искусство»
Винил Клуб
Комиксы

реклама

www.moscowbookfair.ru

6+ ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ EXPO-PARK