литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № 174 [2’2022]

7 *Татьяна Вайзер*. От редакции

НОВАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

9 *Иван Соколов*. Из «Книги»

ТРАНСИСТОРИЗМ — ПОЭТИКА НЕСОВРЕМЕННЫХ СООБЩЕСТВ
Составители Борис Маслов, Дмитрий Калугин

15 *Борис Маслов, Дмитрий Калугин*. От составителей

17 *Карло Гинзбург*. Еще раз об Аристотеле и истории (*пер. с итал.* Михаила Велижева)

29 *Джеймс Кер*. Писатели, пишущие по ночам (*пер. с англ.* Натальи Мовниной)

43 *Борис Маслов*. Трансисторическое сообщество как предмет филологического знания

56 *Евгения Ганберг*. «Al this compaignye»: как писали и читали о Троянской войне в средневековой Англии

69 *Дмитрий Калугин.* «Одна семья, один град общий для мертвых и живых»: о топике трансисторизма

АРХЕОЛОГИЯ СОВЕТСКОГО

81 *Илья Кукулин, Мария Майофис, Мария Четверикова.* Кулуарные импровизации: социальная кооперация, обход правил и процессы культурного производства в позднем СССР. *Статья первая*

ВИЗУАЛЬНЫЕ НАРРАТИВЫ ГОРОДА

Составитель Ян Левченко

102 *Ян Левченко.* Камера смотрит в город. Российские кейсы визуального урбанизма

107 *Елена Головнева, Иван Головнев.* «Старый Владивосток»: город и горожане в фотографиях Карла Шульца

119 *Игорь Кобылин.* «Это мог бы быть ваш город», или Самодельный урбанизм Синего Карандаша

132 *Сюзанна Фостова.* «Молодой цветущий край»: особенности репрезентации городского ландшафта Калининграда в фотодокументах советской эпохи

143 *Ян Левченко.* Европейская натура. Смысл и назначение Калининграда в кино

164 *Елена Карпенко.* Экспозиция как сценография: монументальный спектакль и культурная память в парке скульптур «Музеон»

IN MEMORIAM:

НАТАЛЬЯ САМУТИНА
(*17 марта 1972, Смоленск — 12 февраля 2021, Москва*)

179 *Борис Степанов.* «Иногда — корабли…»

182 *Наталья Самутина.* Споры по поводу «Созданного в бездне»: Транснациональные культуры соучастия как культурные интерпретаторы японских текстов (*пер. с англ.* Кирилла Левинсона)

195 *Александра Колесник.* Наталья Самутина: о красоте и сложности современной культуры

200 *Ирина Каспэ.* Включенное наблюдение за современностью

МОТИВЫ МОТИВАЦИЙ:
ТЕОРИЯ И ПРАГМАТИКА

Составитель Константин А. Богданов

207 *Константин А. Богданов*. От составителя

209 *Ярослава Захарова*. «Мой дяяяяя-яяяя-яяядяяяя-яяя»: возвращения Пригова

224 *Иван Делазари*. Шостакович по-английски: мотивы с чужих слов

241 *Константин А. Богданов*. Пунктуация как мотив: многоточие и тире

ПРОЧТЕНИЯ

254 *Сергей Неклюдов*. Мосты, река и берега: от мифа к поэтике

276 *Екатерина Кузнецова*. Поэтика эго-документа в ранней лирике И.А. Бунина

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ШТУДИИ

292 *Григорий Беневич*. Поэт-поводырь (О поэзии Сергея Стратановского)

302 *Шамшад Абдуллаев*. Перечень

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

307 *Александр Уланов*. Расщепление темноты (Рец. на кн.: Комадей Р. Но и это еще не все. М., 2021).

312 *Максим Дрёмов*. Пролетая над гнездом химеры (Рец. на кн.: Сим К. Общество защиты химер. М., 2021)

БИБЛИОГРАФИЯ

317 *Татьяна Венедиктова*. Типология «привязанности» — обживание «посткритики» (Рец. на кн.: Felski R. Hooked: Art and Attachment. Chicago; L., 2020)

ПРИЗРАЧНЫЕ МАТЕРИИ

324 *Ирина Головачева*. Охота за призраками: о современной хонтологии (Рец. на кн.: Ghostly Encounters: Cultural and Imaginary Representations of the Spectral from the Nineteenth Century to the Present. L.; N.Y., 2021)

330 *Александр Сорочан*. Автобиографии американских женщин-медиумов (Рец. на кн.: Lowry E.S. Invisible Hosts: Performing the Nineteenth-century Spirit Medium's Autobiography. Albany, NY, 2017)

334 *Галина Заломкина*. Намек на мысль о приостановке законов природы (Рец. на кн.: Сорочан А.Ю. Странная классика: weird fiction и проблемы исторической поэтики. Тверь, 2020)

338 *Федор Николаи*. Ностальгия, советские вещи и антропология «стихийного материализма» (Рец. на кн.: Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empires Legacies. N.Y.; L., 2020; Golubev A. The Things of Life: Materiality in Late Soviet Russia. Ithaca; L., 2020; Архипова А., Кирзюк А. Опасные советские вещи: городские легенды и страхи в СССР. М., 2020)

347 *Олег Ларионов*. Чтение и читатели в России долгого XVIII века (Рец. на кн.: Reading Russia: A History of Reading in Modern Russia. Milano, 2020. Vol. 1)

353 *Мария Неклюдова*. Книги в эпоху технической воспроизводимости (Рец. на кн.: Chartier R. Éditer et Traduire: Mobilité et matérialité des textes (XVI^{e}—XVIII^{e} siècle). P., 2021; Grafton A. Inky Fingers: The Making of Books in Early Modern Europe. Cambridge, MA; L., 2020)

364 *Галина Бабак*. Арт-индустрия первой русской эмиграции: пражский сюжет (Рец. на кн.: Hauser J. Sans Retour: Výtvarníci ruské emigrace v meziválečné Praze. Praha, 2020)

РЕТРОРЕЦЕНЗИЯ

369 *А.В. Крусанов*. Работа над чужими ошибками (О книгах В.И. Кузнецова «Тайна гибели Есенина» (М., 1998) и «Сергей Есенин. Казнь после убийства» (СПб.; М., 2005))

380 Новые книги

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

401 *Анастасия Липинская*. Зараз(итель)ная готика: новые перспективы. Международная конференция «Готика в эпоху заразы, популизма и расовой несправедливости» (Университет Саймона Фрейзера, Канада, 10—13 марта 2021 года)

409 *Вера Полилова*, *Татьяна Скулачева*, *Вера Мильчина*. Международная научная конференция «XV Гаспаровские чтения» (ИВГИ РГГУ, 13—18 апреля 2021)

426 *Дина Шулятьева*. Письмо и чтение в теоретическом, историко-литературном и дидактическом контекстах. Третья Международная конференция «Теории и практики литературного мастерства» (НИУ ВШЭ, 3—4 сентября, 2021 года)

432 Наши авторы

435 Summary

439 Table of Contents

443 Our Authors

Редакция

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

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

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

Ольга Аннанурова (история) *магистр культурологии*

Александр Скидан (практика)

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

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

Надежда Крылова (хроника научной жизни) *магистр культурологии*

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

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ca'Foscari, профессор

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

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

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

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

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

Джон Малмстад
PhD. Гарвардский университет, профессор

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

Пекка Песонен
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

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

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

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

Александр Эткинд
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

Михаил Ямпольский
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

От редакции

Сообщества сопричастности

Дорогие читатели!

Мы делали этот номер в другое, сложное и рискованное, но тогда еще мирное время. Сегодня все изменилось, и хотя затронутые нами темы остаются актуальными, они все же представляют собой отпечаток того прежнего и уже недоступного нам мира, в котором чтение, дружба, соприкосновение с Другим через текст еще имели значение. Выражая сочувствие и поддержку всем, кто утратил сегодня опоры мирной жизни, оказался вытесненным за пределы своих национальных сообществ, мы не оставляем надежды, что когда-нибудь этот хрупкий мир значимого Другого восстановится и сообщества разрушенных границ и связей — географические, национальные, дискурсивные — снова обретут общий смысл, язык, пространство сопричастности.

Этот номер — для тех, для кого понятие сообщества не утратило своего значения как одно из ключевых и смыслообразующих понятий современности. И дело не только в том, что в XX веке мы пережили уничтожающие сообщества тоталитарные режимы или атомизирующие индивидов механизмы массовой культуры. Дело еще и в том, что определенным образом помысленная структура темпоральности позволяет говорить о сообществах вне- или надвременных, которые располагаются поверх географических границ и изучение которых обещает нам большие исследовательские открытия.

Разговор о сопричастности на письме, формировании сообщества через чтение уже составил в западной интеллектуальной традиции XX — начала XXI века обширный корпус философской литературы: это и экзистенциальные эксперименты Ж. Батая по созданию воображаемого сообщества читателей; и отвечающие ему в роли читателей-сообщников Ж.-Л. Нанси и М. Бланшо, размышляющие о чтении как соприкасании на границе письма между автором и читателем; и современные интерпретации размышлений о дружбе Аристотеля у Дж. Агамбена. Из недавних работ известны книги американского литературного критика и социолога Майкла Уорнера о формировании посредством воображения публик вокруг читаемых ими текстов. Из отечественных работ этой теме была посвящена вышедшая в издательстве «Новое литературное обозрение» книга Татьяны Венедиктовой «Литература как опыт. Буржуазный читатель как культурный герой», где буржуазный читатель посредством воображения соучаствует в литературном процессе, вступая в диалог с автором и порождая новую социальность (а из чуть ранее написанных — «Безымянные сообщества» Елены Петровской и «Богема: Опыт сообщества. Наброски к философии асоциальности» Олега Аронсона).

Речь в этом номере прежде всего идет о сообществе авторов и читателей, выстраивающих отношения общности поверх времени и пространства (см. блок Б. Маслова и Д. Калугина «Трансисторизм — поэтика несовременных сообществ»). Речь идет о дружбе с книгой и дружбе читателей разных эпох между собой через книгу, посредством книги, на границе текста; о способности обрести в авторах другой эпохи актуальность себя самого или актуализировать

в собственной эпохе живое присутствие давно ушедших людей и времен. И тут возможны самые разные траектории воображаемой общности:

1) авторы, разнесенные во времени, включенные каждый в свои локальные, национальные, исторические, культурные контексты, которые думают и пишут об одних и тех же событиях, испытывая нечто общее;

2) авторы, которые, обращаясь к читателям во втором лице, перекидывают мост между своим временем и временем читателя, или между своим единичным существованием и существованием воображаемой публики;

3) повествователь, который стремится найти точки соприкосновения между читателями, разделенными пространством и временем;

4) читатели разных эпох, которые, соприкасаясь с одним и тем же текстом, ощущают себя сопричастными смысловому пространству текста;

5) читатели последующих эпох, которые сообщают тексту смыслы, не вычитываемые из него современниками, создавая ауру сообщнического чтения, и т.д.

Итак, мы имеем дело с текстом, который «воображается как длящееся событие» (Джеймс Кер). Литература устанавливает связь между прошлым и настоящим, контакт между мной, живущим сегодня, и Другим, жившим некогда или еще будущим Другим. Личный опыт читателя включается в опыт прошлого, переживаемого другими; или, напротив, герои прошлого становятся активными участниками современнности. Так, заявляют составители блока, образуется «союз живых и мертвых». Текст оказывается топосом сопричастности, где встречаются мертвые и живые; территорией, на которой происходит встреча: «Стирается граница между жизнью и смертью и человек начинает ощущать себя членом качественно иной общности… Человеческая идентичность размыкается поверх времени, начинается где-то в далеком прошлом и уходит в бесконечность будущего (une cité commune)» (Дмитрий Калугин). Разговор — автора с читателем; автора с другими авторами или читателей между собой — выстраивается поверх пространства и времени. «Чтение – это дружба» (Марсель Пруст).

Этот литературно-филолологический сюжет транситорических сообществ отчасти концептуально совпал (хотя эмпирически совершенно разведен) с блоком «In Memoriam» в память о российской исследовательнице популярной и партиципаторной культуры Наталье Самутиной. В этот номер — уже посмертно — вошла ее не опубликованная на русском статья «Споры по поводу “Созданного в бездне?: Транснациональные культуры соучастия как культурные интерпретаторы японских текстов», где она анализирует фан-сообщество читателей и зрителей манги/аниме как сообщество сильной вовлеченности. Интерес зрителей, читателей к артефакту массовой культуры позволяет выстроить коммуникацию в фан-сообществе поверх языковых барьеров и национальных границ. По причине тяжелой болезни и ухода из жизни Наталья не успела завершить книгу «Сообщества и сообщники: теория и практики культур соучастия».

Так парадоксальным образом в этом номере «Нового литературного обозрения» соединились и живые, и ушедшие от нас авторы, пишущие о сообществах, выстраиваемых поверх культурно, исторически разнородного пространства и времени.

Татьяна Вайзер

Новая *социальная* поэзия

Иван Соколов

Из «Книги»

Книга жил сразу за углом от гостиницы « Утешение » . Ну как — « жил » . Ночью опять прошёл дождь из пепла — не иначе стараниями одного из её постояльцев : наведался за очередной дозой забвения в чащу символов . Какая-то недотёпа оставила прямо под открытым окошком последнее из самых дорожимых Книгиных приобретений — чёрненькую « Книгу инферно » , облизывающуюся языками лавы . Несмотря на деревянную биссектрису , усердно подпирающую непослушную фрамугу и одновременно закрывающую в комнату человеческой жизни вход всякой нечисти (ночекрылым мышам , наукам , ногам юнош , трусцой по пояс пересекающих микрорайон на рассвете) , к утру содержание вынеслось на обложку . При попытке сдуть с жертвы нечеловеческую манну с губ прямо на имя автора слетело несколько шариков слюны . На краю стола как в середине жизни : горстка ничего не значащих значений в самой зенице ока .

Одна поэтесса поделилась с ним украдкой что совершенно разучилась читать в столбик . « Как будто ноги чешутся назад ! » Захотелось использовать это против неё . Перемешал все буквы какие у него были и подкинул ей в навыдоворот отражённом наборе — но не так чтоб с поличным , а исподтишка , в уборную , где она обычно читала в столбик , скрывая . Пользы в этом не оказалось никакой , п . стала писать только лучше , зато Книга на некоторое время от осознания своего проступка окончательно сковырнулся .

Ф . или С . (тут ещё поди разбери кто — кто) свалил/а было подыхать на Бали . Или скрываться от невидимых слёз мира в Камбоди́и ? . . Но тут началось нечто невероятное . Слёзы не оставались в долгу и каждый предмет набухал и делился надвое , прислоняя одну створку к другой . Сквозь лица друзей проступали п/э пакеты . В зиккуратах продырявленных покрышек с « Красного треугольника » с бл*дями танцовала Королева Маб . В бреши в клюве вьюрка

ягоды приобретали очертания сосков возлюбленного , а в промежностях заснятой им/ею ещё в той хрустальной коммуналке питерской богемы вырастали книги , книжные склады , своры газовых критиков . Дома серию за глаза прозвали « Х*иптихи » (и там и впрямь можно было навести справки , у кого — какое) , но самая жесть была поверх всего процарапанное невидимое солнце — оно выжигало внутренности и неизлечимо канючило психотропиков . Он/а был/а мной очарован/а на остановке у « утюга » , где чуть на тот свет не переправили отца в своё время , а я — хокку-сайка , развив исторической застройки — так и не разучился им/ею восхищаться . Один отпечаток : раскрытая дверь , по сусекам с бела света наметённый белый свет , за балконом — море . За балконом море . Другой : глаза стреляют из-за угла , и появление сразу после не отягощённого спецоборудованием аквалангизма в Пряжке — пока-пока , очки-труба .

Пока безжалостный дракон сканирует лученосными глазницами « Литпамятники » . Питер тех лет , какой он был , помнишь ли ты его на весу ? Другой тоже хорош — сидит вылупился там на своих притиков и дур . Мочеглазка Фонтанка .

Как заведённый целовал его в полный рот заячьей капусты . Как заключённый — в коробе призраков , форм , опавших воспоминаний .

Кокоша , Какаша и малы́ша Кики справляли отъезд Кукухи на выселки . С К . , правда , съехала и Хейвардская геоскладка , что окончательно подрезало жилы планам оставшейся троицы на переезд куда-нибудь где нас нет . Когда ворона щёлкнула шеей в 20^{20}-й раз , в Центре гидропонной поэтики вдруг дали свет : история столпотворяется . Он забыл прибавить : первый раз в рабочий класс , второй раз — на лекцию красного велосипедиста « Как разучиться писать Истр и Чаушеску и начать мыслить стихи » . А , не , « чау-чау » , вот-вот .

Влечение было самой ходовой валютой в Республике поэтов . Доступное каждому , оно котировалось в зависимости от погоды но никогда не покидало своего развращающего горизонта . N попал в такое исступление от стихов другого N , что воспылал к его закарпатского у́гля ресницам настолько что восстановил против себя пол-общественности . Как рассказывал потом Книге N , в Древнем Риме столько не лилось вина , сколько эхолалии сошло с истошных уст из себя выкорчеванного N — и это притом что были применены и укусы в грудь и метод отчуждённо-психических реляций . Даже жена N не имела против чтобы проработать сплётшийся узел . Книга давно впрочем был наслышан об участи N , ещё до того как она его собственно постигла , и подхватив от того ползучую неутолимость , сам втихомолку сохся чёрной сухоткой по тем самым ресницам и волшебным плечам , отчего стихи взятого в мужья зажигались ещё более ненасытным огнём . С годами аберрации угнездались всё яже . Узнав , что поэт N в своих стихах упоминает слово « язык » , Книга долго не мог в себя и только и мыслей было что о горячем холодном

языке N'а и как тот насаждается в центр него . Пожамкаться с женой того N на кабацких столах не привёл видимо сам Господь Бог , но не то ли случилось у него и в предыдущем поколении , когда влюблённая в N N чуть не отказала ему от двери за то что он его у неё увёл — в том числе и более обильными посвящениями , хотя , казалось бы , печальной N , так часто и с таким неподдельным аффектом им обнимаемой , обильности было не занимать . Это было странное время — в виршеграде Энске начинали запирать на белы ночи парадные и рисовать на дверях кресты пациентской кровью несомой поэтом N , чья худоба много кого подстрекала на мысленные излишества , на психоанализы . Расплата укрывалась в каждой подворотне , поэты не успевали чиркать стилосом по планшету после того как ртом высаживались на рот коллеги по закутку . N признался Книге что влюблён в него ; другой N просто поцеловал его и несколько раз приглашал в постель хотя Книга никак не находился что делать . Третий N который вроде бы не по делу написал ему стихи чем снискал Книгин энтузиазм на годы вперёд . Всё это время Книга ошивался по чужим постелям и « смотрел мультики » с нисколечки тогда ещё не поэтами отчего полагал себя последней закладкой . У энцев был такой обычай , собираться вокруг засаленного матраса в К–м переулке и когда кто с визитом из-за городских стен перечислять , с кем из участников сеанса он/а тайно за прошедшие месяцы обменялся/ась дыханием . Был ещё тогда-неотразимой-юности N , который как крокодил предлагал всем и многие не устаивали . Был и мечтаемый каждым ногастый N , который однако владел искусством соглашаться так , что никому в итоге не удавалось востребовать причитающееся по расписке . Это была поистине грозная эра , и по любому щелчку небесного реле горожане принимались стенать и оплакивать свои заблуждения , после чего лишь укреплялись в решимости сорвать это вшивое небо с петель и показать ему что такое по-настоящему домогаться земли . Выход на улицу был сопряжён с риском для жизни рассудка . Книги в которых подробно доказывалось что то же самое творилось всегда и везде во всех художественных колониях , насилие , насилие , насилие , нисколько не расслабляли барометра . Достраивание к Энску цифрового двойника усугубило . В это время профсоюз как раз решил обязать каждого члена читать всех других и лирический промискуитет как чума промчался по лучшим округам виршеграда . Особенной пыткой выступали т . н . новопи́сцы , растравлявшие не одного только Книгу всякий раз после подборки сверять профили их стихов с юзерпиками в соцсетях и вводить в оценку в уме прикидываемую середину от меры просодической новации и манкости полудетской мордашки — лучшим исходом на который было можно надеяться это когда человек отсутствовал/а где бы то ни было и избавленный ридер был предоставлен свободе вносить в графу всё что придёт на в той или иной степени воспалившийся ум . Один тот победитель во что ему обошёлся . Отдельная история был подлец NN — но NN совершил *жуткое* и это отдельная история , и сам Платон его потом волок за шкирку сопротивления через ворота на глазах притихшей толпы , каждый из которой за занавесками у себя в комнате занимался тем же пламенем что и Платон , тем же что и NN . Поэтам старше , впрочем , он знал , приходилось ещё запутанней , п . ч . на обороты обменов и вкладов у них наслаивались заболевания желания — писчая судорога , паралич грёз , синдром отмены воспоминаний и прочие , из которых эти ещё были самые сладкие . Но главной Книгиной му́кой были сны — сны

в которых поэты нисколько того не заслужившие и поэты сделавшие всё чтобы то заработать слагались в не относящиеся к этому миру формы и подсвечивались занимавшей/им в те годы Либидинальный престол Рыбой-удильщиком . В мире по швам расходящейся яви он смотрел на старших , средних и младших товарищей и товарок и не знал как удержаться от того чтобы с ними (не) переспать . Он смотрел на лучшего поэта его эпохи N и грезил о форме его рук , о его животе , на который погрешивал и его спутник . Он смотрел на лучшую энскую поэтессу и мысленно вздрагивал от абсолютности её произведений , её тихих голосовых устремлений , каких жаждал всякий наученный пить обрядом кровосмешения . Но во снах не оставалось никакого средства не проникать в ум и тело каждого поэта и поэтессы , от завалящегося гения до выдающего бумагомараки , во снах , погружавших его на дно доньев , в смеркание мрака , Книга многажды переспал с самой возможностью — с необходимостью ! — переспать с каждым/ой пишущим/ей , и всякое утро встречало его ещё более измочаленным , ещё более измолчавшимся чем всегда . О проза(и)ках aut nihil .

Но больше всего Книгу донимали цитаты . Хуже были только те кого донимали они . Читающие как заученные повторяли за пишущими . Цитирующие хором честили своё как чужое . Что значит « офицер » — « бежит » или « бьёт » ? Он пробовал к ним на дебаты , усевшись локтями в колени : но ты пойми , это же не то же , ну что ты как сам не свой . Но заикаясь , с пеночкой на губах сходящихся шахты , они и там думали перещебётывать своё друг за дружкой . Цитатная поэтика легко берёт на свой щит любого — инженера-химика , риэлтора , бакалейщика , ударника в местном приходе , военнослужащего , дипломированную медсестру , передозировавшегося экс-вице-президента такой-то конторы . Когда районный бегун Гоша Фьють вдруг изрёк одну фразу , Книга сначала принял её за излияние в искренности . Потом выяснилось что это была цитата из Эрика Гарроты , подпольного сигаретчика . Острый край цитаты (гэта я , а це вже ти) : серповидное усыхание лёгких . Это Гаррота сказал тогда , мне мол нечем у вас тут дышать . Спёрли воздух , чего и говорить . Но ни Г . ни Г . не были первопроходцами . Теории звёздного влияния пришлось бы по душе : *семьдесят* других светил в области речевых актов уже исполняли это высказывание при самых различных обстоятельствах — об этом см . у Нюты . Вот и верь после этого языку . Как можно в свете ситуации не на жизнь а на смерть пользоваться таким залапанным материалом ? « Вы хотите что-то сказать напоследок ? » — « Напоследок я хотел бы сказать то что он сказал напоследок » . Какой уж там « цикада » — донаперелетались . Переживая за Книгу я написал для него небольшое рондо с вариациями где семнадцать раз возвращаюсь к этой проблеме , приведу его целиком : « Мне нечем дышать . Нет , мне нечем дышать . Да , мне нечем дышать . Нечем дышать . Да мне дышать нечем . Дышать нечем . Мне нет чем дышать . Чем дышать-то . Чем тут будешь дышать . Чем мне и дышать , нет , зачем . Мне больше не дышать . Мне нечем дышать . Мне не жить — ни жить , ни дышать . Дышать ничем . Я никто и звать меня никак и мне нечем дышать . Ничто нечем дышать . Не могу смотреть , видеть , слышать , ненавидеть , обидеть , гнать , вертеть , держать — не могу молчать : я не могу дышать » . Да не части ты так , скажи чтоб я понял .

Как вообще реагировать на цитату ? Такое оскорбление . « Конечно нечем , тебя ж к земле прижали » , ответил один гвардеец . Ну вариант , да . В другом случае просто бросили в сердцах : « Да нормально всё » . Но самый простой ответ он же и самый правильный — « П*здúт как дышит ! » Допустимый вариант : « П*здúшь — значит дышишь » . Иностранцы часто путали ударения и выходило всё наоборот — но редакция не в ответе за тех кто её исправляет без спросу . Да и как определишь , от себя говорит человек или передирает с кого-то ; иногда анализирующим это в режиме живого времени банально недостаёт знаний или просто опыта , те же кто судят по записи не всегда могут войти во все обстоятельства дела . Книге на его вопросы один сотрудник в ответ тоже часто ссылается на народную мудрость : « “ цитирует ” значит “ лжёт ” » . В лучшем случае преувеличивает . Тем более что даже сами цитаты иногда перевирают , и с языка летят мольбы о глотке́ не воздуха , а воды или бабушки . Воздух-то молчит , ему нечем ответить . Феномен блуждающего дыхания . Вообще цитателю сегодня не позавидуешь — даже с животными и то обращаются почеловечней . Тем более что есть ведь такие живые организмы , тихоходки , которые годами могут обходиться без воздуха — а наверно значит и без вранья , воровства . Хорошие зверьки — вообще люблю зверей : не до́хнут на чём свет стоит . « Смерть вызвала к жизни немедленные перемены » , поцокал Эрик Ллойд , лейтенант специальной следственной группы . В материалах дела это было названо « его вырвало , у рта стала скапливаться пена , дыхание перерва́лось и был констатирован исход » . У некоторых на то чтобы выцитироваться всласть уходит до двадцати двух минут — врачам ничего не остаётся кроме как ждать иногда по целому часу чтобы наконец засвидетельствовать исчезновение признаков речи . В некоторых странах цитата настолько неподзаконна что вводятся специальные силы : если наблюдается хотя бы три из четырёх описанных в специальной литературе признаков (рвота , пена , перевод дыхания , констатация кончины) , специальная чёрная семёрка пытается предотвратить исторгание цитаты изчернеющего горла : в этих целях употребляется разная , иногда даже поэтическая лексика (например « Да нормально всё ») , грозящего разразиться проклятием которое назад уже не возьмёшь увещевают мерно раскачивающимися танцевальными движениями , для острастки могут показать патологоанатомический мешок — но даже специальные меры не всегда приходят на помощь . А меры семёрки действительно в основе своей вполне гуманны : иногда задерживаемого хватает удар безо всякого на то содействия со стороны человеческих кулаков . Какой ещё офицер , сержант Верит или сержант Врёт ? Повторять за кем-то — цудовищный опыт ; не мудрено что по ходу постываний голос ощутимо слабеет . Вообще сложно винить ; когда четыре вроде как ещё принадлежащих тебе конечности сходятся где-то там , у тебя за спиной , как тут не обратиться к великим классикам , как не попытаться соприкоснуться с речью Другого , как не свести концы с концами в акте нового произведения где как в капле воды воссоздаётся безвозвратно утраченный мир . А в этой капле глядишь и цихоходочки своё выводют . Свидетелям цитации труднее всего : иногда им приходится *буквально* сидеть и ждать пока собрат не отойдёт , пока его не отпустит . Известны и случаи одержимости , когда нахватавшегося чужих слов хлебом не корми дай плеванут их в лицо общественности , если вообще не впрыснуть посредством укуса ; цлужба сдерживания насилия в отношении авторского

начала рекомендует не выходить на улицу без специальных антицитатных капюшонов или масок , подоткнутых куда-нибудь про запас — сойдёт даже крепкая авоська : при встрече с текстопорождающим субъектом вам может выпасть счастливый шанс напялить на него что-нибудь в этом духе . Не покашляете мне на копирку — под запись ? О , смори , опяць поцёл , поц в цзынсах . Ознакомившийся с десятками вскрытых воздухопроводов цдоктор Карл Виттген ставит под сомнение тот факт , что усилий , затрачиваемых на то , чтобы выдавить из себя ряд фонем , содержащихся в высказывании « Мне нечем дышать » , достаточно , чтобы совершить нужное число вдохов , компенсировавших бы ушедшее на это звукоизвлечение количество кислорода . Если знать где искать , всё это можно извлечь из ци́сты : такой особый ящик для хранения древних свитков . Потому что ццитата — это *последние слова* , это заключительная пульсация повтора которому невозможно ни верить ни вторить , это психанутая моль , то что выходит из рта перед тем как его не закрыть .

Одна злобная ядовитая ве́дьба была очень одиноко , вредоносно ядопоражена . В самых кислотных пробросах через блазнящие неприступностью болевые пороги , однако , одна звезда не переставала сиять в её разъеденном медузами новейших медиа , бледно несомом по океану чужезлобствующих мыслей мозгу . О . з . я . в . не переставала мечтать об одном : пробраться в закованное в бетонный гипс телохранилище библиофонда и переставить все книги не на то место . Сглодать чернила с покоробившихся от мутящих ум знаний листов , спихнуть на бездушный пол волчцами пошедшие фолиантовы крышки , плясать , плясать в кремовых леггинсах на босо щупальце по горам черепов , утопий , систем . И переставить . Переставить само Всё с места на место . « Five Sentences to Capitalist Punishment » втиснуть туда , где ютилась раньше « Анал . проблем герм-зма » . « Дни прогрессирующей сфагномании » заменить на « А́тлас наиимперший звёздных путей » . Ни один , ни один жлоб-чудачок не принудит страницы к предательству в них начертанного безумия . Ни один древоточец не попадёт по адресу указанному в картотечной прописке . Она вертелась трутнем и сидела ходуном , и только и грезила что как заложит по пороховой бочке под каждый Пушдом , как предпишет застыть наконец печатно-читальному обороту . Ведь алфавит — кромешная несвобода , ведь порядок расставки делает так что книги ноют под властью Ничто , что в книгах язвительнее всего обнаруживает себя Власть-Ничто . Но поджидавшая её в спираленосной утробе действительность оказалась коварнее чем даже то , что посещало самые запёкшиеся ведьминые кошмары . Нализавшись книжных трусов и нанюхавшись их подмышек , востроносая дебоширка-освободительница увидала вдруг что ни одна , ни один из существующих книг не сидит на своём месте . Ибо ослеплённая собственной слепотой , ве́дьба не ведала что у книги нет места , что книга никогда не на месте , что книги не ставятся и не хранятся , не закупаются и не возвращаются . КНИГА НЕ КНИГА, — дохнуло на неё из каждой злокозной щели самоупраздняемого склада знаний , и пирамидальная эстакада соединявшая основание наук с покровом тайны разлучилась со своей несущей позицией и зафыфандропилась . « Мама » , — взмолилась Озяв , — « *Мямя* » .

Трансисторизм — поэтика несовременных сообществ

От составителей

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_15

Гуманитарные науки, как правило, имеют дело с текстами и явлениями, которые несовременны их читателям, но — несмотря на это, а может быть, в силу этого — интересны и нужны им. Трансисторическое мышление — это разом и теоретический парадокс, разрешение которого требует от исследователя нового угла зрения, и практический вызов, отвечая на который каждый претворяет массив сохраненных прошлым текстов в частный смысл человеческой жизни.

Преодолевая культурную, временную и политико-социальную удаленность, отбрасывая лишнее и по-новому комбинируя собственные находки, субъект гуманитарного знания не только опирается на некую безоговорочно воспринятую унитарную традицию (в духе Х.-Г. Гадамера) или расхожие практики потребления текстов (ракурс социологии литературы), но и выстраивает — с опорой на множественные ресурсы, каноны и ориентиры — ситуативные трансисторические сообщества, которые позволяют включить в пространство личного опыта давнее и недавнее прошлое, проекты будущего и реалии настоящего, образы и понятия коллективной и приватной жизни.

Трансисторическое сообщество — это не коллектив современников, объединенных «местами памяти» (П. Нора), а результат индивидуальной творческой работы читателей, которые действуют выборочно и даже эклектично. Однако, как показывают в своих статьях Джеймс Кер и Евгения Ганберг, эта работа может быть направлена либо подсказана теми или иными авторскими стратегиями. Таким образом, формы синхронизации человеческого опыта можно рассматривать как вид планирования будущего — не одного из «*прошедших* будущих» (Р. Козеллек), но предсказанного будущего, которое становится настоящим в процессе чтения.

В отличие от исследователей исторической памяти, авторы, чьи работы включены в настоящий блок, ставят вопрос о связи между «живыми и мертвыми» не с точки зрения форм воспоминания о прошлом, а с точки зрения созидания окказионального, инклюзивного настоящего. Трансисторизм, конечно, остается при этом явлением, обладающим историко-культурной спецификой. Так, в статье Дмитрия Калугина речь идет о тех понятийных ресурсах, в большинстве восходящих к Античности, которые делали возможным трансисторический контакт в нововременную эпоху.

Преимущественное внимание авторов блока к литературе не просто дань филологической традиции. В духе новой исторической поэтики [Kalugin 2015; Kliger, Maslov 2015; Merrill 2017], опирающейся на опыт интерпретации литературных текстов в тесной взаимосвязи с бытовым поведением (от «Поэзии чувства и сердечного воображения» Веселовского до «Декабриста в повседневной жизни» Лотмана), литература трактуется нами как совокупность символических форм, обеспечивающих синхронизацию прошлого и настоящего. Как показано в статье Бориса Маслова, уже в Античности отношения между авторами и читателями могли трактоваться с точки зрения анализа свойств, имманентных литературному тексту.

В статье, перевод которой открывает блок, **Карло Гинзбург** прослеживает нить, ведущую от Фукидида к Аристотелю и Квинтилиану, а далее к Лоренцо Валла и современной науке о прошлом. В данном случае сама задача реконструкции прошлого на основании конкретных свидетельств (*tekmēria*) оказывается задачей построения трансисторического сообщества. **Джеймс Кер** ставит проблему «сообществ» писателей и читателей на материале римской литературы, где хронотоп ночного сочинительства — дальний отзвук которого слышится во вступлении к «Медному всаднику» Пушкина — задавал модель перехода из зоны обыденной, деловой жизни в настоящем в пространство «большого времени» (М. Бахтин).

Опираясь на работы Гинзбурга и Кера, **Борис Маслов** показывает, что филология как форма знания, сосредоточенная на литературе, укоренена в античном, непривычно широком представлении о «приверженности словам» как о совокупности ученых познаний — преимущественно о прошлом и полученных прежде всего из древних текстов. **Евгения Ганберг** показывает, каким образом трансисторическое сообщество писателей и читателей могло функционировать в Средневековье на примере английских текстов о Троянской войне. Подобно единству хронотопа в случае римских «ночных бдений», единство вымышленного мира позволяет при помощи специальных приемов синхронизации сконструировать коллектив энтузиастов — равноправных и непохожих, но равно заинтересованных в троянской истории. В завершающей блок статье о топике трансисторизма **Дмитрий Калугин** рассматривает целый ряд античных и модерных представлений и образов, позволяющих помыслить сосуществование людей, живших в разное время. Поиск союзников, друзей и образцов в других эпохах принимает разные историко-культурные формы и нередко продиктован нуждами настоящего — всегда неполного, часто неудовлетворительного, иногда неприемлемого.

Борис Маслов, Дмитрий Калугин

Библиография / References

[Kalugin 2015] — *Kalugin D.* Soviet Theories of Biography and the Aesthetics of Personality // Biography. 2015. Vol. 38. № 3. P. 343—362.

[Kliger, Maslov 2015] — *Kliger I., Maslov B.* Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics. New York: Fordham University Press, 2015.

[Merrill 2017] — *Merrill J.* Historical Poetics and Poetic Language: Rethinking the Concept of Autonomy for Modern Literary Theory // Poetics Today. 2017. № 38 (3). P. 519—548.

Карло Гинзбург

Еще раз об Аристотеле и истории[1]

Carlo Ginzburg

Aristotle and History, Once More

Карло Гинзбург (Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе; заслуженный профессор кафедры социальных наук; PhD) ginzburg@history.ucla.edu.

Ключевые слова: Фукидид, Аристотель, риторика, антикварный метод, теория истории, доказательство

УДК: 930.2
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_17

Статья Карло Гинзбурга, первоначально опубликованная в журнале «Quaderni storici» в 1994 году, вошла первой главой в его книгу «Rapporti di forza. Storia, retorica, prova». Книга основана на его иерусалимских лекциях по истории памяти М. Стерна, вышедших в 1999 году на английском языке под названием «History, Rhetoric, and Proof», и была переведена на многие языки: немецкий (2001), японский (2001), иврит (2001) и французский (2003). Тема, которую исследует Карло Гинзбург, — античная и (в следующих главах книги) ренессансная генеалогия современного историографического метода, нацеленного на эмпирически обоснованное извлечение истин о прошлом. В главе, перевод которой предлагается вниманию читателей, источник исторической науки обнаруживается в понятии доказательства (τεκμήριον) у Фукидида и в «Риторике» Аристотеля.

Carlo Ginzburg (PhD; Professor Emeritus, Social Sciences Division, University of California, Los Angeles) ginzburg@history.ucla.edu.

Key words: Thucydides, Aristotle, rhetoric, antiquarianism, theory of history, proof

UDC: 930.2
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_17

Carlo Ginzburg's article, which originally appeared in 1994 in the journal *Quaderni storici*, later became the first chapter of his book *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova.* The book is based on his Jerusalem lectures in history in memory of Menahem Stern, published in English in 1999 under the title *History, Rhetoric, and Proof*, and was later translated into many languages, including German (2001), Japanese (2001), Hebrew (2001), and French (2003). The topic that Carlo Ginzburg explores is the ancient and — in the book's following chapters — Renaissance genealogy of the modern method of historical writing, which aims to uncover empirically verifiable truths about the past. In the following chapter, Ginzburg locates the source of historical science in the concept of evidence-based proof (τεκμήριον) in Thucydides and Aristotle's *Rhetoric*.

1. Всякий человек, размышляющий о значении истории, будь то грек в древности или мы сегодня, должен соотносить свое мнение с суждением Аристотеля, высказанным в знаменитом фрагменте его «Поэтики» (1451b). Аристотель писал, что «поэзия философичнее и серьезнее истории». Первая изображает общее и возможное «в силу вероятности или необходимости», вторая — единичное и подлинное («что сделал или претерпел Алкивиад»)[2]. Мозес Финли

1 Текст представляет собой главу из книги К. Гинзбурга «Соотношения сил» [Ginzburg 2001: 51—67], перевод которой на русский язык в данный момент готовится в издательстве «Новое литературное обозрение». Последний раздел главы здесь печатается в сокращенном виде.

2 Я использую перевод «Поэтики» К. Галлавотти [Aristotele 1987], внося в него некоторые изменения. Русский перевод М.Л. Гаспарова цит. по: [Аристотель 1983: 655];

комментировал: «Он [Аристотель] не ограничился осмеянием истории, он ее полностью отверг» [Finley 1981: 5][3]. Четкий вывод, какого можно было и ожидать от Финли. Однако, вероятно, его уместно переформулировать, по крайней мере частично. Я постараюсь показать, воспользовавшись также еще одним наблюдением Финли, сделанным по другому поводу, что текст, в котором Аристотель наиболее подробно говорит об историографии (или, во всяком случае, о ее фундаментальной сути) в близком нам всем смысле, — это не «Поэтика», а «Риторика».

Есть большой риск, что мое утверждение будет истолковано превратно. Сведение историографии к риторике вот уже тридцать лет как служит излюбленной темой полемики с позитивизмом, которая быстро набирает обороты и в той или иной степени обнаруживает скептический характер. Хотя этот тезис в сущности восходит к Ницше, сегодня он по большей части связывается с именами Ролана Барта и Хейдена Уайта[4]. Их точки зрения совпадают не полностью, но при этом покоятся на общих основаниях, так или иначе сформулированных в эксплицитном виде: как и риторика, историография занимается исключительно убеждением; ее цель — воздействие, а не истина; подобно роману, сочинение по историографии творит автономный мир текста, не имеющий никакой верифицируемой связи с внетекстовой реальностью, к которой он отсылает; историографические и художественные тексты автореференциальны, поскольку и тем и другим присуще риторическое измерение.

Упомянутые положения вращаются вокруг риторики, ее целей и границ. Однако о какой риторике идет речь? Разумеется, не о той, что стала предметом анализа в самом древнем дошедшем до нас трактате о риторике, то есть в «Риторике» Аристотеля. Достаточно прочитать ее начало, чтобы убедиться в этом. Сказав, что «риторика отвечает диалектике, как антистрофа — строфе» и что все пользуются ею либо случайно, либо с непринужденностью, происходящей от привычки, Аристотель объявляет, что ставит себе совершенно иную цель, нежели его предшественники, которые в (ныне утраченных) трактатах изучили лишь незначительную часть «словесного мастерства»:

> ...единственное, что [в риторике] зависит от мастерства, — доказательства [*pisteis*], все остальное — только приложения к ним. Между тем составители руководств по словесному мастерству ничего не говорят об энтимемах, которые составляют основу доказательств, по большей части распространяясь о вещах, не относящихся к делу; ведь клевета, жалость, гнев и другие подобные душевные страсти не к делу относятся, а к судье (1354a)[5].

в итальянском переводе «Поэтики» буквально сказано: «...поэзия более философична и возвышенна [*più elevata*], чем история». Текст в квадратных скобках — пояснения переводчика. (*Здесь и далее все комментарии, относящиеся к русским переводам, принадлежат переводчику.*)

3 Оригинальное издание: [Finley 1975]. Комментарий косвенным образом упомянут в последней книге Финли: [Finley 1987: 183, n. 30] (оригинальное издание: [Finley 1985]).

4 См. введение к этой книге, а также мою статью: [Ginzburg 1992].

5 Я использую перевод А. Плебе, исправленный в ряде важных мест: [Aristotele 1973: 3] (рус. перевод Б. Маслова). Следует обратить внимание на комментарий к «Риторике», составленный У.М.Э. Гримальди [Grimaldi 1980] и лежащий в русле его более ранних исследований, среди которых в особенности значимой является работа: [Grimaldi 1978].

Аристотель решительно отвергает как позицию софистов, понимавших под риторикой лишь искусство убеждения благодаря управлению аффективными импульсами, так и точку зрения Платона, осудившего риторику в «Горгии» по тем же соображениям[6]. Критикуя софистов и Платона, Аристотель вычленяет в риторике рациональное ядро: доказательство или, точнее, доказательства. Связь между историографией в том смысле, в каком ее понимали в Новое время, и риторикой в аристотелевском значении следует искать здесь, притом что, как мы сразу увидим, наше представление о «доказательстве» сильно отличается от интерпретации этого понятия Аристотелем[7].

2. Аристотель различает три вида риторики: совещательную, эпидейктическую (то есть призванную хвалить или порицать) и судебную. Каждой из них соответствует свое временно́е измерение: будущее, настоящее и прошлое (1358b). Доказательства делятся на «технические» и «нетехнические». В числе последних Аристотель упоминает «свидетелей, показания, данные под пыткой, письменные договоры и т.п.» (1355b). В афинском обществе IV в. до н. э. письменный текст выполнял важную функцию, а рабов можно было на законных основаниях пытать[8]. Далее Аристотель добавляет к списку законы и клятвы, уточняя, что все эти доказательства относятся к сфере судебной риторики. Технические доказательства бывают двух родов: пример (*paradeigma*) и энтимема в области риторики, которые соответствуют индукции и силлогизму в области диалектики. Пример и энтимема относятся соответственно к совещательному и судебному красноречию (в то время как эпидейктическое характеризуется прежде всего амплификацией, [ведь в данном случае «речь идет о деяниях, о которых не спорят, так что остается только придать им величие и красоту»]). Аристотель продолжает:

> Что же касается примеров, то они наиболее подходят к речам совещательным, потому что мы судим о будущем, делая предсказания на основании прошедшего. Энтимемы же — к речам судебным, потому что прошедшее, вследствие своей неясности, в наибольшей степени допускает поиск причин и доказательную аргументацию (1368a).

Следствия последнего утверждения обнаруживаются далее, в ходе разговора об энтимемах. Вновь делается отсылка к процессу, в котором сталкиваются защитник и обвинитель. «Энтимемы могут иметь четыре источника, — пишет Аристотель (1402b), — и эти четыре источника — правдоподобие [*eikos*], пример [*paradeigma*], свидетельство [*tekmērion*], признак [*sēmeion*]». Таким образом, обвинитель находится в сложном положении: его умозаключения легко опровергнуть, ибо они относятся к тому, что бывает «не всегда, но по большей части» (*epi to poly*), но так как речь идет о «правдоподобном», а не «необходимом» умозаключении, то и опровержение оказывается иллюзорным. Энтимемы, ос-

---

6 О «синтезе» двух позиций пишет Ф. Солмсен, см.: [Solmsen 1929].

7 Необходимость сопоставить «аристотелевскую проблему истории… с аристотелевской проблемой риторики» была обоснована и сразу же отброшена С. Мадзарино [Mazzarino 1983: 415], который красноречивым образом обходит стороной вопрос о доказательстве. Я занимался проблемой доказательства, хотя и в несколько иной перспективе, в работах: [Ginzburg 1991a] (рус. перевод М.Б. Велижева см.: [Гинзбург 2021]); [Ginzburg 1991b].

8 См.: [Thomas 1990].

нованные на примерах и признаках, также не выходят из границ вероятного (1403a). Лишь энтимемы, основанные на свидетельствах [*tekmēria*], позволяют выдвинуть неопровержимые доводы (1403a; 1357a—1357b) [Hankinson 1997].

Энтимема, занимающая первое место среди технических доказательств, базируется, утверждает Аристотель, на меньшем числе положений (они понятны, и оттого их необязательно эксплицировать), чем силлогизм: «...ведь если какое-нибудь из них общеизвестно, приводить его не нужно: его добавляет сам слушатель...» Затем следует пример:

> ...Дорией победил в состязании, наградой в котором служит венок: достаточно сказать, что он победил на Олимпийских играх, а прибавлять, что наградой за победу служит венок, не нужно, потому что все это знают (1357a).

3. Традиционное определение энтимемы как неполного силлогизма (*syllogismos*) обычно отсылает к следующему месту «Первой аналитики» (II, 27): «Энтимема есть неполный [*atelēs*] силлогизм из вещей вероятных или из признаков»[9]. В своей очень важной статье М.Ф. Бернит утверждал, что слово *atelēs*, присутствовавшее лишь в одном из манускриптов, происходит из древней глоссы, которая в какой-то момент была частично выскоблена. Глосса стала результатом неправильного толкования, продиктованного интерпретацией аристотелевской теории энтимемы в духе стоиков[10]. И тем не менее традиционное истолкование энтимемы как неполного силлогизма, кажется, находит подтверждение в процитированном выше пассаже о Дориее (1357a), цель которого как раз показать, что энтимема покоится на зачастую неэксплицированных основаниях, число которых меньше, чем число предпосылок, необходимых для обычного силлогизма. Бернит видит проблему, но считает, что ее можно решить с помощью утверждения, согласно которому в отрывке о Дориее «аргументация не изложена в виде силлогизма, что иначе потребовало бы значительного переопределения». И все же соответствующий силлогизм, который Бернит формулирует следом («все победители Олимпийских игр получают в награду венок; Дорией победил в Олимпийских играх, следовательно Дорией награжден венком»), не представляется особенно сложным [Burnyeat 1994: 22—23]. Кажется, нам следует с неизбежностью принять определение энтимемы как неполного силлогизма, приведенное тем же Аристотелем. Однако Бернит отвергает его как абсурдное:

> В выделении особого класса аргументов по признаку неполноты так же мало пользы или интереса для логики, как в выделении класса аргументов, сформулированных с излишним тщанием, или аргументов, выраженных темно или остроумно. Логика не полностью выраженных суждений так же избыточна, как логика негодующих суждений [Там же: 5].

Последняя фраза указывает на уязвимое место размышлений Бернита. Аристотель говорит здесь о риторике, а не о логике, а риторика всегда подразумевает конкретное и, следовательно, ограниченное сообщество. Нет нужды упоминать тот факт, что награда за победу в Олимпийских играх — это венок, ибо

---

9 Цит. по: [Aristotele 1996: 415] (рус. перевод Б. Маслова).

10 См.: [Burnyeat 1994: 3—55] (благодарю Джулию Аннас за указание на эту статью). О «силлогизме» как неверном переводе слова *syllogismos* см.: [Barnes 1981: 17 ff, in particular: 23, n. 7].

все об этом и так знают (*gignōskousi gar pantes*). В данном случае «все» означает не «все разумные животные», а «все греки». Это обстоятельство доказывает скрытая аллюзия на Геродота (VIII, 26), которая, если я не ошибаюсь, ускользнула от толкователей этого места «Риторики» (1357a).

Победив в битве при Фермопилах, Ксеркс спросил у перебежчиков из Аркадии, что теперь делают греки. Те ответили, что «эллины справляют олимпийский праздник — смотрят гимнические и иппические состязания». Тогда Ксеркс спросил,

> какая же награда назначена состязающимся за победу, и те отвечали: «Победитель обычно получает в награду венок из оливковых ветвей». Тогда Тигран, сын Артабана, высказал весьма благородное мнение, которое царь, правда, истолковал как трусость. Именно услышав, что у эллинов награда за победу в состязании — венок, а не деньги, он не мог удержаться и сказал перед всем собранием вот что: «Увы, Мардоний! Против кого ты ведешь нас в бой? Ведь эти люди состязаются не ради денег, а ради доблести!»[11]

Смысл истории очевиден. Только варвар мог не знать, что наградой на Олимпийских играх, с регулярной периодичностью подчеркивавших культурное единство греков, служил венок. Греческий оратор, обращающийся к греческой публике, — имел в виду Аристотель — конечно, не должен был упоминать о подобной детали. В диалоге «Анахарсис» Лукиан рассказывает об иностранце — варваре, скифе, — который, посмотрев на игры в греческом гимназии, попросил объяснений у грека по имени Солон. Когда ему сказали, что наградой на них служит венок из оливковых или сосновых ветвей, он разразился смехом[12].

Награда в Олимпийских играх — это лишь одно из бесчисленных правил, написанных невидимыми чернилами на ткани повседневной жизни греческого общества. Правила подобного рода существуют во всяком социуме, в каком-то смысле они служат условием, благодаря которому он функционирует. Несколькими десятилетиями ранее историки не интересовались подобными правилами, возможно потому, что считали их само собой разумеющимся делом (так порой случается и в наши дни).

Бернит справедливо замечает, что невысказанные предпосылки не являются обязательным элементом энтимемы. Аристотель ограничивается словами: «...ведь если какая-нибудь из них общеизвестна, *приводить ее не нужно*: ее добавляет сам слушатель» (1357a; курсив мой. — *К. Г.*). Предпосылки — это часть знания, которым по умолчанию владеет как оратор, так и его аудитория.

4. Однако действительно ли пример с Дориеем — это энтимема? Юджин И. Райан считает:

> Как кажется, пример просто сообщает о свершившемся факте, это не энтимема... что мы хотели бы доказать этими словами? О стремлении убедить в чем именно мы сообщаем? <...> Даже если мы признаем, что перед нами род аргументации, нам будет сложно счесть ее аргументацией риторической [Ryan 1984: 42—43].

Сомнение вполне законное, однако (как мы увидим ниже) лишенное оснований.

---

11 Цит. по: [Erodoto 1977: 27] (рус. перевод Г.А. Стратановского цит. по: [Геродот 1972: 384]).

12 См.: [Luciano 1996: 128 sgg.] (рус. перевод Д.Н. Сергеевского см.: [Лукиан 2001: 215]). См. также: [Roscioni 1992: 164; Ginzburg 1997: 337—346].

Аристотель обнародовал «Риторику» около 350 года до н. э. Дорией из Родоса, сын Диагора, трижды побеждал в Олимпийских играх (в 432, 428 и 424 годах до н. э.); в 412—407 годах до н. э. он поддерживал спартанцев [Moretti 1957: 105, n. 33][13]. Пример, относящийся к жившему почти ста годами прежде человеку, в разделе, посвященном судебной риторике, выглядит несколько странно. Конечно, Аристотель писал, что «энтимемы наиболее подходят к речам судебным, потому что прошедшее, вследствие своей неясности, в наибольшей степени допускает поиск причин и доказательную аргументацию» (1368a). Однако отсылка к столь стародавнему событию, как победа Дориея, формально более соответствовала другим формам исследований о прошлом, например истории. В конце концов, само понятие исторического времени в противопоставлении смутному мифическому прошлому появилось в Греции благодаря воссозданию списка победителей Олимпийских игр, задававшего хронологические параметры самых разных событий [Körte 1904]. В одном из характерных пассажей, по случайности касавшемся персонажа, упомянутого Аристотелем, Фукидид писал: «Это была олимпиада, на которой родосец Дорией второй раз одержал победу» (III, 8)[14]. Ученые труды Аристотеля не дошли до нас. Он составил список победителей Пифийских игр, а кроме того, проверил и исправил список победителей Олимпийских игр (куда входил и Дорией), сделанный знаменитым философом и ритором Гиппием [Weil 1960: 131—137]. В саркастической автохарактеристике, которую вложил в уста Гиппия Платон, тот хвастается своими успехами у спартанцев: «О родословной героев и людей, Сократ, о заселении колоний, о том, как в старину основывались города, — одним словом, они с особенным удовольствием слушают мои рассказы о далеком прошлом» (Hp. mai. 285d)[15]. Гиппий был не только философом и ритором, но и археологом, как мы сказали бы сегодня, любителем древности[16]. Много лет назад Арнальдо Момильяно заметил, что ученый труд Гиппия, основанный прежде всего на эпиграфических свидетельствах, подразумевал «рационалистический подход, критический метод» [Momigliano 1969: 149]. Аристотель — любитель древности, последователь Гиппия, помогает нам понять Аристотеля-философа, который подвергает терминологию доказательств сжатой концептуальной критике и обнаруживает в доказательстве рациональное ядро риторики. В те годы, когда Аристотель редактировал свою «Риторику», он расшифровывал надписи — деятельность в высшей степени логическая — в Олимпии и в Дельфах, стремясь разработать хронологию победителей Олимпийских игр [Düring 1976: 64—65]. Фактическое утверждение «Дорией победил в Олимпийских играх», возникшее благодаря умозаключениям, основанным «на вещах вероятных или на признаках», отвечало сформулированному в «Риторике» определению энтимемы (1357a).

5. В своей очень тонкой статье Дж.Э.М. де Сент Круа искал в разных сочинениях Аристотеля следы чтения им Фукидида, но к определенному выводу так и не пришел [Ste. Croix 1975][17]. Сент Круа особенно подробно разбирал выра-

13 Там же см. библиографию.

14 Рус. перевод Г.А. Стратановского см.: [Фукидид 1981: 115].

15 Цит. по: [Platone 1974: 802] (рус. перевод А.В. Болдырева цит. по: [Платон 1990: 391]).

16 [Momigliano 1955: 70; n. 5] (рус. перевод К.А. Левинсона см.: [Момильяно 2015: 604—648]) (см. также: [Momigliano 1984: 7, n. 3).

17 См. также: [Pippidi 1948].

жение *to hōs epi to poly* (“по большей части” в функции имени существительного), которое он обнаружил в научных текстах Аристотеля; на «Риторике» он почти не останавливался. Между тем в том месте «Риторики» (1402b), где Аристотель анализирует источники энтимемы, несубстантивированное (и намного более частое) выражение *epi to poly* появляется четырежды, будучи связано с рядом ключевых терминов, с помощью которых Фукидид обозначает собственную способность познавать прошлое: *eikos, paradeigma, sēmeion, tekmērion* [Index 1964]. Посмотрим на последнее из этих понятий, которое вместе со связанным с ним глаголом *tekmairomai* дважды фигурирует в самом начале творения Фукидида. Историк начинает свой рассказ, утверждая в третьем лице, что Пелопоннесская война, о которой он намерен повествовать, — это величайшая из всех существовавших прежде войн: «рассудил он так» (*tekmairomenos*) благодаря анализу настоящей ситуации в Греции и исследованию прошлого на основе «свидетельств» (*tekmēriōn*), которые он считал надежными (I, 1, 1) [Фукидид 1981: 5]. Чуть ниже он говорит, что Гомер, называя эллинами лишь некоторых из спутников Ахилла, дает наилучшее свидетельство (*tekmērioi de malista*) тому, что перенос термина на всех греков — это более позднее явление (I, 3, 3) [Там же: 6]. В так называемом археологическом разделе образ древних времен, воссозданный с помощью свидетельств (*tōn <…> tekmēriōn*), противопоставлен тяготеющему к баснословию (*to mythōdēs*) описанию прошлого у поэтов и логографов (I, 21, 1; см. также: I, 20, 1)[18] [Там же: 13]. Гипотетическая локализация древнейшей части Афин в Акрополе и районе, примыкающем к нему с юга, на основании воздвигнутых в этой городской зоне святилищ вводится с помощью выражения *tekmērion de*, «вот свидетельство этому» (II, 15, 4). Теми же словами открывается при разговоре об афинской чуме суждение о том, что эпидемия особенная, ведь исчезли птицы, обычно питавшиеся трупами (II, 50, 2) [Там же: 85].

Проведенное Аристотелем различение между признаком (*segno*, *sēmeion*) и необходимым признаком, свидетельством (*segno necessario*, *tekmērion*) упорно связывалось с судебной риторикой. Однако оно могло сложиться и под воздействием его весьма вольного использования Фукидидом, а возможно, и другими авторами[19]. Дабы убедиться в этом, достаточно остановиться на месте, в котором Фукидид усматривает в обыкновении носить оружие, присущем жителям таких регионов, как Локрида и Этолия, доказательство того, что прежде те же самые привычки были распространены в Греции повсюду (I, 6, 2) [Фукидид 1981: 7]. Это рассуждение воспроизводит аргументацию уже упоминавшегося отрывка, в котором Фукидид, опираясь на расположение храмов на Акрополе, доказывает, что там находился древнейший центр города (II, 15, 3). В обоих случаях на первый план выходит доказательство: однако в первом примере используется понятие *sēmeion*, а во втором — *tekmērion*. В термино-

18 См. новаторскую книгу: [Täubler 1927] (новое издание — 1979 года), а также: [Täubler 1987] с предисловием Г. Альфёлди (Alföldy) (в предисловии см. список рецензий и некрологов и, кроме того, библиографию). Аналогичную точку зрения см.: [Gommel 1966]. Гоммель в особенности настаивает на связи между Фукидидом и ритором Антифонтом.

19 М.Ф. Бернит отмечает, что в наиболее древней риторической традиции интересующее нас различие отсутствовало: [Burnyeat 1982: 193—238, in particular: 196, n. 10]. См. также процитированный комментарий к первой книге «Риторики» Аристотеля под ред. У.М.Э. Гримальди [Grimaldi 1980: 63 ff.].

логии Аристотеля последнее слово предназначено для описания естественных и необходимых связей, позволяющих сформулировать настоящий силлогизм: если у женщины есть молоко, то она родила (1357b). Напротив, Фукидид использует термин *tekmērion* более или менее как синоним *sēmeion* для указания на необязательные связи, имеющие силу «по большей части» (*epi to poly*).

6. Высказанные прежде соображения бросают неожиданный свет на уже приводившееся нами вначале место «Поэтики» (1451b), в котором Аристотель девальвирует историю по сравнению с поэзией. История, о которой говорил Аристотель, — это не та история, которую мы имеем в виду сегодня, если не считать словесного совпадения. В своей последней книге Финли заметил, что разыскания в области старины, которые с точки зрения греков относились к «археологии» или любви к древности, а не к историографии в собственном смысле слова, начали проводиться учениками Аристотеля [Finley 1987: 28, 54, 172, n. 22]. В «Поэтике» слово «история» (*historia*) взято у Геродота, которого Аристотель критиковал в «Риторике» (1409a) за «архаичность» стиля[20]. Фукидид (в особенности Фукидид-«археолог»), который регулярно использовал аргументацию, основанную на энтимемах, «составляющих основу доказательств» (1354a), являл, с точки зрения Аристотеля, другой случай, менее уязвимый для критики[21].

Археология, или любовь к древности, чья задача — реконструировать события, о которых не сохранилось прямых свидетельств, подразумевала использование интеллектуальных инструментов, отличных от методов историографии. Момильяно связал археологические догадки Фукидида с палеонтологическими гипотезами Ксенофана [Momigliano 1966][22]. Ксенофан говорил о *typoi*: отпечатках раковин, рыб, тюленей или листов лавра, найденных в скалах и позволявших ему сделать вывод о древнейшем этапе истории земли [Presocratici 1991: 178 sgg.] (Ипполит I, 14, 5). Фукидид использовал форму захоронений или присущие жителям ряда регионов обычаи как свидетельства (*tekmēria*) существования определенных явлений в самой отдаленной истории Эллады. В обоих случаях речь шла о выдвижении гипотез о невидимом на основе видимого, на базе следов. Разговорный язык греков сохранял (так же как это происходит и во многих современных языках) отзвуки древнейшего знания охотников. В «Царе Эдипе» Софокла термин *ichnos*, «след», и имя прилагательное, связанное с *tekmairō*, звучат в реплике Эдипа, сказанной по поводу известия о том, что фиванская чума разразилась из-за убийства Лая: «Где сыщешь неясный след давнишнего злодейства?»[23] (ст. 109 [пер. С.В. Шервинского]).

---

20 Фукидид (как подчеркивает Ф. Артог в новом введении к своей книге: [Hartog 1991: III, XV]) ни разу не использовал понятия *historia*.

21 Об использовании энтимем Фукидидом см.: [Romilly 1990: 73 ff, in particular: 76]: «Si place des réflexions correspond à une habitude rhétorique, leur fonction n'est en aucune façon purement rhétorique… elles font… partie de l'argumentation» («если место [куда помещены] эти размышления, обусловлено риторической привычкой, то функция у них отнюдь не риторическая… они служат… частью аргументации»), что, разумеется, соответствует древнему представлению о риторике.

22 На с. 16 см. указание на Ксенофана.

23 См.: [Williams 1993: 58—59]. Я благодарю Лучано Канфора, который в давней дискуссии побудил меня исследовать значение *sēmeion* у Фукидида (см.: [Quaderni 1980: 49—50] в связи с моей статьей «Spie: radici di un paradigma indiziario», позже помещенной в книгу: [Ginzburg 1986: 158—209] (рус. перевод С.Л. Козлова см.: [Гинзбург 2004]). См. также: [Hartog 1982: 25, n. 7], а также в целом о проблеме: [Burnyeat 1982].

В начале рассуждений я утверждал, что в «Риторике» Аристотель говорит об историографии (или, по крайней мере, о ее сути) во все еще близком нам смысле. Эта «суть» может быть сформулирована следующим образом:

а) человеческую историю можно реконструировать по следам, уликам, *sēmeia*;

б) подобные реконструкции по умолчанию предполагают наличие цепочки естественных и необходимых связей (*tekmēria*), носящих достоверный характер: пока обратное не доказано, человек не может прожить двести лет, не способен оказаться одновременно в двух разных местах и пр.;

в) за пределами зоны естественных связей историки движутся в пространстве правдоподобного (*eikos*), порой их умозаключения достигают крайней степени вероятности, но никогда на бывают полностью достоверными. При этом в текстах историков различие между «крайне вероятным» и «достоверным» имеет тенденцию исчезать.

Нет причин спорить о точном значении использованного Фукидидом выражения *hōs eikos* («естественное»? «правдоподобное»?) [Westlake 1958; Butti de Lima 1996: 160 sgg.]. Со времен Фукидида и до наших дней историки по умолчанию заполняли лакуны в источниках чем-нибудь естественным, очевидным и поэтому (почти) достоверным — во всяком случае, по их собственному мнению[24].

Утверждение Аристотеля в «Риторике» (1360a, 33—37) о том, что *historiai* (творения историков) полезны в политике, а не в ораторском искусстве, Мадзарино считал «фундаментальным» [Mazzarino 1983: 410][25]. Однако дабы уловить всю полноту его смысла, мы должны поместить его в тот контекст, в котором оно было сформулировано: в контекст рассуждения о сфере *eikos*, сконцентрированного на доказательствах, в особенности на таком техническом доказательстве как энтимема. Опять же, Бернит отмечает, что наиболее обтекаемое определение основанной на признаках энтимемы, которое предлагает Аристотель, включало «такие необходимые способы рассуждения как “умозаключение, призванное дать наилучшее истолкование” (или, как говорили прежде, умозаключение, восходящее от следствия к причине [*inference from effect to cause*]), без которых было бы едва ли возможно не только заниматься риторикой и проводить общественные дискуссии, но и практиковать медицину» [Burnyeat 1994: 38].

Можно ли добавить к этому списку историю? И да, и нет. Однако судебный оратор, реконструировавший события прошлого по уликам и свидетельствам, конечно, был ближе к Фукидиду-«археологу» (и к Аристотелю — любителю древности), чем к историку, подобному Геродоту, мало заинтересованному в доказательствах и энтимемах.

7. Все сказанное выше указывает на то, что в Греции IV века до н. э. риторика, история и доказательство тесным образом переплетались друг с другом. Попробуем перечислить некоторые следствия этой связи.

А. Языки, на которых мы говорим, полны слов греческого происхождения. Как показал Финли, центральные для нашей жизни понятия, такие как «эко-

24 Об этом см. мою книгу: [Ginzburg 1991a: 117, n. 72] (рус. перевод см.: [Гинзбург 2021: 110—117]).

25 С другой стороны, см.: [Finley 1981: 6].

номика» и «демократия», на самом деле не синонимичны соответствующим греческим терминам. То же касается и слова «история». Почти полвека назад Момильяно в одной из своих ключевых работ продемонстрировал, что терминологическая преемственность между «историей» и *historia* скрывает глубокий содержательный разрыв. Историография в современном смысле слова возникла в середине XVIII века в творении Гиббона, в котором совмещались две разные интеллектуальные традиции: философская история *à la Voltaire* и любовь к древности[26].

Момильяно показал, что подход Гиббона к истории стал результатом дискуссий между неопирронистами и любителями древности, разгоревшихся несколькими десятилетиями ранее: первые нападали на историю, опираясь на противоречия, обнаруженные в трудах античных историков; вторые обороняли ее с помощью строгого анализа первоисточников, в особенности нелитературного происхождения, то есть монет, надписей, памятников. Момильяно подробно остановился на греческой и римской «археологической» традиции, однако главные герои его статьи — это любители древности, жившие в конце XVII — начале XVIII века. Момильяно коснулся «археологии» Фукидида лишь для того, чтобы подчеркнуть ее предполагаемые отличия от археологии Гиппия. Внимание Фукидида к проблеме доказательства наводит на мысль, что нам следует придать намного больше значения тому, как именно он пользовался археологическими и литературными уликами, стремясь реконструировать отдаленнейшее прошлое и бесстрашно выдвигая гипотезы. Кто-то возразит, что Фукидид, однажды уже превратившись в немецкого профессора, появляется здесь в образе английского детектива или итальянского знатока конца XIX века. Быть может. Однако напряжение между археологическими главами Фукидида и повествованием о Пелопоннесской войне неоспоримо. Вероятно, оно связано (согласно очень давно сделанному предположению) с двумя разными литературными проектами [Ziegler 1929].

Б. Если мы предположим, что археологическое (или антикварное) измерение труда Фукидида было способно вызвать у Аристотеля интерес, то общий подход последнего к истории может быть переосмыслен в свете содержащихся в «Риторике» указаний на знание прошлого, выведенное путем умозаключения. Решительность, с которой Финли отказывает в релевантности суждению об истории в «Поэтике» (1459b), следует также оценивать иначе в свете слов самого Финли о важности, которую ученики Аристотеля придавали разысканиям в области старины. В важной статье, напечатанной несколько лет назад, Грегори Надь сделал акцент на судебном измерении греческой историографии, сравнив ее с общественным арбитражем [Nagy 1988]. Если я не ошибаюсь, выводы Надя совпадают с предложенной здесь интерпретацией «Риторики» Аристотеля.

В. Все сказанное о разрывах, закравшихся в наш интеллектуальный лексикон, можно отнести и к термину «риторика». Я попытался показать, что риторическое искусство Аристотеля сильно отличалось от того, что мы сегодня подразумеваем под понятием «риторика». Следующая глава книги будет посвящена исследованию этого решающего исторического перелома и его следствий. <…>

Перевод с итальянского Михаила Велижева

---

26 См.: [Momigliano 1955] (рус. перевод см.: [Момильяно 2015]).

Библиография / References

[Аристотель 1983] — *Аристотель*. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983.

(*Aristotle.* Sochineniya. Vol. 4. Moscow, 1983.)

[Геродот 1972] — *Геродот*. История в девяти книгах / Пер. и примеч. Г.А. Стратановского. Л.: Наука, 1972.

(*Herodotus.* Historiae. Leningrad, 1972. — In Russ.)

[Гинзбург 2004] — *Гинзбург К.* Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история / Пер. с итал. С.Л. Козлова. М.: Новое издательство, 2004. С. 189—241.

(*Ginzburg C.* Spie: Radici di un paradigma indiziario // Ginzburg C. Miti emblemi spie. Morfologia e storia. Moscow, 2004. P. 189—241. — In Russ.)

[Гинзбург 2021] — *Гинзбург К.* Судья и историк. Размышления на полях процесса Софри / Пер. с итал. М. Велижева. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

(*Ginzburg C.* Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri. Moscow, 2021. — In Russ.)

[Лукиан 2001] — *Лукиан Самосатский*. Сочинения: В 2 т. Т. 1. СПб.: Алетейя, 2001.

(*Lucianus Samosatensis.* Sochineniya: In 2 vols. Vol. 1. St. Petersburg, 2001.)

[Момильяно 2015] — *Момильяно А.* Древняя история и любители древности / Пер. с англ. К.А. Левинсона // Науки о человеке: история дисциплин / Сост. и отв. ред. А.Н. Дмитриев, И.М. Савельева. М.: НИУ ВШЭ, 2015. С. 604—648.

(*Momigliano A.* Ancient History and the Antiquarian // Nauki o cheloveke: istoriya distsiplin / Ed. by A.N. Dmitriev, I.M. Savel'eva. Moscow, 2015. P. 604—648. — In Russ.)

[Платон 1990] — *Платон*. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990.

(*Plato.* Sobranie sochineniy: In 4 vols. Vol. 4. Moscow, 1990.)

[Фукидид 1981] — *Фукидид*. История. Л.: Наука, 1981.

(*Thucydides.* Historiae. Leningrad, 1981. — In Russ.)

[Aristotele 1973] — *Aristotele.* Opere / A cura di G. Giannantoni. Vol. X. Bari: Laterza, 1973.

[Aristotele 1987] — *Aristotele.* Dell'arte poetica. Milano: Rizzoli, 1987.

[Aristotele 1996] — *Aristotele.* Organon / A cura di M. Zanatta. Vol. I. Torino: UTET, 1996.

[Barnes 1981] — *Barnes J.* Proof and the Syllogism // Aristotle on Science, the "Posterior Analytics": Proceedings of the Eighth Symposium Aristotelicum, held in Padua from September 7 to 15, 1978 / Ed. by E. Berti. Padova: Antenore, 1981. P. 17—59.

[Butti de Lima 1996] — *Butti de Lima P.* L'inchiesta e la prova. Immagine storiografica, pratica giuridica e retorica nella Grecia classica. Torino: G. Einaudi, 1996.

[Burnyeat 1982] — *Burnyeat M.F.* The origins of non-deductive inference // Barnes J., Brunschwig J. Science and Speculation. Proceedings of the Second Symposium Hellenisticum. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 193—238.

[Burnyeat 1994] — *Burnyeat M.F.* Enthymeme: Aristotle on the Logic of Persuasion // Aristotle's Rhetoric: Philosophical Essays / Ed. by D.J. Furley, A. Nehamas. Princeton: Princeton University Press, 1994. P. 3—56.

[Düring 1976] — *Düring I.* Aristotele / Trad. it. di P. Donini. Milano: U. Mursia, 1976.

[Erodoto 1977] — *Erodoto.* La battaglia di Salamina, libro VIII delle storie / A cura di A. Masaracchia. Milano: A. Mondadori, 1977.

[Finley 1975] — *Finley M.I.* The Use and Abuse of History. London: Chatto &Windus, 1975.

[Finley 1981] — *Finley M.I.* Uso e abuso della storia. Torino: G. Einaudi, 1981.

[Finley 1985] — *Finley M.I.* Ancient History. Evidence and Models. London: Chatto &Windus, 1985.

[Finley 1987] — *Finley M.I.* Problemi e metodi di storia antica / Trad. it. di E. Lo Cascio. Bari: Laterza, 1987.

[Ginzburg 1986] — *Ginzburg C.* Miti emblemi spie. Torino: G. Einaudi, 1986.

[Ginzburg 1991a] — *Ginzburg C.* Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri. Torino: G. Einaudi, 1991.

[Ginzburg 1991b] — *Ginzburg C.* Checking the Evidence: the Judge and the Historian // Critical Enquiry. 1991. Vol. 18. No. 1. P. 79—92.

[Ginzburg 1992] — *Ginzburg C.* Unus testis. Lo sterminio degli Ebrei e il principio di realtà // Quaderni storici. N. s. 1992. Vol. 80. P. 529—548.

[Ginzburg 1997] — *Ginzburg C.* Anacharsis interrogava gli indigeni. Una nuova lettura di un vecchio *best-seller* // L'Histoire grande ouverte: Hommages à Emmanuel Le Roy Ladurie / Sous la direction de A. Burguière, J. Goy, M.J. Tits-Dieuaide. Paris: Fayard, 1997. P. 337—346.

[Ginzburg 2001] — *Ginzburg C.* Rapporti di forza. Storia, retorica, prova. 2da ed. Milano: Feltrinelli, 2001.

[Gommel 1966] — *Gommel J.* Rhetorisches Argumentum bei Thukydies. Spudesmata Bd. X. Hildesheim: Olms, 1966.

[Grimaldi 1978] — *Grimaldi W.M.A.* Rhetoric and Truth: A Note on Aristotle. Rhetoric 1355a 21—24 // Philosophy and Rhetoric. 1978. Vol. 11. P. 173—177.

[Grimaldi 1980] — *Grimaldi W.M.A.* Aristotle, Rhetoric: a commentary: 2 vols. Vol. I. New York: Fordham University Press, 1980.

[Hankinson 1997] — *Hankinson J.* "Semeion" e "tekmerion": L'evoluzione del vocabolario di segni e indicazioni nella Grecia classica // I Greci / A cura di S. Settis. Vol. 2. II. Torino: G. Einaudi, 1997. P. 1169—1187.

[Hartog 1982] — *Hartog F.* L'oeil de Thucyie et l'histoire «véritable» // Poétique. 1982. Vol. 49. P. 22—30.

[Hartog 1991] — *Hartog F.* Le miroir d'Hérodote. Paris: Gallimard, 1991.

[Index 1964] — Index Thucydideus, ex Bekkeri editione stereotypa confectus a M.H.N. von Essen Dre Hamburgensi. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964.

[Körte 1904] — *Körte A.* Die Entstehung der Olympionikenliste // Hermes. 1904. Bd. 39. P. 224—243.

[Luciano 1996] — Luciano di Samosata. Anacharsis o gli esercizi ginnici // Luciano di Samosata. Dialoghi / A cura di V. Longo. Vol. III. Torino: UTET, 1996. P. 337—346.

[Momigliano 1955] — *Momigliano A.* Ancient History and the Antiquarian (1950) // Momigliano A. Contributo alla storia degli studi classici. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1955. P. 67—105.

[Momigliano 1966] — *Momigliano A.* Storiografia su tradizione scritta e storiografia su tradizione orale (1961—1962) // Momigliano A. Terzo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1966. Vol. I. P. 13—22.

[Momigliano 1969] — *Momigliano A.* Ideali di vita nella sofistica: Ippia e Crizia (1930) // Momigliano A. Quarto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1969. P. 145—154.

[Momigliano 1984] — *Momigliano A.* Sui fondamenti della storia antica. Torino: G. Einaudi, 1984.

[Mazzarino 1983] — *Mazzarino S.* Il pensiero storico classico. Vol. I. Bari: Laterza, 1983.

[Moretti 1957] — *Moretti L.* Olympionikai, i vincitori negli antichi agoni olimpici / Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei: Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche. S. VIII. Vol. VIII. Fasc. 2. Roma: Bardi, 1957.

[Nagy 1988] — *Nagy G.* Mythe et prose en Grèce archaïque: l'*ainos* // Métamorphose du mythe en Grèce antique / Sous la direction de G. Calame. Genève: Labor et Fides, 1988. P. 229—242.

[Pippidi 1948] — *Pippidi D.* M. Aristotle et Thucydide. En marge du chapitre IX de la *Poétique* // Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes, offerts à J. Marouzeau par ses collégues et élèves étrangers. Paris: Belles Lettres, 1948. P. 483—490.

[Platone 1974] — *Platone.* Tutte le opera / A cura di G. Pugliese Carratelli; trad. it. di E. Martini. Firenze: Sansoni, 1974.

[Presocratici 1991] — I presocratici / A cura di A. Lami. Milano: Rizzoli, 1991.

[Quaderni 1980] — Quaderni di storia. 1980. Vol. 12.

[Romilly 1990] — *Romilly J. de.* La construction e la vérité chez Thucydide. Paris: Julliard, 1990.

[Roscioni 1992] — *Roscioni G.C.* Sulle tracce dell' "Esploratore turco". Milano: Rizzoli, 1992.

[Ryan 1984] — *Ryan E.E.* Aristotle's Theory of Rhetorical Argumentation. Montreal: Bellarmin, 1984.

[Solmsen 1929] — *Solmsen F.* Die Entwicklung der aristotelischen Logik und Rhetorik // Neue Philologische Untersuchungen. IV. Berlin: Weidmann, 1929. S. 227—228.

[Ste. Croix 1975] — *Ste. Croix G.E.M. de.* Aristotle on History and Poetry (Poetics, 9, 1451 a 36-b 11) // The Ancient Historian and his Materials. Essays in Honour of C.E. Stevens on his Seventieth Birthday / Ed. by B. Levick. Farnborough, Hants.: Gregg, 1975. P. 45—58.

[Täubler 1927] — *Täubler E.* Die Archaeologie des Thukydides. Leipzig; Berlin: Teubner, 1927.

[Täubler 1987] — *Täubler E.* Ausgewählte Schriften zur alten Geschichte. Stuttgart: Franz Steiner, 1987.

[Thomas 1990] — *Thomas R.* Oral Tradition and Written Record in Classical Athens. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

[Weil 1960] — *Weil R.* Aristotle et l'histoire. Paris: Klincksieck, 1960.

[Westlake 1958] — *Westlake H.D. Hōs eikos in* Thucydides // Hermes. 1958. Vol. LXXXVI. P. 447—452.

[Williams 1993] — *Williams B.* Shame and Necessity. Berkeley: University of California Press, 1993.

[Ziegler 1929] — *Ziegler K.* Der Ursprung der Exkurse im Thukydides // Rheinisches Museum. N. s. 1929. Bd. 78. P. 58—67.

Джеймс Кер

Писатели, пишущие по ночам[1]

James Ker

Nocturnal Writers at Work

Джеймс Кер (Пенсильванский университет, доцент кафедры антиковедения; PhD)

Ключевые слова: Авл Геллий, Сенека, Плиний Старший, римская литература

УДК: 82.091+7.01
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_29

В римской культуре ночной писательский труд («лукубрации») понимался как особенно интенсивная форма общения между автором и его читателями. В пятом разделе фундаментальной статьи Джеймса Кера о ночном сочинительстве в эпоху Империи разбираются программные высказывания Плиния Старшего, Сенеки и Авла Геллия, каждый из которых по-своему выстраивает интеллектуальное сообщество вокруг своего текста. В проекции на будущее в это сообщество включаются родные автора (Геллий), все будущие поколения (Сенека) и император как адресат посвящения (Плиний).

James Ker (PhD; Associate Professor of Classical Studies, University of Pennsylvania)

Key words: Aulus Gellius, Seneca, Pliny the Elder, Roman literature

UDC: 82.091+7.01
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_29

In Roman culture, nocturnal writing (*lucubratio*) was seen as a particularly intensive form of communication between the author and his readers. In the fifth section of his seminal article on nighttime literary composition in the imperial period, James Ker discusses the programmatic statements of Pliny the Elder, Seneca, and Aulus Gellius, each of whom constructs a distinctive intellectual community around their texts. Projected into the future, this community includes the author's relatives (Gellius), all future generations (Seneca), and the emperor as the addressee of the dedication (Pliny).

<...> *Lucubratio* (ночное бдение) представляет собой первичную сцену хозяйствования в архаическом Риме, соединяющую в фигуре ночного труженика различные аспекты идеализированного «я» римского гражданина: бережливость, *libertas*, религиозную власть, сотрудничество с природой, государственную службу, основание Республики, изменение или утверждение статуса, властную позицию говорящего. Культурное значение этой сцены определяется более отчетливо через противопоставление альтернативным видам ночной деятельности, примерами которой служат *fur nocturnus* (ночной вор) и «антиподное» сообщество *lucifugae* (бегущих света дня).

Однако каким образом в римской культуре, — в которой «лампа» (lucerna) могла служить метонимией «поэзии»[2], — эти аспекты *lucubratio* оказываются важны для восприятия литературного текста? Ведь Хрезим, согласно рассказу Плиния (NH 18.41—18.43), чтобы доказать согражданам свою честность и трудолюбие, вызывая в воображении слушателей сцену своих *lucubrationes*, по

1 Настоящая публикация представляет собой перевод пятого раздела статьи: *Ker J.* Nocturnal Writers in Imperial Rome: The Culture of Lucubratio // Classical Philology. 2004. Vol. 99. № 3. P. 209—242 (пятый раздел см.: P. 227—239). Переводы латинских и древнегреческих цитат принадлежат Борису Маслову.

2 См., например: *Venusina lucerna* 'венузийская лампада' (Juv. 1.51, с отсылкой к Горацию).

крайней мере, присутствовал *лично*, а когда сочинитель представляет образ самого себя, пишущего ночью, перед глазами читателя, посредником в этом взаимодействии выступает только текст. Наша задача состоит в том, чтобы выявить, как время создания произведения становится значимым и действенным во время чтения, с которым оно не совпадает. Ответ, содержащийся в предисловиях, которые мы рассмотрим, в какой-то степени напоминает тот, который был дан выше для *recitatio* (римской формы полупубличных чтений). Однако автор, пишущий по ночам, устанавливает условия — времени и пространства, оценки и взаимности в отношениях с аудиторией — способами, учитывающими разрыв между временем создания и временем чтения произведения и заметно различающимися у авторов с разными сценариями. И все же разыгранная таким образом сцена задает ту программу, которой следует восприятие каждого конкретного текста.

Ранние упоминания сцены ночного сочинительства позволяют нам получить некоторое представление о том, как она определяет восприятие текста. Эпиграмма Каллимаха, которая, вероятно, сопровождала списки «Явлений» Арата, завершается восхвалением этого произведения как «знака Аратовых бдений» (Ἀρήτου σύμβολον ἀγρυπνίης, *Epigr.* 27.4 Pfeiffer = 56.4 Page)[3]. Гоу и Пейдж замечают, что бессонные ночи Арат проводил главным образом «перелагая Евдокса стихами», но что, возможно, Каллимах также намекает на «созерцание звезд» [Gow, Page 1965: 208—209]. Таким образом, ночная сцена имеет важное значение для астрологического содержания поэмы, к которой Каллимах прилагает свою эпиграмму в качестве дополнительного предисловия. Схожим образом, описывая самого себя как «работающего ясными ночами» (*noctes vigilare serenas*, 1.142), Лукреций обыгрывает дидактическую задачу «прояснения» (illustrare) темных учений для его друга Меммия и, шире, борьбу со снами невежд[4].

Самая ранняя отсылка к писательскому *lucubratio* в предисловии к латинскому прозаическому сочинению содержится, как отмечает Джонсон, в письме Бруту, которое Цицерон предпослал написанным весной 46 года до н.э. «Парадоксам стоиков»: «Так прими же сей малый труд, плод ночей, становящихся все короче, ибо дар, рожденный более длительными бдениями [«Брут» Цицерона], был посвящен тебе» (Cic. *Paradoxa Stoicorum*, praef. 5); ср. также: [Janson 1964: 97—98]. Извиняясь за незначительность посвящаемого сочинения, Цицерон в то же время напоминает Бруту о более объемном труде, который он уже посвятил ему. Характеризуя оба текста как плод «ночных бдений» — в той мере ночных, в какой позволяло время года, — он тем самым что-то прибавляет к их ценности как подарков (munera), ведь она состоит именно в максимально длительном ночном труде. В экономике дружеских даров Цицероновы ночи обладают своей собственной ценностью.

Пример того, как *lucubratio* используется для создания социальных обязательств, можно увидеть в письме Цицерона Варрону, написанном почти в то

---

3 Я благодарен Билли Аллану за упоминание этого стихотворения (см.: [Janson 1964: 97]). См. также параллельный пример, приведенный Гоу и Пейджем [Gow, Page 1965: 209], а именно: τρόπαιον ἑῆς σύμβολον ἀγρυπνίης (Anth. Pal. 9.689 (anon.)).

4 Поэтика ночи была исследована Афиной Кирк в ее ценной дипломной работе «Лукреций о сновидениях, сне и пробуждении» («Lucretius on Dreams, Sleep, and Waking», Harvard University, 2003).

же самое время, в апреле 46 года; ночное сочинительство упоминается в нем для того, чтобы объяснить, почему к настоящему письму прилагается еще одно, уже устаревшее:

> Когда ко мне поздно вечером пришел твой и в то же время мой Каниний и сказал, что отправится к тебе на другой день утром, я сказал, что дам ему кое-что; я попросил взять утром. Ночью я написал письмо (conscripsi epistulam noctu), но он не возвращался ко мне; я решил, что он забыл (Fam. 9.2.1 = 177.1 SB).

Ночное сочинительство в данном случае оказывается приемом, позволяющим воспользоваться оказией, выкроив ночью то время, которое необходимо для написания и (предположительно) скорейшей доставки письма. (Стоит отметить, что слово *conscripsi* (написал), которое использует Цицерон, указывает на создание окончательного текста письма, поскольку *lucubratio* очень часто ассоциируется с завершением или доведением до ума дела или сочинения, что описывается такими терминами, как *elucubrare*[5]). Внимания заслуживает последовавший затем поступок Цицерона. Через несколько строк после упоминания этих, казалось бы напрасно потраченных, усилий он объясняет, каким образом он в конце концов все же отправил письмо Варрону:

> И вот тебе — внезапно, спустя несколько дней, когда я менее всего ожидал, Каниний пришел ко мне утром и сказал, что тотчас же отправляется к тебе. Хотя то письмо и потеряло свежесть, особенно после получения столь важных новостей, тем не менее я не хотел, чтобы мой ночной труд пропал, и отдал Канинию то самое письмо (см.: 9.2.1 = 177.2 SB).

Отправляя старое письмо, невзирая на то что оно утратило актуальность, Цицерон апеллирует к его особому статусу — результат ночного писательского труда (ср.: lucubrationem meam) — как к инвестиции во время, которая не должна «пропасть впустую» (perire). Для возмещения стоимости *lucubratio* достаточно того, чтобы письмо добралось до адресата, каким бы устаревшим оно ни было. Действительно, если мы вновь обратимся к самому этому написанному ночью письму, мы обнаружим, что оно малосодержательно:

> Хотя мне и не о чем было писать тебе, не мог же я не дать чего-нибудь Канинию, когда он к тебе отправлялся. Ну так что же мне написать? То, что ты, думаю, хочешь, — что я к тебе скоро приеду (Fam. 9.3 = 176 SB).

Таким образом, это ночное письмо ценно в первую очередь как *форма* общения, а не благодаря какой-то новости, которую оно сообщает. Его ценность, превышающая ту обычную ценность, которую можно произвести при помощи дневного света, заключается в первую очередь в способности конвертировать ночное время в межчеловеческие контакты и обязательства. Более того, жест Цицерона изящно соотносится с самопредставлением Варрона как человека, который трудится по ночам[6].

---

5 Ср., например: Tac. *Dial.* 9: *librum… elucubravit*. В связи с *lucubratio* мы находим такие глаголы, как *terminare* (August. *Ep.* 153.4), *conficere* (Columella *Rust.* 11.2.12, 91) и *consequi* (Columella *Rust.* 11.2.90). И наоборот, термин *illucubratus* означает ‘недоделанный’.

6 См.: *Ling.* 5.1: «Я занимался по ночам (lucubravi) не только у лампы (ad lucernam) Аристофана [Византийского], но и у лампы Клеанфа» (цит. по: [Juvenal 1996: 88] в связи с Juv. 1.51).

Обращаясь к предисловиям Сенеки, Плиния и Геллия, нам будет полезно сосредоточиться на том, каким образом сцена ночного сочинительства служит драматизации одновременно основной темы произведения, как это происходит с «ясными ночами» у Лукреция, и социальных отношений со своими читателями, как в трактатах Цицерона и в его письме, написанном ночью.

Хотя «Аттические ночи» Авла Геллия являются, пожалуй, кульминационным моментом в развитии сцены ночного сочинительства, все три автора делают образ писателя, работающего ночью, неотделимой частью своих произведений.

Дверь в будущее (Сенека)

Восьмое письмо Сенеки, не являясь, строго говоря, предисловием, входит в состав первой книги «Нравственных писем» и посвящено основным условиям, в которых осуществляется его писательская работа; как мы увидим, это письмо вводит читателя в пространство, в котором разыгрывается весь текст. Письмо начинается с упоминания письма Луцилия, в котором тот усомнился в совете Сенеки держаться подальше от толпы. В ответ на это письмо Сенека объясняет, что именно в одиночестве, при одном только свидетеле — собственной совести (*conscientia*, Ep. 8.1), можно помочь наибольшему количеству людей:

> Для того я хоронюсь и запираю двери, чтобы бóльшим принести пользу. Ни один мой день не проходит в праздности, и часть ночей я объявляю своей собственностью для занятий. Спать мне недосуг, сну я уступаю по нужде, удерживая утомленные бодрствованием, слипающиеся глаза на работе. Не только от людей я удалился, но и от обстоятельств, прежде всего — моих собственных: я делаю дело потомков.

В том, как Сенека изображает эту ночную сцену, мы видим несколько элементов, о которых упоминает Квинтилиан, когда пишет о *lucubratio* оратора: полное одиночество за закрытыми дверями, борьба со сном, взгляд, прикованный к текущей работе. Главное отличие от сцены, которую описывает Квинтилиан, состоит в том, что Сенека не готовит речь для публичного выступления, а пишет для публики, которая прочтет его письма когда-нибудь в будущем[7]. Он объясняет далее:

> Подобно тому как составляют сочетания полезных снадобий (velut medicamentorum utilium compositiones), я записываю целительные наставления (salutares admonitiones). <…> Тот верный путь, который сам я познал поздно и уже устав от блужданий (sero cognovi et lassus errando), я указываю другим. <…> Кричу: «Бегите всего, что любо толпе, того, что принес случай» (Ep. 8.2—8.3).

Язык письма представляет Сенеку в роли врачевателя, которую иногда включали в число вечерних обязанностей римского *paterfamilias* (главы семейства)[8].

---

7 Вслед за Расселом [Russell 1974: 71], я полагаю, что Сенека имеет здесь в виду сочинение самих «Нравственных писем».

8 Ср.: «Когда наступают сумерки… и он заходит в дом… если, как часто случается, кто-то пострадал и был ранен во время работ, пусть он наложит повязку, а если кто-то ослаб по другой причине, пусть он немедля отведет его в помещение для больных (in valetudinarium… deducat) и велит, чтобы его лечили другим, подобающим случаю образом» (Columella *Rust*. 11.1.18). Об отношении Сенеки как главы семьи к потомкам

Акт *compositio* (сочетания) предполагает еще и своего рода сжатие времени: как объясняет Сенека, он стремится предоставить читателям быстрый доступ к тому, что сам он смог открыть лишь по прошествии долгого времени (ср.: *sero et lassus errando*). Далее он утверждает, что этот вид деятельности намного превосходит все те услуги, которые он мог бы оказывать людям в публичном пространстве по каждодневным оказиям, — он приносит больше пользы, чем если бы употреблял свой голос или руку для поддержки кандидата в сенат (Ep. 8.6). Таким образом, сцена ночного труда замещает собой другие виды услуг (beneficia) или обязанностей (officia) — все то, что Сенека мог бы дать конкретным людям. В действительности это и есть важнейшая цель «нравственных писем» Сенеки (выражение *epistulae morales*, возможно, восходит к нему самому[9]): отвратить их адресата Луцилия и, более широко, всех остальных читателей от публичной, материалистической жизни (homines; res) и направить их к жизни философской, жизни нравственного самоисцеления, а еще точнее — в сторону «врачевальни» (valetudinarium) или «театра совести» (Ep. 27.1; 7.11; 8.1). Писательский ночной труд Сенеки продлевает время, которое он может посвятить своему основному делу (negotium) — сочинению писем.

Однако присутствие этой ночной сцены придает письмам Сенеки еще более специфическую драматическую функцию, как можно видеть по ключевому слову *vindico* (присваиваю) в утверждении «часть ночей я объявляю своей собственностью для занятий» (*partem noctium studiis vindico*, Ep. 8.1)[10].

Этот контекст побуждает читателей пережить «присваивающее» действие Сенеки исключительно ярко, воображая усилия автора, с трудом удерживающего слипающиеся глаза на строках того сочинения, которое сейчас находится перед их собственными глазами. В этот момент между автором и аудиторией устанавливается некое подобие зрительного контакта, и это происходит в порядке заявления своих прав (vindicatio) на ночь и сон. Во втором примере с *vindicatio*, в письме XXI, Сенека объясняет, что, в то время как его публичная деятельность никогда не сделает Луцилия знаменитым среди будущих поколений, присутствие в письмах Сенеки принесет ему долгую славу:

> Нас накроет глубокая пучина времени, лишь немногие гении выставят головы и — хотя им также рано или поздно суждено будет сгинуть в ту же немоту — будут противиться забвению и на долгое время сохранят право собственности на себя (se diu vindicabunt) (Ep. 21.4).

Сенека объясняет это будущее *vindicatio*, которое осуществит его текст (буквально его *ingenium*), отсылая к своей власти сделать будущих читателей обязанными себе: «Потомки будут мне благодарны» (*habebo apud posteros gratiam*, 21.5). Упоминая «благодарность потомков», Сенека фиксирует следствие ночного *vindicatio*, осуществленного им самим в письме VIII и увеличившего, как мы видели, время, которое он может посвятить «делу потомков» (*posterorum negotium*, Ep. 8.1). Тем самым можно считать, что, разыгрывая сцену ночного сочинительства, Сенека драматизирует ту услугу, за которую читатели

(posteri) см.: «Но сыграем и мы роль доброго отца семейства: увеличим полученное, и пусть это наследство преумноженным перейдет от меня к потомкам» (Ep. 64.7).

9 Авл Геллий впервые употребил это название по отношению к письмам Сенеки (NA 12.2.3). О том, что это выражение, вероятно, восходит к Сенеке, см.: [Cugusi 1983: 196].

10 Ср.: *OLD*, s.v. *vindicare* 1, 3.

обязаны будут его вознаградить, обеспечив выживание его текста «над глубокой пучиной времени». Поэтому *lucubratio* и здесь служит тому, чтобы драматизировать производительность хозяйства Сенеки или, по крайней мере, воспроизводство его интеллектуального наследия в будущем.

Таким образом, разыгрывая сцену ночного сочинительства, Сенека задает программу для своего текста и определяет то, как его будет воспринимать аудитория. Благодаря этому приему и текст, и его читатель получают оценку, состоящую в том, что одиночество и замкнутые условия *lucubratio* символизируют ценность морального предприятия, к которому текст приглашает читателя. Сцена ночного сочинительства драматизирует обоюдные отношения, в которых будущим читателям предоставляется *beneficium*, а те должны расплачиваться за него, продолжая беречь текст. Одно *vindicatio* выслужено другим. Замкнутое пространство *lucubratio* у Сенеки — это не только физический образ пространства морального «я», на котором должен сосредоточиться читатель; оно также призвано на службу тому высшему пространству, в котором над глубокой пучиной времени текст будет обретаться в будущем.

В более поздних письмах *lucubratio* Сенеки получает дополнительное значение, когда он нападает на «бегущих света дня» (lucifugae) за то, что те поменяли местами день и ночь, и по сути, отторгает их от общества, в которое входят автор и его аудитория (письмо CXXII). Невыразимое место-антипод, в котором обитают *lucifugae*, бесконечно удалено от территории *lucubratio*, характеризующей одновременно и моральное пространство, которое надлежит возделывать Луцилию, и долговечное пространство, уготованное письмам.

Возвращение времени императорскому хозяйству (Плиний Старший)

В открывающем его сочинение письме императору Титу Плиний сообщает, что «у него дома» (*apud me*, HN praef. 1) недавно «родились… книги по естественной истории», и, посвящая ему свой труд, подчеркивает личное обращение (*nominatim tibi dicantium*, praef. 6). Признавая, что с его стороны было крайне самонадеянно посвящать сочинение адресату, которого оно столь мало достойно, он просит извинить ему «эти книжицы, итог незначительного труда» (levioris operae… libellos), а также отсутствие речей и интригующих происшествий (praef. 12). Содержание его труда, объясняет Плиний, несколько сухо: «Мой предмет бесплоден: речь идет о природе вещей, то есть о самой жизни» (*sterilis materia, rerum natura, hoc est vita, narratur*, praef. 12); иными словами, его не будут занимать *amoenitates*, «приятности», с которыми имеет дело большинство сочинителей (praef. 15). Вместо этого, рассказывая о «природе вещей, о жизни», он будет «освещать темноту» (*obscuris lucem… dare*, praef. 15). Что же касается названия «Естественная история», то, как настаивает Плиний, он ничуть не жалеет, что не выдумал ничего «более остроумного» (*me non paenitet nullum festiviorem excogitasse titulum*, praef. 26). Хотя ему и известны такие названия, как «Lucubrationes» неотерика Фурия Бибакула, Плиний относится к ним отрицательно, намекая на склонность последнего к ночным кутежам и пьянству (название книги Плиний связывает с его именем: «Я полагаю, что его автором был Бибакул (Выпивоха. — *Пер.*), которого так и прозвали» (*puto quia Bibaculus erat et vocabatur*, praef. 24)). Уже на этом основании мы можем

отчасти предугадать, как будет устроена ночная сцена у Плиния. Она предоставит контекст для метафоры рождения книги на свет благодаря труду матери (преимущественно ночному процессу), а также «освещения темноты». Аналогичный контекст представляет собой ночь у Арата, которая оказывается лучшим временем для написания его «Явлений», поскольку именно ночью можно созерцать звезды. Она обеспечит сценическую обстановку для *со*трудничества с природой в духе ночных бдений (lucubratio) Квинтилиана (не выходящих за пределы, установленные природой (Quint. 10.3.27)), — с особым вниманием к работе *над* природой. С другой стороны, эта сцена будет отличаться от *locus amoenus* пасторали и *amoenitates* других жанров, как и от того скандального ночного времяпрепровождения, которое Плиний усматривает в «Lucubrationes» Бибакула.

Упоминание Плиния о том, что он писал свой труд по ночам, мы находим сразу после того, как он, сообщив, что в его тридцати шести книгах собрано двадцать тысяч фактов, извиняется перед императором за неизбежные упущения:

> Не сомневаюсь, что и я многое упустил. Я ведь всего лишь человек, притом занятый делами по службе и занимающийся этими штудиями только в оставшееся время, то есть по ночам, и пусть никто из ваших не думает, что эти часы отданы безделью. Дни я трачу на вас, а со сном рассчитываюсь по состоянию здоровья, довольствуясь той единственной наградой, что когда мы — по слову М. Варрона — *досужничаем* (musinamur), мы прибавляем часы к нашей жизни, ибо поистине жизнь — это бодрствование (praef. 18).

Плиний не делает таких описаний, как Квинтилиан или Сенека, и не упоминает о физических обстоятельствах сочинительства. Вместо этого он размещает сцену сочинительства во временно́й иерархии: он написал свое произведение в те часы, которые остались после исполнения важных дневных обязанностей (officia) и утоления минимальных потребностей в сне и поддержании здоровья. Плиний многое заимствует из языка экономики, говоря о «расходовании» времени на императорское хозяйство, «сведении счетов» со сном и «награде», которую он получает, «проживая» каждую ночь несколько дополнительных часов. В целом, говоря о своих книгах, он использует экономический язык, называя их «хранилищем, а не книгами» (*thesauros… non libros*, praef. 17), — что напоминает ту «сокровищницу» (aerarium), которую создает во время ночного труда оратор у Квинтилиана (Inst. 10.3.3). Знаменитое эпиграмматическое окончание этого фрагмента «жить — значит бодрствовать» (vita vigilia est), в соответствии с которым жизнь Плиния увеличивается на число часов, проведенных им ночью без сна, возвращает нас к его описанию «Естественной истории» как «сказываемой жизни» (*vita… narratur*, praef. 12): чем больше часов проведено без сна, тем больше об этой «жизни» можно сказать.

Очевидно, в ночном труде для Плиния наиболее важно то, что этот труд позволяет ему включить свое сочинительство в повседневный быт императорского хозяйства. Это происходит различными способами. В первую очередь ночной труд гарантирует, что сочинительство не будет отнимать у автора то время, которое он должен посвящать дневным обязанностям. Однако, помимо того, посвящая свою «Естественную историю» императору, Плиний дает понять, что хотел бы, чтобы в распоряжении Тита были не только его дни, но и

плоды его ночных трудов; «те самые слова, — говорит он, — которые я пишу для тебя, даруешь мне ты» (*hoc ipsum tu praestas quod ad te scribimus*, praef. 19). Важная оговорка заключается в том, что посвящение такого большого сочинения императору может оказаться посягательством на его время и, следовательно, угрозой общественному благу[11]. По этой причине Плиний считает нужным предоставить в распоряжение императора указатель содержания:

> Поскольку ради общего блага я должен был принять во внимание твою занятость (quia occupationibus tuis publico bono parcendum erat), я приложил к этому посланию указатель содержания ко всем книгам (quid singulis contineretur libris huic epistulae subiunxi) и чрезвычайно постарался, чтобы тебе не было необходимости читать их. Ты тем самым и другим предоставляешь возможность не читать все подряд (tu per hoc et aliis praestabis ne perlegant), а искать только то, что они пожелают, и узнать, в каком месте это можно найти (HN praef. 33).

Указатель содержания, составленный Плинием, просто более эксплицитный способ сжатия времени, нежели тот, который мы видели в ночных «сочетаниях» (compositiones) Сенеки: Плиний гарантирует, что конечным результатом его ночного писательства станет огромная экономия времени для его главного читателя, императора; и более того, что император сможет передать этот дар сбережения времени другим читателям, указав им путь собственным примером. Ночная сцена, таким образом, легко и органично вливается в распорядок императорского хозяйства и общественного блага, делая императора одновременно и получателем времени и его распорядителем. Если Сенека своим ночным трудом расширял и укреплял служение некой публике, выходящей далеко за пределы его хозяйства, то ночная сцена Плиния напрямую соотносится с благом римского общества.

Однако позднее в тексте Плиний, подобно Сенеке, наделяет свое *lucubratio* дополнительным значением, открыто дистанцируясь от группы, весьма схожей с *lucifugae*, — он делает это в упомянутом выше предисловии к восемнадцатой книге, непосредственно перед рассказом о Фурии Хрезиме. Там он объясняет, почему он не будет касаться темы ядов и людей, которые их используют:

> Черный их язык шевелится, как у змей, растленность разума порочащих опаляет все, к чему ни прикоснется, и, подобно птицам, несущим зло, они наводят ужас на мрак, хоть и соприродный им, и даже на самый покой ночей (dirarum alitum modo tenebris quoque suis et ipsarum noctium quieti invidentium gemitu)… (HN 18.1.4)

Вместо этого, говорит Плиний,

> и мы продолжим облагораживать жизнь (excolere vitam) той высокой ценностью, которую мы придаем им (дарам природы. — *Дж. К.*), и той радостью, которую они нам приносят. <…> Речь-то, ясное дело, пойдет о деревне и сельских обыкновениях (circa rura… agrestisque usus), но на них и жизнь стоит (quibus vita constet), и в прежние времена им был наибольший почет (HN 18.1.4—18.1.5).

---

11 Как отмечает Дженсон по поводу предисловия Плиния, «раньше всех читателей можно было считать более или менее равными» [Janson 1964: 100], но теперь Плиний должен держать в голове, что его идеальный читатель — император и, в частности, заботиться о том, чтобы не отнимать у него время.

Резкий контраст между ночными отравителями и «жизнью» (vita), как она дается природой и культивируется в сельском хозяйстве, помогает придать авторитетность и ночным сельскохозяйственным привычкам Хрезима, и сцене ночного сочинительства Плиния, показывающей его работу над всей «Естественной историей» — текстом, в котором «сказывается жизнь» (vita narratur).

Если в предисловии Плиний без обиняков вручает «Естественную историю» и указатель содержания императору как главному их читателю, в одном из писем Плиния Младшего ситуация получает интересный поворот (Ep. 3.5)[12]. В письме, адресованном Бебию Макру, страстному поклоннику трудов Плиния Старшего, младший Плиний щедро делится семейными подробностями: «Я приму на себя роль указателя и сообщу тебе даже то, в каком порядке они написаны» (*fungar indicis partibus, atque etiam quod sint ordine scripti notum tibi faciam*, 3.5.2); далее Плиний Младший перечисляет труды своего дяди, начиная с отдельной книги «О метании дротика с коня» и вплоть до двух последних сочинений: «От конца истории Авфидия Басса» в тридцати одной книге и «Естественной истории» в тридцати семи книгах (3.5.3—3.5.6). Плиний также берет на себя смелость описать привычки своего дяди, уделяя особое внимание его *parsimonia temporis* (бережливому отношению ко времени, 3.5.13):

> Он обладал врожденным талантом энергичного человека, невероятным усердием и исключительной способностью бодрствовать (summa vigilantia). При свете лампы он начинал работать с Вулканалий (23 августа. — *Дж. К.*) — не из суеверия, но для того, чтобы заниматься (lucubrare Vulcanalibus incipiebat non auspicandi causa sed studendi): вставал он сразу посреди ночи (statim a nocte multa), зимой в семь (в полночь. — *Пер.*), самое позднее в восемь часов, а часто в шесть[13]. Заснуть он, надо сказать, мог в любую минуту; иногда сон и одолевал его и покидал посреди занятий. Еще до свету он отправлялся к императору Веспасиану (ведь и тот пользовался ночными часами, *nam ille quoque noctibus utebatur*), а оттуда на исполнение порученной ему должности. Вернувшись домой, он оставшееся время отдавал занятиям (3.5.8—3.5.9).

Помимо того, что это описание иллюстрирует уже отмечавшиеся аспекты *lucubratio* (например, сезонную изменчивость), примечательно то, насколько близко Плиний Младший держится текста предисловия к «Естественной истории»: он не только берется сообщить читателю необходимые сведения, чтобы помочь ему сориентироваться в произведениях Плиния Старшего (в данном случае сам выступая как *index*, «каталог-указатель»), но также, следуя за его предисловием, вызывает в воображении читателя сцену ночного сочинительства. Однако Плиний Младший приноравливает риторику предисловия к своим собственным целям: отдавая должное той гармонии, ко-

---

12 О связях между Ep. 3.5 и HN praef. («Плиний [Младший] следует примеру…») см.: [Henderson 2002: 274—277].

13 Об этом утверждении см.: «Плиний имеет в виду, что его дядя просыпался посреди ночи, подобно консулу или авгуру, не для наблюдения знамений, которое надлежало совершать после ночных бдений» [Sherwin-White 1966: 223]. Рецензент журнала [Classical Philology] делает будоражащее воображение наблюдение, что «праздник Вулканалий был первым днем, когда лампы следовало зажигать до рассвета и люди вставали затемно, чтобы зажечь лампу на удачу. Плиний, возможно, с легкой иронией лишь намекает на это народное суеверие». К сожалению, мне не удалось найти свидетельств, подтверждающих существование этой практики.

торую Плиний Старший установил между собственной работой и *negotia* (трудами) императорского хозяйства, в этом письме он стремится утвердить свое право наследника на произведения дяди и контроль над тем, как их читают. Их передача по горизонтали в императорское хозяйство отодвигается на задний план, тогда как на передний план выходит передача по вертикали в пределах частного хозяйства.

Сцена ночного сочинительства играет в этой трансакции не случайную роль. Плиний озабочен в первую очередь тем, чтобы подчеркнуть бережливость, позволившую его дяде удвоить свое время, например превращая один день в два, когда он пробуждался после дремоты и снова приступал к занятиям, «как если бы это был новый день» (*quasi alio die*, Ep. 3.5.11). Те же самые расчеты очевидным образом отразились на материальном воплощении некоторых текстов Плиния: «Он оставил мне 160 книг записок по избранным темам, написанных с обеих сторон листа и притом мельчайшим почерком; что означает, что их число в действительности еще больше» (*electorumque commentarios centum sexaginta mihi reliquit, opisthographos quidem et minutissimis scriptos; qua ratione multiplicatur hic numerus*, 3.5.17). Записки (commentarii), сделанные с обеих сторон листа, являют собой материальный след ночной сцены сочинительства Плиния Старшего: то, что он использовал для своей работы как ночь, так и день, находит отзвук в том, что он писал на обеих сторонах папируса[14]. А следующее далее воспоминание о том, как некий Ларций Лициний предложил купить записки за 400 тысяч сестерциев (3.5.17), в еще большей мере подчеркивает, что владение ими дает младшему Плинию новый статус. Сцена ночного сочинительства дяди становится осязаемой в материальном наследии, которое хранится у его племянника и наследника его хозяйства. Она также воспроизводится в *lucubratio antelucana* (предрассветных бдениях), ставших главным элементом самопрезентации Плиния Младшего в его письмах[15].

Название и воображаемое сообщество (Авл Геллий)

Предисловие к «Аттическим ночам» Геллия давно признано переделкой предисловия Плиния к «Естественной истории». Как сравнительно недавно показала Алессандра Менарини, между двумя предисловиями существуют систематические сходства, и не в последнюю очередь они схожи тем, что в обоих ночной труд упоминается в связи с созданием произведений [Minarini 2000: 537—543]. Минарини также признает, что, несмотря на пренебрежительное в целом отношение Геллия к сочинениям Сенеки, последний, как и Плиний, оказал влияние на автора «Аттических ночей», однако ее наблюдения ограничиваются лишь некоторыми заимствованиями или перекличками, такими как общее для обоих авторов стремление подавать знания в форме практи-

14 Я рад обнаружить, что в этом вопросе совпадаю с Хендерсоном: «Книги Плиния — образ его самого» [Henderson 2002: 272].

15 См., например: Plin. *Ep*. 9.36.1—2 (включая такие элементы, как закрытые ставни, безмолвие (silentium), мрак, глаза, следующие за умом, а не ум за глазами, отсылка секретаря и т.д.). См. также о Плинии Младшем: «Литература заставляет его бодрствовать по ночам…» [Hoffer 1999: 41].

ческих советов или *admonitiones* (ср.: NA praef. 16) [Ibid.: 543—546]. Однако у Сенеки, как мы видели, есть собственное предисловие, в котором он дает свои наставления в образе ночного сочинителя (*salutares admonitiones*, Ep. 8.2). Как я полагаю, трех этих авторов наиболее тесным образом связывает именно ночной контекст, которым объясняется и акцент Геллия на названии его сочинения — «Аттические ночи».

В предисловии Геллия, в том виде, в каком оно до нас дошло (самое начало утрачено), автор объясняет цель и название своего труда, который состоит из комментариев к греческим и латинским текстам, выбранным в произвольном порядке, и из того, что автор слышал сам и посчитал «достойным воспоминания» (*memoratu dignum*, NA praef. 2)[16]. В начале текста Геллий объясняет, что он хотел позаботиться о том, чтобы у его детей были «развлечения» (remissiones) всякий раз, «когда бы их ум, получив перерыв от дел, мог расслабиться и дать волю прихотям» (*quando animus eorum interstitione aliqua negotiorum data laxari indulgerique potuisset*, praef. 1). В то же самое время его цель состояла в употреблении высвободившихся часов на то, чтобы «сделать запасы» для себя: «Я сохранял их для себя, в помощь памяти, словно некую кладовую учености (quasi quoddam litterarum penus), так, чтобы… было легко найти и извлечь их оттуда» (praef. 2)[17]. Как мы видим уже по этому примеру, текст Геллия служит целям, намеченным Квинтилианом, который говорит, что оратор, упражняясь в письме, создает себе «сокровищницу» речи, из которой он сможет черпать в будущем. Единственное различие состоит в том, что Геллий не ограничивает пользу от своих сочинений своей собственной выгодой: они будут переданы ближайшему поколению, его детям, а также, как он скажет дальше, всем его читателям, для которых он надеется создать — эта терминология близка используемой Квинтилианом[18] — «умы… более бодрые или память более надежную или речь более остроумную или язык более правильный или забаву на время досуга и игры, более достойную свободного человека» (*ingenia vegetiora aut memoria adminiculatior aut oratio sollertior aut sermo incorruptior aut delectatio in otio atque in ludo liberalior*, praef. 16). И подобно Сенеке, Геллий подчеркивает свою способность уместить объемный материал в сподручную форму:

> Хотя каждый раз, когда мне удавалось выкрасть время для досуга (otium) в перерывах от трудов (negotia), я до утомления занимался развертыванием и просмотром весьма многочисленных свитков, взял я из них немногое и лишь то, что… освободило бы людей, занятых другими жизненными обязанностями (homines aliis iam vitae negotiis… vindicarent), от воистину постыдного, мужицкого невежества о делах и словах (praef. 12).

Как и у Сенеки, ночной труд Геллия вовлекает читателя в акт *vindicatio* (NA praef. 4).

---

16 О предисловии и программных аспектах труда Геллия см.: [Faider 1927; Holford-Strevens 1988: 20—34; Minarini 2000].

17 Геллий далее подчеркивает, что работа над текстом занимает его свободное время (subsiciva et subsecundaria tempora) и никак не сказывается на управлении домохозяйством (NA praef. 23).

18 Quint. *Inst.* 10.3.2—3: «Подобно тому, как глубоко вспаханная почва благотворней для прорастающих и требующих питания семян (alendis seminibus fecundior), так и продвижение в учебе не по верхам дает более обильные плоды и удерживает их надежнее (studiorum fructus et fundit uberius et fidelius continet)».

Когда Геллий в первый раз принимается за объяснение того, почему весь его труд называется «Аттические ночи», он дает простой ответ, связанный с тем, как он впервые задумал это сочинение:

> Но поскольку мы начали забавы ради составлять эти записки, как я сказал, долгими (longinquis) зимними ночами в деревне в Аттике, то и назвали их по этой самой причине «Аттические ночи», нисколько не подражая высокопарным заглавиям (festivitates inscriptionum), которые многие писавшие на обоих языках давали этого рода книгам (NA praef. 4).

Здесь *lucubratio* римского автора сливается с экзотической греческой обстановкой[19], и двусмысленное слово *longinquis* может означать не только «долгие» зимние ночи, но и «далекие» ночи Аттики. Тем не менее Геллий утверждает, что название, которое он дал, не более чем описательно[20] и он «нисколько не подражал высокопарным названиям» (festivitates inscriptionum) других авторов; это удивительным образом перекликается с утверждением Плиния, что он вполне доволен тем, что не придумал более остроумного (festiviorem) названия, чем «Естественная история» (HN praef. 26) [Ibid.: 539]. Так же, как и Плиний, Геллий вскоре переходит к перечислению тех названий, которых он избегает, как на латыни, так и на греческом: «"Лампады" (Λύχνους)... некоторые другие заглавия, чересчур изысканные, с весьма ощутимым привкусом вычурности» (*multas... concinnitates redolentia*, NA praef. 6—9); его презрение к «Лампадам» напрямую сопоставимо с презрением Плиния к названию «Ночные бдения», которое дал своему сочинению Бибакул. Существенно, однако, что список Геллия включает названия «Естественная история» и «Нравственные письма» (*historiae naturalis; epistularum moralium*, NA praef. 8—9) — названия произведений Сенеки и Плиния, которые Геллий, по-видимому, считает для себя чересчур высокопарными [Ibid.: 536]. Таким образом, Геллий прямо соотносит свое произведение с ночными трудами двух более ранних латинских прозаиков эпохи Империи и в то же время стремится подчеркнуть большую непритязательность своего названия.

Геллий, очевидно, что-то вложил в свое название, которое он считает менее высокопарным и *по этой причине* превосходящим другие. Он слишком щедр на уверения [protesteth too much]:

> Мы же, в соответствии с нашими скромными способностями, — небрежно, по наитию и даже несколько грубовато (incuriose et inmeditate ac prope etiam subrustice) — назвали наш труд «Аттические ночи» по месту и времени зимних бдений, настолько уступая всем прочим в достоинстве даже названия, насколько мы уступили в отделке и изяществе произведения (NA praef. 10).

Отрицая с таким красноречием и свое собственное красноречие, и значительность названия, Геллий еще раз привлекает внимание к тому, как в названии, которое он именует «почти деревенским» в своей простоте, сочетается изна-

---

19 Ассоциации, которые вызывало слово «аттические», не являются предметом этой статьи, но, как замечает Болдуин использование этого слова могло подразумевать комплимент влиятельному другу Геллия Героду Аттику [Baldwin 1975: 9].

20 Как отмечает Холфорд-Стревенс, Геллий «делает вид, что находит его обыденным» [Holford-Strevens 1988: 20]; ср.: «с лишь показной скромностью» (con una modestia solo apparente) [Minarini 2000: 536].

чальное место создания (Аттика) и время (ночь). Тем не менее, как мы видели в предыдущих разделах, деревенское *lucubratio* имеет свою собственную идеологию, и комментарии Геллия, которые он обозначит выразительным словом *lucubratiunculae* (ночные бденьица, praef. 14)[21], очевидно, во многом опираются на эту ассоциацию.

Чуть ниже Геллий защищает «ночную» идеологию своего текста с большей принципиальностью. Он настойчиво предупреждает тех, кто «не проводили ночи в такого рода бдениях (nullas hoc genus vigilias vigilarunt)… но были поглощены отнимающими время заботами (intemperiarum negotiorumque pleni sunt)»: «пусть они идут прочь от этих "Ночей" и ищут себе другие развлечения» (*abeant a noctibus his procul atque alia sibi oblectamenta quaerant*, praef. 19). Эти слова Геллия — самый яркий пример того, что было менее прямо выражено в сочинениях Сенеки и Плиния: он отторгает альтернативную и «несвоевременную» группу из сообщества своих читателей. «Эти ночи» принадлежат только Геллию и его читателям. Более того, эти слова раскрывают истинную силу незамысловатого и «описательного» названия его сочинения: текст «Аттических ночей» неотделим как от ночей, когда он сочинялся, так и от «тех ночей», когда происходит воображаемое ученое общение между писателем и читателем. Короче говоря, сочинение под названием «Аттические ночи» идеально задает направление взаимодействия между временем написания текста и временем его чтения. Этот эффект подтверждается позже рутинными ссылками Геллия на предыдущую главу как на «прошлую ночь» (*proxima nocte*, например 9.4.5; 15.7.3; ср.: [Faider 1927: 201—202]); текст хранит в себе ночи своего собственного зарождения.

То, что Геллий рассматривает «ночи» своего текста как особое время для избранных, проясняется окончательно в финале предисловия, где он отклоняет поползновения «темного и невежественного люда» (*neve adeat profestum et profanum volgus*, NA praef. 20)[22] прочитать эти записки и цитирует отрывок из «Лягушек» Аристофана, в котором хор предупреждает нечестивых и невежественных, чтобы они держались подальше от «ночных обрядов» (πανυχίδες) посвященных[23]. Аристофана же Геллий называет «остроумнейшим человеком» (*ille homo festivissimus*, praef. 20). Иначе говоря, после продолжительной критики «остроумных» названий других авторов, «Ночи» самого Геллия без лишних слов оказываются самыми остроумными из всех.

Описательное, на первый взгляд, название дает возможность Геллию непосредственно отослать к сцене ночного сочинительства, при помощи которой он преподносит сочинение своего текста как последовательность ночей. Разыгрывание этой сцены явным образом обусловливает оценку текста, подчеркивая закрытость и изысканность (festivitas) ночного сообщества автора и его аудитории. Основой взаимоотношений между ними становится услуга, кото-

---

21 Минарини справедливо привлекает внимание к двум программным аспектам этого слова — как характерного неологизма Геллия (или почти неологизма: lucubratiunculae встречается до этого только один раз у Фронтона, Ad M. Caesarem invicem 1.4, § 1 [p. 9, Naber]) и как слова, связанного с ночным обликом произведения [Minarini 2006: 550—551].

22 Как отмечает Минарини, этот апотропеический жест перекликается с восклицанием Горация в начальных строках оды 3.1.1: «Чураюсь черни, чуждой священных тайн, / Благоговейте молча» (odi profanum vulgus et arceo. / favete linguis) [Minarini 2000: 542].

23 NA praef. 21 = Ar. *Ran.* 354—356, 369—371.

рую Геллий, по его собственным словам, оказывает: как и Сенека, он утверждает, что умещает материал в такую форму, которая сохранит время его читателям, дав им право собственности над самими собой (vindicatio). Наконец, как мы видели, предисловие Геллия учреждает пространственно-временное взаимодействие между автором и читателями в течение тех «ночей», когда текст воображается как длящееся событие; для приобщения читателей к этим ночам используется образ религиозной «инициации». Это навсегда помещает труд Геллия и все его текстуальное сообщество под знак его «ночей».

Перевод с англ. Натальи Мовниной

Библиография / References

[Baldwin 1975] — *Baldwin B.* Studies in Aulus Gellius. Lawrence, Kansas: Coronado Press, 1975.

[Cugusi 1983] — *Cugusi P.* Evoluzione e forme dell'epistolografia latina nella tarda repubblica e nei primi due secoli dell'impero. Rome: Herder, 1983.

[Faider 1927] — *Faider P.* 1927. Auli Gellii Noctium Atticarum Praefatio // Le Museé Belge. 1927. Vol. 31. P. 189—216.

[Gow, Page 1965] — *Gow A.S.F., Page D.L.* The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams: In 2 vols. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

[Henderson 2002] — *Henderson J.* Knowing Someone through Their Books: Pliny on Uncle Pliny (Epistles 3.5) // Classical Philology. 2002. Vol. 97. № 3. P. 256—284.

[Hoffer 1999] — *Hoffer S.E.* The Anxieties of Pliny the Younger. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1999.

[Holford-Strevens 1988] — *Holford-Strevens L.* Aulus Gellius. London: Duckworth, 1988.

[Janson 1964] — *Janson T.* Latin Prose Prefaces: Studies in Literary Conventions. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1964.

[Juvenal 1996] — *Juvenal.* Satires. Bk. I / Ed. by S. Morton Braund. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

[Minarini 2000] — *Minarini A.* La prefazione delle Noctes Atticae: Gellio fra Plinio e Seneca // Bollettino di studi latini. 2000. Vol. 30. P. 536—553.

[Russell 1974] — *Russell D.A.* Letters to Lucilius // Seneca / Ed. by C.D.N. Costa. London, 1974. P. 70—95.

[Sherwin-White 1966] — *Sherwin-White A.N.* The Letters of Pliny: A Historical and Social Commentary. Oxford, 1966.

Борис Маслов

Трансисторическое сообщество как предмет филологического знания[1]

Boris Maslov

The Transhistorical Community as Object of Philological Knowledge

Борис Маслов (Университет Осло, доцент; PhD) borismas@ifikk.uio.no.

Ключевые слова: филология, стоицизм, Плутарх, Сенека, Р. Якобсон, Ю. Тынянов

УДК: 80+82.091+7.01
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_43

В статье проблема филологического знания рассматривается с точки зрения античных и современных теорий литературы и поэтического языка. Так, представление об особом качестве тесноты, которое Сенека вслед за Клеанфом обнаруживает в стихотворной речи, перекликается с идеями Ю. Тынянова и Р. Якобсона, а соображения последнего о фатической функции языка помогают прояснить, (1) почему именно литература оказывается основным предметом филологического знания и (2) каким образом филология служит построению трансисторических мостов между текстами и их читателями. Показывается, что уже в Античности филология как особая форма знания сосуществует с риторикой и философией в рамках «эллинистической эпистемы».

Boris Maslov (PhD; Associate Professor, University of Oslo) borismas@ifikk.uio.no.

Key words: philology, Stoicism, Plutarch, Seneca, Roman Jakobson, Yuri Tynianov

UDC: 80+82.091+7.01
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_43

The article places the problem of philological knowledge in relation to ancient and modern theories of poetic language. In particular, the notion that verse exhibits the quality of tightness or density, which Seneca borrows from Cleanthes, is paralleled by ideas formulated by Yuri Tynianov and Roman Jakobson, whereas the latter's remarks on the phatic function of language offer a framework for elucidating (1) why literature furnishes the principal object of philological knowledge and (2) how that knowledge aids in constructing transhistorical bridges between texts and their readers. The article argues that, within the "Hellenistic episteme", philology coexisted with rhetoric and philosophy as one of the three fundamental forms of knowledge.

1. Филология, XXI век

Последнее десятилетие — время оживленного интереса к тому, что такое и чем могла бы быть филология. В США этот новый разговор о филологии начался тогда, когда многие литературоведы и историки культуры перестали воспринимать критическую теорию — часто приравниваемую к «континентальной философии» — как ресурс обновления гуманитарного знания. Восстановление дисциплинарных границ между философией и литературоведением заставило специалистов по национальным литературам и культурам вспомнить о предыстории своей науки.

1 Настоящая статья является переработанным текстом лекции, прочитанной в НИУ ВШЭ в Москве в декабре 2019 года. Автор признателен аудитории, рецензентам журнала, а также Даниилу Аронсону, Евгении Ганберг, Дмитрию Калугину, Илье Клигеру и Рокко Рубини, читавшим статью в рукописи.

Эти воспоминания — как, например, в работах Шелдона Поллока [Pollock 2009][2] — нередко окрашены ностальгией по тем временам, когда специалист по истории английской литературы в обязательном порядке изучал в университете латынь и древнеанглосаксонский. Действительно ли в эпоху cultural studies литературоведы растеряли свои специальные компетенции или речь должна идти об ускорившейся специализации знания, — вопрос открытый, но именно в этом контексте получает объяснение тот успех, который имела вышедшая в 2014 году книга историка Джеймса Тёрнера «Филология» с подзаголовком «Забытые истоки гуманитарных наук» [Turner 2014]. Сама эта книга представляет собой обзор истории филологических штудий преимущественно в англоязычных странах в XVIII и XIX веках. Последнее само по себе вызывает некоторое недоумение, ведь львиная доля исследований древних и новых языков и литератур в этот период приходилась на Германию; в начале XX века в Америке филологический подход учеными-гуманистами все еще воспринимался скептически, как «тирания немецкого метода»[3]. Более существенно то, что книга Тёрнера представляет XIX век как царство позитивизма и здравого смысла, в котором специалисты по изящной словесности получили наконец скромную, но достойную должность при дворе Историографии и принялись за восстановление мертвых языков и трудночитаемых памятников.

Между тем сведение филологии к фактографии не просто курьез. Подобная эпистемология оказывается удобным ориентиром для гуманитариев-дигиталистов, для которых более или менее автоматизированное обследование больших корпусов данных служит приглашением вновь замкнуться на изучении словесного материала и отвлечься как от (с трудом поддающегося подсчету) культурного «контекста», так и от набивших многим оскомину теоретических изысков.

В российской науке союз филолога с компьютером был и остается привычным явлением по аналогичной причине: при советской власти, когда академическая философия попала под ярмо ортодоксального марксизма, многие литературоведы искали союза с точными науками. В западноевропейской и особенно североамериканской гуманитарной науке дигитальные, квантитативные, да и когнитивные исследования пока только борются с высокой теорией за центральные позиции. И пусть континентальная философия уже не так будоражит мысль, как тридцать или двадцать лет назад, императив изобретения новых и критической поверки старых понятий и категорий — императив, который несет в себе философская традиция, — продолжает тяготеть над умами гуманитариев. Объектом такого теоретизирования, как оказалось, вполне может быть и филология.

Новые попытки увидеть в филологическом знании особый инструмент познания действительности и предложить критическую генеалогию этого инструмента неизбежно возвращают нас к Ницше (ср.: [Porter 2000]). Согласно этим новым прочтениям, в знаменитой полемике с Ульрихом Виламовицем правда была на стороне Ницше, ведь тот практиковал более живую филологию, philologie active. Так вслед за Делёзом назвал ее Ролан Барт, искавший,

---

2 Русский пер. Н. Мовниной: *Поллок Ш.* Филология будущего? Судьба мягкой науки в жестком мире. 2011. № 110. С. 92—114.

3 Цитата принадлежит Баррету Уинделу (Barrett Wendell); обсуждение см. в [Maslov 2017: 486].

по выражению недавнего исследователя, у немецкого философа антидот против «соблазна сциентизма» [Weller 2019: 219]. Такая антипозитивистская филология, к которой в свое время призывал и Поль де Ман [de Man 1986], обещает освободить нас от истины, на место которой заступает метафора, и от фактов, на смену которым приходит плюрализм интерпретации.

Чтобы оценить, насколько далеко отстоит это видение филологии от того образа, который выстраивает в своей книге об «истоках гуманитарных наук» Тёрнер, достаточно сказать, что Ницше у Тёрнера не упомянут ни разу. Впрочем, возвращение к твердым истинам, которые (будто бы) добывает филология Виламовица, сегодня уже не может быть расценено лишь как консервативный жест, в силу того что постструктуралистская повестка дня, утратив эмансипационный импульс, была подхвачена теми, кому нет дела ни до философии, ни до филологии. Столкнувшись с политической риторикой, основанной на релятивистском понимании правды и права, даже те ученые, которые работают в русле критической теории, предпочтут понимать свое дело как верификацию смыслов, а не как их распыление. В двух вышедших одна за другой книгах американский компаративист Джон Хамильтон отождествляет филологию с внимательным, радивым чтением и любовью к воплощенному в тексте слову [Hamilton 2017; 2019]. В последней книге «Филология плоти» Хамильтон защищает парадоксальный с точки зрения истории науки, почти богословский, тезис, что без Бога-Логоса, принявшего на себя плоть, не было бы и филологии, сосредоточенной не на духе, а на текстуальной *плоти*; повторяющийся мотив книги — *присутствие*, «воплощенное в слове как таковом» [Ibid. 2019: 7], как одновременно и условие, и цель филологической работы. Понятие присутствия оказалось в центре литературоведческого дискурса не в последнюю очередь благодаря Хансу Ульриху Гумбрехту, писавшему о «потенциале филологии» еще в 2003 году [Gumbrecht 2003]; к критике этого понятия нам еще предстоит вернуться.

В современной констелляции знания, в которой память о старом содружестве филологии и истории сосуществует с последствиями риторического поворота (в том числе и в пределах философии), Тёрнер и Хамильтон оказываются невольными союзниками, на разные голоса свидетельствующими о своеобразном дефиците правдивости в гуманитарном знании. Вызывая из прошлого дух филологии, не только позитивисты, но и теоретики стремятся вновь научиться говорить об истине. Задача данной статьи — поместить филологию в эпистемологический контекст классической древности, в котором отношения между историографией, риторикой и философией были иными, а сама филология понималась намного шире, как одновременно эмпирический, направленный преимущественно на прошлое и включенный в поток личного жизненного опыта ученого поиск истины.

2. Φιλολογία / Philologia

Делая филологию предметом теоретического рассмотрения — как форму научного знания, как опыт понимания текстов, как форму человеческого общения, — мы должны быть готовы к тому, чтобы противопоставить ее философии tout court и опереться на принципы, выработанные самой филологией в ходе своего развития. Главные ориентиры для определения филологии как совокупности практик работы со словом заложены вовсе не в XVIII или XIX столе-

тии и даже не в трудах итальянских гуманистов, а уже в Античности, в которой параллельно, в напряженном диалоге, развивались три формы знания: философская, риторическая и филологическая. Этот диалог и был подхвачен в раннее Новое время.

Антагонизм между философией и риторикой — Платоном и Исократом, абстрактным и практическим знанием, идеями и словами, вечностью и настоящим, истиной и пользой — представляет собой своего рода locus communis интеллектуальной истории. Место филологии в этом конфликте на первый взгляд неприметно — не только в силу того, что ученые, практиковавшие филологическое знание в чистом виде и чьи труды дошли до наших дней (Варрон, Авл Геллий, Макробий, анонимные комментаторы-схолиасты), были и менее красноречивы, и менее амбициозны, чем древние ораторы и философы, но и потому, что филологичность была свойственна в той или иной степени почти всем античным интеллектуалам. Само понятие филологии по-гречески уже в эллинистический период, а затем и по-латыни отсылало к учености любого рода; любой студент назывался филологом, любителем словес. Ученики провинциального философа Ксанфа в «Жизнеописании Эзопа» — «филологи» [Vita G, 23, etc.], а Витрувий в своем трактате «Об архитектуре» называет Гомера «прародителем поэтов и всей филологии» и говорит, что цари Пергама основали городскую библиотеку, «движимые великой сладостью филологии» [Vitr. 7 praef. 4, 8]. Существовали и более узкие термины: педагогов, учивших языку, называли грамматиками, а тех, кто работал с текстами древних авторов, — критиками. Между тем φιλολογία и philologia оставались сводными понятиями, обозначающими изучение текстов ради слов — текстов и слов прежде всего древних, но также относящихся к разным эпохам, в том числе современной. К примеру, в «Аттических ночах» Авл Геллий [XVII, 10] пересказывает суждения философа Фаворина, высказанные «летом на вилле у друга» и слышанные самим Геллием, о том, как Вергилий, живший двумя веками ранее, отвечает на красочное описание извержения Этны из Первой Пифийской оды Пиндара, поэта V века до нашей эры. В короткой заметке синхронизированы четыре авторские — и четыре читательские — позиции.

Хотя о своей «любви к беседе» у Платона говорит уже Сократ, первых филологов в современном понимании мы встречаем в Александрии в III веке до нашей эры. В эллинистическую эпоху филология обретает свои две родовые черты: (1) интерес к прошлому как к чему-то далекому, отличающемуся от настоящего, но допускающему реконструкцию, и (2) преимущественное внимание к литературе как к источнику знания о прошлом и знания о мире. Вопрос, почему прошлое мы познаем из литературы, неотделим от вопроса о том, почему литературные тексты живут дольше других. Эта взаимосвязь между литературой и историей, как мне кажется, и составляет центральную проблему для теории филологии.

3. Semel satis est

Литература оказывается в центре внимания александрийских ученых не только как предмет изучения. Некоторые из них, как Каллимах, автор сводного каталога Александрийской библиотеки, также пишут стихи, преимущественно

стихи о прошлом, понятом как конгломерат эзотических практик, диалектов, верований и мифов. Антикварный интерес к прошлому оказался заразительным и для римских поэтов, которые наполняли свои тексты изысканными мифологическими и географическими аллюзиями. Даже такой поэт, как Катулл, чья поэтика близка современным представлениям о спонтанном лирическом творчестве, пишет своему другу, что не сможет сочинить стихи ему в утешение, находясь в отъезде [68, ст. 33—36], ведь почти все его книги остались в Риме, и у него под рукой «небольшой набор писателей» (scriptorum non magna est copia). Хотя подходящий материал все же нашелся — миф о «втуне начатом Протесилаевом доме» и о молодой вдове первого из погибших под Троей греков — Катулл подчеркивает книжный характер своей поэзии: для дружеского общения с современниками необходимо справляться с поэтами прошлого. Прилагательное-гапакс *protesilāēam* [ст. 74], идеально подогнанное к первой половине второго стиха элегического дистиха, подчеркивает не только ситуативную меткость мифологического примера, но и грамматическую и просодическую изощренность, с которой римский поэт использует греческие имена.

Даже те, для кого литература не была самой важной частью жизни, были причастны филологическим практикам. Так, Цицерон совмещал политическую и ораторскую деятельность и философские труды с сочинением гекзаметров и считался не последним поэтом своего времени (см.: [Bishop 2018]). Стихи Цицерона до нас не дошли, но непосредственно о филологии он пишет в письме, адресованном своему ближайшему другу Аттику [XIII, 52], где он описывает, как принимал у себя в поместье Цезаря и его огромную свиту. В письме есть стихотворная цитата, что не характерно для писем Цицерона, и оно испещрено греческими вкраплениями; по-гречески Цицерон пишет и слово φιλολογία: в разговоре хозяина и главного гостя не было «ничего серьезного», но было «много *учености*».

Перед этим Цицерон не без тщеславия пишет о Цезаре: «Не таков гость, чтобы сказать ему: “Буду рад тебе, если заедешь ко мне по пути назад”. Одного раза достаточно (Semel satis est)». Речь здесь идет прежде всего о денежных суммах и организационных усилиях, затраченных автором письма, однако обращает на себя внимание акцент на единичности опыта филологического общения — ученой беседы за обеденным столом, не требующей продолжения и подтверждающей исключительно высокое реноме его участников.

Эклектичность и фрагментарность культурного и интеллектуального опыта человека, занятого разысканиями о прошлом, заложена в структуре «Аттических ночей» Авла Геллия, который перемежает в коротких отрывках самые разнообразные темы. Вот некоторые примеры занимающих его вопросов: свидетельства историков об использовании музыкальных инструментов во время битвы (I, 11); неверная этимология слова *fur* ‘вор’ у Варрона (I, 18); что стоики писали о структуре человеческого глаза (V, 16); верно ли Катулл использовал глагол *deprecor* ‘стараться отвратить мольбой’ (VII, 16); несомненное свидетельство о том, как дельфин влюбился в одного мальчика (VI, 18); рассуждение о том, что понятие *humanitas* включает в себя не только культуру речи (XIII, 17); перфект от глагола *descendo* ‘спускаться’, который даже в узусе образованных людей может принимать форму *descendidi*, а не *descendi* (VI, 9).

Сам Авл Геллий не считает себя педантом или книжным червем. Он с иронией пишет о труде своего приятеля, который, узнав об «Аттических ночах», решил поделиться с Геллием собственными находками. Обмен рукописями

носит дружеский характер, но Авл Геллий разочарован прочитанным. Дело в том, что его коллега исследует чересчур частные темы, которые Геллий насмешливо перечисляет: кто первый был назван грамматиком; число знаменитых мужей, носивших имя Пифагор и Гиппократ; почему в пятнадцатой книге «Одиссеи» Телемах, желая разбудить Писистрата, пнул его ногой, а не прикоснулся рукой; почему Гомер считал, что у коров телята рождаются трижды в год; список городов, когда-либо менявших название; и имена всех товарищей Одиссея, съеденных Сциллой (XIV, 6).

Авл Геллий возвращает автору рукопись, говоря, что она не поможет ему в сочинении «Аттических ночей», поскольку «его скромный труд исследует прежде всего один стих Гомера, тот самый, про который Сократ говорил, что он ему дороже всего» (omnibus semper rebus). Это стих 392 из четвертой песни «Одиссеи» (ὅττι τοι ἐν μεγάροισι κακόν τ᾽ ἀγαθόν τε τέτυκται), который в переводе Жуковского звучит как «Что у тебя и худого и доброго в доме случилось». Геллий намекает на то, что все его сюжеты и темы так или иначе связаны с его домашними интересами, и они должны сохранить качество, свойственное естественному течению времени личной жизни. Он не стремится к исчерпывающей полноте знания, ведь она была бы несовместима с теми аффектами — любопытство, живой интерес, восхищение, — которые движут филологом-дилетантом. В своем ответе приятелю-антиквару Авл Геллий при помощи одного стиха (из Гомера) и одного свидетельства (о том, что этот стих Сократ предпочитал всем другим) не просто выказывает свою эрудированность, но и отсылает к более широкому кругу «друзей», в числе которых первый из поэтов и первый из философов.

Эта операция — построение сообщества людей, живших в разное время, чьи слова сохранены историей, но требуют бережного внимания и любви как со стороны ученых, так и со стороны простых читателей, — многократно повторяется в «Аттических ночах». Хронотоп ночных занятий (их римляне обозначали специальным термином *lucubratio*) особенно подходит для такой работы. Джеймс Кер на основании свидетельств из Сенеки и Плиния Старшего показывает, как возникает «ночное сообщество между автором и его читателями» [Ker 2004: 239][4]. Ночные бдения важны для всех трех упомянутых античных форм знания: Квинтилиан советует будущему оратору работать по ночам в полном одиночестве, поскольку это позволяет добиться наибольшей концентрации внимания (mentis intentio [Inst. X, 3, 20]), Сенека говорит о том, что ночное уединение и бегство от суеты собственных дел позволяет ему «делать дело потомков» (posterorum negotium ago [Ep. 8, 1]), ведь им он помогает быстрее получить вынашенные им самим нравственные уроки. Будущим читателям адресованы и бдения Авла Геллия: он посвящает «Аттические ночи» своим детям, однако его задача состоит не в том, чтобы научить их жить или приносить пользу обществу, а в том, чтобы помочь им преодолеть «воистину постыдное, мужицкое невежество о делах и словах» (NA praef. 4). В прологе к «Сатурналиям» Макробий говорит о том, что его текст должен служить «ресурсом учености» (supellex scientiae), в котором легко найдутся «достопамятные деяния и речения» (praef. 2). Если оратор тренирует память и внимание, а философ передает человечеству добытые им истины, то интересующийся прошлым ученый-филолог служит посредником между текстами и их читателями.

4 Перевод фрагмента из этой статьи см. в настоящем номере.

4. Филолог и антиквар

В римскую эпоху филология покрывает широкий спектр занятий и качеств: от остроумной беседы Цицерона с Цезарем до крайней степени начетничества, как в случае приятеля Авла Геллия, который преподнес ему свои «записи и выписки». Объединяет все эти ситуации представление о том, что общение между людьми приобретает дополнительную ценность, когда в него оказываются вовлечены (литературные) тексты, понимание которых требует совместного усилия по освоению прошлого.

В этом коренное отличие филологии от антикварной формы знания, в которой Карло Гинзбург вслед за Арнальдо Момильяно усматривает источник историографии [Ginzburg 2001: 51—67][5]. Антиквар занят прошлым ради самого этого прошлого, а не ради понимания текстов о нем, и он восстанавливает его во всех завораживающих своей инакостью деталях. Несомненно, что эмпирическая установка на познание действительности как таковой, которую принято возводить к Аристотелю, является основополагающей для современного научного знания. Филология также связана с изучением прошлого, и ее сближает с антикварными штудиями чистый познавательный интерес, не связанный ни с философскими воззрениями, ни с характерным для ораторской традиции стремлением использовать язык для достижений тех или иных целей в настоящем.

Гинзбург показывает, что внимание к рациональным процедурам доказательства и к выявлению тех или иных обстоятельств прошлого было частью риторической традиции. Если Цицерон писал о воздействии оратора на чувства слушателей, то Аристотель в «Риторике», а вслед за ним Квинтилиан, подчеркивали рациональное зерно в работе ритора, необходимость докопаться до истины. Через Фукидида, Аристотеля и Квинтилиана Гинзбург проводит нить интеллектуальной преемственности к Лоренцо Валла — автору одного из главных текстов филологической традиции, в котором он развенчал как подделку дарственный акт Константина Великого папе Сильвестру («Дар Константина»), используя как риторические приемы, так и историко-культурные и лингвистические аргументы. Сочинение Валлы оказалось могучим оружием в эпоху Реформации, поскольку оно подрывало претензии Ватикана на политическую власть. От Валлы нить ведет дальше — к современной историографии, к «уликовой парадигме», о которой пишет Гинзбург, и, конечно, к самому Гинзбургу.

Исследование Гинзбурга позволяет нам сделать три существенных вывода. Во-первых, в истории европейской культуры наследуются не только отдельные идеи, понятия или образы; наследуются формы знания, причем посредниками при этом могут выступить не только институции или устойчивые практики, но и влиятельные тексты. Во-вторых, как показал Гинзбург, в то время как на авансцене интеллектуальной истории происходит схватка риторики с философией, на заднем плане — отчасти в пределах риторической традиции, увиденной через линзу философии, — складывается историзм, то есть представление об инакости прошлого и об определенных («археологических») методах

5 Перевод главы из этой книги «Еще раз об Аристотеле и истории» см. в настоящем номере.

познания, опирающихся на те следы, которые прошлое оставило в настоящем. В-третьих, отталкиваясь от работ Гинзбурга, мы можем провести границу между историографией и филологией — между эмпиризмом, который в XIX веке был переосмыслен как «позитивизм», и вовлеченным познанием прошлого, *транс*историзмом. Филологию занимает прежде всего не то, как «это было на самом деле» (по слову фон Ранке), а то, как то, что было, встраивается в другие временные ряды и в опыт людей, живущих в иные эпохи, в том числе и в эпоху, современную филологу. Именно из-за этого в центре внимания филологии оказываются не своды законов, надписи или исторические сочинения, а литература. Неспособность объяснить этот вполне эмпирический факт составляет, на мой взгляд, главную слабость философской герменевтики. Когда Дильтей, а вслед за ним Гадамер и Блуменберг стремились сделать из филологии союзницу философии, которая помогла бы ей противостоять просвещенческому рационализму, они напрасно оставили без внимания современную им теорию литературы.

5. «Вынужденная теснота песни» и «чуткий слух»

Итак, необходимость развести историографию и филологию требует от нас ответа на вопрос, чем обусловлена таинственная живучесть литературы. Ключевые античные тексты о литературе не отвечают на этот вопрос прямо. Платон в «Государстве» критикует поэзию как ущербную форму отражения действительности; Аристотель в «Поэтике» также трактует поэзию прежде всего как мимесис — изображение действий и поступков. Параллельно существует риторическая традиция, с которой тесно соприкасается трактат «О возвышенном». В числе авторов, которым Псевдо-Лонгин — вполне в духе цицероновской, аффективной риторики — приписывает власть над умами и воображением читателей, и сам Платон.

Предвосхищая категории якобсоновской поэтики, можно сказать, что в споре с философией риторика стремилась сместить акцент с референтной функции поэзии (проблемы изображения действительности) на конативную (на то, как текст воздействует на читателя или слушателя). Филологическая традиция, как мы увидим, переносит внимание на поэтическую функцию — на форму самого сообщения.

Само это повышенное внимание к форме в литературе можно трактовать по-разному. У Якобсона поэтическая функция — это принцип итерации, повторения в пределах одной синтагмы в чем-то аналогичных элементов; соотнося их, мы устанавливаем между ними парадигматические отношения. Самый очевидный пример такой дополнительной организации — это стиховой ритм. В античной традиции рефлексии о поэтическом языке в центре внимания находится категория стиля. Продолжая эту традицию, Леонардо Бруни в гуманистическом филологическом манифесте «О верном способе перевода» на первое место ставит императив верности авторскому стилю: задача переводчика состоит в том, чтобы перенести из одной языковой системы в другую характерный почерк писателя; это необходимо для установления личных отношений между автором и читателем, который одновременно осознает разделяющую их дистанцию (поскольку перевод не позволяет ему забыть о том, что

оригинал написан на другом языке) и способен преодолеть ее (благодаря тому, что перевод верно передает стиль писателя). Эти две трактовки поэтического языка — формально-лингвистическая и историко-стилистическая, — в свою очередь, требуют соотнесения друг с другом.

Бесценны дошедшие до нас фрагменты текстов стоиков о литературе, так как они могут помочь нам разобраться, почему литература, сосредотачивая внимание на сообщении как таковом, способна преодолевать большие исторические дистанции. Греческие стоики много писали о поэзии, усматривая в ней своего рода протофилософию, необходимую подготовку к абстрактному познанию истины и добродетельной жизни. Клеанф, продолжатель Зенона, сам писал стихи; среди его несохранившихся трудов – трактат под названием «Археология» и сочинение «О поэте».

Кроме того, существует по крайней мере одно прямое указание на то, что Клеанф разработал теорию поэтической речи как средства нравственного воспитания. В 108-м послании Сенека пишет о том, что даже испорченный пороком человек искренне рукоплещет опровергающим его жизнь нравственным изречениям, — но только если те доносятся до него с театральной сцены. Поэтому и философу следует прибегать к стихотворной форме, дабы действеннее (efficacius) внедрить мораль в души неопытных (in animum inperitorum):

> Ибо, как говорил Клеанф, подобно тому, как наше дыхание производит более яркий звук, когда труба изливает его, пропустив через теснины длинного канала, через расширенное в самом конце отверстие, вынужденная теснота песни (carminis arta necessitas) делает более яркими наши ощущения (sensus nostros clariores). То же самое, сказанное в прозе, и слушается небрежнее, и поражает меньше: в том же случае, если прибавляется метр и четкие стопы сдерживают выдающийся смысл, то же самое речение наносит удар как будто с большим размахом [Ep. 108.10].



Ил. 1. Сигнальная труба. Бронза. II век н. э. Место обнаружения: р. Майн у Рюссельхейма. (Antikensammlung Inv.-Nr. Misc. 8417. Neues Museum, Berlin.) Фотография Б. Маслова

В своей книге об истоках формализма в психологии XIX века Илона Светликова показала, что тыняновское понятие «тесноты стихового ряда», связываемое им прежде всего со стиховым ритмом, восходит к понятию «тесноты апперцепции», которым пользуется в «Психологии народов» Вильгельм Вундт. Между тем, как отмечает сама исследовательница, «структурно» эти два понятия не совпадают [Светликова 2005: 110]: Вундт объясняет теснотой апперцепции (die Enge der Apperception) то, что мы называем предмет по одному, главному признаку, в то время как у Тынянова теснота стихового ряда описывает то качество плотности, которое характеризует, напротив, более активные процессы смыслопорождения при восприятии стихотворного текста. Значение, которое исходит из «теснины длинного канала» (*ил. 1*) стихового ряда, живее и динамичнее, чем смысл обыденного, практического языка.

Перекличка между Сенекой и Тыняновым свидетельствует, по всей видимости, не о косвенном влиянии, а о том, что метафора тесноты спонтанно используется разными авторами для осмысления сближенности элементов, которые в прозе разнесены и разделены. Это именно то свойство, которое определяет через итерацию в пределах синтагмы и именует «поэтической функцией» Роман Якобсон.

Переданная Сенекой мысль Клеанфа позволяет нам более четко прояснить различие между риторической традицией, основанной на приемах убеждения, и рефлексией о поэтическом языке. Если риторика использует те или иные приемы для более убедительной передачи определенных сообщений, навлекая на себя подозрения философии в недобросовестности, то поэтический язык уже по самой своей природе обостряет нашу восприимчивость (sensus) вне зависимости от искусности и целей сочинителя. Иными словами, *то же самое* сообщение в стихах, исключительно благодаря своей стихотворной форме, достигает большей звучности («яркости»). Можно вспомнить, что даже враждебная к литературе философия эпикурейцев нашла себе последователей в Новое время прежде всего благодаря гекзаметрической поэме Лукреция.

Возвращаясь к древним стоикам, еще одно отражение их теории литературы обнаруживается в трактате Плутарха «О том, как слушать поэтов». Мысль о том, что литература действует на более дальние расстояния, чем не-литература, у Плутарха подкрепляется специальным термином — педагог должен воспитывать в юных читателях «чуткий слух» (ὀξυηκοΐα). Дело в том, что литература обладает способностью сообщать нам не только те смыслы, которые были вложены в текст первоначально: мы должны научиться привносить в текст свое (τὸ οἰκεῖον), в частности читая разные тексты и выстраивая многообразные связи между ними:

> …не следует пренебрегать как относящимся лишь к чему-то одному также и таким словом/текстом (λόγον), пользу которого можно сделать общей и доступной, но [следует] переносить его на все похожее, а юношество приучать видеть сходство и чутко привносить свое, путем тренировки чуткого слуха на большом числе примеров (ἐν πολλοῖς παραδείγμασι ποιουμένους μελέτην καὶ ἄσκησιν ὀξυηκοΐας), так, чтобы, когда Менандр говорит: «Блажен тот, у кого есть и имущество, и ум», — они полагали бы, что это сказано и о славе, и о власти, и о силе слова… (De aud. poetis, 34c)

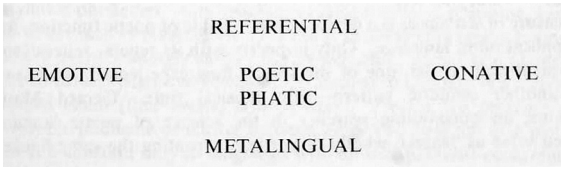
Обращает на себя внимание заложенный в концепции чуткого слуха релятивизм интерпретации. Пусть мы слышим «власть», когда текст говорит «ум»; главное, чтобы мы слышали в нем хоть что-то *своё*. Может показаться, что эта установка находится в противоречии с антикварной задачей реконструкции первоначального чтения текста, но это впечатление поверхностно: чуткий слух тренируется лишь при условии внимательного отношения к историческому и жанровому многообразию включенных в канон текстов, а также к противоречиям в пределах одного текста. Как замечает Давид Констан, «слушание для Плутарха — это всегда переслушивание уже знакомых стихотворений, которые ученик должен быть готов цитировать даже для опровержения самих этих стихотворений» [Konstan 2004: 15—16]. Едва ли не в первую очередь такой подход необходим при чтении поэм Гомера, многие стихи и пассажи которых вызывали в Античности критику и отторжение.

Поэзия, согласно Якобсону, заставляет нас устанавливать соответствия и выстраивать парадигмы в пределах текста. Та же логика итерации переносится

на отношения между заключенным в тексте опытом — когнитивным, аффективным, а в случае ритма и сугубо телесным — и опытом того, кто этот текст читает или слушает. Речь идет именно о соотнесении, ни в коем случае не о совпадении, так как читающий не должен быть настолько захвачен читаемым, чтобы утратить ощущение дистанции и различия, ведь это лишит его как возможности видеть противоречия, так и свободы выбора между текстами. По этой причине чрезмерным упрощением кажется тезис Хамильтона о том, что филология ставит своей целью создавать и обслуживать некое «присутствие». Эффекты присутствия достигаются при помощи приемов и технологий визуализации («энаргеи»), которые выработаны риторикой; их цель — заставить слушающего вообразить то, что представляет оратор, и таким образом подчинить его волю. Филологическое чтение, напротив, активное и трудное, разом стратифицирующее и направленное на множество подлежащих соотнесению текстов. «Присутствие» никак не может служить адекватным описанием цели этой деятельности, хотя в некоторые эпохи образность присутствия/отсутствия используется в трансисторическом ракурсе [Калугин 2020].

6. Кода. Схемы

Представляет интерес то, каким образом Якобсон схематически представляет свою теорию языковых функций в статье «Лингвистика и поэтика», в которой он дает знаменитое определение поэтической функции. С поэтической функцией соседствует фатическая, и не просто соседствует, а явно, побуквенно повторяет ее, образуя микропарадигму в центре схемы и превращая саму эту схему в своего рода произведение визуальной поэзии (*ил. 2*). Фатическая функция обеспечивает возможность контакта между говорящим и слушающим. Если в бытовом общении (по крайней мере, в додигитальную эпоху!) налаживание канала коммуникации — задача явно маргинальная, то во всех собственно филологических жанрах (глоссы, комментарий, перевод, вводная статья к изданию текстов) эта функция оказывается доминантой.

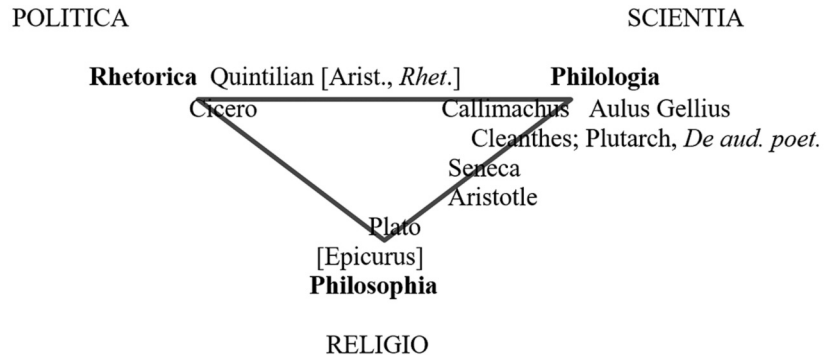


Ил. 2. Поэтическая и фатическая функции у Якобсона [Jakobson 1960: 357]

Решение Якобсона подчеркнуть парность фатической и поэтической функций подталкивает к мысли, что усилие филолога, обеспечивающего возможность контакта между прошлым и настоящим, является ответом на итеративную логику, заложенную в литературном тексте. Теснота поэтической речи обусловлена установкой на включение читателя в напряженную работу по выстраиванию соответствий и парадигм — ту работу, которую Плутарх назвал тренировкой читательского чуткого слуха. Эффект синхронизации между прошлым и настоящим или вечным и насущным, о котором рассуждали Клеанф

и Сенека, достигается также благодаря относительно большей «яркости» метризованной речи.

В заключение я бы хотел вернуться к тезису о возможности и даже теоретической необходимости различения трех эллинистических форм знания о мире, которые в порядке еще одного визуального эксперимента можно представить как вершины треугольника (*ил. 3*).



Ил. 3. Эллинистическая эпистема

Риторика учит использовать язык для нужд настоящего; философия размышляет о вневременном, часто в посмертной перспективе будущего; филология озабочена преимущественно прошлым. Если представить себе проекции этих трех вершин за пределами человеческого языка, то философию будет продолжать религия, риторику — политика, а филологию — научное знание, прежде всего знание об истории.

Авторы эллинистической эпохи, в числе которых и те, кто писал на латыни, как правило, в той или иной степени совмещали интерес к философии и интерес к филологии (как Плутарх или Сенека), либо интерес к риторике и философии (как Цицерон), либо к риторике и филологии (как Квинтилиан). В центре условного треугольника находится поэзия, существовавшая, конечно, до того, как сложились его три вершины; поэтому ресурсы поэтического языка используют и риторика, и филология, и философия. Те авторы (Платон, Сенека, Цицерон), чьи имена помещены на границу треугольника, наиболее активно и успешно работали с литературными формами. Отраженная на схеме конфигурация видоизменилась в эпоху поздней Античности, но гуманизм восстановил ее в правах по крайней мере на несколько столетий.

Теория филологии должна учитывать непростую историю ее взаимоотношений с риторикой и философией. Так, литература не является исключительным уделом филолога. И риторика, и философия разрабатывают свои концепции литературы: если первая занимается приемами воздействия на читателя, прежде всего тропами, то вторая выдвигает на первый план проблему репрезентации и фикциональности. Теория литературы, исходящая из филологии, призвана прояснить формы контакта между прошлым и настоящим, установления единовременного соответствия между «я» и «другим».

Трансисторические сообщества, которые складываются благодаря литературе, прочитанной глазами филолога, имеют ситуативную природу. Их состав

продиктован меняющимися обстоятельствами интеллектуальной жизни субъекта филологического знания; в силу этих обстоятельств один голос может оказаться громче («ярче») другого, даже если положение последнего в той или иной культурной системе выше. В лучшем случае эти сообщества напрочь отвергают иерархичность и власть канона. Дискредитация филологов как «людей в футляре» к концу XIX столетия прямо связана с тем, что институционализация гуманитарного знания неизбежно приводит к *реификации* трансисторических сообществ — будь то списки писателей, которых нужно любить со школьной скамьи, навязываемое всем гимназистам представление о привилегированном положении древнегреческого и латинского языков или относительно аморфная гуманистическая Традиция у Гадамера. Вслед за Ницше мы можем сказать, что возможность обращения к Античности ценна именно тем, что греки и римляне находятся вне власти позднейших идеологических конструкций. Многие в древности понимали, что единственный способ дружить с Гомером — это дружить с ним *по частям*, ведь полюбить его целиком невозможно. Филологический аффект невозможно отделить от критического импульса, от разбора текстов на составные части, от работы по контекстуализации и ресинхронизации множества неудобных, разновременных, ищущих своей парадигмы элементов.

Библиография / References

[Калугин 2020] — *Калугин Д.* Между философией и литературой: понятие *присутствие* в текстах XVIII в. // Die Welt der Slaven. 2020. Vol. 65. P. 7—17.

(*Kalugin D.* Mezhdu filosofiey i literaturoy: ponyatie *prisutstvie* v tekstakh XVIII v. // Die Welt der Slaven. 2020. Vol. 65. P. 7—17.)

[Светликова 2005] — *Светликова И.* Истоки русского формализма. Традиция психологизма и формальная школа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

(*Svetlikova I.* Istoki russkogo formalizma. Traditisiya psikhologizma i formal'naya shkola. Moscow, 2005.)

[Bishop 2018] — *Bishop C.* Pessimus omnium poeta: Canonization and the Ancient Reception of Cicero's Poetry // Illinois Classical Studies. 2018. Vol. 43. № 1. P. 137—159.

[de Man 1986] — *de Man P.* The Return to Philology // The Resistance to Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. P. 21—26.

[Ginzburg 2001] — *Ginzburg C.* Rapporti di forza. Storia, retorica, prova. 2da ed. Milano: Feltrinelli, 2001.

[Gumbrecht 2003] — *Gumbrecht H.U.* The Powers of Philology: dynamics of textual scholarship. Urbana, Il.: University of Illinois Press, 2003.

[Hamilton 2017] — *Hamilton J.* Security: Politics, Humanity, and Philology of Care. Princeton: Princeton University Press, 2017.

[Hamilton 2019] — *Hamilton J.* Philology of the Flesh. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

[Jakobson 1960] — *Jakobson R.* Closing statement: Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. by T.A. Sebeok. Cambridge, Mass.: MIT Press. P. 350—377.

[Ker 2004] — *Ker J.* Nocturnal Writers in Imperial Rome: The Culture of Lucubratio // Classical philology. 2004. Vol. 99. No. 3. P. 209—242.

[Konstan 2004] — *Konstan D.* The Birth of the Reader // Scholia. 2004. Vol. 13. P. 3—27.

[Maslov 2017] — *Maslov B.* How to Murder a Word of Art: Philology, Historical Poetics, and the Morphological Method // Poetics Today. 2017. Vol. 38. № 3. P. 485—518.

[Pollock 2009] — *Pollock Sh.* Future Philology: The Fate of a Soft Science in a Hard World // Critical Inquiry. 2009. Vol. 35. № 4. P. 931—961.

[Porter 2000] — *Porter J.* Nietzsche and the Philology of the Future. Stanford: Stanford University Press, 2000.

[Turner 2014] — *Turner J.* Philology. The Forgotten Origins of the Humanities. Princeton: Princeton University Press, 2014.

[Weller 2019] — *Weller Sh.* Active Philology: Barthes and Nietzsche // French Studies. 2019. Vol. 73. № 2. P. 217—233.

Евгения Ганберг

«Al this compaignye»:

КАК ПИСАЛИ И ЧИТАЛИ О ТРОЯНСКОЙ ВОЙНЕ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АНГЛИИ[1]

"Al This Compaignye:"
How they Wrote and Read about the Trojan War in Medieval England

Евгения Ганберг (Университет Кембриджа, аспирантка департамента английского языка) evgeniia.ganberg@gmail.com.

Ключевые слова: Троянская война, средневековая литература, рецепция Античности, translatio studii, translatio imperii, трансисторическое сообщество, нарратор, Чосер

УДК: 821.111 + 82–131
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_56

В статье рассматривается пример трансисторического сообщества авторов и читателей, сложившегося в средневековой письменности. Многочисленные среднеанглийские нарративы о Троянской войне наделяют своих рассказчиков авторитетом, устанавливая связи между героями и авторами прошлого, современными им читателями и будущими поколениями сочинителей. Складывающееся таким образом сообщество не допускает слияния или ассимиляции между участниками: каждый новый голос должен отличаться от голоса предшественника, но при этом необходимы и точки пересечения, позволяющие соотнести себя с другими участниками сообщества. В статье показывается, что такая система отношений, предполагающая постоянное обновление и переосмысление истории, строится по распространенной в Средневековой Европе генеалогической модели, согласно которой различные европейские народы происходили от троянцев.

Evgeniia Ganberg (PhD Candidate, Faculty of English, University of Cambridge) evgeniia.ganberg@gmail.com.

Key words: Trojan war, medieval literature, reception of antiquity, *translatio studii*, *translatio imperii*, transhistorical society, narrator, Chaucer

UDC: 821.111 + 82–131
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_56

This article examines an example of a transhistorical community of authors and readers that emerged in the Middle Ages. Numerous Middle English narratives about the Trojan War endow their narrators with authority by establishing ties between the heroes and poets of the past, contemporaneous readers, and future authors. A community that has been formed in this way does not permit merging or assimilation between its participants. Each new voice must be distinguished from that of the predecessor, but the points of convergence are also necessary, enabling one to relate oneself to other participants in the community. The article shows that such a system, which presumes the constant renewal and reinterpretation of history, is in part modelled on popular medieval European genealogies, according to which various European nations originated from the Trojans.

Пролог написанного в конце XIV века аллитеративного романа «The Gest hystoriale of the destruction of Troy» содержит внушительный список причин, по которым писателям и читателям необходимо вновь и вновь обращаться к истории Трои. Как объясняет повествователь «The Gest hystoriale», инициатива в этом исходит от предшествующих поколений: «…мудрецы записали ранее слова, / оставив [их] на латыни нам на учение» («…wise men haue written

1 Я благодарна Дмитрию Калугину, Борису Маслову и Жаклин Тасиулус — внимательным читателям, без которых эта статья не появилась бы на свет.

the wordes before / Left it in latyn for lernyng of vs») [Wülfing 1902: ll. 31—32][2]. Иначе говоря, те, кто первыми описали события Троянской войны, сделали это ради нас[3]. Свои свидетельства авторы прошлого решили оставить, предполагая, что их будущие читатели будут стремиться к знанию (lykyng to lerne) и искать утешения (solas). Оправдывая появление новых текстов таким взглядом из прошлого в будущее, повествователь «The Gest hystoriale» представляет, что каждое следующее поколение читателей вызвано к жизни и санкционировано прошлым. Так в английской литературе позднего Средневековья складывается и осмысляется трансисторическое сообщество, объединенное интересом к Троянской войне.

В этой статье я остановлюсь на нескольких среднеанглийских нарративах Троянской войны, которые содержат описания предшествующих, нынешних и будущих поколений авторов и читателей. Эти образы людей, разделенных границами эпох, но думающих и пишущих о Трое, имеют особую, перформативную функцию, вдохновляя несинхронное сообщество, которое, как будет показано, строится на принципах несходства и множественности его участников. Таким образом, троянский дискурс позднего Средневековья не имеет центра. Вместо общепризнанного основателя или единого авторитета значимость этому дискурсу придают связи, которые возникают между авторами и читателями, населяющими прошлое, настоящее и будущее. Самобытность и автономность участников оказывается обязательным условием существования подобного сообщества; вместе с тем для зарождения связи необходимо, чтобы между ними существовало что-то общее.

Действительно, причину появления в средневековом троянском дискурсе интереса к взаимозависимости читателей и писателей, как и предполагает повествователь «Gest hystoriale», следует искать в прошлом. Хорошо известно, что в Средние века главным источником, рассказывающим о событиях Троянской войны, была не «Илиада», а два позднеантичных текста, относящихся к традиции переписывания Гомера: «История о разрушении Трои», приписываемая Дарету Фригийцу, и «Дневник Троянской войны», приписываемый Диктису Критскому (см.: [Griffin 1907: 16]). Так как на протяжении Средних веков эти псевдосвидетельства признавались аутентичными, их многократно переписывали: текст Дарета сохранились в более чем двухстах рукописях [Clark 2020: 80]. Кроме этого, их неоднократно подвергали переработке — как в стихах, так и в прозе, как на латыни, так и на новых европейских языках [Simpson 1998: 406][4].

---

2 Здесь и далее в ссылках после латинских букв l. и ll. указываются номера строк стихотворного произведения. — *Примеч. ред.*

3 Подобный образ появляется и в «Troy Book» Джона Лидгейта: «Истинное знание… / О том, что произошло… / Оставленное нашими предками, / Чтобы послужить зеркалом для нашего рассудка» («The trewe knowyng… / Of thinges passed… / Of oure auncetrys left to vs by-hynde / To make a merour only to oure mynde») (цит. по: [Bergen 1908: ll. 161, 5, 8—9]). Здесь тексты о Трое осмысляются в категориях средневекового жанра «зерцал» — коллекций поучительных примеров. Хотя прямо эта жанровая принадлежность упоминается лишь в нарративе Лидгейта, Владислав Виталиц предлагает рассматривать под этим же ракурсом и другие троянские нарративы [Witalisz 2011: 16].

4 На Руси троянская история в переработке Гвидо тоже пользовалась популярностью, но позже: сохранились три списка XVI века, содержащие ее полный перевод, а также несколько сокращенных. Вероятно, что с одним из этих переводов был знаком Иван Грозный [Ботвинник, Творогов 1977: 157].

Помимо самой истории войны последующие поколения унаследовали от этих псевдосвидетельств один характерный формальный элемент — пролог [Levy 1943: 29]. В позднеантичную эпоху, когда создавались эти тексты, пролог отвечал требованиям жанра: он был частью авторской литературной игры. Так, содержащиеся в этих двух текстах рассказы об их «случайной» находке и посвящения историческим личностям должны были придать им статус подлинных документов эпохи. Однако говорить о зарождении настоящего сообщества писателей и читателей на данном этапе еще нет оснований: в самом тексте Дарета, главном источнике троянской истории для европейской литературной традиции (в Византии, напротив, главным авторитетом и источником был Диктис), отсутствует даже авторское «я» и тем более нет перформативных обращений к читателям, цель которых состояла бы в том, чтобы вызвать к жизни воображаемую публику (все это лишь слегка намечается в прологе).

Правомерность поиска субъективного голоса повествователя, прямо заявляющего о себе в тексте, по сей день остается предметом дискуссии медиевистов. В современных исследованиях раннему Новому времени уже не приписывается статус эпохи, в которую появился наделенный самосознанием повествователь [Aers 1992: 186]. И все же говорить о «рождении автора» в Средние века следует с осторожностью. Например, Энтони К. Спиринг, не соглашаясь с тем, что из средневековых текстов возможно «извлечь какое-либо единичное субъективное сознание», предлагает считать дейктические элементы (прежде всего личные и указательные местоимения), примеры которых легко найти в литературе этого времени, проявлением «субъективности текста» (textual subjectivity), а не повествователя [Spearing 2005: 15]. Спиринг сравнивает текст без повествователя с фильмом: современный зритель не ожидает, что камера обаятельно передает чей-то субъективный взгляд. Психологическое прочтение встречающихся в средневековых текстах дейктических маркеров не является продуктивным — тезис Спиринга представляется обоснованным, так как эти тексты действительно еще очень далеки от романтической модели автора-субъекта. Тем не менее нельзя не обратить внимание на то, что эти безликие «я» и «вы» получают в тексте отличительные черты, которые, хотя и не приводят к появлению слаженного образа рассказчика и читателя, все же выходят за рамки дискурсивных маркеров.

Появлению субъективного голоса повествователя также как будто мешают *auctores*. Это понятие, на значимость которого впервые указал Элистер Дж. Миннис, связано с практикой средневековых авторов использовать имена авторитетов прошлого, чтобы придать своим текстам вес в глазах современников. Так, говоря о самом известном переложении троянской истории за время английского, если не вообще европейского, Средневековья — «Троиле и Крессиде» Джеффри Чосера, — Миннис называет упоминание в этом тексте Дарета и Диктиса попыткой «монетизировать их авторитет», опереться на уже подкрепленные традицией источники, на имена и образы тех, кому принято внимать [Minnis 1982: 25]. Однако Миннис упускает из виду то, как, воссоздавая образы предшественников, новый повествователь одновременно характеризует и самого себя, соотнося себя с ними или же противопоставляя себя им.

Топос *translatio studii* — «переноса» традиции античной учености — кажется самым очевидным способом соотнести себя со своими предшественниками: роль нового рассказчика старой истории оправдана необходимостью сделать историю Троянской войны доступной всем, кто не владеет латынью.

Когда в XIII веке Гвидо де Колумна, итальянский судья и историк, пишет в прозе свой труд «Historia destructionis Trojae», он упоминает лишь Дарета и Диктиса, не считая нужным указать, что его текст основан на французской поэме «Le Roman de Troie», написанной Бенуа де Сент-Мором в середине XII века. Напротив, все английские тексты, основанные на повествовании Гвидо, открыто заявляют о своем статусе перевода или пересказа текста-предшественника. Таким образом, их повествователи становятся продолжателями дела Гвидо, в ком они видят латинского переводчика исходных греческих текстов. Например, Джон Лидгейт, монах и поэт, оставивший огромное литературное наследие, но прославившийся значительно меньше своего учителя Чосера, делает из языковой преемственности политическую программу, приписывая принцу Генриху (будущему королю Генриху V) идею, что свидетельства древних нужно переводить на современные языки:

> …достопочтенный принц Уэльский,
> которому перейдет по наследству
> управление Альбионом Брута,
> ты повелел мне мрачную, жалкую судьбу троянцев
> перевести на английский,
> об осаде также и о разрушении,
> следуя за тем, как говорится об этом на латыни,
> и сделать это по стопам Гвидо…
> И чтобы [эта история] была также написана на нашем языке,
> как она написана на латыни и французском.
>
> …the worthy prynce of Walys,
> To whom schal longe by successioun
> For to gouerne Brutus Albyoun —
> Whych me comaunded the drery pitus fate
> Of hem of Troye in englysche to translate,
> The sege also and the destructioun,
> Lyche as the latyn maketh mencioun,
> For to compyle, and after Guydo make…
> And y-writen as wel in oure langage
> As in latyn and in frensche it is.
>
> (Цит. по: [Bergen 1908: ll. 102—109, 113—114])

Существование истории Троянской войны на национальном языке становится частью государственной политики. Упоминая имя Брута, повествователь намекает на особую значимость Трои для Англии: начиная с «Истории королей Британии» Гальфрида Монмутского, Брут, праправнук Энея, объявляется легендарным основателем британского королевства. Именно Брут называется основателем Лондона, который вплоть до раннего Нового времени именуют Новой Троей (Troynovant) [Schwyzer 2020: 88]. Как показал Фредерик Кларк, выстраивание такой троянской генеалогии было повсеместным в средневековой Европе [Clark 2020: 102]. В тексте Лидгейта эта генеалогическая модель также находит отражение в системе передачи власти и знания: как Генриху предстоит перенять власть, происходящую от Брута, так и каждому новому участнику троянского дискурса следует принять эстафету от предшествующих поколений.

Сопоставление с генеалогической моделью, призывающей считать троянских воинов родоначальниками европейских государств, позволяет объяснить одну отличительную черту этого сообщества: в нем почти отсутствует *ассимиляция* — поглощение продолжателем образа предшественника. На это последнее явление, общее для средневековой литературы, впервые обратил внимание Лео Шпицер. Работая с текстами Марии Французской, знаменитой поэтессы XII века, и Пьера де Росси, служившего канцлером в Шартре в начале XIII века, Шпицер высказал гипотезу, что в Средневековье любой опыт поэтического «я» — это не факт частной жизни и личной биографии, а достояние всего человечества. Так, Мария Французская, переводя с латыни «Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii», не пытается скрыть факт перевода, но тем не менее рассказывает от своего лица взятую из оригинального текста историю его создания (например, то, как к автору являлось божество, чтобы побудить его начать писать) и почти дословно использует слова автора-предшественника, когда говорит о значимости этого текста для нее самой. По мнению Шпитцера, читатель не просто может сам пережить все, что случилось с поэтическим «я»; такое перенимание опыта в прямом смысле слова является нормой [Spitzer 1946: 416].

Выстраивание между различными поколениями рассказчиков связей по генеалогическому образцу, напротив, делает необходимым разграничение их биографий. Так, рассматривая приписываемую Чосеру роль отца-основателя английской литературы, Хелен Купер пишет: «Хотя более поздние поэты не брали имя поэтического предка (то есть Чосера. — *Е.Г.*) в буквальном смысле слова, существование самого этого имени представляется обязательным условием для того, чтобы заявить о том, чьим сыном ты являешься» [Cooper 2011: 36]. Иными словами, чтобы принять образ продолжателя, нужно сначала сказать о том, чье дело ты продолжаешь; лишь существование самостоятельного образа предшественника позволяет появиться новому рассказчику.

Такое разграничение голосов присуще в основном троянским нарративам позднего Средневековья, тогда как в текстах XII и XIII веков оно представляется менее выраженным. Как уже было сказано, если Гвидо вовсе не упоминает, что работает с текстом Бенуа, английские переводчики непременно воздают должное труду Гвидо. Кроме того, исследователи отмечали раннесредневековую тенденцию к «сближению» греческой и троянской перспективы [Маслов 2016: 84]. Даже граница между *fabula* и *historia*, проведенная уже в самом тексте Дарета, когда он противопоставляется Гомеру, в текстах Высокого Средневековья оказывается стерта. Например, пишущий на латыни английский поэт XII века Иосиф Эксетерский в своей «Илиаде» использует термин *vates* (прорицатель, поэт) как в отношении тех авторов, которые, подобно Гомеру, прогнали истину «старинным шумом» своих стихов, так и в отношении предполагаемого очевидца событий Дарета [Иосиф Эксетерский 2014: 6; Iscanus 1970: ll. 6—7, 25][5]. Нельзя не увидеть иронии в том, что на протяжении Средних веков текст самого Иосифа передается в рукописях под именем Дарета: например, Чосер, предлагая читателям обратиться к тексту троянского очевидца, скорее всего, имеет в виду именно латинский эпос Иосифа, а не прозаические псевдосвидетельства [Root 1917: 22]. Таким образом, в дан-

5 Точно так же в «Le Roman de Troie» Бенуа де Сент-Мора и Гомер, и Дарет именуются *clercs* (клирики).

ном случае ассимиляция с предшествующим автором происходит не внутри текста, а за его пределами; сама форма рецепции этого произведения отражает стирание границ между предшественниками, присущее уже самому тексту Иосифа. Подобно тому, как он при помощи одного термина (vates) объединил представителей двух противоположных литературных традиций, в рукописях его образ сливается с образом Дарета.

В более поздних нарративах, напротив, обнаруживается стремление подчеркнуть уникальность и обособленность каждого голоса. В «Gest hystoriale» таким различающим признаком становится принадлежность к определенному культурному или географическому ареалу. Подчеркнув в прологе, что до него историю Троянской войны уже рассказывали грек, троянец и римлянин[6], повествователь при помощи акростиха локализует себя как «господин Йоханнес, клирик из Валеле» (Maistur Iohannes Clerk de Whalele) [Turville-Petre 1988: 268]. В «Laud Troy Book» для характеристики участников троянского сообщества используется переход от устной традиции к письменной: очевидцы войны именуются герольдами (heraudes), а переработавший их текст Гвидо — нотариусом (notary) [Wülfing 1902: ll. 97—8, 6347, 6355]. Противопоставив эти повествовательные регистры, новый рассказчик тем самым прочерчивает свой образ: сам он намеревается вернуть историю к устной форме, предполагая исполнение своего текста «на пирах и больших праздниках» (at Mangeres and at grete ffestes) [Ibid.: l. 24]. Следовательно, троянский дискурс неожиданно получает характер цикличности, периодического чередования способов рассказывания, а вместе с этим и рассказчиков.

Важно отметить, что такое дифференцирующее отношение к предшественникам не означает, что отныне сочинители берутся добросовестно передавать известные факты, отказавшись от литературной игры. Как и в случае с Гвидо, рассказчик у Чосера может быть легко уличен в подлоге: хорошо известно, что вместо ссылки на свой основной источник — Джованни Боккаччо, чья поэма «Il Filostrato» легла в основу «Троила и Крессиды», — он выдумывает некоего Лоллиуса. Пусть это и вымышленный автор, его включение в ткань текста позволяет рассказчику стать его продолжателем. Он неоднократно подчеркивает, что во всем будет следовать «своему автору» [Chaucer 1987: 1: 394, 2: 49, 3: 575, 1325]. Точно так же в других троянских нарративах образы античных поэтов в первую очередь отвечают потребности нового повествователя представить читателям свой вымышленный портрет, а совсем не желанию добросовестно описать предшественника.

В «Laud Troy Book» обвинение Гомера и других поэтов просто исчезает из пролога. Это происходит потому, что текст стремится представить автора «Laud Troy Book» как первого автора «романа» о Трое[7], обратившегося к (псевдо)историографическим материалам, чтобы по их мотивам воспеть деяния Гектора в стихах. Следовательно, из текста исключаются упоминания тех, кто

6 Ср.: «Диктис был очень дорог грекам… / Другой же был троянским воином… / Римлянин…» («Dites full dere was dew to Grekys… / The tothyr was a Tulke of Troy… / A Roman…»). Римлянин в данном случае Корнелий Непот, Гвидо не получает географической характеристики.

7 Пол Штром, изучая жанровые ярлыки, которые используются в самих средневековых троянских нарративах, отмечает, что в «Laud Troy Book» особенно четко прослеживается идентификация текста как средневекового рыцарского романа [Strohm 1971: 355].

может составить ему конкуренцию. Так, вновь напоминая о своих источниках уже за пределами пролога, повествователь «Laud Troy Book» пишет, что свидетельства не только не содержали в себе вымысла, но и были написаны «точной прозой, а не романически» («in siker proses and no romaunce») [Wülfing 1902: l. 6358]. Ему же вследствие этого достается роль первого версификатора истории Троянской войны.

Следует отметить, что хотя ни нарратор «Gest hystoriale», ни Лидгейт в «Troy Book» не ищут для себя звания авторов первых поэтических текстов о Трое, они также стремятся войти в троянское сообщество в качестве поэтов. Именно поэтому образы, взятые из Гвидо, в этих двух текстах переосмысляются. Рассмотрим сначала версию из аллитеративного романа:

> Гомера считали знаменитым благодаря его историям. <…>
> И он предал правду, не верьте никому другому.
> Рассказать о его вздоре у меня сейчас нет времени…
> Его опровергли известные поэты —
> Овидий и другие, что были честными,
> и добродетельный Вергилий,
> они провозгласив благородно,
> вынесли приговор его историям и сочли его глупцом.
>
> Homer was holden haithill of dedis. <…>
> And traiet þe truth, trust ye non other.
> Of his trifuls to telle I haue no tome nowe…
> That poyetis of prise have preuyt vntrew:
> Ouyde and othir þat onest were ay,
> Virgille þe virtuus, verrit for nobill,
> Thes dampnet his dedys & for dull holdyn.
>
> [Panton, Donaldson 1869: ll. 38, 42—43, 47—50]

На первый взгляд кажется, что повествователь не отходит от своего источника: как и в тексте Гвидо, здесь Гомер изображается лжецом, которому, несмотря на его славу среди греков, нельзя верить. Однако первое, что узнает читатель о Гомере — это то, что он *haithill* (достойный, прославленный). Появившиеся вследствие особенности аллитеративной строфики созвучие имени поэта и характеризующего его эпитета заглушает дальнейшую отрицательную характеристику. Образы Овидия и Вергилия изменены еще более кардинально. У Гвидо им обоим приписывается излишняя приверженность выдумкам Гомера: «Овидий… добавил ведь к выдумкам много выдумок, хотя и не исключал правды… Вергилий… рассказывал под светом правды, однако в чем-то не пожелал отмежеваться от выдумок Гомера» [Griffin 1907: 4]. Здесь же, аллитеративная формульность создает однозначные образы *onest Ouyde* и *virtuus Vigrille*. Такая положительная трактовка образов предшествующих поэтов, в свою очередь, накладывает отпечаток и на нового повествователя: опыт прошлого рассматривается как прецедент, позволяющий новому участнику троянского сообщества одновременно быть и поэтом, и правдолюбцем.

В отличие от повествователя «Gest hystoriale», который лишь намекает на свою причастность к традиции приверженных истине поэтов, нарратор «Troy Book» смело вписывает себя в генеалогию троянских авторов. Обвинение Гомера в отступлении от правдивого повествования Лидгейт вводит следующей

сентенцией о поэтах: «Они ухитрились при помощи ложного переписывания / окутать правду облаком» («They had contreved by false transumpcioun / To hyde trouthe falsely vnder cloude») [Bergen 1908: ll. 264—265]. Образ облака, скрывающего истину, также используется в прологе чуть раньше, когда, заканчивая развернутое обращение к разным божествам, рассказчик просит Каллиопу: «Теперь помоги мне осветить этот труд / мне, что окружен тусклым и темным облаком / невежества» («Now bemyn help tenlumyne with þis work, / Whyche am beset with cloudis dym and dirk / of ygnoraunce») [Ibid.: Prologue, ll. 59—61]. Обращая внимание читателей на собственное невежество, повествователь не просто следует топосу смирения, а проводит аналогию между собой и предшественниками. Однако, несмотря на то что все сообщество поэтов погружено в туман, мешающий отделить правду от лжи, рассказчик Лидгейта, в отличие от своих предшественников, изображен пассивным получателем знания. Он не напускает мрак на истину, как это делал Гомер, а, напротив, пытается рассеять его при помощи как божественных сил, к которым он обращается, так и своих читателей, разделяющих его стремление познать истину о прошлом.

Говорить о трансисторическом сообществе применительно к этим текстам было бы излишне, если бы все связи проецировались исключительно в одну сторону — по направлению к предшествующим авторам, образы которых во многом служат самоидентификации новых повествователей. Именно поэтому такой важной кажется параллель с генеалогией: позднесредневековые троянские нарративы призывают своих слушателей и читателей самим говорить и писать о Трое. Как правило, те, кто взывают к идеям *translatio studii* или *translatio imperii*, предполагают, что они находятся в конце пути: ни знание, ни власть не будут переданы дальше, другим народам и державам. Например, когда нарратор Кретьена де Труа в «Клижесе» определяет *translatio studii*, его формулировку, которой суждено было стать классической, сопровождает надежда, что *clergie* (ученость) и *chevalerie* (учтивость) останутся во Франции навсегда [Jongkees 1967: 43]. Схожим образом представление о Москве как о Третьем Риме, отрицающее возможность появления Рима четвертого, наполнено ожиданием конца света и конца истории.

Средневековому троянскому дискурсу, напротив, не присуща эсхатология, здесь никто не ищет завершения, не пытается прервать многовековую беседу. Так, повествователь Лидгейта заканчивает пролог, «моля всех, кто это прочтет или увидит, где я ошибаюсь, поправить меня» («preynge to alle þat shal it rede or se, / Wher as I erre for to amenden me») [Bergen 1908: ll. 379—380]. Хезер Блатт относит этот призыв к позднесредневековой практике вовлеченного чтения (participatory reading), предполагающей активное участие читателей в производстве смыслов текста — как во благо, так и во вред возможным интенциям автора [Blatt 2018: 29]. Для трансисторического троянского сообщества этот комментарий из «Troy Book» означает, что новые участники дискурса наделяются теми же правами, что и авторы-предшественники. Несколькими строками выше повествователь подчеркивает, что его учитель Гвидо дополнял и улучшал найденный им текст:

> Ибо он осветил при помощи мастерства и ритма
> Эту благородную историю многими свежими оттенками
> Риторики и многими богатыми цветами
> Красноречия, чтобы она лучше прозвучала.

For he enlvmyneth by crafte & cadence
This noble story with many fresche colour
Of rethorik, and many riche flour
Of eloquence to make it sownde bet.
[Bergen 1908: ll. 362—365]

Иными словами, хотя Лигтейт и противопоставляет Гвидо Гомеру, он открыто признает и даже одобряет то, что тот не стремился передать историю буквально, а раскрасил и оживил ее при помощи поэтических и риторических приемов. К этому призываются и будущие читатели.

Уже в прологе псевдосвидетельства Дарета читатели вовлекаются в троянский дискурс, когда им предлагается вынести суждение о том, кто говорит правду — Гомер или троянский хроникер, «чтобы читатели могли узнать, как совершились эти события. Сочтут ли они более справедливым то, о чем свидетельствует Дарет Фригийский, живший и воевавший в то самое время, когда греки напали на троянцев, или же более следует верить Гомеру, который родился через много лет после того, как произошла эта война?» [Захарова 1997: 7]. Однако наиболее существенное значение фигура читателя получает лишь в среднеанглийских троянских текстах, когда из пролога она перемещается в само повествование. Этот процесс можно заметить уже в «The Seege or Batayle of Troye», относительно коротком сочинении начала XIV века. Здесь обращения к публике выступают в качестве своеобразного пунктуационного знака, завершающего описание каждой битвы: «Господа, без сомнения, так закончилась вторая битва» («Lordyngis, saun fayle, / Þus con ende þeo secounde bataile») [Barnicle 1927: ll. 815—816]. Хотя читатели еще не наделены никакими особенными правами, их появление в нарративе лишает его единого центра. Разделяя с ними свой авторитет и авторитет предшествующих авторов, повествователь делит с ними и свою ответственность за рассказ.

Назвав проблему авторитета публики «этимологическим парадоксом», Джилл Манн показывает, что во всем корпусе Чосера, в том числе и в «Троиле и Крессиде», повествователь в первую очередь выступает как читатель [Mann 2014: 103]. То же можно сказать и обо всех других повествователях троянского средневекового дискурса, ведь во всех этих нарративах присутствуют отсылки к предыдущим текстам, переводами или переложениями которых они являются. Таким образом, описание читателей одновременно характеризует самих повествователей — тех, кто на данном этапе рецепции истории Троянской войны является первым среди равных в силу непосредственного соприкосновения с текстами предшественников. С другой стороны, вызванные к жизни текстом читатели становятся полноправными участниками сообщества; перед ними также встает задача найти общий язык с предшественниками, но при этом сохранить дистанцию по отношению к ним.

К попыткам наладить связь между поколениями относятся встречающиеся в нарративах отсылки к общечеловеческому опыту. Например, начиная описание одной из битв, повествователь «Laud Troy Book» сообщает: «Около середины лета — как вам хорошо известно — день длинный, солнце жаркое» («Aboute mydsomer — as ȝe wele wote — / The day is long, the sonne is hote») [Wülfing 1902: l. 15665]. Вместо наивной ремарки, которая накладывает погодные или астрономические ожидания современной публики на античные реалии, в этом замечании можно увидеть стремление повествователя найти точки

соприкосновения между людьми, разделенными пространством и временем, но равно заинтересованными троянской историей. Следовательно, публика, возникающая благодаря этому обращению, наделяется правом соотнести свои ощущения от жаркого летнего дня с опытом греческих и троянских воинов. Такой же мостик выстраивается между жителями Трои и читателями «Троила и Крессиды», когда, рассказывая о чувствах Троила после встречи с племянницей Пандара, повествователь, как будто походя, замечает: «Чем ближе к огню, чем горячее / Это, я уверен, знает вся честная компания» («For ay the ner the fir, the hotter is — / This, trowe I, knoweth al this compaignye») [Chaucer 1987: ll. 1: 449—450]. Трюизм о физических свойствах огня, знакомящий публику с состоянием влюбленного героя, должен подчеркнуть, что, как предполагает повествователь, чувства Троила не определяются историческим моментом, а, напротив, знакомы всем его читателям.

Впрочем, соотнося героев и читателей, повествователь дает понять, что сам он от таких чувств далек: он всего лишь вассал тех, кто служит богу любви. Наделяя, как и Лидгейт, будущих читателей правами редакторов, он поясняет:

> Я говорю их все [слова], чтобы вы поправили,
> И вам, кто чувствует искусство любви,
> я оставляю на ваше усмотрение
> удлинить или сократить мою речь.
>
> I speke hem alle under correccioun
> Of yow, that feling han in loves art,
> And putte it al in your discrecioun
> To encrese or maken diminucioun
> Of my langage…
>
> [Ibid.: ll. 3: 1332—1335]

Читатели могут улучшить рассказанную повествователем историю, если они обратятся к своему собственному опыту. Таким образом, им есть чем помочь всем предшествующим поколениям: их участие, обновляемое при каждом индивидуальном прочтении, придает рассказу о Трое трансисторический характер.

Подобно тому, как повествователь зависит от публики, она также нуждается в его посредничестве. Исследователи уже обращали внимание на то, что в тексте Чосера выбор между формами обращения *þe* и *ye* не случаен: он выявляет неочевидные на первый взгляд отношения героев друг к другую. Например, в обращениях влюбленных героев используется вежливая форма, свойственная конвенциям куртуазного дискурса, а не любовной лирики [Walcott 1935: 285]. Не менее значим и выбор между формами первого лица единственного и множественного числа в описании повествователя и читателей. С одной стороны, повествователь неоднократно использует местоимение «мы», когда речь идет о культурной памяти в целом, например: «история нам рассказывает» («the storie telleth us»), «старые книги нам рассказывают» («as olde bokes tellen us») [Chaucer 1987: ll. 5: 1051, 1562]. История Троянской войны принадлежит публике настолько же, насколько и повествователю. В отношении же конкретных авторов это сказать нельзя, не ожидается, что новые участники сообщества уже напрямую знакомы или когда-то познакомятся с их текстами.

Например, дважды повторяющееся предложение познакомиться с событиями войны, обратившись к другим текстам, дается в косвенной форме, что бросается в глаза на фоне частых обращений к читателю во втором лице: «Но о троянских деяниях, как они случились / у Гомера, у Дарета или у Диктиса / кто может, пусть прочтет, как они описаны» («But the Troyane gestes, as they felle, / In Omer, or in Dares, or in Dyte, / Who-so that can, may rede hem as they wryte») и «Кто так хочет их услышать / пусть читает Дарета, он может рассказать обо всем сразу» («Whoso list hem heere, / Rede Dares, he kan telle hem alle ifeere») [Ibid.: ll. 1: 145—147; 5: 1772—1773]. Использование третьего лица вместо второго не лишает высказывания перформативной функции, но все же снижает ее значение, отказывая воображаемой публике в знакомстве с перечисленными авторами. Более того, читатель не может обратиться и к главному источнику — тексту Лоллиуса. Дело не только в том, что этот автор вымышлен, но и в том, что все его упоминания в тексте (как по имени, так и словом *auctour*) сопровождаются местоимением *myn* (мой). Повествователь становится обязательным звеном между Лоллиусом и другими участниками сообщества, без его посредничества связь между ними невозможна. Этот прием также помогает дифференцировать разные голоса, участвующие в троянском дискурсе.

Стремление избежать полного слияния между повествователем и читателями особенно заметно в «Gest hystoriale». Тогда как в латинском оригинале формульные обращения появляются только в отношении прошлого, напоминая, что повествователь следует за Даретом, все среднеанглийские переводы пронизаны такими же формулами и в отношении будущих участников сообщества. Однако при ближайшем рассмотрении становится заметно, что структура этих формул меняется на протяжении повествования. В метанарративных ремарках в начале и в конце «Gest hystoriale» используются местоимения первого лица единственного и второго лица множественного числа, например в формулах «as I telle schall» и «as ye shall note after». В середине текста, напротив, повествователь и читатели сливаются в одно целое, а в формулах начинает преобладать первое лицо множественного числа: «О троянских войнах мы теперь расскажем дальше» («Of the tulkes of Troy telle we now ferre»), «И вернемся к нашей истории и начнем, где мы остановились» («And turne to our tale & take þere we lefte») [Panton, Donaldson 1869: ll. 3859, 4458]. Затем увеличивается число императивов — «Подождите здесь немного, послушайте мои слова» («Lenge here at a litill, lystyn my words») [Ibid.: l. 8971], — благодаря чему «я» повествователя вновь отделяется от безымянных читателей. Наконец, текст возвращается к формулам, использованным в начале, напоминая об отличиях между повествователем и читателями при помощи разных местоимений. Иными словами, остается в силе параллель с генеалогией: чтобы троянское сообщество продолжило существовать, нельзя прервать *translatio*, слившись с публикой в одно целое, ведь только дистанция между автором и читателями позволит им в последствии стать новыми повествователями.

К позднесредневековым троянским текстам не применима максима Ролана Барта, провозглашающая смерть автора необходимым условием рождения читателя [Barthes 1977: 148]. Напротив, авторы и читатели — субъекты, разделенные временем и пространством, — неразрывно связаны друг с другом. Каждый из них уникален, но при этом находится в зависимости от предшественников и продолжателей. Именно связи между участниками позволяют этому сообществу продолжать существовать.

В более поздней итерации троянской истории, в «Троиле и Крессиде» Шекспира, можно найти такие слова:

Да один чудак
Мне пишет, будто внутренне и внешне
Богато одаренный человек
Тогда лишь качества свои познает,
Когда они других людей согреют
И возвратятся с отраженной силой
К источнику.

(Пер. Т.Г. Гнедич [Шекспир 2001: 442—443]).

A strange fellow here
Writes me that man, how dearly ever parted,
How much in having, or without or in,
Cannot make boast to have that which he hath,
Nor feels not what he owes, but by reflection —
As when his virtues shining upon others
Heat them, and they retort that heat again
To the givers.

[Shakespeare 1998: 3.3. ll. 99—106]

Это рассуждение, с которым Улисс обращается к Ахиллу, служит предлогом, чтобы рассказать ему об успехах Аякса и тем самым вызвать в нем зависть и желание вернуться на поле битвы. Мысль Улисса точно передает принцип, по которому строятся отношения в средневековом троянском дискурсе: лишь через общение с другими повествователь может обрести свой собственный голос.

Библиография / References

[Ботвинник, Творогов 1977] — Троянские сказания: Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI—XVII веков / Под ред. М.В. Ботвинника, О.В. Творогова. Л.: Наука, 1972.

(Troyanskie skazaniya: Srednevekovye rytsarskie romany o Troyanskoy voyne po russkim rukopisyam XVI—XVII vekov / Ed. by M.V. Botvinnik, O.V. Tvorogov. Leningrad, 1972.)

[Захарова 1997] — Daretis Phrygii. De excidio Troiae historia. Дарет Фригийский. История о разрушении Трои / Пер., коммент., вступ. ст., сост. А.Б. Захаровой. СПб.: Алетейя, 1997.

(Daretis Phrygii. De excidio Troiae historia / Transl., ed., introd. and comp. by A.B. Zakharova. Saint Petersburg, 1997. — In Russ.)

[Иосиф Эксетерский 2014] — *Иосиф Эксетерский.* Илиада / Пер. Р.Л. Шмаракова. М.: Водолей, 2014.

(*Joseph of Exeter.* Iliad. Moscow, 2014. — In Russ.)

[Маслов 2016] — *Маслов А.Н.* Неслучайные очевидцы Троянской войны, или Еще раз о времени и правде свидетельства в средневековой традиции // Социология власти. 2016. Т. 28. № 2. С. 78—115.

(*Maslov A.N.* Nesluchaynye ochevidtsy Troyanskoy voyny, ili Eshche raz o vremeni i pravde svidetel'stva v srednevekovoy traditsii // Sotsiologiya vlasti. 2016. Vol. 28. № 2. P. 78—115.)

[Шекспир 2001] — *Чосер Дж.* Завещание Крессиды; *Хенрисон Р.* Троил и Крессида; *Шекспир У.* Троил и Крессида; / Подгот. А.Н. Горбунов и др. М.: Наука, 2001.

(*Chaucer G.* Troilus and Crisseyde; *Henryson R.* The Testament of Cresseid; *Shakespeare W.* Troilus and Cressida / Prep. by A.N. Gorbunov et al. Moscow, 2001. — In Russ.)

[Aers 1992] — *Aers D.* A Whisper in the Ear of Early Modernists; or, Reflections on Literary Critics Writing the "History of the Subject" // Culture and History, 1350—1600: Essays on English Communities, Identities, and Writing. New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1992. P. 177—202.

[Barnicle 1927] — Seege of Troye / Ed. by M.E. Barnicle. London: Humphrey Milford; Oxford University Press, 1927.

[Barthes 1977] — *Barthes R.* The Death of the Author // Image, Music, Text. London: Fontana Press, 1977. P. 142—148.

[Bergen 1908] — Lydgate's Troy Book / Ed. by H. Bergen. London: N. Trübner & Co., 1908.

[Blatt 2018] — *Blatt H.* Participatory reading in late-medieval England. Manchester: Manchester University Press, 2018.

[Chaucer 1987] — *Chaucer G.* The Riverside Chaucer / Ed. by L.D. Benson. Boston: Houghton Mifflin, 1987.

[Clark 2020] — *Clark F.* The First Pagan Historian: The Fortunes of Fraud from Antiquity to the Enlightenment. Oxford: Oxford University Press, 2020.

[Cooper 2011] — *Cooper H.* Choosing Poetic Fathers: The English Problem // Medieval and early modern authorship / Ed. by G. Bolens, L. Erne. Tübingen: Narr, 2011.

[Schwyzer 2020] — *Schwyzer P.* The Politics of British Antiquity and the Descent from Troy in the Early Stuart Era // Celts, Romans, Britons: Classical and Celtic Influence in the Construction of British Identities / Ed. by Fr. Kaminski-Jones, R. Kaminski-Jones. Oxford: Oxford University Press, 2020.

[Griffin 1907] — *Griffin N.E.* Dares and Dictys; an introduction to the study of medieval versions of the story of Troy. Baltimore: J.H. Furst company, 1907.

[Iscanus 1970] — *Iscanus J.* Werke und Briefe / Hrsg. von L. Gompf. Leiden: Brill, 1970.

[Jongkees 1967] — *Jongkees A.G.* Translatio Studii: les avatars d'un thème médiéval // Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederik Niermeyer. J.B. Wolters Groningen, 1967. P. 41—53.

[Levy 1943] — *Levy H.L.* As Myn Auctour Seyth // Medium Aevum. 1943. Vol. 12. P. 25—39.

[Mann 2014] — *Mann J.* The authority of the audience // Life in Words: Essays on Chaucer, the Gawain-Poet, and Malory / Ed. by M.D. Rasmussen. Toronto: University of Toronto Press, 2014. P. 102—116.

[Minnis 1982] — *Minnis A.J.* Chaucer and Pagan Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

[Panton, Donaldson 1869] — The "Gest Hystoriale" of the Destruction of Troy: an Alliterative Romance Tr. from Guido de Colonna's "Hystoria Troiana" / Ed. by G.A. Panton, D. Donaldson. London: N. Trübner & Co., 1869.

[Root 1917] — *Root R.K.* Chaucer's Dares // Modern Philology. 1917. Vol. 15. № 1. P. 1—22.

[Shakespeare 1998] — *Shakespeare W.* Troilus and Cressida / Ed. by D. M. Bevington. London: Arden Shakespeare, 1998.

[Simpson 1998] — *Simpson J.* The Other Book of Troy: Guido Delle Colonne's Historia Destructionis Troiae in Fourteenth- and Fifteenth-Century England // Speculum. 1998. Vol. 73. № 2. P. 397—423.

[Spearing 2005] — *Spearing A.C.* Textual Subjectivity: The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics. Oxford: Oxford University Press, 2005.

[Spitzer 1946] — *Spitzer L.* Note on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors // Traditio. 1946. Vol. 4. P. 414—422.

[Strohm 1971] — *Strohm P.* Storie, Spelle, Geste, Romaunce, Tragedie: Generic Distinctions in the Middle English Troy Narratives. Speculum. 1971. Vol. 46. № 2. P. 348—359.

[Turville-Petre 1988] — *Turville-Petre T.* The Author Of "The Destruction Of Troy" // Medium Aevum. 1988. Vol. 57. № 2. P. 264—269.

[Walcott 1935] — *Walcott C.C.* The Pronoun of Address in Troilus and Criseyde // Philological Quarterly. 1935. Vol. 14. P. 282—287.

[Witalisz 2011] — *Witalisz W.* The Trojan Mirror: Middle English Narratives of Troy as Books of Princely Advice. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

[Wülfing 1902] — The Laud Troy Book: a Romance of About 1400 A.D / Ed. by J. E. Wülfing. London: N. Trübner & Co., 1902.

Дмитрий Калугин

«Одна семья, один град общий для мертвых и живых»:

О ТОПИКЕ ТРАНСИСТОРИЗМА[1]

Dmitry Kalugin

"One Family, One City for the Living and the Dead": On the Loci Communes of Transhistoricism

Дмитрий Калугин (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), профессор департамента филологии, старший научный сотрудник Центра междисциплинарных фундаментальных исследований; кандидат филологических наук) m.kalugin@gmail.com.

Ключевые слова: герой, дружба, воображение, трансисторизм, топос, история чтения

УДК: 82.091+821.161.1+7.01
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_69

В статье рассматриваются некоторые устойчивые историко-культурные формы трансисторического мышления, позволяющие представить общее пространство человеческого общения, в котором преодолеваются различные виды дистанции (временные, идеологические, дискурсивные). В этом сюжете можно выделить два повторяющихся мотива. Это имеющий ренессансное происхождение образ дружбы с книгой и концептуализация настоящего как «союза живых и мертвых». При помощи этих топосов, а также мотивированных ими процедур чтения великие люди прошлого выступают как собеседники и образцы для подражания, включаются в национальный «пантеон» или оживают под пером историков. На материале русских авторов XVIII—XIX веков (Я.П. Шаховского, Н.М. Карамзина, Т.Н. Грановского), помещенных в широкий европейский контекст, в статье показывается, что общие места, позволяющие помыслить встречу живых и мертвых, нередко определяют также видение настоящего и будущего.

Dmitry Kalugin (PhD; Professor, Department of Philology; Senior Researcher, Centre for Interdisciplinary Basic Research, National Research University "Higher School of Economics" (St. Petersburg)) m.kalugin@gmail.com.

Key words: hero, friendship, imagination, transhistoricism, topoi, history of reading

UDC: 82.091+821.161.1+7.01
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_69

This article examines several well-established historical and cultural forms of transhistorical thought that have allowed for the imagining of a common space of human society, in which various forms of distance (temporal, ideological, and linguistic) are overcome. Along these lines, two recurring motifs can be identified. These motifs are the image of friendship with a book, which has its origins in the Renaissance, and the conceptualization of the present as the "union of the living and the dead." With the help of these topoi, as well as the reading procedures they encourage, great people of the past can serve as interlocutors and modes of readings that they encourage, great individuals of the past appear as interlocutors or role modles, enter the national "pantheon", or come "alive" with the aid of a historian's pen. Based on the texts of Russian authors of the 18th and 19th centuries (Yakov Shakhovskoy, Nikolai Karamzin, and Timofei Granovsky) placed in a wider European context, the article shows that the loci communes that make it possible to conjure up an encounter between the living and the dead often also define visions of the present and the future.

1 Мне бы хотелось поблагодарить за помощь в работе над статьей Аркадия Блюмбаума, Екатерину Богач, Михаила Велижева, Бориса Маслова, Наталью Мовнину. Подготовка статьи осуществлена в рамках проекта: «Отечественная словесность на стыке литературных традиций» Центра междисциплинарных фундаментальных исследований НИУ ВШЭ (2022).

В своих наиболее общих чертах феномен трансисторизма предполагает особое отношение между прошлым и будущим: речь идет не о преемственности в строгом смысле слова, где одно следует за другим (в духе линейной истории), и не о «генеалогии» в фукольдианском смысле, которая подчиняет прошлое нуждам настоящего. Напротив, мы имеем дело с живым восприятием прошлого, составляющим с настоящим одну общую территорию, в которой нивелированы различные виды дистанции (временные, идеологические, дискурсивные) и где то, что разнесено во времени, существует в непрерывном взаимодействии. Ниже я попытаюсь проследить, как складываются эти отношения в текстах и сознании европейских авторов Нового времени, прежде всего в России XVIII—XIX веков. Как мы увидим, «общие места», позволяющие помыслить встречу живых и мертвых, сами оказываются той территорией, где происходит эта встреча.

Человек конструирует себя по отношению к прошлому различным образом. Он может, как ученик, прилежно копировать образцы, которые находит в книгах, повествующих о современности и древних временах, вступать с ними в доверительные, дружеские отношения, отыскивая себе предшественников и собеседников, становясь членом более широкой общности. Речь, таким образом, идет о стремлении расширить мир обычных человеческих отношений, включая в него нарративы о героях прошлого, о «великих людях», которые всегда находятся где-то рядом, обретают плоть и кровь благодаря силе воображения и нередко неудовлетворенности настоящим.

Воображая прошлое, человек стремится так или иначе вписать его в свое личное существование. Для этого необходим посредник: пример для подражания усваивается благодаря авторитету — тому, кто его транслирует, либо книге знаменитого автора [Koselleck 2004]. Князь Я.П. Шаховской в «Записках», вспоминая о своем «втором отце» (его родной отец умер в 1706 году, на следующий год после рождения князя), пишет:

> [Он] справедливость и добродетель [наставлял] во всяких случаях всему предпочитать. Для преодоления слабостей моих и пороков советовал он мне самому о себе часто помышлять и оные обличать и обвинять собственным рассудком без послабления, притом тщиться всегда читать пристойные моим летам и обстоятельствам честные и полезные прежде бывшие дела, похвальную память о себе оставивших, и научать себя твердым духом по таким путям следовать. Сии то, благословенный читатель, в молодости моей вкорененные в сердце и в мысли мои поучения, были при всех случаях в поведениях моими первейшими правилами [Шаховской 1821: 2].

Герой следует усвоенным в отроческие годы примерам, всплывающим в памяти каждый раз, когда возникает кризисная ситуация. Вот Шаховскому предлагают взятку: описывается соблазн и переживания, но в конечном счете, победив свои сомнения, он решительно отказывается от денег. Происходит это так: «...напоследок, собрав в противоборствие слабостей и в подкрепление в мысли моей примеры прежде бывших в свете патриотов, кои, предпочитая истинную добродетель всему, не токмо убожество, но и многие бедствия терпеливо сносили и жизнь свою справедливости в жертву посвящали, усчастливился я помощью Всевидящего, из мыслей моих бродящие лакомства прогнать и твердое положил себе правило, чтоб тем не опорочить мои до того к справедливости устремления» [Там же: 134—135].

Примеры, которые приходят на ум Шаховскому, имеют абстрактный характер. Невозможно сказать, о каком именно конкретном случае, отложившемся в его памяти, идет речь. Напрашивается вывод, что «пример» в том смысле, в каком он здесь понимается, — это знание не столько конкретного *примера*, сколько совокупности примеров, составляющей общий фонд образцов, источником которых могут служить античные жизнеописания[2], житийная литература, рассказы о добродетельных людях Нового времени. Подвергаясь перекодировке и вступая во взаимодействие с конкретными обстоятельствами жизни, они, зачастую уже безымянные, функционируют в качестве универсальных и трансисторичных ориентиров, управляющих настоящим из прошлого. На более общем уровне это становится возможным благодаря тому, что человек кладет себе «твердое правило», чтобы в будущем предупредить свои сомнения. Правило — это обобщение единичных случаев, в соответствии с которым будет выстраиваться поведение в дальнейшем.

Если извлечение правила — это исключительно рациональная операция, то следование примеру связано в первую очередь с воображением, позволяющим преодолеть разрыв между прошлым и настоящим. Как и все в человеке, воображение поддается дрессуре, и «достойные примеры» настраивают его на правильный лад. Например, Роберт Додсли в своем труде «Учитель, или Всеобщая система воспитания», ставшем настольной педагогической книгой для читателей второй половины XVIII столетия, писал: «Воображение юноши… должно приучаемо быть, посредством *наставления*, *примеров*, пристойных нравственных упражнений… Должно часто представлять воображению сии возвышенные виды красоты и добра, и ревностно выхвалять оныя в трогающих изображениях и примерах» [Додсли 1789: 153]. Об усваивании исторических примеров благодаря удивлению пишет и Н.М. Муравьев, подчеркивая, что «добродетели, бескорыстная преданность отечеству, отвержение частных выгод, строгая справедливость, возжигая в сердцах наших искру соревнования, возвышают нас к сообществу сих величественных образов (древних. — *Д.К.*). Их чувствования становятся нашими посредством удивления, которое они внушают, и добродетель в действии принимает для нас живой образ и знакомые черты» [Муравьев 1819: 3].

Во всех приведенных цитатах работа воображения, создающая в сознании читателя «живой образ», связана с типом чтения и восприятия текста, сложившимся в XVIII веке и получившим название «сентиментальное чтение» [Виттман 2008: 375—383]. Речь идет об установлении отношений эмпатии с вымышленным персонажем, запускающим изощренную экономику «чувствований», построенную на взаимных проекциях и отождествлениях. Именно в этой перспективе возникает и становится значимым топос книги как «мертвого друга». К этому образу прибегает и Шаховской, описывая регулярно повторяющиеся неприятности на службе: «Такие часто случающиеся со мною перемены огорчили дух мой и омерзели тщеславные снискания; тем еще более, как я в один день приехав в дом к одному тогда больше многих доверенность в производст-

2 Главная цель моралистического примера осмысляется античной историографической традицией следующим образом: повествуя о добродетельных мужах, историк должен сподвигнуть читателя «воссоздать в себе те же нравы» [Тацит 1993: 353]. При этом античные образцы часто персонализируются — читатель стремится «быть» Аристидом, Марком Аврелием или Юлием Цезарем.

вах дел имеющему Господину, который до того являлся мне благодетелем и, по некоторым оказанным ему от меня доброжелательствам, обнадеживал меня всегда заплатою своей дружбы, увидел его лице от меня отвращающего и не хотящего продолжать речи о моем тогда состоянии, но коротко и сухо на мое о себе прошение ответствующего; чего ради с наибольшим восчувствованием предположил я себе правило сидеть дома с мертвыми друзьями, не касаясь более до живых» [Шаховской 1821: 55]. И в другом месте: «…спешно пошел, чтобы отъехать в мой дом, дабы такие колеблющиеся мои мысли прогнать советами мертвых друзей» [Там же: 59].

Уподобление книги мертвому другу не является изобретением Шаховского — мы находим его в первой сатире А.Д. Кантемира: «Что же пользы иному, когда я запруся / В чулан, для мертвых друзей — живущих лишуся» [Кантемир 1956: 59][3]. Часто книге («мертвому другу») отдается преимущество перед советами тех, кто находится рядом: «Книги вразумят тебя лучше твоих советников. <…> Читай, ищи друзей себе в книгах» [Мерсье 1786: 55—56]. Нужно отметить, что позиция друга-советника тождественна позиции наставника, учителя жизни, который становится посредником между анонимными примерами и читателем. С другой стороны, советы, почерпнутые из книг, оказываются более надежными, чем советы современников, поскольку не содержат в себе ничего случайного и ошибочного. Случай Шаховского показывает: советы «мертвых друзей» учат не идти на поводу у времени, а противостоять ему, следовать пути добродетели в недобродетельную эпоху, предлагая ту или иную альтернативу «норме» [Лотман 1992: 297—298][4].

В историческом плане дружба с книгами вырастает из рефлексии о дружбе. Рецепция античной темы умершего, отсутствующего друга связана в первую очередь с Цицероном. В диалоге «Леллий, или О дружбе» Цицерон задает основные обертоны этого сюжета: «Заключая в себе многочисленные и величайшие преимущества, дружба в то же время, несомненно, вот в чем превосходит все другое: она проливает свет доброй надежды на будущее и не дает нам слабеть и падать духом. Ведь тот, кто смотрит на истинного друга, смотрит как бы на свое собственное отображение (exemplar). Поэтому отсутствующие присутствуют (absentes adsunt), бедняки становятся богачами, слабые обретают силы,

---

3 Ср. также у Кантемира: «Где б, от шуму отдален, прочее все время / Провожать меж мертвыми греки и латины. / Исследуя всех вещей действа и причины» [Кантемир 1956: 147]. К этому месту Кантемир делает характерное примечание: «Меры нужда не позволила стихотворцу нашему включить и новейших писателей, которых он не меньше старых почитает, признавая, что в философических и математических делах от сих больше научиться можно» [Там же: 151].

4 Отношение к истории как учительнице жизни и ориентация на образцы продолжали рассматриваться как важный элемент воспитания человека и в XIX веке, что расширяет перспективу, намеченную Козеллеком в статье, посвященной *Historia magistra vitae*. Так, например, Я.К. Грот в «Заметке о значении идеалов в воспитании» (1858) констатирует: «В воспитании самое могучее средство есть пример: он сильнее убедительнейших наставлений, сильнее науки увлекает молодого человека в ту или другую сторону нравственного мира. Но круг примера не ограничивается одним непосредственным окружением воспитывающегося, ни даже одним настоящим; обильный источник примеров представляет и прошедшее, или, лучше, наука о прошедшем — история» [Грот 1903: 183]. О пагубном влиянии современников см.: [Там же: 185]. Подобные рассуждения об идеалах, на которые необходимо ориентироваться, являются для середины XIX века общим местом.

а умершие — говорить об этом труднее — продолжают жить: так почитают их, помнят о них и тоскуют по ним» [Цицерон 1974: 37].

Дружба имеет собственную темпоральность, она устремляется в будущее, если в настоящем ей уже нет места, побеждает смерть, продлевая существование близкого человека. Друг — это отражение, двойник, поселившийся в воображении; *exemplar* — слово, обозначающее одновременно оригинал, модель, а также копию, повтор, «экземпляр» [Derrida 1994: 19—20]. Человек, будучи включенным в сложные отношения взаимных проекций, раскрывается в ситуации постоянного обмена с другим — либо через непосредственное общение, либо при помощи опосредованных форм коммуникации (например, переписки), оказываясь в ситуации соприсутствия. Другой превращается в своеобразное зеркало, и распознавание своего отражения в другом становится одним из основных механизмов формирования личности [Kahn 2000: 296].

Стирание различия между живым и умершим другом определяет особый режим эмоциональности, лежащий в основании всей этой конструкции и позволяющий воспринимать текст в модусе дружбы (о чтении как «дружбе с текстом» см.: [Booth 1980]). Топика дружбы с книгами имеет, как представляется, ренессансные истоки, подобные образы можно найти у Петрарки[5] и Макиавелли. В качестве примера приведу хрестоматийно известную цитату из послания к Франческо Веттори (1513), в котором Макиавелли описывает жизнь в изгнании и свои ученые занятия: «С наступлением вечера я возвращаюсь домой и вхожу в свой кабинет; у дверей я сбрасываю будничную одежду, запыленную и грязную, и облачаюсь в платье, достойное царей и вельмож; так должным образом подготовившись, я вступаю в старинный круг мужей древности и, дружелюбно ими встреченный, вкушаю ту пищу, для которой *единственно* я рожден; здесь я без стеснения беседую с ними и расспрашиваю о причинах их поступков, они же с присущим им человеколюбием отвечают» [Макьявелли 2004: 704][6].

В приведенном фрагменте принципиальное значение имеет указание на особый характер взаимодействия: древние общаются с героем дружелюбно, с любовью (amorevolmente) и человеколюбиво (per loro humanité). Именно

---

5 Петрарка пишет: «Я у истока Сорги, как сказал, и, коли так угодно судьбе, не ищу другого места и ничего не предприму, пока, верная себе, она не изменит своего ветреного указа. Меж тем я учреждаю себе здесь мысленно и Рим, и Афины, и отечество (hic michi Romam, hic Athenas, hic patriam ipsam mente constituo); здесь в этой тесной долине я часто собираю из всех стран и всех веков теперешних и былых друзей, не только испытанных близостью общения и современных мне, но и ушедших за много столетий до меня, известных мне только по книгам, но поразивших меня или деяниями, или высотой духа, или нравами, или жизнью, или красноречием и умом; общаюсь с ними гораздо охотней, чем с теми, кто кажется себе живущим только потому, что всякий раз, выдохнув из себя какую-нибудь гнусную бессмыслицу, видит в морозном воздухе след своего дыхания. Так брожу я на просторе, вольный и беззаботный, в окружении только любимых спутников; бываю, где хочу, в меру возможного остаюсь наедине с собой…» [Петрарка 2004: 196]. В этой цитате мы видим дружеское сообщество, куда входят друзья живые и «мертвые друзья».

6 Классический поэт испанского золотого века Франсиско де Кеведо (1580—1645), оказавшись, как и Макиавелли, в изгнании, обращается к схожей топике в одном из своих сонетов: «Здесь у меня собранье небольшое / Ученых книг, покой и тишина; / Моим очам усопших речь внятна, / Я с мертвыми беседую душою» [Кеведо 2006]. Показательно также и начало следующей строфы: «И мудрость их вседневно правит мною, / Пусть не всегда ясна — всегда нужна» [Там же].

благодаря дружескому расположению и любви, составляющим неотъемлемое качество человеческой природы, снимается различие между прошлым и настоящим и устанавливается единая перспектива, где на равных существуют живые люди и тени прошлого, с которыми, как с подлинными друзьями[7], можно вести разговор, у кого можно просить совета в трудные минуты и, разведывая хитросплетения прошлого, приобретать необходимые для жизни в настоящем знания. Такое общение требует определенных условий (кабинета, книг, досуга), но главным остается желание сбежать от неблагополучного настоящего, найти утешение и помощь, которых не получить от тех, кто находится рядом. При этом граница между жизнью и смертью становится особенно зыбкой, и читатель, погружаясь в медитативное состояние, ощущает себя членом качественно иной общности.

Союз живых и мертвых содержит и другие аспекты, помимо дружбы и дружеского общения. Важнейший из них — эсхатологическое понимание истории и ожидание второго пришествия Христа, когда он явится в мир и станет судией «живым и мертвым» (Деян. 10:42, см. также: 2 Тим. 4:1; Лк. 20:38). Подобное сочетание использовалось вполне ожидаемым образом в учительной и религиозно ориентированной дидактической литературе, но помимо этого интересующая нас формула встречается и в литературных текстах, например в повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» (1792), сочинение которой, по словам рассказчика, должно «облегчить немного груз моей памяти» и представляет собой «упражнение в похвальном ремесле марать бумагу, взводить небылицы на живых и мертвых» [Карамзин 1964: 622—623]. Также можно привести пример из мемуарного текста, где герой, терзаемый противоречивыми чувствами, описывает свой поспешный отъезд из Москвы: «Сели в коляску, и солнцу заходящу выехали мы из Москвы, где все милое мне в живых и мертвых, далеко от меня оставалось» [Долгоруков 2004: 662].

Образ памяти как «соприсутствия» живых и мертвых — римский по своему происхождению[8]. Хорошо известна сентенция Цицерона: «Vita mortuorum in memoria est posita vivorum» — «Жизнь мертвых заключается (продолжается) в памяти живых» (Cic. Phil. IX, 5, 10). Топика живых и мертвых обретает новое существование в эпоху строительства наций, когда переживание связи с мертвыми было трансформировано в культ великих людей, созданный по образцу культа святых [Bell 2003: 116—118]. Свое эмблематическое воплощение такого рода «воображаемое сообщество» (Б. Андерсон) нашло в парижском Пантеоне

7 Можно привести много примеров, где варьируются эти темы, но ограничусь одним — из эссе Марселя Пруста «О чтении»: «Несомненно, в дружбе, той дружбе, что связует отдельных людей, есть нечто легковесное, а чтение — это дружба. Но это, по крайней мере, дружба искренняя, и то, что она относится к умершему, к отсутствующему, придает ей какую-то бескорыстность, почти трогательность. К тому же это дружба, очищенная от всего того, что так уродует всякую иную. Поскольку мы, живые, лишь мертвецы, еще не приступившие к своим обязанностям, постольку все те любезности, все те расшаркивания в прихожей, которые мы именуем почтительностью, благодарностью, преданностью и к которым мы примешиваем столько лжи, пусты и утомительны. <…> В чтении дружба внезапно обретает первоначальную чистоту, с книгами любезности ни к чему» [Пруст 1983: 146—147]. Анализ этого фрагмента см.: [Подорога 2019: 16—17].

8 Об особенностях восприятия времени в древнеримской культуре см.: [Bettini 1993: 115—133]; о раннехристианских формах соприсутствия живых и мертвых см.: [Brown 1981: 86—106].

с его знаменитой надписью на фронтоне: «Aux grands hommes la Patrie reconnaissante» («Великим людям — благодарное Отечество»)[9]. Формирование такого рода «воображаемых сообществ» задействует религиозную топику, наполняя ее вполне светским содержанием.

Эпоха формирования наций предложила новый вид синтеза, где переплетаются история и народ, земля и время, а мертвые заодно с живыми неустанно трудятся над поддержанием этого единства. Н.М. Карамзин в предисловии к «Истории государства Российского» пишет по этому поводу: «Благодаря всех, и живых и мертвых, коих ум, знания, таланты, искусство служили мне руководством, поручаю себя снисходительности добрых сограждан. Мы одно любим, одного желаем: любим отечество; желаем ему благоденствия еще более, нежели славы… да цветет Россия… по крайней мере долго, долго, если на земле нет ничего бессмертного, кроме души человеческой!» [Карамзин 1989: 21—22].

Единство, поиском которого озабочена историография XIX века, мыслилось по-разному, и если у Карамзина оно интерпретируется в духе сентименталистской доброжелательности и патерналистского руководства, то, развивая эсхатологические аспекты, Мишле смотрит на прошлое как на кладбище, откуда историк извлекает умерших, чтобы дать им голос, право и возможность говорить от их собственного имени. В предисловии к «Истории XIX века» он пишет о «ремесле историка», основная задача которого состоит в том, чтобы «открыть могилы умерших для новой жизни»: «История дает новую жизнь этим мертвецам, воскрешает их. Она справедлива ко всем и объединяет тех, кто жил в разные времена, заставляет явиться вновь тех, кто пришел лишь на одно мгновение, чтобы потом исчезнуть. Все они живут теперь с нами, и мы чувствуем, что мы им родные, друзья. Так создается одна семья, один град общий для мертвых и живых (Ainsi se fait une famille, une cité commune entre les vivants et les morts)» [Michelet 1875: IV][10].

Прошлое оживает во всей полноте, а люди, казалось бы бесследно канувшие в небытие, обретают вторую жизнь. Человек отныне становится гражданином этой общности (une cité commune), открывая в далеком прошлом начало своей личной истории и обретая бессмертие в будущем. В этом новом ракурсе (вечно) живое начинает противопоставляться тому, что мертво и не имеет будущего. Именно с этой проблематикой связан тип великого человека, героя, главной чертой которого оказывается способность воплощать, увлекать, соединять, сплачивать даже за пределами собственной жизни. Ведь смерть лишь добавляет необходимые качества, превращая человека в *мифологического* героя.

Английский историк Томас Карлейль, книга которого «Герои, почитание героев и героическое в истории» («On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History», 1841) была известна русской читающей публике, особенно красочно рисует воздействие великих героев прошлого на настоящее:

> А затем подумайте, что делает одно только время в подобных случаях, как человек, если он был велик при жизни, становится еще в десять раз более великим после своей смерти. Какую безмерно увеличивающую камеру-обскуру представ-

9 О культе великих людей и Пантеоне как метафоре нации подробнее см.: [Bonnet 1986; 1998: 53—56]; о понятии «великий человек» в русском контексте см.: [Калугин 2018: 43—45].

10 Анализ этого фрагмента см.: [Уайт 2002: 190—191]. О метафоре судьи как историка см.: [Гинзбург 2021: 22—30].

> ляет традиция! Как всякая вещь увеличивается в человеческой памяти, воображении, когда любовь, поклонение и все, чем дарит человеческое сердце, оказывают тому свое содействие. И притом во тьме, полном невежестве, без всякой хронологии и документов, совершенном отсутствии книги и мраморных надписей: лишь то там, то здесь несколько немых, надгробных памятников. Но ведь там, где вовсе нет книг, великий человек лет через тридцать-сорок становится мифическим, так как все современники, знавшие его, вымирают. А через триста, а через три тысячи лет!.. <...> Удовлетворимся тем, если мы можем разглядеть в отдалении, самой крайней дали, некоторое мерцание как бы некоего незначительного реального светила, находящегося в центре этого громадного изображения камеры-обскуры [Карлейль 2008: 31].

Образ традиции как камеры-обскуры — устройства, производящего оптическую иллюзию, — позволяет описать особый тип ви́дения. Речь идет о приближении того, что находится вдали, и это дает возможность распознать те очертания, которые приходят к нам из прошлого. Историк у Карлейля представляет собой своеобразного медиума, превращающего свет, исходящий от великих героев, в конкретные образы.

К теме великих людей обращается и Т.Н. Грановский в публичных лекциях, прочитанных в Московском университете в 1851 году («Четыре исторические характеристики»)[11]. Великие люди, говорит Грановский, «облекают в живое слово то, что до них таилось в народной думе, и обращают в видимый подвиг неясные стремления своих соотечественников и современников» [Грановский 1900: 241—242]. Великие люди не столько являются образцами для подражания — по сути дела, бессмысленно подражать Тимуру или Александру Великому, — сколько ведут за собой, схватывая и воплощая, «облекая в живое слово» внутренние побуждения народов.

Благодаря историку, погружающему своих слушателей в своеобразный транс, герои прошлого становятся активными участниками современности[12].

---

11 Лекции произвели сильное впечатление на слушателей, и Аполлон Григорьев, оставивший о них воспоминания, так описывал воздействие Грановского на аудиторию: «Между слушателем и преподавателем... образуется необходимо магнетическая связь, с обоих сторон деятельная; сначала они будто чужие друг другу, но мало-помалу между ними устанавливается уровень, и когда он приходит в сознание обоих, тогда взаимодействие растет быстро, слова увлекают слушателей, и аудитория, срастающаяся в одно нравственное лицо, увлекает говорящего» [Григорьев 1844: 168]. Перед нами своеобразное социальное чудо, где стираются различия между людьми благодаря «живому слову».

12 Показательной является и полемика о самом Грановском, разгоревшаяся по поводу его манеры преподавания (историк как «актер на сцене»). В письме Е.Н. Эдельсону (1857) А. Григорьев во многом подвел итог этим дискуссиям, поставив ключевой вопрос: «...что важнее: сухая ли дельность специализма или непосредственность даровитости?» [Григорьев 1999: 167]. Отвечая на него, Григорьев использует образы живого и мертвого: «Мертвые сухари (Катков, Леонтьев и проч.) защищали живого — а живые стояли на стороне халуя. Грановский стал наш, а не их с тех пор, как умер: Григорьев — умирай он или живи, издавай десять Хондемиров вместо одного, — ничего общего с нами не имеет и ничего иметь не может» [Там же]. Под «халуем» имеется в виду известный востоковед, профессор Санкт-Петербургского университета В.В. Григорьев (1816—1881), опубликовавший в 1856 году в «Русской беседе» (1856, № 3—4) довольно скандальные заметки о Грановском («Т.Н. Грановский до его профессорства в Москве»). Умерший в 1855 году Грановский оказывается здесь, соответствующим образом, живым, а живые Григорьев, Катков и Леонтьев — мертвыми.

Важно подчеркнуть, что историк здесь не только создает знание о прошлом, но и оживляет его талантом рассказчика, заставляет читателя испытывать наслаждение от того, что деятели былых времен предстают перед глазами словно живые. Именно в этом духе В.О. Ключевский рассуждает о книге Н.И. Костомарова «Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей», представляя ее достоинства:

> Русская история была для него музеем, наполненным коллекцией редких или обыкновенных предметов. Он равнодушно проходил мимо последних и останавливался перед первыми, долго и внимательно любовался ими. Чрез несколько времени читающая публика получала прекрасную монографию в одном или двух томах и прочитывала ее с наслаждением, отнимавшим всякую охоту спрашивать, как и из каких материалов построена эта привлекательная повесть. Мы говорим: это костомаровский Иван Грозный, костомаровский Богдан Хмельницкий, костомаровский Стенька Разин, как говорили: это Иван Грозный Антокольского, это Петр В[еликий] Ге, и т.п. Мы говорим: пусть патентованные архивариусы лепят из архивной пыли настоящих Грозных, Богданов, Разиных — эти трудолюбивые, но мертвые слепки будут украшать археологические музеи, но нам нужны живые образы, и такие образы дает нам К[остомаров] [Ключевский 1983: 177—178].

Цитата показательна. Антитеза живого и мертвого включается здесь в противопоставление «патентованных архивариусов» и «историка-писателя», заставляющего читателя забыть о том, «из каких материалов построена эта привлекательная повесть». Историческая точность в каком-то смысле уступает место силе художественной репрезентации, поэтому Ключевский и говорит о любовании, наслаждении, удовольствии, которые и определяют такое отношение людей друг к другу, где автор — создатель живых образов — разделяет с читателем его восторги.

Во всех сюжетах, о которых шла речь выше, можно без труда распознать определенное видение политики. У Цицерона, например, прошлое связано с памятью о древней республике, политической форме, оставшейся в прошлом, но продолжающей незримо присутствовать в настоящем словно умерший друг, встреча с которым желанна в будущем [Gowing 2005: 1—28]. У Петрарки и Макиавелли это поиск дружеского сообщества, которое делает возможным циркуляцию идей и чувств между прошлым и будущим, помогая противостоять настоящему[13]. В союзе живых и мертвых, как он интерпретируется в эпоху формирования наций, этого неблагополучного настоящего больше нет, оно очищено благодаря неусыпной заботе историка, выявляющего основания той общности, которая существовала всегда и только сейчас обрела свои видимые очертания.

В рассмотренных примерах прошлое в том или ином виде возвращается, а дискурсивные способы, при помощи которых оно схватывается, вполне можно рассматривать как «аллегории неполноты реформируемой современности» [Маслов 2022]. Прошлое может актуализироваться в ученом общении с великими людьми, в ожидании второго пришествия и воскрешения мертвецов, как череда живых картин, захватывающих читателя, превращающегося в зрителя. Все эти метафоры и топосы, с одной стороны, свидетельствуют о неудовлетво-

13 О политических проектах Петрарки в этом ключе см. подробнее: [Baker 2013: 28—121].

ренности современностью и стремлении ее преобразить, а с другой — нормализуют и просеивают прошлое, придавая ему формы, приемлемые для жизни в настоящем. Более глубокое изучение множества образов, контекстов и понятийных конструкций, позволяющих вообразить трансисторическую общность, — дело будущего, однако за всеми ними уже сейчас можно распознать очертания некоего «общего града», в котором мертвые учат живых вести с ними диалог.

Библиография / References

[Гинзбург 2021] — *Гинзбург К.* Судья и историк. Размышления на полях процесса Софри / Пер. с итал. М. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

(*Ginzburg K.* Il guidice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri. Moscow, 2021. — In Russ.)

[Грановский 1900] — *Грановский Т.Н.* Четыре исторические характеристики // Грановский Т.Н. Сочинения. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1900. С. 241—300.

(*Granovskiy T.N.* Chetyre istoricheskie kharakteristiki // Granovskiy T.N. Sochineniya. Moscow, 1900. P. 241—300.)

[Григорьев 1844] — *Григорьев А.* О публичных чтениях г-на Грановского. Письмо 2-ое // Москвитянин. 1844. № 7. С. 167—173.

(*Grigor'ev A.* O publichnykh chteniyakh g-na Granovskogo. Pis'mo 2-oe // Moskvityanin. 1844. № 7. P. 167—173.)

[Григорьев 1999] — *Григорьев А.* Письма. М.: Наука, 1999.

(*Grigor'ev A.* Pis'ma. Moscow, 1999.)

[Грот 1903] — *Грот Я.К.* Труды. Деятельность литературная, педагогическая и общественная: В 5 ч. Ч. V. СПб.: Тип. Министерства путей сообщения, 1903.

(*Grot Y.K.* Trudy. Deyatel'nost' literaturnaya, pedagogicheskaya i obshchestvennaya: In 5 pt. Pt. V. St. Petersburg, 1903.)

[Додсли 1789] — *Додсли Р.* Учитель, или Всеобщая система воспитания, в которой предложены первыя основания наук особенно нужных молодым людям: В 12 отд. / Пер. А.А. Петрова с 3-го нем. изд., испр. и умнож. проф. И.М. Шреком и И.И. Эбертом. Ч. 3. М.: В Унив. тип. у Н. Новикова, 1789.

(*Dodsley R.* Der Lehrmeister oder ein allgemeines System der Erziehung worinn die ersten Grundsätze einer feinen Gelehrsamkeit so vorgetragen werden, daß man dadurch das Genie der Jugend am glücklichsten prüfen und ihren Unterricht befördern: In 12 sects. Pt. 3. Moscow, 1789. — In Russ.)

[Долгоруков 2004] — *Долгоруков И.М.* Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни...: В 12 т. Т. 1. СПб.: Наука, 2004.

(*Dolgorukov I.M.* Povest' o rozhdenii moem, proiskhozhdenii i vsey zhizni…: In 12 vols. Vol. 1. St. Petersburg, 2004.)

[Мерсье 1786] — *Мерсье Л.-С.* Философ, живущий у хлебного рынку // Зеркало света. 1786. № 3. Ч. 1. С. 43—58.

(*Mercier L.-S.* Filosof zhivushchij u hlebnogo rynku // Zerkalo sveta. 1786. № 3. Pt. 1. P. 43—58.)

[Виттман 2008] — *Виттман Р.* Революция чтения в конце XVIII в. // История чтения в западном мире от Античности до наших дней / Ред.-сост. Г. Кавалло, Р. Шартье. М.: Гранд-Фаир, 2008. С. 359—398.

(*Wittman R.* Une révolution de la lecture à la fin du XVIII[e] siècle? // Istoriya chteniya v zapadnom mire ot Antichnosti do nashikh dney / Ed. by G. Cavallo, R. Chartier. Moscow, 2008. — In Russ.)

[Калугин 2018] — *Калугин Д.Я.* От гения-творца к гению нации: репрезентация величия в биографиях М.В. Ломоносова (From Genius-Creator to National Genius: Representations of Greatness in the Biographies of M.V. Lomonosov) // Russian Literature. 2018. № 99. С. 39—70.

(*Kalugin D.Y.* Ot geniya-tvortsa k geniyu natsii: reprezentatsiya velichiya v biografiyakh M.V. Lomonosova (From Genius-Creator to National Genius: Representations of Greatness in the Biographies of M.V. Lomonosov) // Russian Literature. 2018. № 99. P. 39—70.)

[Кантемир 1956] — *Кантемир А.Д.* Собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956.

(*Kantemir A.D.* Sobranie stikhotvoreniy. Leningrad, 1956.)

[Карамзин 1989] — *Карамзин М.Н.* История государства Российского: В 12 т. Т. I. М.: Наука, 1989.

(*Karamzin M.N.* Istoriya gosudarstva Rossiyskogo: In 12 vols. Vol. I. Moscow, 1989.)

[Карамзин 1964] — *Карамзин Н.М.* Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2. М.; Л.: Художественная литература, 1964.

(*Karamzin N.M.* Izbrannye sochineniya: In 2 vols. Vol. 2. Moscow; Leningrad, 1964.)

[Карлейль 2008] — *Карлейль Т.* Герои, почитание героев и героическое в истории / Пер. с англ. под ред. Ю. Кулишенко, Н. Соломадиной. М.: Эксмо, 2008.

(*Carlyle T.* On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History. Moscow, 2008. — In Russ.)

[Кеведо 2006] — *Кеведо-и-Вильегас Ф. де.* Наслаждаясь уединением и учеными занятиями, автор сочинил сей сонет // Поэзия испанского барокко / Сост. В.Н. Андреев, А.Ю. Миролюбова. СПб.: Наука, 2006. С. 200.

(*Quevedo y Villegas F. de.* Gustoso el autor con la soledad y sus estudios, escribió este soneto // Poeziya ispanskogo barokko. Comp. by V.N. Andreev, A.Yu. Mirolyubova. St. Petersburg, 2006. P. 200. — In Russ.)

[Ключевский 1983] — *Ключевский В. О.* Неопубликованные произведения. М.: Наука, 1983.

(*Klyuchevskiy V.O.* Neopublikovannye proizvedeniya. Moscow, 1983.)

[Лотман 1992] — *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 296—337.

(*Lotman Yu.M.* Dekabrist v povsednevnoy zhizni (Bytovoe povedenie kak istoriko-psihologicheskaya kategoriya) // Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i: In 3 vols. Vol. 1: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. Tallin, 1992. P. 296—337.)

[Макьявелли 2004] — *Макьявелли Н.* Сочинения исторические и политические. Сочинения художественные. Письма / Пер. с итал. под ред. Е.В. Пановой. М.: АСТ, 2004.

(*Machiavelli N.* Sochineniya istoricheskie i politicheskie. Sochineniya khudozhestvennye. Pis'ma. Moscow, 2004. — In Russ.)

[Маслов 2022] — *Маслов Б.* «Став на стороне отца, наш эпос очернил сына»: две заметки об исторической поэтике узнавания // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. (В печати.)

(*Maslov B.* "Stav na storone ottsa, nash epos ochernil syna": dve zametki ob istoricheskoy poetike uznavaniya // RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Teory. Linguistics. Cultural Studies", Series. 2022. (In print.))

[Муравьев 1819] — *Муравьев М.Н.* Полное собрание сочинений: В 3 ч. Ч. 2. СПб.: Тип. Российской Академии, 1819.

(*Murav'ev M.N.* Polnoe sobranie sochineniy: In 3 pt. Pt. 2. St. Petersburg, 1819.)

[Петрарка 2004] — *Петрарка Ф.* Письма. СПб.: Наука, 2004.

(*Petrarca F.* Pis'ma. St. Petersburg, 2004.)

[Подорога 2019] — *Подорога В.* Убежище Пруста (Заметки по аналитической антропологии литературы) // Новое литературное обозрение. 2019. № 5 (159). С. 16—37.

(*Podoroga V.* Ubezhishche Prusta (Zametki po analiticheskoy antropologii literatury) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2019. № 5 (159). P. 16—37.)

[Пруст 1983] — *Пруст М.* О чтении // Человек читающий. Homo legens: Писатели XX в. о роли книги в жизни человека и общества / Сост. С.И. Бэлза. М.: Прогресс, 1983. С. 123—152.

(*Proust M.* O chtenii // Chelovek chitayushchiy. Homo legens: Pisateli XX v. o roli knigi v zhizni cheloveka i obshchestva / Comp. by S.I. Belza. Moscow, 1983. P. 123—152.)

[Тацит 1993] — *Тацит.* Жизнеописание Юлия Агриколы // Тацит. Сочинения: В 2 т. / Отв. ред. С.Л. Утченко. М.: Ладомир, 1993. Т. 1. С. 327—353.

(*Tacitus.* De vita et moribus Iulii Agricolae // Tacitus. Sochineniya: In 2 vols. / Ed. by S.L. Utchenko. Moscow, 1993. Vol. 1. P. 327—353. — In Russ.)

[Уайт 2002] — *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002.

(*White H.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe. Ekaterinburg, 2002. — In Russ.)

[Цицерон 1974] — *Цицерон.* Диалоги. М.: Наука, 1974.

(*Cicero.* Dialogi. Moscow, 1974.)

[Шаховской 1821] — [*Шаховской Я.П.*] Записки князя Якова Петровича Шаховского, писанные им самим. 2-е изд. СПб.: В тип. Ивана Глазунова, 1821.

([*Shakhovskoy Ya.P.*] Zapiski knyazya Yakova Petrovicha Shakhovskogo, pisannye im samim. 2nd ed. St. Petersburg, 1821.)

[Baker 2013] — *Baker S.* Political Petrarchism: The Rhetorical Fashioning of Community in Early Modern Italy: PhD thesis. New York: Columbia University, 2013.

[Bell 2003] — *Bell D.A.* The Cult of the Nation in France: Inventing Nationalism, 1680—1800. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

[Bettini 1993] — *Bettini M.* Anthropology and Roman Culture: Kinship, Time, Images of the Soul (Ancient Society and History). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.

[Bonnet 1986] — *Bonnet J.-C.* Les morts illustres // Les lieux de mémoire: 3 t. / Sous la direction de P. Nora. Paris: La Nation, 1986. T. 2. P. 217—239.

[Bonnet 1998] — *Bonnet J.-C.* Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes, L'esprit de la cité. Paris: Fayard, 1998.

[Booth 1980] — *Booth Wayne C.* "The Way I Loved George Eliot": Friendship with Books as a Neglected Critical Metaphor // The Kenyon Review. New Series. 1980. Vol. 2. № 2. P. 4—27.

[Brown 1981] — *Brown P.* The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

[Derrida 1994] — *Derrida J.* Politiques de l'amitié. Paris: Éditions Galilée, 1994.

[Gowing 2005] — *Gowing A.M.* Empire and Memory: The Representation of the Roman Republic in Imperial Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

[Kahn 2000] — *Kahn A.* Self and Sensibility in Radishchev's Journey from St. Petersburg to Moscow: Dialogism, Relativism, and the Moral Spectator // Self and Story in Russian History / Ed. by L. Engelstein, S. Sandler London: Cornell University Press, 2000. P. 280—305.

[Koselleck 2004] — *Koselleck R.* Historia Magistra Vitae: The Dissolution of the Topos into the Perspective of a Modernized Historical Process // Koselleck R. Futures past: on the Semantics of Historical Time. Cambridge, MA: Columbia University Press, 2004. P. 26—43.

[Michelet 1875] — *Michelet J.* Histoire du XIX[e] siècle. T. II: Jusqu'au 18 Brumaire. Paris: Michel Lévy frères, 1875.

Археология советского

Илья Кукулин, Мария Майофис, Мария Четверикова

Кулуарные импровизации:

СОЦИАЛЬНАЯ КООПЕРАЦИЯ, ОБХОД ПРАВИЛ И ПРОЦЕССЫ КУЛЬТУРНОГО ПРОИЗВОДСТВА В ПОЗДНЕМ СССР

Статья первая[1]

Ilya Kukulin, Maria Maiofis, Maria Chetverikova

Backstage Improvisation:
Social Cooperation, Circumvention of the Rules, and Processes of Cultural Production in the Late USSR
Article One

Илья Кукулин (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), доцент, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) ikukulin@hse.ru.

Мария Майофис (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), доцент; кандидат филологических наук) mmaiofis@hse.ru.

Мария Четверикова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), студентка магистратуры) mchetverikova@hse.ru.

Ilya Kukulin (PhD; Associate Professor, Senior Researcher, HSE University (Moscow)) ikukulin@hse.ru.

Maria Maiofis (PhD; Associate Professor, HSE University (Moscow)) mmaiofis@hse.ru.

Maria Chetverikova (Master's student, HSE University (Moscow)) mchetverikova@hse.ru.

---

1 Этот цикл статей подготовлен в рамках исследовательского проекта «Сети и институты в советской литературе», реализуемого в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» в составе мегапроекта «Литература как культурная практика и социальный опыт». Ранние варианты текста были представлены в виде докладов на воркшопе проектно-исследовательской группы «Сети и институты в советской литературе», на конференциях «Общее место: риторика, политика, культурная память» (ЛИКИ ШАГИ РАНХиГС) и «Социальная антропология

Ключевые слова: позднесоветское общество, институциональные нормы, неформальные коммуникации, советский книгоиздательский процесс 1960—1980-х годов, позднесоветская литература

УДК: 303.1+304.444+821.161.1+808.2
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_81

Это первая из двух статей, посвященных изучению того, как работали «неписаные правила» в позднесоветском (1950—1980-е годы) литературно-издательском процессе. Предлагаемая здесь концепция основана на понятии бэкстейджей — особого типа коммуникативных эпизодов, во время которых участники обсуждают существующие нормы функционирования литературного сообщества и его институтов (почти всегда неписаные) и возможности эти нормы изменить или обойти. На основе изучения ряда биографических интервью, взятых специально для этой работы, и эго-документов советского времени показан парадоксальный статус бэкстейджей: они были важнейшим элементом позднесоветской литературной жизни, но сегодня информанты вспоминают о них с трудом, объясняя, что обсуждений было не так много, и «все [участники литературного процесса] сами всё понимали». В этой статье мы пытаемся выявить основные социальные функции бэкстейджей, причины их систематического забывания, то место, которое они в действительности занимали в повседневной коммуникации, а также значение предложенной нами концепции для осмысления процессов позднесоветского культурного производства в целом.

Key words: late-Soviet society, institutional norms, informal communication, Soviet book publishing process of the 1960s—1980s, late-Soviet literature

UDC: 303.1+304.444+821.161.1+808.2
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_81

This is the first of two articles on the study of how the "unwritten rules" worked in the late-Soviet (1950s—1980s) literary publishing process. The concept offered here is based on the idea of "backstage"—a special kind of communicative episodes, during which participants would discuss the norms of the functioning of the literary community and its institutions — almost always unwritten — and the possibility of changing or circumventing these norms. Based on a study of a number of biographical interviews (done specifically for this work) and egodocuments of the Soviet period, the paradoxical status of the backstage is shown. It was a key element of late-Soviet literary life, but today, informants have a hard time remembering much about it, explaining that discussions were few and "everyone [participants of the literary process] understood everything." In this article, we try to uncover the fundamental social functions of the backstage, the reasons it has been systematically forgotten, and the place that it occupied in reality in late-Soviet communication, as well as the significance of the concept we have proposed for the understanding of processes of late-Soviet cultural production as a whole.

1. Сетевые коммуникации в позднесоветском обществе: постановка проблемы и источники исследования

Исследователи советского общества начиная с 1950-х годов обращали внимание на то, что в нем по сравнению с другими очень большую роль играли разного рода сетевые формы коммуникации: цепочки неформального обмена услугами, патрон-клиентские отношения, связи в дружеских компаниях. Об этом еще в 1930-е годы писали советские литераторы, журналисты и сатирики, но из-за цензурных ограничений изучать это явление аналитически могли только авторы, находившиеся за границей. Одним из первых на эти формы

институтов позднего СССР» (НИУ ВШЭ). Благодарим Анну Нижник, Марка Липовецкого, Евгению Вежлян, Веру Мильчину, Николая Ссорина-Чайкова и других коллег, принявших участие в обсуждении наших докладов, а также Елизавету Хатанзейскую за помощь в библиотечно-архивной работе.

коммуникации обратил внимание американский политолог Мерл Фейнсод на основании опросов Гарвардского проекта [Fainsod 1963].

В дальнейшем эта сторона жизни советского общества стала предметом пристального изучения советологов, социологов и экономистов. Однако в рамках этого направления исследований возник концептуальный перекос: поскольку исследователи в период холодной войны были склонны обращать внимание на специфические черты советского общества, а не на те, что сближали его с другими, то изучение «сетевых» аспектов жизни СССР осуществлялось в основном на материале блата и других «антидисциплинарных» форм организации повседневной жизни[2]. Мы уже писали, что в советском обществе важны были не только такие сетевые связи, но и «продисциплинарные», наподобие клубов любителей фантастики или неформальных групп «самодельщиков», изготавливавших на дому кустарными способами автомобили или моторные лодки [Кукулин 2017]. Сегодня можно указать и на еще одну важную лакуну.

Основными социальными сегментами, в которых исследователи искали следы действия сетевых связей, были теневая экономика и органы власти [Ledeneva 1998; 2006; Gorlizki, Khlevniuk 2020]. Гораздо меньше изучены с этой точки зрения институты промышленного производства и в целом «не-теневая» экономика — хотя и в ней, как можно судить по мемуарам и интервью, большое значение имели неформальные связи, «бартерные» обмены между предприятиями, «обходные» договоренности между производителями и экономическим руководством, деятельность «толкачей» [Герович 2011; Митрохин 2022]. Сегодня становится совершенно ясно, что без неформальных обменных отношений и без «подпольной» коммуникации советская экономика вообще не могла бы полноценно функционировать.

Еще меньше обсуждалось действие неформальных коммуникаций в сфере культурного производства. Основное внимание исследователей в этом случае было привлечено к неофициальной культуре, которая могла существовать только благодаря сетевым связям и отношениям (см., например: [Zitzewitz 2020]). Однако применительно к «легальному», подцензурному культурному производству эти формы коммуникации очень мало изучены; пока исследования ограничились неформальными механизмами внутри официальных союзов писателей, композиторов и т.д. (см.: [Антипина 2005; Tomoff 2006]). Многое было сделано в этом направлении в первопроходческих работах Веры Тольц и Вилюса Иванаускаса [Tolz 2002; Ivanauskas 2014]. В предлагаемой вниманию читателей серии статей мы попробовали сменить фокус и проанализировать не только и не столько патрон-клиентские связи, сколько некоторые общие принципы инкорпорирования инструментов неформальной коммуникации и непубличных социальных отношений в работу институтов производства советской подцензурной литературы.

При таком исследовании особенно сложным оказывается поиск и отбор источников. Следы неформальных форм коммуникации содержатся в эгодокументах, создававшихся по свежим следам событий — прежде всего в дневниках и письмах. Мемуары отражают эти виды коммуникации гораздо хуже.

2 Термин «антидисциплинарный» используется здесь в рамках той же системы значений, в которой историки говорят о складывании в Западной Европе XVIII века дисциплинарного общества [Gorski 2003].

Однако для систематизации материала и общего понимания контекста было необходимо обратиться к сбору и анализу биографических интервью.

Интервьюирование участников литературного процесса 1960—1980-х годов в сегодняшних обстоятельствах, с одной стороны, может оказаться достаточно информативным, но с другой — наталкивается на ряд сложностей. Основываясь на свидетельствах о неформальной коммуникации, запечатленных в многочисленных дневниковых и эпистолярных источниках, мы можем сформулировать собственные вопросы и подробно расспросить участников событий. Поскольку от изучаемой нами социальной реальности и их, и нас отделяет сегодня значительная временная дистанция, наши информанты могут говорить о скрытых механизмах советского литературного процесса — хотя бы отчасти — sine ira et studio. Сложности же возникают потому, что многих важных участников тех событий уже нет в живых; а у тех, кто жив и готов разговаривать, многие подробности разговоров 1970—1980-х годов могут уже изгладиться из памяти — тем более что в ряде случаев они таким подробностям, как станет понятно из дальнейшего рассказа, не придавали значения: непубличные социальные отношения могли восприниматься просто как привычный фон повседневной жизни советских литераторов.

Материалы глубинных интервью собраны на основании серии разговоров с десятью собеседниками. Это представители нескольких литературных поколений, среди которых самые старшие родились в конце 1930-х годов и вступали в литературу в конце 1950-х — начале 1960-х, а самые младшие родились в середине 1960-х и вступали в литературу в середине 1980-х (полный анонимизированный список информантов дан в финале статьи). Интервью были взяты с осени 2020-го до осени 2021 года. В силу пандемийных ограничений все беседы происходили онлайн (в зуме или по скайпу). Каждое интервью продолжалось от 70 минут до 4,5—5 часов. Мы разговаривали с теми, кто был в советское время поэтами, переводчиками, критиками, авторами научно-популярных книг. Многие из наших собеседников стали уже в постсоветское время работать в академической сфере. Эта деятельность сообщает их нарративам существенную долю аналитичности. Сказать об этом важно потому, что мы считали необходимым учитывать в работе, говоря словами Клиффорда Гирца, «интерпретации первого порядка» [Гирц 2004], то есть те системы значений, в которые вписывают интересующие нас явления носители культуры. Цитируемые здесь фрагменты интервью авторизованы.

Все наши информанты — люди, которые в советский период принадлежали к «либерально-западническому» лагерю. Поэтому модель, которую мы создали, охватывает не всю позднесоветскую литературную жизнь, а лишь некоторые ее сегменты. Однако мы стремились усложнить и уточнить эту модель, опираясь на эго-документы писателей-«почвенников» (националистов), на мемуарную и дневниковую информацию о почвенниках (см., например: [Матусевич 2000]) и на уже существующие исследования «почвеннической» среды.

Помимо интервью, мы использовали в качестве источников нашего исследования несколько дневников писателей и редакторов советской эпохи. В их числе — опубликованные дневники драматурга Александра Гладкова, писателей Федора Абрамова и Марка Харитонова, физика и журналиста Николая Работнова, писателя, заместителя главного редактора «Нового мира» в 1958—1970 годах Алексея Кондратовича и мемуары Владислава Матусевича «Записки советского редактора», содержащие большие фрагменты его дневников

1970—1980-х годов. Поскольку многие публикации «Нового мира» в период, когда его возглавлял Твардовский, с трудом проходили через цензуру и через «умственные плотины» идеологического контроля, — дневники Кондратовича (равно как и дневники самого Твардовского, которые мы здесь не использовали) содержат многочисленные примеры «теневых коммуникаций» и в этом смысле являются очень ценным источником.

2. Бэкстейджи: определение понятия

Теоретическая модель, которую мы хотим предложить по результатам исследования литературных коммуникаций с начала 1960-х до конца 1980-х годов, может быть построена на основе понимания позднесоветской культурной жизни как совокупности ситуаций *публичных*, в которых акторы использовали заведомо условный язык и были подчинены в своих действиях жестким правилам поведения — и ситуаций *менее публичных* и вовсе *непубличных*, где мера условности и отчужденности была существенно меньшей. «Здесь понимание того, что сказано, важно дополнить пониманием того, в какой ситуации, кем и кому это говорится» [Атнашев и др. 2021: 49]. Такое «пестрое» устройство «несовершенной публичной сферы» (термин, введенный Татьяной Вайзер, Тимуром Атнашевым и Михаилом Велижевым) дает основания рассматривать ее не только с точки зрения «режимов публичности» и «эффектов публичности» [Там же: 51—52][3], но и как совокупность социальных «сцен», на которых разыгрываются отрефлексированные «спектакли» (сочетающие черты ритуала и импровизации), и «внесценических» пространств, где происходит подготовка «спектаклей», а впоследствии и реализация тех программ, что были представлены на «сценах». Устроенное таким образом пространство культурного производства — в данном случае производства литературных произведений и суждений о них — можно изучать с помощью концептуального аппарата, разработанного Ирвингом Гофманом в книге «Представление себя другим в повседневной жизни» («Presentation of Self in Everyday Life», 1956; русское издание: [Гофман 2000]).

Гофман в этой книге делает акцент на последовательной театрализованности и ритуализованности повседневной социальной жизни. Такой подход, как станет ясно из дальнейшего, при изучении советского культурного производства не может быть использован без изменений. Однако для нас важен описанный в работе американского социолога контраст между поведением «на публику» и действиями тех же людей в непубличных, «внесценических» ситуациях, которые можно было бы назвать «закулисьем» или, если обратиться к английскому оригиналу, — back-region или back-stage. Для описания изучаемого нами феномена мы позволим себе использовать русскую траслитерацию

3 Под «эффектами публичности» авторы имеют в виду «механизмы влияния или воздействия одних акторов на других с помощью публичных высказываний». «Понятие режима... подчеркивает рукотворный и даже манипулятивный характер ограничений и институтов публичной коммуникации [в России], которые могут вводиться или отменяться теми, кто контролирует правила высказываний и доступ к конкретному форуму [публичной речи], включая как официальных лиц, так и относительно независимых игроков» [Атнашев и др. 2021: 56].

«бэкстейдж», поскольку наше понимание коммуникации в позднесоветском литературном «закулисье» отличается от гофмановского (см. подробнее об этом раздел 4).

Мы понимаем под бэкстейджами особого типа коммуникативные эпизоды, во время которых участники обсуждают существующие нормы функционирования литературного сообщества и его институтов — почти всегда неписаные — и возможности эти нормы изменить или обойти. К бэкстейджам относятся и *эпизоды обучения*, когда молодой или неопытный литератор или журналист нечаянно нарушает неписаные правила или затрудняется в том, какой алгоритм действий выбрать — и получает совет и/или объяснение от старших коллег. Иначе говоря, бэкстейджи — это и нечаянные «поломки» в коммуникации, основанной на неписаных правилах, с последующим исправлением этих нарушений, и сознательные попытки воздействовать на эти правила.

С обсуждением неписаных норм можно столкнуться при чтении многих дневников литераторов советской эпохи. В них рефлексия осуществляется в режиме автокоммуникации: например, диарист(-ка) жалуется на эти нормы самому (самой) себе или наедине с собой думает о перспективах их трансформации. Мы считали бэкстейджами только те ситуации, когда эти темы становились предметом обсуждения как минимум двух людей, а не только автокоммуникации. Впрочем, если основываться на текстах дневников и писем, границы между автокоммуникацией и разговором в компании оказываются размыты: в дневниках довольно часто встречаются рассуждения о том, как изменить правила литературной жизни, из которых не вполне понятно, какую часть сказанного диарист(-ка) обсуждал(-а) с собеседником, а где он(-а) уже развивает «для себя» мысли, высказанные прежде в разговоре.

По-видимому, бэкстейджи были важнейшей формой *позднесоветской литературной социальности* — а именно одной из основ кооперации в литературных сообществах. Бэкстейджи — неотъемлемая часть системы приватных коммуникаций, наполнявших повседневное существование профессиональных и дружеских компаний.

Близкая по смыслу, но не совпадающая с ними форма общения — обсуждение поступков известных лиц, вообще всякого рода персональные сплетни, которые не могли быть «выплеснуты» публично — ни в желтой, ни в какой другой прессе (разве что изредка в советских «романах с ключом»[4]). Сплетни легко переходили в бэкстейджи: «заглазное» обсуждение чьего-либо поведения вообще часто связано с оценкой потенциальной опасности, или, напротив, благотворности поведения того или другого человека для конкретного сообщества — в том числе совершенного тем или иным индивидом нарушения неписаных норм[5].

> Рассказывают, что Катаев написал письмо Суслову. Смысл письма таков, что мы старые люди и понимаем, что из всех живущих сейчас писателей Солженицын — самый крупный. А обсуждение его передают на секретариат, где ни одного серьезного писателя или человека. Удивились, что писал Катаев.
>
> А[лександр] Т[рифонович Твардовский]: — Это тоже знамение времени: такой, как Катаев, написал и ищет тем популярности, знает, что ему ничего не будет

4 О таких «романах с ключом» см., например: [Кукулин 2018].

5 Такое понимание сплетен представлено, например, в книге: [Элликсон 2017].

> за это. Но вообще то, что написал, — хорошо. — Последнее сказал после того, как я нажал, что все-таки хорошо, что написал (А. Кондратович, запись в дневнике от 6 июля 1967 года [Кондратович 1991: 73]).

Первый абзац этой записи — сплетня (в безоценочном смысле слова). Но комментарий Твардовского — уже бэкстейдж: редактор «Нового мира» поясняет, что поступок Катаева (если он действительно имел место) может повлиять на изменение «правил игры».

Эго-документы хранят много записей об эпизодах, которые можно было бы назвать бэкстейджами. Однако сегодня, когда мы задавали информантам прямые вопросы об этом в интервью, — первые спонтанные ответы, которые мы получали, часто давались в формулировках вроде:

> ...Это настолько все было ясно... Сейчас приходится все это объяснять, но тогда это было в воздухе. Странно было, когда кто-то вдруг начинал ломиться в открытые двери и что-то объяснять: и так все было понятно. <...> ...Мы все друг друга прекрасно понимали, всё прекрасно понимали. Это сейчас надо объяснять, а тогда не надо было... Например, редактор мне просто спокойно вернул 25 стихотворений, которые не могли быть напечатаны в книге, и сказал: «Спасибо за доверие». Понимаете? Все было ясно, никаких вопросов не оставалось (И-2).

> У меня ощущение, что я это знала, и всё: это было как правила поведения за столом, как умение пользоваться ножом и вилкой. Как-то это было вложено, и я не помню, чтобы конкретно мне говорили: «Об этом нельзя говорить, об этом можно». Видимо, это как-то незаметно внушалось, было само собой разумеющимся (И-10).

Однако в процессе интервью, в ответах на вопросы о конкретных литературных событиях или эпизодах коммуникации те же самые рассказчики вспоминали о множестве случаев, в которых объяснения все-таки давались. Некоторые информанты уверенно признавали бэкстейджи постоянной практикой, необходимой для функционирования литературного сообщества.

> [На совещании молодых критиков] в Пицунде разговор шел в основном о борьбе литературных лагерей. <...> ...Эти процессы мы активно обсуждали. Мне эти беседы были особенно интересны, потому что многие из участников бесед жили в Москве, и они видели изнутри процессы, происходившие в московских редакциях. Но главным в наших беседах был все-таки вопрос — где печатать, как печатать... (И-6).

Интервью были важны для нас как способ прояснения функционирования бэкстейджей, а их более «чистые» примеры мы стремились найти в эго-документах; в случае дневников такие тексты создавались «по горячим следам», в случае мемуаров — как правило, с опорой на дневники и/или другие синхронные записи.

В некоторых источниках, отдаленных от события во времени, можно найти то, что можно было бы назвать следом от бэкстейджа, — не их подробных описаний, но ясных указаний на ситуацию, в которой такой способ коммуникации был неизбежен, или как минимум необходим. В ряде источников таких «следов от бэкстейджей» мы находим больше, чем их самих. Причины этого, как мы надеемся, будут ясны из дальнейшего изложения.

В этом цикле статей мы попытаемся выяснить, как эпизоды бэкстейджей были вплетены в общий коммуникационный поток внутри «разговорной куль-

туры», характерной для позднесоветской литературной жизни, и какие функции они выполняли; уточнить, были ли они обусловлены обстоятельствами времени и места; в каких отношениях могли находиться субъекты, включенные в бэкстейдж; почему в некоторых случаях взаимодействие в рамках бэкстейджа плохо запоминалось, и как можно все же восстановить историю таких взаимодействий в рамках исследовательских интервью. В заключение мы попытаемся сделать вывод о том, какие ранее не замеченные механизмы работы позднесоветских институтов становятся видимыми с помощью модели бэкстейджа и какие дополнительные черты это вносит в нашу картину позднесоветского общества в целом.

3. Коммуникации, не замеченные исследователями

Феномен, который мы назвали «бэкстейджами», целенаправленно не изучался ни в одной из работ, посвященных «теневым» взаимоотношениям в советской литературе. Михаил Золотоносов в своей книге «Гадюшник. Ленинградская писательская организация: Избранные стенограммы с комментариями» изучает политические, профессиональные и бытовые скандалы в среде ленинградских писателей 1940—1960-х годов, но в фокусе его внимания — конфликты, а не кооперация [Золотоносов 2013]. Заметное внимание профессиональным конфликтам уделяют Валентина Антипина в научно-популярной по жанру, но новаторской по постановке задачи книге «Повседневная жизнь советских писателей. 1930—1950-е годы» [Антипина 2005] и Николай Митрохин в эссе «Санитары советской литературы» [Митрохин 2006]. Однако никто из них не выделяет специально в качестве объекта изучения обсуждение неписаных «правил игры» или научение им.

Мы предполагаем, что бэкстейджи не обсуждались в исследовательской литературе по той же причине, почему наши собеседники неохотно об этом вспоминали: они до сих пор оставались «невидимыми», или, если угодно, «неслышимыми» в истории. Кроме того, им не уделяли должного внимания, поскольку в отечественной традиции связь между социологией и историей литературы все еще плохо налажена.

Для реконструкции неформальных коммуникаций в литературной среде модель Гофмана очень продуктивна, однако прежде чем начать ее использовать, нужно очертить границы ее применимости. В следующем разделе мы надеемся показать, в чем описываемые нами «бэкстейджи» похожи на «закулисье» Гофмана, а в чем — нет.

4. Теоретическая модель: уточнение концептуального аппарата Ирвина Гофмана

И. Гофман показывает, что в публичном поведении индивид предстает таким, как если бы он(-а) играл(-а) на сцене, а такая игра требует предварительной подготовки и знания правил, по которым она осуществляется. «Исполнение индивида в зоне переднего плана можно рассматривать как усилие создать впечатление, будто его деятельность в этой зоне воплощает и поддерживает

определенные социальные нормы и стандарты» [Гофман 2000: 143][6]. Применительно к советской литературе под «исполнением в зоне переднего плана» можно понимать любые публикации в журналах и в издательствах, художественные или критические (проверенные цензурой — а других в СССР почти не было[7]) и программные выступления на официальных мероприятиях. К исполнению в зоне переднего плана относится и повседневная внутренняя коммуникация между участниками литературного процесса, с одной стороны, и редакторами, цензорами и партийными чиновниками — с другой, если эта коммуникация строится на соблюдении «установленных» норм и конвенций и не проблематизирует их, разыгрываясь как пьеса с заранее известным участникам сценарием. Владислав Матусевич приводит в своем дневнике за 1982 год пример такого «беспроблемного» взаимодействия (Матусевич работал в этот момент редактором литературного журнала «Октябрь»):

> Приняли к печати «Черные грузди» Анатолия Емельянова (перевод с чувашского Ю. Галкина). Вызвали переводчика, сказали, что нужно кое-что доработать, переделать. Он на все согласен, смотрит на всех умными глазами. Усилить роль председателя колхоза? Пожалуйста. Ослабить значение кулака Семенова? Будет сделано. Страшно удивился, когда Надюля (одна из редакторов издательства. — *Авт.*) сказала, что нужно вызвать автора. «Он только помешает, я и без него справлюсь» (запись от 19 августа 1982 года [Матусевич 2000: 131]).

Пока переводчик в разговоре с редакторами соглашается на все исправления в тексте повести, коммуникация выглядит абсолютно конвенциональной, но когда он начинает объяснять, что предполагаемое нормами издательского процесса привлечение автора переведенного текста к редактуре лишь осложнит дело, разговор приобретает черты бэкстейджа: ведь переводчик и редакторы теперь должны обсуждать, как обойти эти нормы, вторгнувшись без санкции автора в его текст.

В понятие «исполнения» входит и публичное поведение литератора, которое может становиться предметом всеобщего наблюдения, критики, а в случае несоблюдения норм — разного рода мер от временного понижения статуса до доносов в «компетентные органы»[8].

Свойства «закулисья» Гофман описывал по контрасту с «зоной переднего плана»:

> Зону заднего плана, или закулисье, можно определить как связанное с данным исполнением место, в котором осознанные противоречия с насаждаемым впечатлением принимаются как должное. Существует, конечно, много функциональных характеристик таких мест. Именно здесь может быть тщательно отработана способность любого исполнения выражать что-то помимо своего прямого смысла.

---

6 При дальнейшем цитировании этого издания страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

7 Редкие случаи «полуцензурных» публикаций (наподобие закрытых изданий Солженицына или Дж. Оруэлла для членов ЦК КПСС) заслуживают отдельного изучения и поэтому здесь не обсуждаются.

8 Заметим, что в этой части концепция Гофмана явственно перекликается с концепцией «семиотики поведения», разработанной Ю.М. Лотманом в статье «Декабрист в повседневной жизни» (1975). Сегодня при оценке этой статьи стоило бы трансформировать термин Лотмана и говорить о «семиотике *публичного* поведения».

> В этой зоне открыто фабрикуются иллюзии и рассчитываются впечатления. Здесь в компактном виде хранится необходимый реквизит и аксессуары личного переднего плана для всего репертуара действий и характеров исполнителей (с. 146).

По Гофману, на заднем плане разворачиваются события, противоречащие тому, что происходит на переднем, и то, что происходит на заднем плане, не видно «посторонним» наблюдателям. В случае с советской литературой это не совсем так. *В этой системе не было внеположной аудитории*. Все участники сообщества были включены в разные бэкстейджи, и даже если в одном случае субъект мог быть адресатом (аудиторией) исполнения на переднем плане, в другом он включался в бэкстейджи, готовившие исполнение для других (чаще всего более высокопоставленных) адресатов.

Такая коммуникация была необходима из-за самого устройства советских институтов, основанных на большом количестве неписаных и избирательно действующих правил. Неясность «правил игры», характерная — но в разной «модальности» и с разными последствиями для участников — и для 1930—1940-х, и в позднесоветское время приводила к тому, что один и тот же поступок, одна и та же публикация могли выглядеть политически предосудительными или допустимыми. В некоторых случаях попытка писателя или редактора четко определить «правила игры» в диалоге с начальством и/или цензорами могла привести к тому, что «невозможная» публикация все же попадала в печать. Один из таких примеров описывает Алексей Кондратович в своем «Новомирском дневнике».

В 1964 году Твардовский решил опубликовать в «Новом мире» материал к 75-летию Анны Ахматовой: фрагмент из уничтоженной поэмы «Пролог, или Сон во сне» и статью Андрея Синявского об Ахматовой «Раскованный голос». Ахматова к 1964 году была реабилитирована de facto, но не de jure: постановление ЦК КПСС от 14 августа 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград» оставалось в силе, и попытки его отменить (в которых принимал участие и А.Т. Твардовский) оказались безрезультатными. Постановление было отменено только 20 октября 1988 года. Тем не менее в 1960-е годы стихи Ахматовой печатались в журналах, у нее выходили книги, руководство ЦК разрешило ей поехать в Италию на вручение международной премии «Этна-Таормина»[9]. Однако публикация, задуманная Твардовским, вызвала категорическое несогласие Василия Снастина (1913—1976), первого заместителя заведующего идеологическим отделом ЦК КПСС. А. Кондратович вспоминал в позднейших дополнениях к своему дневнику, что для обсуждения этой публикации Снастин пригласил к себе Твардовского с двумя заместителями — Кондратовичем и Александром Дементьевым. Со стороны Снастина в разговоре участвовал и еще один заместитель заведующего идеологическим отделом ЦК КПСС — Дмитрий Поликарпов (1905—1965).

> А[лександр] Т[рифонович] сказал: до каких пор мы будем с подозрением относиться к большой русской поэтессе, ведь ей уже и премию дали в Италии. Поликарпов: ну, мол, это известная Италия, а нам-то почему отмечать юбилей. Никто не отмечает, только вы, «Новый мир». <…> А.Т. весело посмотрел на Поликарпова и смеясь, но не без жесткости, сказал ему: «Слушай, ты вот все время ругаешь

9 О положении Ахматовой в литературе в 1964—1965 годы см.: [Тименчик 2014: 355—434].

> “Новый мир”, а ведь читаешь только этот журнал, другие-то журналы ты не читаешь. Тебе их и неинтересно читать». <...>
>
> Воспитание никак не получалось. Снастин пытался повернуть разговор: «Дело не в Ахматовой, у вас вообще печатается бог знает что». — «Что, — спросил А.Т., — конкретно?» И когда тут же выяснилось, что Снастин говорит лишь общие слова, А.Т. взорвался: «Хорошо. Вы против нас. Журнал вам не нравится. Так я прошу вас обратиться в Секретариат ЦК и доложить, что мы неверно ведем журнал, неправильно понимаем свои задачи. Докладывайте! И пусть нас снимают». <...> ...Я вижу, как Снастин и даже более опытный Поликарпов пасуют. И снова: «Мы же хотели только поговорить, узнать ваше мнение...» В конце концов, А.Т. отходчив, и расстались мы чуть ли не друзьями. Ахматову в тот же день Главлит подписал [Кондратович 1991: 77—78][10].

В подобных ситуациях анализ границ допустимого и возможности их нарушить или обойти становился необходимой частью не только чрезвычайных — как описано выше — но и повседневных коммуникаций советских литераторов. Поэтому бэкстейджи, судя по тому, что мы о них знаем, хотя и не были обычно санкционированы руководством тех или иных организаций, но и не воспринимались никем как априорно «подрывные». Советская издательская и писательская социализация подразумевала, что правила проговариваются и уточняются (в том числе — к кому и при каких обстоятельствах они применимы, а к кому нет), и без этой рефлексии советские литераторы и редакторы — агенты литературного поля (если использовать терминологию Пьера Бурдьё) — не могли быть социально компетентными.

Для Гофмана, судя по тексту, «закулисье» — это отдельное пространство в буквальном, топографическом смысле. Как мы уже сказали, бэкстейдж — это не столько место, сколько специфический *эпизод коммуникации*. Поэтому он далеко не всегда приурочен к конкретному пространству. Впрочем, о локализации бэкстейджей дальше будет сказано специально.

«Необходимый реквизит и аксессуары личного переднего плана», о которых пишет Гофман, были в первую очередь символическими и языковыми — поскольку речь идет о литературе. Довольно редко в состав такого «реквизита» могли входить одежда, элементы внешности или детали интерьера помещения[11]. Словесный же реквизит для публичного исполнения не хранится, а вырабатывается заново в каждом случае.

Гофман пишет, что в закулисье «открыто фабрикуются иллюзии». Безусловно, бэкстейджи реализовали такую функцию — по крайней мере, некоторые из них. Один из наших информантов рассказывает:

> В 1973 году я написал... рецензию. <...> Производственный роман, написанный с немножко либеральных позиций. Суть проблемы, описанной в романе, была в том, что на предприятии — бесконечная авральная ситуация, всех непрерывно

---

10 Публикация фрагментов из поэмы Ахматовой и статьи Синявского см.: Новый мир. 1964. № 6. С. 172—177.

11 В сталинское и послесталинское время «дресс-код» для публичных выступлений женщин и особенно мужчин был весьма унифицированным, поэтому переозначивание элементов внешности для советских культурных элит было возможно только в весьма узком диапазоне. Из литературы на эту тему см., например: [Лебина 2015: 157—165].

> подгоняют… И я в рецензии написал в нескольких местах слово «система». Я имел в виду, что там у них авральная система. После чего меня вызывает один из замов главного редактора… А у них там на стенках были прикноплены распечатки — это называлось то ли «верстка», то ли как-то еще. В моем тексте было подчеркнуто слово «система». И он говорит: «Вот это слово ни в коем случае нельзя употреблять. У нас есть отдельные недостатки, но ни в коем случае нельзя, чтобы в сознании читателя они складывались в систему и чтобы читатель хоть каким-нибудь образом понимал, что у нас “система”». Это был первый мой урок (И-3).

В этом разговоре происходит «фабрикация иллюзии» общества, в котором не может быть системного кризиса, а могут быть только «отдельные недостатки». Но в рассказе другой нашей информантки о «фабрикации иллюзии» речь уже не идет:

> Была очень интересная система. Молодой переводчик — это переводчик до сорока лет. Вот после сорока он уже может на что-то претендовать. А до этого, как мне объясняли всякие тетеньки и дяденьки из издательств, он там типа «подай-принеси». Его посылают в магазин — за кефиром, за сигаретами… Ему дают какие-то маленькие стишки или рассказики. А вот потом, когда ты достигнешь какого-то возраста или уровня, дадут повесть или даже роман… (И-1).

Здесь основная цель бэкстейджа (коммуникации между молодой переводчицей и ее более опытными коллегами) — сообщение об установленном в позднесоветском обществе эйджистском порядке. В обществе в целом усиление эйджизма было связано прежде всего со старением политических элит (аналитики и советологи в конце 1970-х уже уверенно говорили о «геронтократии» в СССР), но в литературе этот эйджизм был вызван в первую очередь нехваткой ресурсов (бумаги, журналов, цензурных разрешений): из-за ограниченных возможностей опубликоваться предпочтение отдавалось более «проверенным» авторам старшего поколения. Кроме того, важен был и общий эстетический консерватизм подцензурной словесности того времени[12].

Сразу несколько наших информантов обращали внимание на то, насколько более откровенными были обсуждения в театральной среде по сравнению с литературной. (Речь идет об информантах, которые в советское время были вхожи как в литературную, так и в театральную среду. Такое участие в двух сообществах одновременно провоцировало рефлексивное сравнение действующих в них неписаных правил.) По-видимому, это различие глубоко не случайно. Метафору общества как диалектического взаимодействия спектакля, разворачивающегося на переднем плане, и закулисья — на заднем, равно как и весь свой концептуальный аппарат, Гофман берет из театральной жизни. Для позднесоветского общества с его окостеневшими публичными ритуалами метафора разрыва между «сценой» и «закулисьем» была еще более релевантна, чем для американского социума, о котором писал Гофман. Люди театра, привыкшие сталкиваться с различием между сценой и закулисьем (уже в буквальном смысле) в своей профессиональной деятельности, были лучше, чем литераторы, адаптированы к тому, чтобы сообразовываться с разрывом между «сценой» и «закулисьем» и в смысле культурного производства. Иначе говоря, организация творческого процесса в позднесоветском театре в некоторых от-

12 Подробнее см.: [Дубин, Рейтблат 2003: 563—565].

ношениях соответствовала социальной организации позднесоветской жизни в целом. Анджей Вайда — режиссер, снимавший кино хотя и не в СССР, но в социалистической Польше, — по-видимому, почувствовал эту структурную гомологию и выразил ее в фильме «Все на продажу» (1968). В нем показано, как съемочная группа фильма переопределяет свои «правила игры» в дискуссиях, разворачивающихся непосредственно в ходе творческого процесса.

Гофман пишет о функционировании закулисья:

> В этом месте команда может репетировать свое исполнение, проверяя воздействие потенциально оскорбительных выражений в отсутствие аудитории, без риска получить от нее отпор. <...> За кулисами исполнитель может расслабиться, перестать выдерживать безукоризненный представительский вид, откровенно высказаться о своих планах и выйти из образа (с. 149).

Советские бэкстейджи далеко не всегда исполнялись «командой». Правила кооперации для таких проблемных случаев часто вырабатывались заново, ad hoc. Участники коммуникации могли не планировать всерьез «перформанс» на переднем плане, а действовать в режиме wishful thinking. Более того, в большинстве случаев, судя по источникам, в ходе бэкстейджа происходила не репетиция действий по готовому плану, а выработка нового сценария, корректировка существующего или обсуждение чужого сценария — в том числе и совершенное post factum. Такое обсуждение нужно было или для того, чтобы понять и охарактеризовать уже произошедшие события (инциденты), или для того, чтобы прояснить, что будет значить реализация тех или иных действий для сообщества литераторов.

Участники бэкстейджа могли не быть командой и потому, что они не всегда были согласны по поводу правил игры. Они могли придерживаться по этим вопросам разных мнений. Более того, бэкстейдж мог закончиться конфликтом и крахом коммуникации. Описания таких эпизодов иногда встречаются в эгодокументах эпохи:

> «Памяти Гагарина» — далеко не из лучших стихотворений А[лександра] Т[рифоновича Твардовского]. Но ему оно, очевидно, было близко самой памятью.
>
> И вот звонок из «Правды». Кто-то из отдела литературы, извиняясь, говорит А.Т., что Зимянин просил бы снять [в этом стихотворении] одно четверостишие («очень печальное»). Все поперек нрава Твардовского — и то, что просят через кого-то, и то, что просьба нелепая.
>
> — Так само по себе событие невеселое! — взрывается А.Т. ... — Не печатайте стихи. Нет, я не хочу печататься в вашей газете. — И грохнул трубкой. Передыхая, смотрит в одну точку. Руки дрожат.
>
> Стихотворение [в «Правде»] так и не появилось и было спокойно напечатано потом в «Новом мире». А с Зимяниным отношений уже никаких не было [Кондратович 1991: 137—138].

Слово «оскорбительное» («потенциально оскорбительные выражения»), использованное Гофманом, в нашей ситуации можно применить только в весьма расширительном значении. Гораздо лучше здесь подошел бы тут термин «неконвенциональный».

Разговоры в режиме бэкстейджа были более свободными и непосредственными, чем во время официальных публичных мероприятий, в них, безусловно,

обсуждались темы, табуированные на публичных площадках, но они не давали участникам возможности совершенно отрешиться от социальных масок, поведенческих и речевых. Конечно, в ситуациях, когда речь шла о давних дружеских компаниях, гофмановское предположение о том, что «за кулисами исполнитель может расслабиться», могло оказаться вполне релевантно, но бэкстейджи возникали и в ситуации коммуникаций ученика и учителя, писателей и администраторов или просто в общении с малознакомыми людьми — и тут о возможности «расслабиться» говорить не приходилось. Рассказы советских литераторов о переговорах с начальством по поводу прохождения через цензуру «опасных» произведений свидетельствуют о том, что такие коммуникации требовали очень большого сосредоточения, писатели и редакторы часто тщательно готовились к ним.

Наконец, Гофман пишет и о потенциальном неравноправии участников бэкстейджа:

> Здесь слабых участников команды, невыразительных и неумелых, без помех натаскивают или совсем отстраняют от участия в исполнении (с. 149).

Эта характеристика «закулисья» Гофмана указывает на то, что в описываемом им обществе-театре есть более и менее опытные или, во всяком случае, более или менее талантливые исполнители. Этот фрагмент демонстрирует также механизм приобретения опыта. По-видимому, вопрос о том, как приобретается опыт и как происходит научение исполнению на «авансцене», релевантен для любых профессиональных сообществ, пользующихся бэкстейджами. Но для позднесоветских культурных элит и, конкретнее, для позднесоветских литераторов он особенно интересен и заслуживает отдельного рассмотрения.

Для Гофмана публичная жизнь предстает как реализация заранее выработанных сценариев — потому что он изучал прежде всего повседневные взаимодействия, необходимые для реализации рутинных групповых практик. Он не изучал перформансы, на которых был основан процесс культурного производства в репрессивном, цензурно-контролируемом обществе, и поэтому его концепция должна в этом случае быть дополненной в одном важном пункте. Бэкстейджи, направленные на обход или «расшатывание» неписаных правил, были основаны не на готовых сценариях, а на импровизации. На историческом уровне это важно потому, что в позднесоветском обществе писаные, а часто и неписаные правила были очень ригидными, поэтому устойчивый социальный порядок мог быть поддержан только с помощью бесконечных скрытых нарушений — например блата или мелкой частной торговли (официально запрещенной) и т.д. Реализация норм и правил — не всегда, но в ряде случаев — могла быть скорректирована с помощью предварительного торга или иных «кулуарных» договоренностей.

На методологическом уровне для нас значима традиция, идущая от позднего Людвига Витгенштейна, который в трактате «Философские исследования»[13] показывал: значение слов и элементов дискурса создается, или, во всяком случае, корректируется всякий раз в процессе их употребления. Бэкстейджи были

13 Заметим, что «Философские исследования» были закончены в 1951 году и опубликованы в 1953-м (посмертно), а книга Ирвинга Гофмана вышла в 1959-м (первый вариант — в 1956-м), то есть их выход разделен всего несколькими годами.

коммуникативными эпизодами, которые приобретали конкретное значение в локальном контексте — или, точнее, в накладывавшихся друг на друга локальных контекстах. Однако в силу особенностей позднесоветского общества такие эпизоды могли успешно реализовать свою функцию — рефлексии и трансформации «правил игры» — только будучи скрытыми в «закулисье».

5. «Все всё понимали»: бэкстейджи и образ идеального исполнителя

Лейтмотивом рассказов многих наших информантов была фраза о том, что в позднесоветском литературном мире «все всё понимали» без специальных объяснений. Одна из информанток повторила этот тезис восемь раз на протяжении своего интервью. Тем не менее отдельные истории, которые те же информанты вспоминали из своего литературного прошлого, показывают, что понимали *не все, не всегда* и *далеко не всё*. Правила игры постигались в процессе вхождения в литературную жизнь, о каких-то тонкостях писатели и критики даже могли узнавать на относительно поздних этапах своей творческой биографии. Один из наших информантов вспоминает о начальном этапе своей публикационной карьеры:

> В это время шла очень энергичная литературная борьба. Было два журнала-антипода: «Новый мир» Твардовского и «Октябрь» Кочетова. «Новый мир» был либеральным знаменем — знаменем, как мы шутили, «революционной демократии». А кочетовский журнал считался сталинистским. Но я, не отследив разницу между этими журналами, отнес стихи и туда, и туда. И уехал в Сибирь. «Октябрь» напечатал подборку первым, осенью 1962 года. И вот, как сейчас помню, ко мне радостно выходит Софья Григорьевна Караганова из «Нового мира»[14]. Я был уверен, что раз меня «Октябрь» напечатал, то уж теперь «Новый мир» никак не сможет не напечатать. Но она, постукивая своим прекрасным ногтем по обложке «Октября», сказала: «Не будьте слугой двух господ, вы же выбрали уже “Октябрь”» (И-4).

Подобные истории «узнавания» о существующих правилах и нормах встречаются и в дневниках, и в интервью в изобилии. Почему же тезис о том, что позднесоветское писательское сообщество было сообществом «молчаливо понимающих», оказался таким распространенным?

Ответ на этот вопрос отчасти дает другое понятие из арсенала театральной метафорики Гофмана — «идеальное исполнение». Можно предположить, что в представление об идеальном исполнении на авансцене входил и образ человека, самостоятельно, без эксцессов и без специальных вопросов постигающего «правила игры» и успешно их применяющего. Под этот образ идеального исполнения ретроспективно подстраиваются воспоминания.

Нарушить этот образ идеального исполнения в мемуарном нарративе допустимо в том случае, если «исполнитель» еще молод и неопытен. Наша информантка рассказывает о том, как впервые в студенческие годы узнала о су-

---

14 Софья Григорьевна Караганова (1918—2013) на описываемый момент — старший редактор отдела поэзии редакции журнала «Новый мир».

ществовании спецхрана и недопустимости подглядывать в чужие книжки, полученные оттуда:

> Я сижу в читальном зале Библиотеки иностранной литературы, занимаюсь, выписываю что-то... И потом прохожу по залу и вижу там свою однокурсницу и даже одногруппницу, с которой у нас хорошие отношения были. Я говорю: «О, привет, что читаешь?» И она как-то прикрыла эту тетрадь и говорит: «Здесь не... — как она сказала? — здесь не приветствуется вот так показывать, потому что это из спецхрана книжка». Она нервничала, видимо, потому, что вынесла что-то из спецхрана в общий зал, это не поощрялось. Вот этот эпизод я запомнила. У меня такого не было в моем опыте (И-1).

О подобных «грехах молодости» можно вспоминать с улыбкой — особенно если проблему, порожденную незнанием правил, удалось легко решить, и социальная компетентность актора только усилилась:

> [На семинаре молодых критиков] мне предложили написать в силу моего уральского происхождения рецензию на книгу весьма известного автора, тоже уральского происхождения. Я написал явно положительную рецензию, но вместе с тем позволил себе ряд замечаний, буквально на два-три абзаца, по отношению к нескольким невыверенным строчкам. И, когда я эту рецензию туда прислал, уже после семинара, — мне ее вернули. Сказали: «Вы знаете, на книгу секретаря Союза писателей РСФСР такую рецензию мы публиковать не будем». Но эту рецензию я потом опубликовал в том же журнале «Урал» (*смеется*) (И-5).

Другой случай, в котором описание сбоя в коммуникации выглядит социально приемлемым — редкая, специфическая ситуация, когда человек с точки зрения социальной компетенции «имел право» растеряться: например, в общении с сотрудниками КГБ и/или если знание правил должен был продемонстрировать не сам участник литературного сообщества, а член его семьи:

> Когда моего мужа вызвали в КГБ, его там спросили: «А чем ваша жена занимается?» Он тогда еще не знал, что им *ничего* нельзя говорить, и поэтому сказал: «Она пишет стихи, у нее скоро должна быть публикация в “Юности”». В «Юности» потом долго-долго не было ни одного моего стишка (И-2).

Если в логике «все всё понимали» и предполагались моменты обучения правилам, то в этих случаях лучшим учеником должен был быть тот, кто учится, просто молча читая и наблюдая происходящее, не задавая лишних вопросов и тем самым не создавая проблем ни себе, ни окружающим:

> Эзопов язык вырабатывается литературой, и ты его или понимаешь, или нет. Писатель словно бы заключает договор с читателем, и заключение совершается на страницах его произведения: все должны уметь читать между строк. <...> Когда я читала еще в школе журнал «Новый мир», который считался очень оппозиционным, даже там ничего не было сказано прямым текстом — иначе Твардовского сняли бы не в 1970 году, а раньше, да и вообще бы не подпустили к редакторскому посту, и ничего бы не напечатали из того, что все-таки было издано в «Новом мире». То, что я там читала, уже производило во мне работу. Может быть, такую, которую во мне могли бы произвести и какие-то разговоры. Но мой разговор с каждым из этих текстов был для меня настолько важным, что я понимала не только то, что писатель хотел мне сказать... Например, тот же Искандер

> в «Новом мире» напечатал три рассказа. Один из них был о том, как турист из Западной Германии приезжает в Сухуми, пьет кофе и разговаривает о гестапо. Но мне было совершенно понятно, что это не про гестапо, а про КГБ, про нашу историю, что там проведена абсолютно четкая параллель, хотя там не было сказано ничего о том, что весь рассказ — про нашу родную страну (И-7).

Формулировка «я понимала не только то, что писатель хотел мне сказать» предполагает, что информантка угадывала значения, проскользнувшие в тексте непроизвольно, однако в упомянутом ею рассказе Фазиля Искандера «Летним днем» (1969) очевидно как раз *сознательное стремление* автора максимально ясно сказать о постоянном страхе перед спецслужбами, в котором жила значительная часть советской интеллигенции, и о манипулятивных стратегиях сотрудников КГБ[15]. Высказывание информантки можно понять в том смысле, что она *сама* научилась понимать тексты, написанные эзоповым языком, в полном объеме — то есть и поверхностные значения, и скрытые от цензора (но доступные для читателя), и связь между этими двумя уровнями[16].

С точки зрения участников литературного процесса, «идеальным исполнителем» может быть и актор, умело добивающийся публикации текстов или книг, которые выглядят малоприемлемыми для советской печати:

> Каждая новая книга Кушнера вызывала бурю гневной критики. Но был редактор в издательстве «Советский писатель», он еще и по сию пору здравствует — Игорь Кузьмичёв. Для него было делом чести «пробивать» книжки Кушнера. И он умел это делать (И-9).

Если субъект в своем мемуарном нарративе соотносит себя с образцом «идеального исполнителя», то воспоминания о бэкстейджах могут в ряде случаев восприниматься как признания в неполной социальной компетенции. Такие признания социально допустимы, как уже сказано, в ситуациях, когда информант рассказывает о «годах учения». Описание неписаных «правил игры» и их нарушений возможно и в другом случае: когда рассказчик представляет себя в советском прошлом как стихийного нонконформиста, не согласного с общепринятыми конвенциями и постоянно удивляющегося и огорчающегося тому, насколько старательно окружающие его люди готовы их соблюдать. (Мы не ставим себе задачу исследовать, насколько достоверной является такая самопрезентация.) Так, 23 ноября 1981 года В. Матусевич, на тот момент уже довольно опытный редакционный работник, описывает в дневнике разговор с писателем Игорем Горячевым в редакции журнала «Октябрь». В этом разговоре Матусевич сознательно провоцировал собеседника объяснить, зачем он считает нужным в точности соблюдать конвенции советской литературы в том виде, как Горячев их понимал[17]:

---

15 Рассказ Искандера, как справедливо говорит информантка, прозрачно намекал на специфически советские обстоятельства под видом описания гитлеровской Германии. Он был напечатан в «Новом мире» № 5 за 1969 год. Об использовании Искандером эзопова языка в этом рассказе см., например: [Жолковский 2015].

16 В этом семиотическом понимании эзопова языка мы основываемся на концепции Льва Лосева (см.: [Loseff 1984]).

17 Впрочем, неизвестно, насколько сильно Матусевич редактировал свой дневник при подготовке к публикации.

> Я отклонил его рукопись о строительстве колхозного строя в деревне. <…> В отделе никого не было, мы пили чай и говорили о минувшей войне. Он был сержантом в артиллерии, бросил офицерскую школу, вступил в партию и попросился на фронт. <…> [Он] стал рассказывать о том, как штабные офицеры воровали пайки из вещевых мешков солдат в то время, как те рыли траншеи. <…> Я высказал удивление: почему он не пишет об этом, а взял такую банальную тему — как тяжело жилось крестьянам до революции и как советская власть помогла им.
>
> — Ведь вы и сами не верите в то, что написали.
>
> — Да не очень, — усмехнулся он.
>
> — А зачем же написали?
>
> — Как зачем? — он был явно озадачен моим вопросом. — Все так пишут [Матусевич 2000: 81].

Знание об устройстве советской литературы и о «правилах игры», действовавших в литературном поле в целом или в конкретном издании (издательстве), могли сообщать начальники, старшие коллеги и даже сверстники, разница в возрасте с которыми была невелика.

Однако в любом случае для обучения в рамках бэкстейджа была чаще всего необходима *асимметрия статусов*. Литературные объединения, то есть студии, действовавшие под руководством «мэтра», и семинары молодых писателей были очень важными структурами, внутри которых происходили и сами бэкстейджевые коммуникации, и научение им: «старшие» — по статусу, не обязательно по возрасту! — объясняли «младшим», как следует себя вести в литературе.

Среди наших информантов были люди, которые рассказывали о своем ученичестве или просто о близких отношениях с представителями старшего поколения, в частности акцентировали внимание на том, что много разговаривали со своими «учителями» или более опытными коллегами. Можно предположить, что помимо литературных тем в этих беседах с неизбежностью должны были обсуждаться «правила игры». Насколько можно судить из интервью, часто отношения ученичества или дружбы молодого и пожилого литератора осложнялись отношениями патронажа, который, пользуясь своим более высоким статусом, старший литератор устанавливал для младшего:

> В тот мой первый визит мы проговорили с Антокольским много часов и подружились, хотя у нас и была гигантская разница в возрасте. Тогда была принята такая форма вступления в литературу: старший товарищ публиковал произведение начинающего в «Литературной газете», там была рубрика «В добрый путь». Так наши мэтры давали молодым писателям путевку в жизнь. Помню, и Слуцкий там публиковался. В Сибири — по-моему, в Иркутске — я купил газету. Раскрываю. Там — публикация моих стихов в этой рубрике и замечательные слова Антокольского. Он мне дал большой аванс (И-4).

Но чаще всего такие обсуждения происходили ad hoc при попытке проанализировать и решить какую-нибудь сложную ситуацию. Одна из наших информанток рассказывает, как она «пробивала» в печать свою книгу о творчестве известного советского писателя, вызывавшего в то время бурные споры в критике, в том числе и политико-идеологического характера:

> Когда у меня сложилась книга, я отнесла ее в издательство, а издательство передало ее в цензуру. И вдруг мне звонит мой редактор Г. и говорит: «Н., приезжайте». Я живу близко, неподалеку от Сретенки, поэтому приехала быстро. И вот она говорит: «Я не должна вам показывать, и по правилам никогда не смогу вам это показать... Но я покажу». Она достает мою верстку, она вся исчеркана красным карандашом. Под линеечку были подчеркнуты и отдельные фразы, и целые абзацы — на полях. На второй или первой странице были выписаны номера страниц, которые нужно снять, потому что там были упоминания о людях, запрещенных к упоминанию в печати. Конечно, я была в шоке, но, когда я пришла в себя, — сказала, что никогда не смогу эти страницы изъять из своей книги. Г. говорит мне: «Надо». Я отвечаю: «Нет, я этого не сделаю». Но учтите, что до общения с цензором никогда не допускали «просто» писателей. С цензором должны были говорить начальники. Поэтому мы с Г. выработали следующую тактику борьбы. Она говорит мне: «Значит, завтра ты поедешь в библиотеку Дома литераторов...» У нас тогда была прекрасная библиотека! «...И выбираешь книги об этих людях, или книги, в которых эти люди упоминаются, и набиваешь ими чемодан». Я так и сделала, как мне велел умный редактор. Я не могла ни звука сказать о том, что именно она мне рекомендует так поступить, иначе бы я ее очень серьезно подставила. Она не имела права ни показывать эту верстку, ни давать советы о том, как выйти из положения. Итак, набила чемодан «подтверждающими» книгами, редактор добавила к ним еще несколько книг, и мы доставили этот чемодан в «Советский писатель». Цензор сидел на самом верху — кажется, на пятом этаже. То ли редактор, то ли заведующая редакцией пошли с этим чемоданом к цензору и вели с ним сложные переговоры. Книга моя пролежала в цензуре девять месяцев, можно было родить ребенка. Я сказала, что не уберу ничего. Мне интересно, что они делали эти девять месяцев, но в итоге я получила положительный ответ. <...> Думаю, что моя рукопись с версткой в сопровождении чемодана или без него, но со списком книг, наверняка путешествовали из «Советского писателя» в другие кабинеты. Вот это и заняло девять месяцев (И-7).

В этой истории важно, что более опытный игрок предлагает менее опытному алгоритм действий, которыми этот игрок пользуется — и это производит необходимый эффект.

Только в редких случаях интервьюируемые описывают усвоение неписаных норм из дискуссий между сверстниками:

> Для нас (молодых писателей и критиков. — *Авт.*) были важны уроки того, как обращались с такими писателями, как Искандер, как Трифонов, как исключали писателей из Союза. Всё это мы обсуждали (И-7).

Таким образом, статус бэкстейджей парадоксален. В мемуарных нарративах о советском литературном быте само существование подобного рода разговоров часто игнорируется, однако при сопоставлении источников, создававшихся синхронно и ретроспективно, такие коммуникативные эпизоды оказываются буквально вездесущими. *Следы от бэкстейджей*, по которым можно судить о распространенности этого типа коммуникации, сами могут стать предметом классификации: обезличенный рассказ об обсуждении какого-то правила («мы обсуждали», «все об этом говорили»), саморефлексия, за которой стояла ситуация бэкстейджа (примеры такой рефлексии приведены выше), и т.д. Более подробный анализ таких следов мы считаем одной из возможных задач для следующего этапа нашего исследования.

Удостоверившись в значимости бэкстейджей, в следующей статье этой серии мы попробуем дать хотя бы эскизную классификацию бэкстейджей по двум параметрам: их функции и их содержания.

Список информантов

И-1 — Ж59, переводчик, культуролог
И-2 — Ж81, поэт
И-3 — М73, критик, редактор
И-4 — М79, поэт, прозаик, историк литературы
И-5 — М74, критик, литературовед
И-6 — М57, критик, литературовед, историк культуры
И-7 — Ж76, критик, литературовед, редактор
И-8 — М71, поэт, литературовед
И-9 — М85, историк, прозаик, редактор
И-10 — Ж69, критик, прозаик, редактор

Литература / References

[Антипина 2005] — *Антипина В.* Повседневная жизнь советских писателей. 1930—1950-е годы. М.: Молодая гвардия, 2005.

(*Antipina V.* Povsednevnaya zhizn' sovetskikh pisateley. 1930—1950-e gody. Moscow, 2005.)

[Атнашев и др. 2021] — *Атнашев Т., Вележев М., Вайзер Т.* Двести лет опыта: от буржуазной публичной сферы к российским режимам публичности // Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России / Сост. Т. Атнашев, Т. Вайзер, М. Вележев. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 5—81.

(*Atnashev T., Velizhev M., Weiser T.* Dvesti let opyta: ot burzhuaznoy publichnoy sfery k rossiyskim rezhimam publichnosti // Nesovershennaya publichnaya sfera. Istoriya rezhimov publichnosti v Rossii / Comp. by T. Atnashev, T. Weiser, M. Velizhev. Moscow, 2021. P. 5—81.)

[Герович 2011] — *Герович В.* Интер-Нет! Почему в Советском Союзе не была создана общенациональная компьютерная сеть // Неприкосновенный запас. 2011. № 1. С. 27—39.

(*Gerovitch S.* InterNyet: Why the Soviet Union Did Not Build a Nationwide Computer Network // Neprikosnovennyy zapas. 2011. № 1. P. 27—39. — In Russ.)

[Гирц 2004] — *Гирц К.* Интерпретация культур / Пер. с англ. М.: РОССПЭН, 2004.

(*Geertz C.* The Interpretation of Cultures: Selected Essays. Moscow, 2004. — In Russ.)

[Гофман 2000] — *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. ст. А. Д. Ковалева. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2000.

(*Goffman E.* The Presentation of Self in Everyday Life. Moscow, 2000. — In Russ.)

[Дубин, Рейтблат 2003] — *Дубин Б., Рейтблат А.* Литературные ориентиры современных журнальных рецензентов // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 557—570.

(*Dubin B., Reitblat A.* Literaturnye orientiry sovremennykh zhurnal'nykh retsenzentov // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 59. P. 557—570.)

[Жолковский 2015] — *Жолковский А.* «Летним днем». Эзоповский шедевр Фазиля Искандера // Новый мир. 2015. № 4. С. 166—181.

(*Zholkovsky A.* "Letnim dniom". Ezopovskiy shedevr Fazilya Iskandera // Novyy mir. 2015. № 4. P. 166—181.)

[Золотоносов 2013] — *Золотоносов М.* Гадюшник. Ленинградская писательская организация: избранные стенограммы с комментариями. Из истории советско-

го литературного быта 1940—1960-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

(*Zolotonosov M.* Gadiushnik. Leningradskaya pisatel'skaya organizatsiya: izbrannye stenogrammy s kommentariyami. Iz istorii sovetskogo literaturnogo byta 1940—1960-kh godov. Moscow, 2013.)

[Кондратович 1991] — *Кондратович А.* Новомирский дневник. 1967—1970. М.: Советский писатель, 1991.

(*Kondratovich A.* Novomirskiy dnevnik. 1967—1970. Moscow, 1991.)

[Кукулин 2017] — *Кукулин И.* Продисциплинарные и антидисциплинарные сети в позднесоветском обществе // Социологическое обозрение. 2017. Т. 16. № 3. С. 136—173.

(*Kukulin I.* Prodistsiplinarnye i antidistsiplinarnye seti v pozdnesovetskom obshchestve // Sotsiologicheskoe obozrenie. 2017. Vol. 16. № 3. P. 136—173.)

[Кукулин 2018] — *Кукулин И.* A bizarre encounter: о влиянии прототипа Порции Браун на роман Вс. Кочетова «Чего же ты хочешь?» // Новое литературное обозрение. 2018. № 152. С. 146—158.

(*Kukulin I.* A bizarre encounter: o vliyanii prototipa Portsii Brown na roman Vs. Kochetova "Chego zhe ty hochesh?" // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 152. P. 146—158.)

[Лебина 2015] — *Лебина Н.* Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

(*Lebina N.* Sovetskaya povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shomu stilyu. Moscow, 2015.)

[Матусевич 2000] — *Матусевич В.А.* Записки советского редактора. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

(*Matusevich V.A.* Zapiski sovetskogo redaktora. Moscow, 2000.)

[Митрохин 2006] — *Митрохин Н.* Санитары советской литературы (К стенограмме обсуждения на расширенном секретариате МО СП СССР альманаха «МетрОполь» 22 января 1979 г.) // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 282—290.

(*Mitrokhin N.* Sanitary sovetskoi literatury (K stenogramme obsuzhdeniya na rasshirennom sekretariate MO SP SSSR al'manakha "MetrOpol'" 22 yanvarya 1979 g.) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. № 82. P. 282—290.)

[Митрохин 2022] — *Митрохин Н.* Очерки советской экономической политики в 1965—1989 годах. М.: Новое литературное обозрение, 2022. (В печати.)

(*Mitrokhin N.* Ocherki sovetskoy ekonomicheskoy politiki v 1965—1989 godakh. Moscow, 2022. (In print.))

[Тименчик 2014] — *Тименчик Р.* Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы. 2-е изд., испр. и расш.: В 2 т. Т. 1. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2014.

(*Timenchik R.* Posledniy poet. Anna Akhmatova v 60-e gody. 2nd ed., rev. and ext. Moscow; Jerusalem, 2014.)

[Элликсон 2017] — *Элликсон Ч.Р.* Порядок без права: как соседи улаживают споры / Пер. с англ. М. Маркова и А. Лащева под ред. перевода Д. Кадочникова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2017.

(*Ellickson C.R.* Order without Law: How Neighbors Settle Disputes. Moscow, 2017. — In Russ.)

[Fainsod 1963] — *Fainsod M.* How Russia is Ruled. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

[Gorlizki, Khlevniuk 2020] — *Gorlizki Y., Khlevniuk O.* Substate Dictatorship: Networks, Loyalty, and Institutional Change in the Soviet Union. (The Yale-Hoover series on authoritarian regimes.) New Haven; London: Yale University Press, 2020.

[Gorski 2003] — *Gorski Ph.* The Disciplinary Revolution: Calvinism and the Rise of the State in Early Modern Europe. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

[Ivanauskas 2014] — *Ivanauskas V.* 'Engineers of the Human Spirit' During Late Socialism: The Lithuanian Union of Writers Between Soviet Duties and Local Interests // Europe-Asia Studies. 2014. Vol. 66. № 4. P. 645—665.

[Ledeneva 1998] — *Ledeneva A.V.* Russia's Economy of Favours: Blat, Networking and Informal Exchange. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

[Ledeneva 2006] — *Ledeneva A.* How Russia Really Works: The Informal Practices That Shaped Post-Soviet Politics and Business. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

[Loseff 1984] — *Loseff L.* On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984.

[Tolz 2002] — *Tolz V.* "Cultural Bosses" as Patrons and Clients: The Functioning of the Soviet Creative Unions in the Postwar Period // Contemporary European History. 2002. Vol. 11. № 1. P. 87—105.

[Tomoff 2006] — *Tomoff K.* Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939—1953. Cornell University Press, 2006.

[Zitzewitz 2020] — *Zitzewitz J. von.* The Culture of Samizdat: Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union. London; Oxford et al.: Bloomsbury, 2020.

Визуальные нарративы города

Составитель Ян Левченко

Ян Левченко

Камера смотрит в город

РОССИЙСКИЕ КЕЙСЫ ВИЗУАЛЬНОГО УРБАНИЗМА

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_102

Jan Levchenko

The camera pointed at the city. Russian cases of visual urbanism

Большой город, назначенный быть «великим» (допустим, Лондон, Шанхай, Рио-де-Жанейро), изображается в культуре иначе, нежели небольшой и нисколько не великий, зато, как правило, «уютный», «камерный», а может, даже богатый наследием (Винчестер в Южной Англии, Эгисхайм в Эльзасе, Козьмодемьянск в Марий Эл). Характерный итог урбанистической теории XX века подводит в своем обзоре городских успехов Шарон Зукин, сторонница городской активистской социологии и оппонентка великой Джейн Джекобс: «Изображения — от первых карт до почтовых открыток — не просто воспроизводили городские пейзажи. Это скорее были воображаемые реконструкции — с определенных точек зрения — монументальной мощи города» [Зукин 2015: 38]. Интересно, что авторка считает город монументальным по своей сути, поскольку всю жизнь прожила в Нью-Йорке и при необходимости помыслить альтернативу может помыслить, вероятно, Лос-Анджелес, ну, в крайнем случае, Остин, штат Техас. Ей вторит экономический урбанист Эдвард Глейзер, который 37 лет прожил в Нью-Йорке и уверен, что именно его город «остается парадигмой городской жизни», а его «история содержит в себе прошлое, настоящее и будущее наших городских центров» [Глейзер 2014: 13, 14]. В этой оптике прочие большие города оказываются производными Нью-Йорка, а о меньших можно и вовсе не говорить. Концентрация капитала, кратно обеспечивающая производительность труда, не оставляет им шансов.

В словесных и визуальных медиа большой город — объект бесперебойного воспроизводства под разными углами зрения. Нельзя провести границу между самим городом и его «образом» в старомодном, хотя все еще универсальном,

понимании Кевина Линча — как формой обратной связи между городом и наблюдателем, ограничивающей круг восприятия и определяющей, что́ наблюдатель способен воспринять [Линч 1982: 19]. Так, Джон Дос Пассос и Вуди Аллен, Пол Стрэнд и Мартин Скорсезе определяют образ Нью-Йорка в большей степени, чем девелоперы и градозащитники, также исходящие из стереотипов, закрепляемых массовой культурой. Видимо, никакого другого города, кроме того, что функционирует в текстах культуры, не существует. Но речь идет по большей части о столицах или культовых самодостаточных городах — аналогично нестоличному Нью-Йорку столь же активно позиционируют себя Стамбул, Санкт-Петербург, Торонто, Гамбург, Гуанчжоу, Мумбаи и др. Идентичность города отсчитывается от степени его конкурентоспособности по отношению к столицам, способности подтвердить «высокое», закрепленное модернистскими иерархиями положение даже в отсутствие формального статуса столицы.

Откроем наугад два издания по теме визуализации городов в кино. В сборнике статей, выпущенном в Университете Ливерпуля в связи с провозглашением города «культурной столицей Европы» 2008 года, обнаруживаются статьи о Стамбуле, Мельбурне, Лос-Анджелесе и Галифаксе в Новой Шотландии (Канада), один материал посвящен «не-местам», то есть медиативным пространствам типа автострад и аэропортов (в смысле Марка Оже [Оже 2017]), тогда как остальные тридцать текстов так или иначе имеют дело со столичным материалом, будь то Манила, Афины или Рига [Hallam et al. 2008]. Схожее тематическое распределение можно видеть в книге «Города в кино», выпущенной силами сотрудников НИИ киноискусства и ВГИК в 2013 году. Культовые Венеция и Барселона с их длительным сепаратистским шлейфом, а также Ницца и Биарриц — летние резиденции столичной публики — таков охват нестоличной географии, остальное — это те же Берлин и Лондон [Рейзен 2013]. Если у фотографа, нередко выступающего в роли визуального антрополога, есть мотивация и возможность ездить в альтернативные места, то в кино такую свободу позволяют себе разве что создатели неигровых фильмов. Игровое кино мыслит общими местами, которые само же и создало. Апофеозом стандартизации городского сеттинга стала выходившая во второй половине 2000-х годов серия киноальманахов «Я люблю тебя», посвященных столицам вроде Парижа, Нью-Йорка, Гаваны и Москвы. Этот формат породил клоны в странах бывшего СССР. Свои версии сделали команды из Тбилиси и Бишкека, рассчитывая скорее инвестировать в туристическое будущее этих городов, что не встретило понимания зрителей, писавших на «Кинопоиске» отзывы о беспочвенных «подражаниях Москве». Если кино и снимает так называемую провинцию, то она будет «более странной, чем рай», как Джим Джармуш назвал картину, действие которой частично происходит в Кливленде, выглядящим как апофеоз нелепости[1].

1 Через несколько лет после этой черно-белой артхаусной работы Джармуш снимет более адаптированный под массовые вкусы фильм «Ночь на Земле» (1991) — сборник из пяти новелл, рассказывающих об отношениях водителей такси со своими пассажирами. Действие новелл происходит в Лос-Анджелесе, Нью-Йорке, Париже, Риме и Хельсинки — белый американец Джармуш идет от знакомого к незнакомому, имплицируя колониальную оптику уже во второй новелле, где желтым нью-йоркским такси пытается управлять с помощью своего афроамериканского пассажира симпатичный, но, разумеется, комически беспомощный выходец из Восточной Германии.

Предпочтения, оказываемые столицам и городам с мощным культурным капиталом в различных разделах визуальных исследований, вполне очевидны. При этом возникает характерный экономический эффект: чем более успешен тот или иной город, тем лучше он узнаваем, а чем лучше он узнаваем, тем более он успешен. Легендарная репутация и тотальная иконическая узнаваемость европейских городов — следствие их длительного превосходства, точнее, все более уверенной демонстрации этого превосходства. Ту же парадигму доминирования не просто воспроизводили, но усиливали Соединенные Штаты, сумевшие инвестировать в несколько городов и страну в целом достаточно культурного капитала, чтобы на рубеже XIX—XX веков вступить с Европой в конкуренцию на равных. Весь остальной постколониальный мир при всем его разнообразии — это производная европейской оптики, позволяющей ему продавать свои древности и другие туристические красоты в предсказуемой упаковке. Разумеется, время идет, и эта оптика сама принимает все более гибридные формы, вступая в фазу деколониальности. Но пока нет и речи о том, чтобы забыть о европейском происхождении этой оптики и сопровождающего ее языка.

Россия как культурное продолжение СССР воспроизводила центростремительную иерархическую модель, где Москва была наиболее иконически разработанным городом — без ложной скромности, «лучшим городом земли», на чьей главной площади «круглей всего земля». За исключением Петербурга с его двухвековой столичной форой ни один город России никогда не рассматривался вне модуса имплицитного умаления перед Москвой. За приемлемую экзотизацию «провинции» (все еще крайне травматичный термин) отвечают путеводители, адаптирующие для публики исследования краеведов-энтузиастов. За ее визуальную хронику — дорогостоящие фотоальбомы, финансируемые областными администрациями, чтобы дарить по официальным поводам гостям из соседних областей и федерального центра. Лишь в самые последние годы наметился сдвиг в сторону более пластичного и конкурентного предложения в просветительском секторе — экскурсионных сайтов, интерактивных карт, YouTube-каналов и т.д. Аудиовизуальные медиа медленно расшевеливают рынок, возвещая отмену жесткой иерархии репутаций.

Для авторов настоящей подборки принципиален отказ от понимания столиц как привилегированных поставщиков визуального контента. Хотя здесь и представлен один материал о Москве, он затрагивает более или менее маргинальный локус (парк скульптур «Музеон»), до недавнего времени работавший в фоновом режиме и лишь в 2010-е годы ставший зловещей сценой, где играется карнавал актуальной российской амнезии. Остальные тексты — о Владивостоке, Нижнем Новгороде и Калининграде, причем последнему посвящено сразу две статьи. Стоит оговорить, что в этом распределении нет никакой закономерности, хотя Калининград как, вероятно, особенный по своей драматической насыщенности регион России достоин не одной серии публикаций, близких по идеям и методам. Авторы подборки написали о близком, о местах своего обитания или частого пребывания, что нередко сообщает восприятию дефицитную дистанцию остранения. Основные темы, затронутые в подборке, вполне традиционны — память, наследие, толкование сообщений, которые городская среда посылает наблюдателю.

В статье **Елены** и **Ивана Головневых**, чьи аффилиации распределены между Екатеринбургом и Санкт-Петербургом, описываются образы «фрон-

тирных» территорий Российской империи — в данном случае Владивостока — в фотографиях Карла Йохана Шульца. Финский немец, попавший в первую волну переселенцев империи с крайнего Запада на крайний Восток (1870-е годы), Шульц скрупулезно документировал рождение города, фиксируя в своих снимках этапы колониального освоения региона, отчужденного в 1860 году от империи Цин по Пекинскому договору. Владивосток — контаминация слов «Владей Востоком» — стал самым восточным европейским городом империи во многом благодаря европейским принципам застройки и городского планирования, а также переезду носителей сугубо европейской, в терминах политики XIX века «цивилизующей», идеологии и соответствующей культурной идентичности. Шульц не просто первый профессиональный хроникер Дальнего Востока — это символическое воплощение модели имперского мультикультурализма и механизмов культурного трансфера.

Игорь Кобылин рассказывает о путях «художественной компенсации неудачной реконструкции» городской среды в оптике нижегородского художника, граффитиста и перформера, выступающего под ником Синий Карандаш. Он оставляет надписи, маркирующие отношение обобщенного горожанина к инициативам властей в сегменте так называемого благоустройства. В России это больной вопрос, взращенный тотальной коррупцией, низким профессионализмом и недоверием к честной экспертизе. И даже на этом сложном фоне Нижний Новгород — тяжелый случай: закрытый в советские годы, с трудом привыкающий к своей непарадной красоте, тщательно вырабатывающий язык ее описания и монетизации. Кажется, это единственный российский миллионник, где и сегодня можно встретить путеводитель по городским достопримечательностям толщиной с брошюру о коронавирусе. Сращение современного искусства с городским активизмом когда-то преобразило Манчестер и Йоханнесбург, и теперь бывший индустриальный узел на Волге обнаруживает ресурсы для переопределения своей концепции. Решать, какой она будет, не губернатору и прочему начальству с лицензированными лакшери-фотографами, а злому и неподкупному горожанину.

Как уже было сказано, две работы посвящены Калининграду. Статья **Сюзанны Фостовой** отрабатывает образ города в фотообъективе. Информационный прирост данной публикации, как это принято среди архивоцентричных историков, состоит во введении нового материала, а именно фотодокументов из архива Калининградской области и ряда личных коллекций. Составителю настоящего блока доводилось листать в этом областном архиве оцифровки авторских отпечатков газетных фотографий советского времени, но и они пока ждут контекстуализации и комментария. На первый взгляд, фотоматериалы щедро представлены в современных популярных и особенно подарочных изданиях об истории региона. Есть среди них уникальные работы, передающие хрупкую визуальную природу города, пережившего катастрофу [Вышемирский 2007], есть и такие, где задается канва рефлексии городской судьбы через сопротивопоставление свидетельств разных эпох [Попов 2012]. Однако нельзя сказать, что трудная история Восточной Пруссии имеет сейчас сколько-нибудь «договорной» язык (само)описания. Например, советский период, о котором идет речь в статье Фостовой, практически не специализирован, у него нет лица и даже стремления его обрести. Впереди большая аналитическая работа, привлекающая не только традиционные для историка письменные источники, но и визуальный материал. Кинематографической истории кали-

нинградского региона посвящена работа **Яна Левченко**, открывающая серию публикаций о визуальных измерениях западной границы так называемого русского мира. И Калининград здесь даже не узел, но болезненный нарыв.

Наконец, уравнивая региональный и столичный материал, подборка включает статью **Елены Карпенко** о кэмповой эстетике парка скульптур «Музеон» (Москва), которая становится очевидной после его реконструкции. Подобно шоу-макету Золотого кольца в Ярославле или стандартным музеям иллюзий и «перевернутым домам», плодящимся по всей России, московский парк работает иллюстрацией истории как набора фетишей, провоцирующих постмодернистскую чувствительность. Современная Россия в своих визуальных измерениях от фотографии и кино до надписей и скульптуры выглядит остановкой в историческом пути, тянущейся паузой забвения.

Библиография / References

[Вышемирский 2007] — *Вышемирский Д.* Кенигсберг, прости. Калининград: Pictorica, 2007.

(*Vyshemirsky D.* Kenigsberg, prosti. Kaliningrad, 2007.)

[Глейзер 2014] — *Глейзер Э.* Триумф города. Как наше величайшее изобретение делает нас богаче, умнее, экологичнее, здоровее и счастливее / Пер. с англ. И. Кушнаревой. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014.

(*Glaeser E.* Triumph of the City: How Our Greatest Invention Makes Us Richer, Smarter, Greener, Healthier, and Happier. Moscow, 2014. — In Russ.)

[Зукин 2015] — *Зукин Ш.* Культуры городов / Пер. с англ. Д. Симановского. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

(*Zukin S.* The Cultures of Cities. Moscow, 2015. — In Russ.)

[Линч 1982] — *Линч К.* Образ города / Пер. с англ. В.Л. Глазычева. М.: Стройиздат, 1982.

(*Lynch K.* The Image of the City. Moscow, 1982. — In Russ.)

[Оже 2017] — *Оже М.* Не-места. Введение в антропологию гипер-модерна / Пер. с фр. А. Коннова. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

(*Augé M.* Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité. Moscow, 2017. — In Russ.)

[Попов 2012] — *Попов М.* Параллельная память. 150 лет истории Кенигсберга и Калининграда в фотографиях. Калининград: Pictorica, 2012.

(*Popov M.* Parallel'naya pamyat'. 150 let istorii Kenigsberga i Kaliningrada v fotografiyakh. Kaliningrad, 2012.)

[Рейзен 2013] — Города в кино: Сборник статей / Ред. О. Рейзен. М.: Канон +, 2013.

(Goroda v kino: Sbornik statey / Ed. by O. Rejzen. Moscow, 2013.)

[Hallam et al. 2008] — Cities in Film: Architecture, Urban Spaces, and the Moving Image. An International Interdisciplinary Conference, University of Liverpool, 26—28th March 2008: Conference proceedings / Ed. by J. Hallam, R. Kronenburg, R. Koeck, L. Roberts. Liverpool, 2008.

Елена Головнева, Иван Головнев

«Старый Владивосток»:

ГОРОД И ГОРОЖАНЕ В ФОТОГРАФИЯХ КАРЛА ШУЛЬЦА

Elena Golovneva, Ivan Golovnev

"Old Vladivostok": The City and Its Inhabitants in Karl Schultz's photographs

Елена Головнева (Уральский федеральный университет, профессор кафедры культурологии и дизайна; Музей антропологии и этнологии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, старший научный сотрудник Центра арктических исследований; доктор философских наук) golovneva.elena@gmail.com.

Иван Головнев (Музей антропологии и этнологии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, старший научный сотрудник Центра арктических исследований; кандидат исторических наук) golovnev.ivan@gmail.com.

Ключевые слова: визуальные исследования, конструирование идентичности, фотография, образ города, Владивосток, Карл Шульц

УДК: 316.1/2
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_107

В статье изучаются визуальные репрезентации Владивостока посредством анализа архивных фотографических документов. В качестве материала исследования рассматривается коллекция фотографий Карла Йохана Шульца (1849—1923), посвященная истории Владивостока конца XIX века, которая анализируется как значимый визуально-антропологический источник. Делается вывод о том, что создание К. Шульцем фотографических панорамных видов и портретов жителей Владивостока конструирует новую городскую идентичность и демонстрирует, что Владивосток — это своеобразный фронтирный город в Российской империи.

Elena Golovneva (Dr. habil.; Professor, Department of Cultural Studies and Design, Ural Federal University; Senior Researcher, Center of Arctic Research, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences) golovneva.elena@gmail.com.

Ivan Golovnev (PhD; Senior Researcher, Center of Arctic Research, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences) golovnev.ivan@gmail.com.

Key words: visual studies, constructing, photography, image of a city, Vladivostok, Karl Schultz

UDC: 316.1/2
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_107

This paper considers the visual representations of Vladivostok through the analysis of archival photographic documents. The materials used for this research were a collection of Karl Johan Schultz's (1849—1923) photographs, dedicated to the history of Vladivostok at the end of the 19th century, which are analyzed as a significant visual anthropological source. The conclusion is made that Schultz's creation of photographic panoramic views and portraits of Vladivostok's inhabitants constructs a new urban identity and demonstrate that Vladivostok was a unique frontier city in the Russian Empire.

Фотографии видов Приморья и его жителей, созданные фотографом Карлом Йоханом Шульцем (1849—1923), практически не изучены в репрезентационном аспекте и не осмыслены как феномен визуальной антропологии. В рамках urban studies изучение фотографий из архива К. Шульца открывает новые ракурсы городской среды Владивостока конца XIX века. В более широком контексте изучение ранних фотоизображений Владивостока позволяет дополнить историко-литературные и культурологические видения города вообще и городов восточной окраины Российской империи, уточняет типологию российских

городов и помогает осмыслению роли визуально-антропологических материалов в репрезентации Дальневосточного региона [Головнев, Головнева 2021].

В рамках социального конструктивизма, используемого в нашей работе в качестве теоретической основы, понятие «репрезентация» интерпретируется как социально обусловленное конструирование образа. Репрезентация проявляет определенные стороны объекта и в этом плане создает его. Проблема репрезентации городского пространства в конструктивистском смысле наиболее полно была раскрыта в классических работах Анри Лефевра, согласно которым репрезентация пространства воплощается в образном языке знаков и символов [Лефевр 2002]. Кодификация городского пространства разрабатывается в первую очередь архитекторами, скульпторами, планировщиками, художниками, учеными, то есть профессионалами, владеющими культурным кодом. Затем эти коды начинают считываться на обыденном уровне, и повседневная жизнь горожан прочно связывается с данным, сконструированным с помощью знаков и символов пространством [Лефевр 2008]. Знание о городе не существует вне отношения к позиции наблюдателя, социальных соглашений и культурно-исторического контекста, а любая репрезентация неизбежно создает рамки, стягивающие содержание города к тем (заведомо ограниченным) контекстам, которые важно (интересно, выгодно) рассмотреть. Репрезентация города осуществляется в том числе через его фотографирование и картографирование.

Если значение литературных источников для конструирования представлений о Владивостоке имеет развитую традицию восприятия, то значительный пласт визуальных материалов, связанных с деятельностью местных городских фотографов, — многослойный исторический источник, репрезентирующий данную территорию, — не знаком широкой публике и тем более не осмыслен в контексте корреляции с научными, литературными произведениями своей эпохи, не отрефлексирован с точки зрения контекста своего создания. В этой связи важной задачей нашей работы было введение в научный оборот, историко-культурный анализ и обобщение данных малоизвестных визуальных документов — фотографий старого Владивостока. В процессе исследования авторами были проанализированы фотографические снимки Карла Йохана Шульца, которые хранятся в архиве Общества изучения Амурского края и охватывают период конца XIX века.

В качестве методологической установки в нашей работе используется положение Пьера Бурдье о фотографии как конвенциональной системе, выявляющей структурные элементы изображений, определение их символических значений и социокультурных интерпретаций [Bourdieu 1998]. Фотография, с одной стороны, рассматривается как исторический и визуально-антропологический документ, который дает «возможность обеспечения аутентичного прорыва к реальности прошлого» [Нуркова 2006: 72]. С другой стороны, предполагается, что фотография несет в себе отпечаток личности того человека, который ее создал, и что «объектив фотокамеры можно назвать субъективом» [Мещеркина 2002: 85; Ярская-Смирнова, Романов 2009]. В рамках этого подхода основное внимание уделяется самой фигуре фотографа как актора конструирования образа города, установлению параметров и приемов такого конструирования, а также выделению компонентов формирования образа Владивостока.

* * *

С момента своего появления в России фотография окраинных (фронтирных) территорий формировала образ границ империи. Для Российской империи важна была категория «просматриваемости» территории, и большую роль в этом играли визуальные образы. Конфессиональное и этническое разнообразие империи изобразительно фиксировалось, измерялось, становилось подотчетным и «видимым» [Вишленкова 2011; Picturing Russia 2010; Rezvan 2014]. В связи с этим перечень визуальных образов российских городов, созданных в конце XIX — начале XX века, не только органично включал в себя виды Центральной России[1], но и активно пополнялся фотографическими картинами городских пространств восточных окраин государства, среди которых важное место принадлежит Владивостоку [Владивосток в фотографиях 2009; Головнева, Головнев 2020; Головнева, Мартишина 2018; Ломова 2013; Старый Владивосток 1992].

Очевидным образом слово «восток» не просто присутствует в названии города, но и характеризует его географическое положение относительно «центра» страны, Европейской России [Хисамутдинов 2017]. Находящийся на расстоянии семи часовых поясов и семи тысяч миль от столицы России, Владивосток воспринимался в прошлом и воспринимается сейчас как город, расположенный на «краю света», имеющий особые ландшафтные и климатические черты. С точки зрения своего геополитического положения Владивосток — это русско-европейский город в Азии, военный форпост, основанный на земле, которая до 1860 года принадлежала Китаю. Восточные черты проявлялись и во внешнем облике, и в повседневной жизни старого Владивостока. Оказавшись как национальным, так и социальным «плавильным котлом» (в городе был многонациональный состав населения, при этом преобладали военные, иностранцы, мужчины — при выраженном недостатке женщин и временном характере населения), Владивосток закономерно оказался в зоне пристального интереса приезжающих на Дальний Восток. Город посещали писатель А.П. Чехов, наследник российского престола цесаревич Николай, адмирал С.О. Макаров, полярный исследователь Ф. Нансен, оставившие после себя яркие свидетельства о пребывании во Владивостоке.

Так, норвежский ученый-исследователь Фритьоф Нансен в 1913 году нашел живописным владивостокский пейзаж с его сочетанием моря и сопок и сравнил город с Неаполем [Щербак 2005]. Американка Элеонора Прей, прибывшая в город в 1894 году, отмечала, что «здесь у нас, куда ни глянешь, все соленая вода и горы, а вид из окна до того хорош, что другого такого я в жизни не видала. Два залива да бесчисленные острова и сопки» [Прей 2012: 15]. Писатель и путешественник Н.Г. Гарин-Михайловский, говоря об особой восточной экзотике и «иностранном духе» Владивостока, писал, что впечатление это особенно усиливается в центре города, где

> много и богатых, и изящных, и массивных, и легких построек, где расположены торговые магазины «Кунст и Альберс», «Чурин», японские магазины. Владивос-

1 Соответствующие фотографические серии были созданы в 1890-х годах, к примеру нижегородским фотографом М.П. Дмитриевым, а в начале 1900-х — петербургским пионером цветной съемки С.М. Прокудиным-Горским.

> ток, так же как Благовещенск и Хабаровск, но в большем масштабе, захвачен строительной горячкой, а вид его порта, расположенного в красивейшей бухте, весьма внушителен (цит. по: [Владимир Клавдиевич Арсеньев 1997: 117]).

Не случайно именно Владивосток — город портовый и военный — стал отправным пунктом развития фотоискусства на Дальнем Востоке. В частности, фотографические материалы, изображающие города Приморья, были оставлены лейтенантом Владимиром Менделеевым, который в 1891 году, совершая путешествие на крейсере «Память Азова», сделал множество снимков с видами Дальнего Востока. Большой вклад в документирование истории региона своей коллекцией из более чем 150 снимков внес фотограф-купец Владимир Ланин, проживавший во Владивостоке в период с 1870 до 1888 года и фотографировавший виды Амура, Южно-Уссурийского края, первых дальневосточных городов — Хабаровска и Владивостока[2]. Часть собрания американки Элеоноры Лорд Прей (1868—1954), прожившей во Владивостоке более тридцати лет, составляет два десятка фотоальбомов, которые содержат виды старого Владивостока, его пригородов, жителей и дополняются точными описаниями, сообщениями новостей и подробными отчетами о ежедневных событиях, приведенными в письмах [Прей 2012; Ingemanson 2008].

В местной газете «Владивосток» 24 июня 1894 года отмечалось:

> Фотографическое искусство начинает распространяться все более и более. Когда-то существовала одна, возможно две фотографии. Теперь их пять или шесть насчитывается, да кроме того, очень многие любители обзавелись значительным количеством фотографических снимков как местной природы, так равно и лежащей в других краях области, пользуясь для этого всяким удобным случаем, каждою командировкою по службе. Кроме того, многое снято из жизни и типов наших людей: моряков, китайцев и пр. Фотография получает замечательно широкое распространение… Кроме этих, так сказать, наших постоянных фотографов, время от времени появляются приезжие фотографы-иностранцы (цит. по: [Александровская 2013: 123]).

С одной стороны, стремительное распространение фотографического опыта во Владивостоке можно оценить как способ освоения новой (городской) идентичности; с другой стороны, благодаря появлению фотографии история Владивостока с самых первых лет его развития была довольно хорошо документирована.

Среди фотографов старого Владивостока особого внимания заслуживает деятельность Карла Йохана Шульца (1849—1923), оставившего множество фотоизображений города конца XIX века. Творчество Шульца примечательно тем, что оно отражает развитие фотографических практик в городах имперской России, когда интерес к фотографированию проявляли именно горожане, городские обыватели. Для жителей города фотография не только выступала средством развлечения и отвлечения от повседневной реальности, но и служила инструментом сохранения памяти о себе для будущих поколений и в этом смысле — способом самопознания и рефлексии. Фотографический взгляд К. Шульца на город, помимо прочего, примечателен еще и тем, что

---

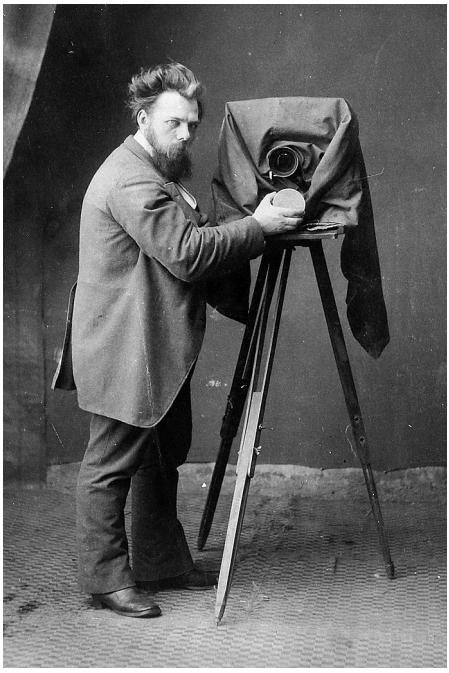
2 Фотографии В.В. Ланина // Архив общества изучения Амурского края (АОИАК). Ф. 18. Оп. 4. Д. 5. Л. 1, 12.

в данном случае его позиция как фотографа — это позиция *иностранца*, *внешнего наблюдателя*, воспринимающего городское пространство «со стороны», как «иное» и «экзотическое». Это эмоционально окрашенная позиция, демонстрирующая нам, как история города переплетается с частной жизнью автора и его субъективным опытом переживания городской среды.

* * *

Уроженец Финляндии, К. Шульц попал во Владивосток в 1868 году вместе с семьями финских переселенцев, устроившись работать моряком на корабль под командованием шкипера Фридольфа Гека, отплывавшего на Дальний Восток. Оказавшись в Приморье, Шульц первоначально работал на китобойне, затем занимался золотодобычей в ста километрах от Владивостока. В 1872 году Шульц поселился в самом Владивостоке, проживал в районе Первой Речки, а некоторое время спустя стал снимать небольшой домик в районе постройки современного железнодорожного вокзала. Здесь он познакомился с морскими офицерами, один из которых занимался фотографией. Увлеченный новым искусством, Шульц купил фотоаппарат, занялся фотографированием и открыл в своем доме фотоателье. В своих письмах фотограф так характеризует город:

> Я обосновался здесь (окончательно) осенью 1872 года. С тех пор Владивосток сильно вырос. Его население достигает 6000 человек, включая китайцев. Пологие склоны побережья плотно заселены на расстоянии примерно 6 верст. Дома в основном маленькие, построенные из дерева. Но среди них кое-где возвышаются и более крупные дома из камня с разными фасадами. Архитектурный стиль не блещет разнообразием. Здесь заботятся не о создании красоты, а лишь о тепле в доме (цит. по: [Там же: 82]).



Ил. 1. Карл Шульц. Автопортрет с фотокамерой. АОИАК. Ф. 42. Оп. 1. Д. 1. Л. 2

В 1878 году был опубликован «Журнал проверки торговых и промышленных заведений» города, в который было внесено ремесленное заведение на Светланской улице, принадлежавшее «финляндскому уроженцу Карлу Шульцу» (*ил. 1*).

По свидетельству биографов, Шульца интересовало абсолютно все — люди, заливы, бухты, новые здания, появляющиеся во Владивостоке. Карабкаясь в свободное от работы время по склонам сопок, Шульц искал удобную точку для обзора, чтобы запечатлеть панораму старого Владивостока, судно, прибывающее в порт, новый ком-

мерческий причал для судов, склады, жилые здания. Особенно удачно Шульцу удавались портреты, над каждым из которых он работал не менее часа, заводя с клиентом увлекательную беседу.

> Шульц подолгу искал удобную и естественную позу для клиента, ловил необычное выражение лица, составлявшего главную суть характера человека, улавливая его некий психологический портрет. К тому же для него был важен фон, согласующийся с личностью, сидящей перед камерой, его оригинальная поза, иногда даже жест, выгодное освещение, наилучшим образом накладывающееся на удачный ракурс (цит. по: [Там же: 63]).

Значимым итогом фотографической деятельности Шульца во Владивостоке стало, в частности, создание фотопортретов горожан разных сословий и национальностей, побывавших в его ателье, а также «Альбома невест» — фотоснимков девушек Владивостока с описанием их характера и любимых занятий. Эти портреты изготавливались по заказу и были выполнены в красивом авторском оформлении на картоне, в отличие от автопортретов и видов города, выполненных на обычной бумаге.

Работу в фотоателье Шульц успешно совмещал с общественной деятельностью. Зная шведский, финский и русский языки, он брал на себя роль переводчика для своих соотечественников, прибывших во Владивосток. Будучи членом городской управы, в 1877 году Шульц был избран в городскую думу. В его обязанности входили занятия по благоустройству города, его санитарной очистки. Именно благодаря Шульцу во Владивостоке появились первые уличные фонари, привезенные из Германии, были высажены деревья, вымощены улицы, создан первый городской сад на берегу бухты Золотой Рог. Кроме того, при активном содействии Шульца во Владивостоке была создана пожарная команда и специальная обозная бригада, вывозившая мусор за пределы города. В 1891 году Карл Шульц вместе со своей семьей (женой Марией Луизой Барк и четырьмя детьми, родившимися во Владивостоке) вернулся в Финляндию. Перед отъездом на родину, в город Або (нынешний Турку), он сделал собирательный портрет города, соединив его образы в одном большом фотоколлаже.

Особое место в фотоархиве Шульца занимают панорамные виды Владивостока (*ил. 2*), которые соотносятся с описаниями города того времени. Еще в 1910 году в «Кратком историческом очерке г. Владивостока» журналист Н.П. Матвеев писал:

> Владивосток вытянут на протяжении более версты по северному берегу бухты Золотой Рог, обширной, глубокой, со всех сторон обставленной горами и потому чрезвычайно удобной для стоянки судов [Матвеев 1910].

Современники также неизменно обращали внимание на своеобразную планировку Владивостока — растянутость вдоль береговой линии и очаговый характер застройки, обусловленный прибрежным положением и рельефом местности. Действительно, тесное сплетение моря с возвышенностями образует эффектный естественный рельеф Владивостока; конусообразные холмы — сопки — поднимаются в северном от кромки воды направлении. Особую важность представляет собой гавань — бухта Золотой Рог, имеющая необычную Г-образную форму, с юга защищенная массивным островом Русским, к западу от которой, за полуостровом Эгершельда, — большой Амурский залив.



Ил. 2. Карл Шульц. Вид на центральную часть Владивостока. АОИАК. Ф. 42. Оп. 1. Д. 1. Л. 24

Панорамы старого Владивостока с выраженными природно-ландшафтными характеристиками запечатлены на многих архивных рисунках, фотографиях и видовых открытках города[3], описаны в литературно-художественных произведениях. В то же время непременными составляющими образа Владивостока в воспоминаниях современников являлись хаотичная застройка улиц, отсутствие тротуаров, проблема водоснабжения, огромная доля военных и азиатских иммигрантов в составе населения, антисанитария и опасность, якобы исходившая от мест проживания переселенцев — китайцев и корейцев. К. Шульц в своих письмах фиксирует позитивные преобразования в городской окрестности, говоря, к примеру, о корейских поселениях:

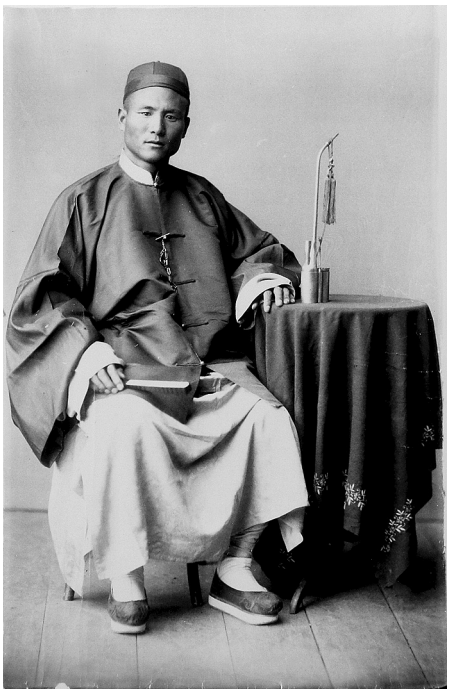
> В отдаленных районах, отведенных для корейских переселенцев, возникли теперь большие деревни. Их жилища из торфа и глины больше напоминают землянки, чем дома. Но люди больше не голодают, у них появилась надежда, а с ней — мужество, любовь и счастье, отражающееся в их глазах. Прибывшие с более поздней иммиграцией и кочующие семьями создали большие деревни с обширными пахотными полями. На месте маленьких землянок возникли приличные глиняные дома, и все внутри говорит о благосостоянии. В центре деревни возвышается обширная церковь, а рядом с ней здание школы, где живет и священник-учитель. Большинство корейцев приняло русскую религию, вполне хорошо говорит по-русски и легко принимает русские традиции и обычаи. И еще они предпочитают одеваться по-европейски (цит. по: [Александровская 2013: 85—86]).

3 См., например: Открытки из коллекции Б.В. Августовского // АОИАК. Ф. 18. Оп. 4. Д. 1; *Августовский Б.В.* История Владивостока стала для меня смыслом жизни // Там же. Д. 1. Л. 132.

Творчество Шульца — это история фотохудожника, работающего с городскими сюжетами и решающего прежде всего эстетические и коммерческие задачи. Фотографическое искусство не просто оказывалось формой проведения досуга, а являлось выгодным коммерческим предприятием в развивающемся городе. К. Шульц отмечал в своих письмах:

> В течение зимы не удалось собрать большую сумму, так как в этот период расходы увеличились. Я надеюсь возобновить фотографирование через месяц. Это мне приносит больше дохода (цит. по: [Там же: 82]).

Для наиболее удачного изображения людей он брал уроки скульптуры, а также делал карандашные портреты дома и на улице, за работой и на отдыхе.



Ил. 3. Карл Шульц. Богатый китаец. АОИАК. Ф. 42. Оп. 1. Д. 1. Л. 13

Фотографии Шульца, как правило, носят постановочный характер, их автор претендует на творческую индивидуальность. Они нацелены на то, чтобы их показывали, чтобы на них смотрели. Как человек с фотокамерой, Operator [Барт 1997], Шульц решает, *что* и *как* запечатлевать на фотоснимке, у него существует собственное понимание эстетических задач фотографирования и свой особый угол зрения на снимаемую реальность. Среди его лучших работ можно назвать портрет шкипера Фридольфа Гека, генерал-губернатора барона А.Ф. Корфа, автопортреты. Однако эстетическое в них отождествляется с социальными нормами, и «значение позы, принятой на фотографии, может быть понято только в отношении к символической системе, в которой она имеет место» [Bourdieu 1998: 15]. Человек с его индивидуальной жизненной историей (коренной житель края, переселенец, горожанин) оказывался удобным объектом классификации, упорядочивания. Одежда изображенных на снимках персонажей указывала на их социальную роль, идейное и эстетическое содержание, а вещи (предметы труда и быта) рассматривались в качестве визуальных признаков принадлежности группе.

В качестве примера можно привести фотографический снимок Шульца «Богатый китаец» (*ил. 3*). На нем запечатлен китаец в традиционной одежде, сидящий к камере лицом, на соответствующей дистанции, в состоянии покоя, поза которого демонстрирует чувство собственного достоинства и даже превосходства. Подобное изображение объективно тестирует принадлежность к определенному слою горожан и вместе с тем — к особой этнической группе с ярко выраженной идентичностью. Шульц отмечает в своих письмах:

> Хотя китайцам и разрешено селиться где угодно, они предпочитают жить общиной. Им не хочется смешиваться с европейцами из боязни растерять свои дурные привычки и приобрести чужие благопристойные. Чем плотнее китайцы живут, тем более комфортно они себя чувствуют… Они блюдут традиции своей страны и считают себя много выше европейцев, невзирая на явную абсурдность их убеждения… Они редко отказываются от своей религии, и даже если такое случается, то это носит поверхностный характер. Из всех китайцев, проживающих здесь, лишь три-четыре из них приняли православие. Такие «предатели» подвергаются насмешкам и презрительному отношению со стороны соотечественников. Считается, что они предают не только себя, но и родину (цит. по: [Александровская 2013: 83]).

Фотографии-портреты, подобные снимку «Богатый китаец», помимо прочего, были значимым символическим ресурсом, поскольку проводили параллель внутри сообщества китайцев: между китайской локальной элитой (соответствующей скрипту «цивилизованности») и низшими слоями китайского общества. О последних К. Шульц отзывался следующим образом:

> Торговля и контрабанда — вот главные предпочтения китайцев. Ради этого они пожертвуют всем. Как только китаец собирает небольшую сумму денег, он немедленно начинает торговлю с лотка и рад стоять за ним в течение даже самых холодных зимних дней, невзирая на то, что заработок не обеспечивает ему даже минимальный прожиточный минимум. Когда же его сбережения заканчиваются, он поступает к кому-то в услужение, чтобы потом начать все сначала. Ради этого он занимается даже контрабандой благодаря попустительству местных властей (цит. по: [Там же: 84]).

Другим примером фотографии как отпечатка социальных связей, по терминологии Бурдье, является упоминавшийся выше «Альбом невест» Шульца, в котором мы видим портреты молодых незамужних девушек Владивостока[4]. Гендерная диспропорция населения города довольно актуальная тема для «старого Владивостока». По словам современников,

> преобладание иностранцев в населении резко отличает Владивосток от других русских городов, главным образом войско и чиновничество дают Владивостоку вид русского города. Женского пола весьма недостаточно… преобладание мужского элемента, бессемейного большинства, тоска по родине отражается крайне дурно на нравственном состоянии населения, порождая разврат, пьянство и вообще разнузданность, в особенности в низших слоях общества (цит. по: [Позняк 2014: 114]).

По свидетельству А. Виноградова, на здешних «семейно-танцевальных вечерах нередко можно встретить человек сорок мужчин и всего 6—7 женщин» [Виноградов 1901: 127]. Фотоснимки невест использовались, таким образом, и в практике сватовства, а потом хранились как свидетельство социальных связей. По словам Бурдье, подобные фотографии необходимы в социальном взаимодействии, когда стороны предъявляют себя друг другу, а снимок является свидетельством этого предъявления [Bourdieu 1998: 15]. В альбомах такого рода

4 Например, одной из невест являлась Ольга Кузнецова, которая впоследствии стала женой известного во Владивостоке предпринимателя польского происхождения Михаила Янковского, выбравшего себе спутницу жизни именно по фотоальбому Шульца.

всегда доминирует потребность предоставлять лучший образ себя, образ, наиболее связанный с идеалом достоинства и добродетели. Выбирая позу для съемки, негатив для печати и снимок для фотоальбома, фотограф вольно или невольно задавал и границы пространства воспоминаний, возникающих при просмотре фотографий [Banks 2001; Collier 1986].

* * *

Представляется, что создание К. Шульцем фотографических панорамных видов и портретов жителей Владивостока — это способ сформировать/сконструировать новую городскую идентичность, продемонстрировать, что Владивосток — это своеобразный город в Российской империи, отличающийся, по выражению Ю. Лигина, от «среднего губернского русского города» (цит. по: [Позняк 2014: 113]). Фотоснимки горожан Владивостока, наряду с литературными опытами конца XIX века, проводили зримые границы между населением города и жителями остальной России, а зафиксировав их, утверждали наличие у владивостокского сообщества стабильных отличительных признаков. Используя понятийный аппарат конструктивистской концепции пространства Анри Лефевра, можно сказать, что Владивосток в созданных К. Шульцем фотоизображениях раскрывается прежде всего в аспекте пространства репрезентаций (как уникальный европейско-азиатский город, военный и морской форпост, с удобной и красивой бухтой Золотой Рог, как город, отличающийся ярко выраженным этнокультурным и конфессиональным разнообразием, с различным по своему экономическому достатку населением).

«Сопричастность» К. Шульца Владивостоку не являлась поверхностной, а основывалась на длительном и тщательном изучении города. Его опыт как иностранца, интегрированного в иную культуру, оказывался более чувствительным к специфике чужой для него жизни и к особенностям нового ландшафта. Как показывают письма Шульца, увиденное во Владивостоке зачастую воспринималось фотографом на фоне российской действительности и зарубежья. Поэтому не случайно, что в свое время его работы как первого профессионального городского фотографа определяли первичную визуальную репрезентацию Владивостока (в том числе могли стать основой для открытых писем и видовых открыток, имевших широкое распространение в России и за рубежом). Это были своеобразные визуальные послания («визуальная грамматика»), запущенные в элитарную и массовую культуру конца XIX — начала XX века, которые надолго поселялись в научных изданиях и использовались издателями как имперсональная и объективная информация.

Характерно, что идеи сложившегося представления о Владивостоке конца XIX века, отраженные в фотоснимках финского фотографа Карла Шульца, сохраняются и воспроизводятся в массовом сознании вплоть до настоящего времени и уже существенно расходятся с реалиями современного Владивостока [Kim, Kim 2020]. Обращение к наследию Шульца позволяет заключить, что в настоящее время возможности коррекции стереотипов массового сознания относительно Владивостока связаны не только с целенаправленной трансляцией научно-рациональных и идеологических взглядов на этот город в социальной риторике, но и с обязательным усилением как можно более яркой и наглядной визуальной составляющей в его репрезентации.

Библиография / References

[Александровская 2013] — *Александровская Л.В.* Карл Шульц — фотолетописец Владивостока конца XIX века. Владивосток: Приморский музей им. В.К. Арсеньева, 2013.

(*Aleksandrovskaya L.V.* Karl Shul'ts — fotoletopisets Vladivostoka kontsa XIX veka. Vladivostok, 2013.)

[Барт 1997] — *Барт Р.* Camera lucida. Комментарии к фотографии / Пер. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.

(*Barthes R.* La Chambre Claire: Note sur la Photographie. Moscow, 1997. — In Russ.).

[Виноградов 1901] — *Виноградов А.* В дальних краях. Путевые заметки и впечатления. М.: Тип. т-ва «Кушнарев и К°», 1901.

(*Vinogradov A.* V dal'nikh krayakh. Putevye zametki i vpechatleniya. Moscow, 1901.)

[Вишленкова 2011] — *Вишленкова Е.А.* Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М.: Новое литературное обозрение, 2011.

(*Vishlenkova E.A.* Vizual'noe narodovedenie imperii, ili "Uvidet' russkogo dano ne kazhdomu". Moscow, 2011.)

[Владивосток в фотографиях 2009] — Владивосток в фотографиях Меррилла Хаскелла. 11 августа 1919 — 23 февраля 1920 / Авт.-сост. Д.А. Анча, В.И. Калинин, Т.З. Позняк. Хабаровск: РИОТИП, 2009.

(Vladivostok v fotografiyakh Merrilla Khaskella. 11 avgusta 1919 — 23 fevralya 1920 / Comp. by D.A. Ancha, V.I. Kalinin, T.Z. Poznyak. Khabarovsk, 2009.)

[Владимир Клавдиевич Арсеньев 1997] — Владимир Клавдиевич Арсеньев. Биография в фотографиях, воспоминаниях друзей, свидетельствах эпохи / Авт.-сост. Ю. Луганский; ред. Г.А. Алексюк. Владивосток: Уссури, 1997.

(Vladimir Klavdievich Arsen'ev. Biografiya v fotografiyakh, vospominaniyakh druzey, svidetel'stvakh epokhi / Comp. by Yu. Luganskiy; ed. by G.A. Aleksyuk. Vladivostok, 1997.)

[Головнев, Головнева 2021] — *Головнев И.А., Головнева Е.В.* Образы Дальнего Востока в визуальных документах рубежа XIX—XX вв. СПб.: Нестор-история, 2021.

(*Golovnev I.A., Golovneva E.V.* Obrazy Dal'nego Vostoka v vizual'nykh dokumentakh rubezha XIX—XX vv. Saint Petersburg, 2021.)

[Головнева, Головнев 2020] — *Головнева Е.В., Головнев И.А.* Фотофиксация Дальнего Востока в деятельности Владимира Арсеньева: «репертуар» образов // Quaestio Rossica. 2020. № 3. С. 1023—1036.

(*Golovneva E.V., Golovnev I.A.* Fotofiksatsiya Dal'nego Vostoka v deyatel'nosti Vladimira Arsen'eva: "repertuar" obrazov // Quaestio Rossica. 2020. № 3. P. 1023—1036.)

[Головнева, Мартишина 2018] — *Головнева Е.В., Мартишина Н.И.* «Владеть Востоком»: конструирование образа региона в творчестве В.К. Арсеньева // Сибирские исторические исследования. 2018. № 1. С. 200—218.

(*Golovneva E.V., Martishina N.I.* "Vladet' Vostokom": konstruirovanie obraza regiona v tvorchestve V.K. Arsen'eva // Sibirskie istoricheskie issledovaniya. 2018. № 1. P. 200—218.)

[Лефевр 2002] — *Лефевр А.* Производство пространства / Пер. с фр. С.А. Эфирова // Социологическое обозрение. 2002. Т. 2. № 3. С. 27—29.

(*Lefevre A.* La production de l'espace // Sotsiologicheskoe obozrenie. 2002. Vol. 2. № 3. P. 27—29. — In Russ.).

[Лефевр 2008] — *Лефевр А.* Другие Парижи // Логос. 2008. № 3 (66). С. 141—147.

(*Lefevre A.* Les autres Paris // Logos. 2008. № 3 (66). P. 141—147. — In Russ.).

[Ломова 2013] — *Ломова Т.Е.* Модус восприятия города в любительских фотографиях Владивостока (на примере собраний фотографий М. Хаскелла и Э. Прей) // Вестник ДВО РАН. 2013. № 4. С. 58—69.

(*Lomova T.E.* Modus vospriyatiya goroda v lyubitel'skikh fotografiyakh Vladivostoka (na primere sobraniy fotografiy M. Khaskella i E. Prey) // Vestnik of Far Eastern of Russian Academy of Sciences. 2013. № 4. P. 58—69.)

[Матвеев 1910] — *Матвеев Н.П.* Краткий исторический очерк города Владивостока. 1860—1917 гг. Владивосток: Изд-во г. Владивостока, 1910.

(*Matveev N.P.* Kratkiy istoricheskiy ocherk goroda Vladivostoka. 1860—1917 gg. Vladivostok, 1910.)

[Мещеркина 2002] — *Мещеркина Е.Ю.* Субъектив камеры // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2002. № 1. С. 85—86.

(*Meshcherkina E.Yu.* Sub"ektiv kamery // Interaktsiya. Interv'yu. Interpretatsiya. 2002. № 1. P. 85—86.)

[Нуркова 2006] — *Нуркова В.В.* Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006.

(*Nurkova V.V.* Zerkalo s pamyat'yu: Fenomen fotografii: Kul'turno-istoricheskiy analiz. Moscow, 2006.)

[Позняк 2014] — *Позняк Т.З.* Образ Владивостока в представлении современников во второй половине XIX — начале XX в. // Ойкумена. 2014. № 3. С. 109—119.

(*Poznyak T.Z.* Obraz Vladivostoka v predstavlenii sovremennikov vo vtoroy polovine XIX — nachale XX v. // Oykumena. 2014. № 3. P. 109—119.)

[Прей 2012] — *Прей Э.Л.* Избранные письма. 1894—1906. Владивосток: Рубеж, 2012.

(*Pray E.L.* Izbrannye pis'ma. 1894—1906. Vladivostok, 2012.)

[Старый Владивосток 1992] — Старый Владивосток. Альбом фотографий из собрания Приморского ГОМ им. В.К. Арсеньева / Авт.-сост. Б. Дьяченко; пер. с англ. А. Мельникова. Владивосток: Утро России, 1992.

(Staryy Vladivostok. Al'bom fotografiy iz sobraniya Primorskogo GOM im. V.K. Arsen'eva / Comp. by B. D'yachenko. Vladivostok, 1992.)

[Хисамутдинов 2017] — *Хисамутдинов А.* Владеть Востоком: предприниматели Владивостока — как все начиналось. Владивосток: Рубеж, 2017.

(*Khisamutdinov A.* Vladet' Vostokom: predprinimateli — kak vse nachinalos'. Vladivostok, 2017.)

[Щербак 2005] — *Щербак В.* Норвежский гость // Знаменитые гости Владивостока. Владивосток: Прим. краев. орг. Добровольного общества любителей книги России, 2005. С. 87—89.

(*Shcherbak V.* Norvezhskiy gost' // Znamenitye gosti Vladivostoka. Vladivostok, 2005. P. 87—89.)

[Ярская-Смирнова, Романов 2009] — *Ярская-Смирнова Е., Романов П.* Взгляды и образы: методология, анализ, практика // Визуальная антропология: Настройка оптики / Ред. Е. Ярская-Смирнова, П. Романов. М.: Вариант, 2009. С. 7—16.

(*Yarskaya-Smirnova E., Romanov P.* Vzglyady i obrazy: metodologiya, analiz, praktika // Vizual'naya antropologiya: Nastroyka optiki / Ed. by Red. Yy. Yarskaya-Smirnova, P. Romanov. Moscow, 2009. P. 7—16.)

[Banks 2001] — *Banks M.* Visual Methods in Social Research. London: Sage, 2001.

[Bourdieu 1998] — *Bourdieu P.* Photography: A Middle-brow Art. Oxford: Polity Press, 1998.

[Collier 1986] — *Collier J.* Visual Anthropology: Photography as a research method. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.

[Ingemanson 2008] — *Ingemanson B. Eleanor L.* Pray's Vladivostok: A Portrait, 1894—1930 // Sibirica. 2008. Vol. 1. № 1. P. 73—88.

[Kim, Kim 2020] — *Kim B., Kim J.* The rise of a new tourism destination: How did Vladivostok become the closest Europe for Korean tourists? // Journal of Eurasion Studies. 2020. Vol. 11. Iss. 2. P. 117—132.

[Picturing Russia 2010] — Picturing Russia: Explorations in Visual Culture / Ed. by V. Kivelson, J. Neuberger, N. Haven. London: Yale University Press, 2010.

[Rezvan 2014] — *Rezvan E.* St. Petersburg Kunstkamera On-line Catalogues. II. "The Photo Collection: Peoples of Russia" // Manuscripta Orientalia. International Journal for Oriental Manuscript Research. 2014. Vol. 20. № 2. P. 57—67.

Игорь Кобылин

«Это мог бы быть ваш город», или Самодельный урбанизм Синего Карандаша

Igor Kobylin

"It Could Be Your Town", or Blue Pencil's Homemade Urbanism

Игорь Кобылин (Приволжский исследовательский медицинский университет, доцент кафедры социально-гуманитарных наук; научно-исследовательская лаборатория ШАГИ ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник; кандидат философских наук) kigor55@mail.ru.

Ключевые слова: стрит-арт, урбанизм, руины, городская навигация

УДК: 316.7; 7.067
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_119

Статья посвящена анализу художественных практик нижегородского стрит-артиста и городского активиста, работающего под ником Синий Карандаш. Особое внимание уделяется практике, которую можно определить как альтернативную «культурную навигацию». Подписывая синим индустриальным маркером различные городские объекты и тем самым нанося их на символическую культурную карту Нижнего Новгорода, Синий Карандаш артистически восполняет лакуны городского благоустройства. Такой «бриколажный урбанизм» демонстрирует новый тип художественного взаимодействия с пространством города: привлекая внимание горожан к проблеме заброшенных, руинированных территорий, он одновременно заставляет вспомнить те формы «общей жизни», которые они когда-то порождали.

Igor Kobylin (PhD; Associate Professor, Department of Social Sciences and Humanities, Privolzhsky Research Medical University; Senior Researcher, Research Laboratory of the School for Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, RANEPA) kigor55@mail.ru.

Key words: street art, urbanism, ruins, urban navigation

UDC: 316.7; 7.067
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_119

This article features an analysis of the artistic practices of the Nizhny Novgorod street artist and activist who works under the nickname Siniy Karandash (Blue Pencil). Special attention is given to practices that can be defined as alternative "cultural navigation." By signing different sites in the city with a blue industrial marker, thereby putting them on the symbolic cultural map of Nizhny Novgorod, Siniy Karandash artistically fills the gaps in urban improvement. Such "bricolage urbanism" demonstrates a new type of artistic interactions with the space of the city. While attracting residents' attention to the problem of abandoned territory in ruins, he is also causing them to remember the forms of "common life" they once gave rise to.

И город спал в предчувствии реки,
Что во дворе его пятиэтажки
Барашками из срачки и парашки
Слизнет благоустройства синяки.

Дмитрий Зернов

6 мая 2020 года на внеочередном заседании городской думы Нижнего Новгорода депутатами была принята досрочная отставка мэра Владимира Панова в связи с его переходом на другую должность. В тот же день на своей странице в Instagram уличный художник, поэт и городской активист, известный в городе

под ником Синий Карандаш, разместил фотографию одной своей работы с поясняющим текстом. Работа представляла собой фрагмент гранитной плиты с надписью «Здесь мог бы быть ваш город» (*ил. 1*). Текст, ее сопровождающий, имеет смысл привести полностью (в авторской редакции):

> С сегодня у Нижнего Новгорода нет мэра. Он оставил свой пост, решив больше не заниматься городскими делами. С ним, помимо всего прочего, меня связывала история вокруг сквера 1905 года на площади Свободы, реконструкция которого стала серьезным камнем преткновения с далеко идущими последствиями. Мощный замес на тему что, зачем, как, кто и за сколько превратился в крупный провал. Чтобы хоть как-то финализировать для себя эту ситуацию, я взял с довольно бардачно организованной стройки в сквере неликвидную гранитную плиту, нанес тезис о собственном неуспехе и отправил на аукцион @actiondice. По воле случая этот объект благоустройства, являющийся по совместительству артом, был продан за смешные деньги и оказался в коллекции градоначальника (sic!). С сегодняшнего дня эта надпись знаменует не только мое, но и, к сожалению, его персональное фиаско — отдельно взятая попытка отдельно взятого человека что-то системно изменить в городском устройстве к лучшему не удалась. Это мог бы быть ваш город, но получилось как всегда![1]



Ил. 1. Синий Карандаш. Здесь мог бы быть ваш город. 2018

Действительно, являясь сотрудником Института развития городской среды Нижегородской области, Синий Карандаш — естественно, под своим настоящим именем — принимал участие в развернувшейся полемике вокруг предложенной институтом программы благоустройства Сквера им. 1905 года. Скандальное общественное обсуждение этой программы привело к реализации лишь малой части задуманного, а институт временно переключился с городских проектов на областные. Сам по себе этот «кейс» чрезвычайно показателен — на его примере хорошо виден тот комплекс противоречивых отношений, который связывает в Нижнем Новгороде молодых урбанистов и архитекторов, местную активистскую интеллигенцию, выступившую против проекта, и официальные власти, которые вначале поддержали концепцию института, а потом отказались от нее. Этот диагностически важный для современных городских исследований сюжет еще ждет своего анализа — социологического, культурологического, социально-антропологического. Нас, однако, будет здесь интересовать не столько сама полемика вокруг реконструкции различных объектов городской среды, сколько способы *художественной компенсации* неудачной реконструкции. В этом смысле фигура Синего Карандаша представляет особенный интерес.

1 Увидеть эту и другие работы художника можно здесь: https://instagram.com/watch_blue_pencil?igshid=qignaopb29qf (дата обращения: 10.02.2022).

С одной стороны, он представитель вполне официальной институции, которая в сотрудничестве с областной властью занимается проблемами городского развития. Отвечая в институте за социокультурные исследования и вовлечение местных чиновников и жителей тех районов, которые планируется благоустроить, в обсуждение проектов такого благоустройства, он постоянно сталкивается с двумя рутинными взаимосвязанными реакциями — пассивным сопротивлением первых (часто аффилированных со строительным бизнесом) и инерционным консерватизмом вторых. С другой стороны, речь в нашем тексте идет не об экспертизе конкретных «кейсов», а о субъективном ощущении практикующего городского активиста и исследователя — ощущении, что любая попытка «что-то системно изменить в городском устройстве» сопряжена с неимоверными трудностями уже на этапе планирования. А реализация того, что удается «пробить», часто вызывает желание вообще прекратить активность в этом поле: нечестные тендеры, низкое качество работ и отсутствие профессиональной реставрационной культуры способны навсегда охладить любой «урбанистический» энтузиазм.

Именно это ощущение профессионального «фиаско», по всей видимости, и заставляет искать способы его символической компенсации средствами public art'а. Конечно, художественные практики Синего Карандаша значительно шире нижегородского «бриколажного урбанизма», о котором далее и пойдет речь, — шире и географически (специфические надписи стрит-артиста можно увидеть даже в Тегеране), и концептуально. Однако предметом анализа здесь является не творчество художника в целом, а только одна конкретная практика под условным названием «альтернативная навигация», которая, как нам кажется, может послужить показательным примером осмысленной художественной работы с городским пространством в современных российских социально-политических условиях. Прежде чем приступить к более подробному разговору об этой практике, следует — по необходимости кратко — остановиться на локальном художественном контексте, в котором работает Синий Карандаш. Это тем более важно, что нижегородский стрит-арт, имеющий довольно давнюю и яркую историю и известный далеко за пределами Нижнего Новгорода, несмотря на декларируемую аполитичность многих его представителей, всегда чутко, как мы увидим, реагировал на городские проблемы.

Не так давно музей современного искусства «Гараж» выпустил небольшую книгу куратора Алисы Савицкой и художника Артема Филатова, посвященную истории нижегородского уличного искусства. Филатов выступает здесь в двойной роли — и в качестве автора, и в качестве одного из главных героев. Отсюда и некоторый — в общем вполне понятный — «эгоцентризм» нарратива: повествование о нижегородском стрит-арте становится тут в основном ретроспективным анализом творческой биографии того артистического сообщества, к которому принадлежит сам Филатов. Нас, впрочем, не слишком интересует, насколько репрезентативной получилась книга, — никто не мешает ревизионистскому пересмотру и/или дополнению представленного материала. Куда более любопытной представляется внутренняя логика изложенной в ней истории.

Эта история отчетливо делится на три части, которые, если позволить себе легкий теоретический произвол, можно попытаться связать не только хронологически, но и диалектически. Первая часть — это рассказ о годах ученичества, когда будущие создатели узнаваемого локального стиля только овладевали

субкультурной «граффити-эстетикой», приемами «райтинга» и «бомбинга», ориентируясь на готовые образцы. Параллельно профессиональному набиванию руки художники под чутким руководством куратора и старшего товарища Василия Рагозина старательно компенсировали пробелы образования: Марк Ротко, Пабло Пикассо, итальянский неореализм и французская новая волна в кино, экспериментальный джаз и литературный модернизм в диапазоне от Джеймса Джойса до Курта Воннегута — стандартный культурный набор еще советской интеллигенции. Заканчивается этот «культурфетишистский» период несколько парадоксально — созданием неформального арт-объединения под названием «Muddlehood»[2], для которого ключевыми особенностями были внутренняя коммуникация участников, формирующиеся в процессе повседневного общения «слабые связи», избегающие институциализации и социологизации. В общем, то, что в современной философии получило название «аффекта общности»[3], было намного важнее собственно художественного производства и его финального «продукта» в виде законченных работ.

Вторая фаза истории представляет собой инверсию первой — интенсивное культурное потребление сменяется не менее интенсивным производством, а неуловимый аффект чистой коммуникативности уступает место «труду» и «результату», причем результату довольно необычному. Привычному для российского стрит-арта «логоцентризму» нижегородские художники противопоставили преимущественно живописную стратегию[4]. Вместо баллонов и аэрозоли — кисти, валики и краски (часть художников была вообще далека от субкультуры граффити), а вместо концептуалистской игры с бесконечными (пре)вращениями вербального и визуального — композиционно сложные росписи, тяготеющие к монументальной живописи. Эту живопись можно определить как «консервативную» сразу в нескольких смыслах, с учетом того, что «консерватизм» выступает здесь не в качестве оценочного определения.

---

2 Участники так поясняли придуманный ими неологизм: «По-русски маддлхуд можно описать, например, как коллектив (hood), в котором многоуровневость и сложность человеческих отношений и весь этот запутанный клубок (muddle) принимаются как неоспоримая данность, а любые проекты и дела имеют естественное начало в этом хаосе и не нацелены на навязывание порядка и четкого прагматичного плана» [Савицкая, Филатов 2019: 36].

3 В своем описании этого арт-комьюнити Савицкая и Филатов цитируют статью Олега Аронсона с показательным названием «Участие в сообществе — неучастие в произведении». Говоря об «аффекте общности», Аронсон, в свою очередь, ссылается на Жана-Люка Нанси [Аронсон 2015]. Ср. у Мориса Бланшо: «Художник — человек в высшей степени на из-делие, на произведение направленный, но также и тот, кого подобная забота вовлекает в испытание того, что всегда наперед разрушает произведение-изделие и всегда же завлекает его в пустые глубины *безделия*, откуда никогда ничего бытийного не исходит» [Бланшо 2002: 70].

4 О логоцентризме российского стрит-арта см. выступление искусствоведа Евгении Козловой на онлайн-конференции «Концептуальный русский стрит-арт»: https://www.youtube.com/watch?v=PUoYeozxgEo&fbclid=IwAR1uL7LmXboI5ZX54NR1Yd2SQb7NGzv1xIreJia70aZYqEPwrEraos6LXoM (дата обращения: 10.02.2022). Конечно, противопоставление «уникальной визуальности» (А. Савицкая, А. Филатов) нижегородского стрит-арта логоцентрическому российскому мейнстриму нужно понимать cum grano salis: нижегородские художники продолжали использовать вербальный материал, да и в самой живописной традиции на всем протяжении ее истории тексты играли разные, но почти всегда немаловажные роли.

Во-первых, участники сообщества подчеркнуто сторонились политического, рассматривая свою работу исключительно как художественную со всеми вытекающими из такого дуализма последствиями: «Художники не ставили перед собой задачу делать высказывания “на злобу дня”, динамике изменений и скорости реакций на них противопоставляли фиксацию состояния безвременья и медлительное, задумчивое осмысление. <…> Результатом… стали визуальная и смысловая архаичность, символизм и аллегоричность создаваемых в городе произведений» [Савицкая, Филатов 2019: 62—63]. Под «архаичностью» здесь, похоже, имеется в виду некоторый ценный «улов» стратегии замедления. Но и сама позиция, романтически разделяющая сиюминутность политики и вневременность «вечного» искусства, вполне может быть прочитана если не как архаическая, то, во всяком случае, как довольно консервативная. Действительно, абстрактные иносказания на уровне содержания (именно в силу своей абстрактности выдерживающие проверку на «вечность») сочетаются тут с совершенно серьезным, лишенным всякой «постмодернистской» иронии отношением к живописной традиции на уровне формы. Это особенно заметно у Андрея Оленева, наиболее «культурфетишистского» художника, отсылающего в своих работах то к мастерам Северного Возрождения, то к искусству иллюминированных рукописей [Там же: 58].

Во-вторых, в широком смысле «консервативный стиль», если воспользоваться социологическим понятием Карла Манхейма, всегда исходит не из проективной категории возможного, а из реалистического представления о данном (см.: [Манхейм 1994]). Другими словами, вместо того чтобы навязывать свою (артистическую) волю естественному течению жизни, необходимо следовать этому течению, доверять «мудрости вещей» и быть внимательным к конкретным деталям уже-наличного. Это стремление не столько радикально менять, преобразовывать, оставлять свой след / заявлять о присутствии, сколько осторожно вписываться (в прямом смысле) в городской ландшафт — одна из наиболее важных отличительных черт исследуемого арт-комьюнити. Работая в историческом центре города на зданиях старой — часто деревянной[5] — застройки, художники старались, чтобы «цветовая гамма, фактура материала, композиционные решения корреспондировали с окружающей средой», а «сюжеты произведений актуализировали дух места и его историю» [Савицкая, Филатов 2019: 49].

Наконец, консерватизм здесь нужно понимать и в соответствии с буквальным значением латинского *conservo* — беречь, спасать, сохранять. Речь идет о защите от сноса той самой исторической городской застройки, которая и была главным медиумом (во многих смыслах этого слова) нижегородских стрит-артистов[6]. Декларативная забота об историческом и культурном насле-

5 Куратор Анна Нистратова, отмечая в одном из интервью «сайт-специфичность» работ большинства нижегородских уличных художников, особо отметила обсессивную для них «тему дерева»: «Я бы выделила то, что они все много рисуют на дереве, на деревянных поверхностях, на деревянных домах. <…> Тема дерева очень мощно представлена практически у каждого из них» (цит. по: [Карцева 2015]).

6 И вновь Нистратова: «Одной из наиболее удивительных особенностей нижегородской сцены является трансформация уличного искусства из вандализма, которым принято считать стрит-арт и граффити, в противоположное явление — оберег. Зачастую художники рисуют на домах именно для того, чтобы сохранить умирающее на глазах городское наследие» (цит. по: [Савицкая, Филатов 2019: 109]).

дии не мешала нижегородским властям безжалостно расчищать центр под новое строительство, избавляясь от «ветхого фонда» и «гнилушек». По подсчетам городского исследователя Олеси Филатовой, только за период с 2012 по 2017 год в Нижнем Новгороде было уничтожено около сорока дореволюционных зданий. Естественно, что художники, работающие с «духом места», встали на защиту самого этого места. Вернее, «работа» и «защита» вступили в альянс, трансформируя друг друга. Парадоксальным образом декларативно аполитичное искусство политизируется, но специфическим образом: оно не иллюстрирует какие-то внешние для него политические идеи, но, не теряя автономии, обретает свою собственную «политику» — выстраивает новые способы взаимодействия с городским сообществом, новый тип социальной прагматики, выходящий за пределы традиционного разделения на активное производство и пассивное потребление. Монументальные аллегорические муралы неожиданно оказались в роли исчезающих посредников на переходе к совершенно другому виду артистических практик. Тут мы сталкиваемся с третьей — заключительной — фазой диалектической истории: художники возвращаются от «произведений» к коммуникации, но уже не к коммуникации внутри замкнутого арт-сообщества, как это было на первом этапе, а к партиципаторной модели диалога, потенциальным участником которого может стать любой. В 2014 году Филатов организовал фестиваль «Новый Город», переименованный затем в «Новый Город: Древний». К участию в этом фестивале приглашались не только художники, но и жильцы исторической застройки. Они делились с художниками документами, личными и семейными историями, связанными с их домами, а те, в свою очередь, согласовывали со всеми жителями того или иного дома проекты будущей росписи. В результате «главными героями фестиваля стали жители, заботящиеся о своих домах, изучающие их прошлое и защищающие их от посягательств застройщиков. <…> Процедура согласования стала важной процессуальной частью проекта, выявив еще одну его целевую группу — чиновников районных и городских администраций, впервые встретившихся как с понятием произведения искусства, так и с реализациями жителями домов своих юридических прав» [Савицкая, Филатов 2019: 72].

На первый взгляд, художественные практики Синего Карандаша прямо противоположны той традиции нижегородского уличного искусства, что описана в книге Савицкой и Филатова. Действительно, в отличие от муралов Андрея Оленева, Федора Махлаюка и Андрея Дружаева, лаконичные надписи, выполненные на различных свободных городских поверхностях синим индустриальным маркером, отсылают не к ренессансным фрескам, а, скорее, к современной поэзии — в диапазоне от московского концептуализма до found poetry Андрея Черкасова. Ориентация на монументальную живопись вновь сменяется привычным для российского уличного искусства логоцентризмом. Вместо подчеркнутой политической нейтральности (во всяком случае, на уровне художественного содержания), характерной для Филатова и художников его круга, мы сталкиваемся с не менее подчеркнутой политической ангажированностью: в интервью Синий Карандаш определяет собственную артистическую деятельность как располагающуюся на границе между искусством, социальной критикой и политическим активизмом. Одной из самых известных его политико-художественных акций было перекрытие 21 апреля 2020 года — в разгар карантина — пешеходной улицы Большая Покровская красно-белой сигналь-

ной лентой. Когда жители забеспокоились, а журналисты сделали запрос в администрацию города, чиновники ответили, что это официально санкционированное перекрытие, сославшись на один из мартовских указов губернатора. «Жизнь победила искусство его же руками, присвоив материальный результат. Большая Покровская перекрыта по сей день (Текст датирован 30 апреля 2020 года. — *И.К.*). Невесомая баррикада висит. Но уже как бы легитимно»[7]. Наконец, еще одним важным отличием является строго индивидуальный и анонимный характер акций Синего Карандаша. Поначалу он даже не документировал свои граффити, предпочитая, чтобы люди ненамеренно натыкались на них в городе. Практически все фотографии его работ до 2018 года — это фотографии, сделанные случайными прохожими/зрителями.

Однако, несмотря на все несхожесть «трепетного»[8] искусства бывших участников «Muddlehood» и ироничного, политически острого стрит-арта Карандаша, их объединяет общая коммуникативная стратегия. Не важно, имеем ли мы дело с роскошным аллегорическим панно на фасаде дома или с аскетической надписью на стенах, именно фасад и стены становятся главными участниками коммуникации, а панно и надпись — не более чем ее исчезающими (в прямом смысле) медиаторами. Речь идет о своего рода эстетическом кенозисе — искусство не «съедает» здесь собственную материальную основу и даже не играет с ней в затейливую игру; оно обращает на нее наше внимание и, выполнив свою задачу, «умаляется» и пропадает. Недолговечность, вообще присущая уличному искусству, превращается в рефлексивный прием. Произведение как бы располагается между двумя смертями — случайной смертью как внешним событием (закрасили конкуренты или муниципальные власти, демонтировали объект — носитель произведения и т.д.) и «полезной» запрограммированной смертью, призванной открыть нам «сами вещи», на которые произведение указывало, не растворяясь в них.

Конечно, у Синего Карандаша эта стратегия проявляется с большей наглядностью, чем у Филатова и его товарищей. Сама творческая активность художника — во всяком случае, наиболее интересующие нас здесь ее аспекты — это ответ на сужающиеся горизонты социальных и политических возможностей в городе и стране: «На самом деле проекту, мне кажется, восемь или около того лет. Происходило это на волне митингов 2012 года, когда было жесткое ощущение того, что… то количество свобод, отношений и даже денег [которое было раньше] мы теряем и не можем на это воздействовать»[9]. Сегодня «воздействовать» стало еще труднее. Симптоматичной в этом отношении является работа, появившаяся в декабре 2019 года и представляющая собой надпись «Решительно невозможно» на розовом фальшфасаде дома № 39 по улице Алексеевской в самом центре города (*ил. 2*). Эта растянувшаяся на всю длину здания двусмысленная фраза символически указывает на две невозможности — невозможность сделать что-то осмысленное и полезное для города в рамках официальных институций и одновременно невозможность терпеть такую

7 Работа и сопроводительный текст размещены на сайте проекта post(non)fiction: https://postnonfiction.org/projects/bluepencil/ (дата обращения: 10.02.2022).

8 Именно такое определение встретилось автору статьи в предварительных материалах одного из проектов городского развития.

9 Полностью интервью под хэштегом проекта #ЯизНижнего можно посмотреть здесь: https://www.youtube.com/watch?v=ThfSY3tR9Yo (дата обращения: 10.02.2022).

ситуацию. Эта двойная невозможность и запускает бриколажный, самодельный урбанизм Синего Карандаша. Как-то Эдуард Лимонов назвал Бродского поэтом-бухгалтером. Синего Карандаша вполне можно назвать художником-завхозом, героически пытающимся «обустроить» полузаброшенное городское хозяйство своими силами. И конечно, сам выбор ника здесь чрезвычайно показателен и многое говорит о стратегии художника.



Ил. 2. Синий Карандаш. Решительно невозможно. 2019

В сентябре 1956 года по инициативе карикатуриста Ивана Семенова вышел первый номер детского литературно-художественного юмористического журнала «Веселые картинки». Сквозными персонажами журнала стали восемь членов «Клуба Веселых человечков». Шесть их них были уже хорошо известны читателям: Буратино, Чиполлино, Дюймовочка, Незнайка, Петрушка и Гурвинек. Еще двоих — художника Карандаша и робота Самоделкина — специально для журнала придумал сам Семенов в сотрудничестве с писателем Юрием Дружковым (Постниковым). Довольно быстро новые персонажи стали героями не только журнальных историй, но и мультфильмов и отдельных книг. Так, в 1964 году вышла первая сказка Дружкова «Приключения Карандаша и Самоделкина» с иллюстрациями Семенова. Продолжение под названием «Волшебная школа Карандаша и Самоделкина» (1984) было опубликовано уже после смерти автора. Однако история на этом не завершилась — последняя из многочисленных книг о приключениях этих двух «веселых человечков», которые написал уже сын Дружкова Валентин Постников, появилась в 2019 году.

Образ Карандаша — это, конечно, юмористическая игра с представлениями о том, как должен выглядеть художник и каким должно быть его искусство. Полудлинные, небрежно зачесанные назад волосы, берет, артистическая блуза, большой бант на шее: все эти визуальные знаки отсылают к устойчивой репрезентации художника как представителя «свободной профессии» — фигуры творческой, не подчиняющейся общим правилам, едва ли не богемной.

В книге Дружкова этот момент акцентирован и на уровне повествования: первый же выезд в город закончился для Карандаша и Самоделкина столкновением с Милиционером, поскольку друзья не были знакомы с правилами дорожного движения. «“Что такое правила?” — хотел спросить любопытный Карандаш, но Самоделкин вовремя дернул его за рукав. Разве можно задавать Милиционеру такие вопросы?» [Дружков 1964: 17]. Хотя оба сказочных героя только что появились на свет из коробок в магазине игрушек и знание социальных конвенций у них должно быть на одном уровне, «инженер-конструктор», как можно заметить, априорно более дисциплинирован, чем художник.

Однако, что касается собственно художественной стратегии Карандаша, то здесь правит бал совершенное миметическое подобие. При первой встрече с Самоделкиным он называет себя «волшебным художником», но сразу становится понятно, что мы имеем дело с волшебником-реалистом. Все нарисованное его носом-карандашом оживает, но не благодаря какой-то особенной силе творческого воображения, а скорее в силу абсолютного сходства с образцами — с шаблонами-раскрасками, лежащими в его коробке, или с объектами реальности. История о Карандаше — это буквализация наивного восхищения иллюзионистскими эффектами мастеров «нормального» реализма: «До чего же похоже нарисовано — все как в жизни! Так и хочется дотронуться (съесть, выпить, погладить и так далее — в зависимости от того, какие тактильные регистры затрагивает искусно написанный образ)». Искусство Карандаша реализует невозможный, но такой желанный для «простого зрителя» переход от оптического к гаптическому, от созерцания к обладанию и «полезному применению»[10]. Другое дело, что излишне увлекающееся внешним в ущерб внутреннему артистическое подражание подчас дает сбой, и тогда на помощь приходит «механический конструктор», мастер Самоделкин — техническое в этом сказочном мире выступает в качестве вынужденной субституции магико-эстетического.

Синий Карандаш, использующий в качестве аватарки своего фейсбучного аккаунта (ник «Blu Pencil») одно из самых известных изображений Карандаша, созданного тандемом Семенова — Дружкова, безусловно, ориентируется на этого персонажа. Как представляется, дело здесь не только в случайном совпадении «средств производства» и соответствующем «нейминге», но и в некоторой близости «творческих методов». Вернее, творческий метод Синего Карандаша можно представить как реалистический ответ на утопический реализм Карандаша сказочного. Абсолютное подобие, конечно, невозможно, но искусство тем не менее действительно обладает (слабой) перформативной силой. Самодельная подпись к какому-нибудь заброшенному советскому памятнику не слишком похожа на «настоящий» шильдик. Но, во-первых, она, несмотря на свое миметическое несовершенство, худо-бедно выполняет его функцию. А во-вторых, именно благодаря этому несовершенству она указывает на пока еще отсутствующую в городе подлинную систему культурного информирования, чтобы в конечном итоге уступить ей место. В случае с обоими Карандашами искусство отказывается от своей автономии и стремится, как уже отмечалось выше, к самоуничтожению — с той разницей, что для нижегородского стрит-артиста финальное преображение его кустарного «урбанизма»

10 «Простой зритель» в данном случае — это субъектная позиция, которую может занять (и занять с удовольствием) даже зритель весьма и весьма искушенный.

в реальное городское благоустройство дело весьма неопределенного, хотя и более чем желанного будущего. Любопытно, что свое уже цитировавшееся выше небольшое интервью, данное в рамках проекта #ЯизНижнего (к этому интервью мы вернемся чуть позже еще раз) художник заканчивает пожеланием «новому поколению нижегородцев»: «Синий Карандаш желает… чтобы у них было время читать книги и не было необходимости писать на стенах»[11].

В чем же конкретно заключается урбанистическая стратегия Синего Карандаша? В целом ее можно описать как создание своего рода городской культурно-исторической навигации подручными средствами. Как и во многих других постсоветских городах с богатой историей, в Нижнем Новгороде бросается в глаза контраст между историческим центром с более-менее развитой системой культурного ориентирования и остальным городом, где, как предполагается, приезжим смотреть особо нечего, а местные и так все знают. Причем даже в центре такая навигация далеко не везде на должном уровне — речь в основном идет о нескольких улицах, по которым проходят главные туристические маршруты: улицы Большая Покровская, Ильинская, Рождественская, Верхневолжская набережная. Однако сверхподробные описания архитектурных особенностей отдельных объектов культурного наследия не компенсируют отсутствие системной работы с городским ориентированием. И артистические практики Синего Карандаша призваны обратить на эту лакуну внимание горожан.

Городское пространство, как неоднократно отмечалось исследователями, есть пространство истории: в отличие от деревни, где ритм жизни во многом определяется природным «вечным возвращением», в городе особенно заметны козеллековские Zeitschlichten — слои времени. Старое здесь сосуществует с новым: путешествие по городу — это всегда путешествие не только в пространстве, но и во времени. Однако сегодня жесткое противопоставление природы и истории, циклического ритма и линейной динамики выглядит анахронизмом. Даже сама стратиграфическая метафора слоев, которую использует Козеллек, отсылает к тем временам, когда в европейской науке естественная история, геология и историографическая традиция еще не разошлись окончательно в разные стороны (см.: [Bek-Thomsen 2013]). Синий Карандаш также вписывает исторические страты города в космологическую структуру с ее геологическими и атмосферными слоями. Так, например, в работе «Раскладка, или Разрез времени», выполненной на бетонной части ограды парка им. Кулибина, «дома», «люди», «асфальт» располагаются между «небом» в верхней части столбца и «землей» с «предками» в нижней. Не менее важной стихией этого «космо-полисного» пространства является вода. Иронически отсылая к пафосному научно-промышленному форуму «Великие реки», который ежегодно проводится в Нижнем Новгороде начиная с 1999 года, Синий Карандаш под хэштегом #малыереки (под ним обычно размещаются селфи довольных рыбаков с уловом или пейзажные речные виды) выложил в Instagram фотографию фрагмента «одетого в бетон» русла реки Старки с соответствующей подписью на ограждении (*ил. 3*). Старка (Кова) — крохотная речушка, берущая начало от слияния двух ручьев на территории макаронной фабрики «Вермани» в районе улицы Косогорной, протекает по дну оврага, «являющегося, — как сообщает “Википедия”, — самым низким местом Нагорной части Ниж-

11 См.: https://www.youtube.com/watch?v=ThfSY3tR9Yo (дата обращения: 10.02.2022).



Ил. 3. Синий Карандаш. Река Старка. 2018



Ил. 4. Синий Карандаш. Домовитость. 2020

него Новгорода, что обуславливает его функцию естественного водостока Нижегородского и Советского районов»[12] города. Понятно, что институты урбанистики и дизайнерские бюро вряд ли доберутся до «естественного водостока» в каком-то обозримом будущем. Только благодаря бриколажной навигации речка Старка и безымянный ручей, текущий между гаражными массивами («Междугараж»), обзавелись фирменными «табличками» и заняли свое место среди «малых рек» Instagram'а в ожидании настоящего благоустройства.

Что касается «слоев» собственно городской застройки, то и здесь художник чувствителен и к «большому», и к «малому». Не только ветшающие памятники дореволюционной/раннесоветской архитектуры или «дыры в пейзаже», оставшиеся после их уничтожения («Паркинг», «Ликвидаторы времени», «Доведение до жизнеспособности»), но и «Ларек, умерший естественным путем» и остаток печной трубы, гордо торчащий посреди обломков разрушенного дома («Домовитость», *ил. 4*), становятся предметами маркирования и фиксации на символической «навигационной» карте. Особенным вниманием Синего Карандаша пользуются полузаброшенные типовые советские обелиски и статуи — Ленина в Нижнем Новгороде, Аркадия Гайдара в Арзамасе, Серго Орджоникидзе в Казани, Рабочего в Коврове (хэштег #памятипамятников). Подписывая неказистые памятники коммунистическим демиургам и героям их именами, он, кажется, не стремится тем самым напомнить молодым жителям этих городов о советском прошлом. И уж тем более не собирается никого индокринировать. Жест подписи лишен здесь всякой идеологической нагрузки. Это по-прежнему жест ответственного работника административно-хозяйственной части, инвентаризующего числящееся у него на балансе разнообразное хозяйство.

Безусловно, вся эта «альтернативная навигация» отнюдь не бесстрастна. Даже беглый просмотр работ художника позволяет заметить меланхоличес-

12 См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0_(%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%B0) (дата обращения: 10.02.2022).

кую ауру, их окутывающую. Но, что любопытно, меланхолия Синего Карандаша заметно отличается от хорошо нам известных романтических форм меланхолического этоса с их мучительной привязанностью к осколкам утраченных объектов. (Прото)романтическому наблюдателю осколки и руины нужны именно в своей фрагментарности и руинированности. Будучи таковыми, они позволяют запустить работу воображения: возвышенная греза об уже недостижимой, но именно поэтому такой притягательной целостности — непременный атрибут меланхолических медитаций XVIII—XIX веков. Меланхолическая аура в работах Синего Карандаша лишена этого возвышенного измерения. Руины — а в случае Нижнего Новгорода, где в центре много деревянных строений в критическом состоянии, речь должна идти о «гнилушках» и «пепелищах» — это уже не свидетельство (в духе Зиммеля) сопротивления человеческого духа неумолимому ходу времени. Скорее, это зримое доказательство победы последнего, при полном попустительстве первого. Сама картина медленного распада и гниения настолько неприглядна, что не позволяет себя эстетизировать. За трухлявыми фасадами развалившихся «деревяшек» уже невозможно представить, воскресить в воображении исчезнувшую жизнь — они не могут служить объектами меланхолических раздумий о навсегда ушедшем прошлом. Меланхолия, которая тут возникает, носит не эстетико-метафизический, а, так сказать, сугубо социально-хозяйственный характер: «У меня есть ощущение, что в некоторых местах нет хозяина. Они не относятся к Департаменту благоустройства, не относятся к частной территории уборки дворников, не относятся к работам, которые производили компания подрядчиков. <...> Максимальная задача (имеется в виду его задача как художника — *И.К.*), чтобы в городе негде было писать и не было заброшенных и свободных, никому не нужных поверхностей — и, соответственно, проблем».

Эти слова Синего Карандаша из уже упоминавшегося выше интервью заставляют вспомнить одно важное наблюдение Артемия Магуна о статусе общественных пространств в поздне- и постсоветской культуре. В статье «Res publica sive nullius» Магун, прослеживая диалектику собственности и отчуждения в (нео)республиканской и марксистской традициях, отмечает специфику отчуждения публичной сферы в СССР. Эту специфику можно описать одной фразой: «государственное — значит “ничье”». Res publica здесь как бы ничем не отличается от res nullius. Действительно, государство, распоряжавшееся львиной долей собственности, меньше всего напоминало расчетливого владельца, и советские чиновники были мало похожи на эффективных менеджеров. «Общенародная» собственность управлялась из рук вон плохо. В результате в Советском Союзе мы имеем дело со странной перверсией и республиканского, и марксистского понимания «общего»: отчуждение сохранялось, но все многочисленные отчужденные зоны становились пространствами особой свободы. «Советский пейзаж, столь восхищавший и восхищающий до сих пор художников, режиссеров, писателей, — это заброшенные стройки, пустыри, открытые питерские парадные, где можно было помочиться или распить бутылочку водки (или оставить граффити — *И.К.*). Общее оставалось во многом вакантным, *свободным*. Коммунизм не был построен государством, но возник, по “хитрости истории”, вопреки ему» [Магун 2008]. Как это ни парадоксально, постсоветская приватизация мало что изменила — стремление «хапнуть», урвать и захватить не сделало, согласно Магуну, новых хозяев жизни рачительными хозяевами в полном смысле этого слова. За пре-

делами огороженных частных владений публичное по-прежнему находится в полном небрежении.

Очевидно, что деятельность таких художников, как Синий Карандаш, искренне озабоченных до сих пор царящей в постсоветских городских пространствах «бесхозяйственностью» (как бы фельетонно ни звучало это слово), свидетельствует о явном сдвиге в отношении к общему/ничьему. Молодежь уже некоторое время явно предпочитает пустырям и парадным культурные центры, барные улицы и арт-кластеры. Джентрификация — пусть и все еще робкая — оставляет все меньше аутентичных советских «заброшек», где молодые люди когда-то могли с удовольствием «распить бутылочку водки». Бесхозное как таковое перестало быть притягательным — его необходимо освоить, пустить в оборот, обустроить. «Мусорно-бросовая» (А. Магун) советская «республика» вступает, по всей видимости, в заключительную фазу своего существования, могущую, правда, продлиться неопределенно долго. Жалеть о ней в том виде, в каком эта «республика» реально существовала, наверное, не стоит. Но и забывать за всеми урбанистическими увлечениями о тех своеобразных формах солидарности, которые она порождала, тоже не нужно.

Библиография / References

[Аронсон 2015] — *Аронсон О.* Участие в сообществе — неучастие в произведении // Невозможное сообщество. Кн. 3. Антология / Ред.-сост. В. Мизиано. М.: Московский музей современного искусства, 2015. С. 23—29.

(*Aronson O.* Uchastie v soobshchestve — neuchastie v proizvedenii // Nevozmozhnoe soobshchestvo. Bk. 3. Antologiya. Moscow, 2015.)

[Бланшо 2002] — *Бланшо М.* Мишель Фуко, каким я его себе представляю / Пер. с фр. и послесл. В.Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2002.

(*Blanchot M.* Michel Foucault tel que je l'imagine. Saint Petersburg, 2002. — In Russ.)

[Дружков 1964] — *Дружков Ю.* Приключение Карандаша и Самоделкина. Правдивая сказка. М.: Молодая гвардия, 1964.

(*Druzhkov Yu.* Priklyuchenie Karandasha i Samodelkina. Pravdivaya skazka. Moscow, 1964.)

[Карцева 2015] — *Карцева К.* Анна Нистратова. Стрит-арт в Нижнем Новогороде (https://artandyou.ru/interview/art-professionals/nnovgorod_street_art/ (дата обращения: 15.01.2022).)

(*Kartseva K.* Anna Nistratova. Strit-art v Nizhnem Novogorode (https://artandyou.ru/interview/art-professionals/nnovgorod_street_art/ (accessed: 15.01.2022).))

[Магун 2008] — *Магун А.* Res publica sive nullius // Неприкосновенный запас. 2008. № 1 (https://magazines.gorky.media/nz/2008/1/res-publica-sive-nullius.html (дата обращения: 15.01.2022).)

(*Magun A.* Res publica sive nullius // Neprikosnovennyy zapas. 2008. № 1 (https://magazines.gorky.media/nz/2008/1/res-publica-sive-nullius.html (accessed: 15.01.2022).))

[Манхейм 1994] — *Манхейм К.* Диагноз нашего времени / Пер. с нем. и англ.; отв. ред. и сост. Я.М. Бергер и др. М.: Юрист, 1994.

(*Mannheim K.* Diagnose unserer Zeit. Moscow, 1994. — In Russ.)

[Савицкая, Филатов 2019] — *Савицкая А., Филатов А.* Краткая история нижегородского уличного искусства. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019.

(*Savitskaya A., Filatov A.* Kratkaya istoriya nizhegorodskogo ulichnogo iskusstva. Moscow, 2019.)

[Bek-Thomsen 2013] — *Bek-Thomsen J.* From Flesh to Fossils — Nicolaus Steno's Anatomy of the Earth // Geological Society. London Special Publications. 2013. № 375. P. 289—305.

Сюзанна Фостова

«Молодой цветущий край»:

ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГОРОДСКОГО ЛАНДШАФТА КАЛИНИНГРАДА В ФОТОДОКУМЕНТАХ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Suzanna Fostova

"Young Blooming Land": Features of the Representation of the Urban Landscape of Kaliningrad in Photographic Documents of the Soviet Era

Сюзанна Фостова (Балтийский федеральный университет им. И. Канта, соискатель уч. степени к.и.н.; Калининградская областная научная библиотека) fostsa@gmail.com.

Ключевые слова: советская история, Калининград, образ города, открытка, фотоальбом

УДК: 316.7 + 316.334.56; 77
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_132

В статье на примере советских видовых открыток, фотоальбомов и любительских фотографий рассматриваются особенности визуальной репрезентации Калининграда, до 1945 года известного как Кенигсберг. Автор обращает внимание на истоки формирования образа города, во многом обусловленные общей тенденцией на «изгнание» всего немецкого с новой советской территории, а также новым городским строительством. Рассматриваются способы конструирования облика типичного советского города и нивелирования исторического немецкого ландшафта. Кроме того, сравниваются изображения, прошедшие идеологические фильтры, с любительскими неформальными фотографиями. Открытки и официальные альбомы были включены в систему пропаганды и направлены на создание советской идентичности, тогда как любительские снимки чаще демонстрировали проступающие следы немецкой культуры и выявляли многослойность города.

Suzanna Fostova (Applicant for a degree, Immanuel Kant Baltic Federal University; Kaliningrad Regional Scientific Library) fostsa@gmail.com.

Key words: Soviet history, Kaliningrad, image of the city, postcard, photo album

UDC: 316.7 + 316.334.56; 77
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_132

Using the example of Soviet postcards, photographic albums, and amateur photography, this article examines the distinctive features of the visual representation of Kaliningrad, which until 1945 was known as Königsberg. The author pays special attention to sources of the formation of the image, its connection with general tendencies to "expel" everything German from the new Soviet territory, as well as the construction of the city. The methods of constructing the appearance of a typical Soviet city and levelling the historical German scape are examined. In addition, images that have gone through an ideological filter are compared with amateur informal photographs. A conclusion is drawn about the role of postcards and albums in the propaganda system and the goals it was pursuing.

Незадолго до образования Калининградской области образ территории, где ей предстояло возникнуть, имел исключительно негативные черты, закрепленные риторикой военного пятилетия. Восточная Пруссия представлялась милитаризированным немецким форпостом, с XIII века покушавшимся на славянские земли. Красочности образу добавляло использование зооморфной метафорики, с помощью которой Пруссия превращалась в «логово, берлогу, питомник (осиный, змеиный, звериный, разбойничий)» [Сологубов 2011: 78].

Визуально эта конструкция соединялась с опустошенной землей и городами, лежащими в руинах. Однако сложившийся позднее канонический нарратив о тотально, якобы на девяносто и более процентов, разрушенных городах, уничтоженных предприятиях, взорванных электростанциях и затопленных полях [Коновалов 1967: 4—5] был следствием сознательного преувеличения. Таким способом ликвидировался вопрос о немецком наследии и создавался выгодный фон, на котором любые восстановительные работы в области смотрелись как свидетельства грандиозных успехов [Костяшов 2009: 12].

Строительство Калининграда шло под лозунгом «изгнания прусского духа» и создания «молодого цветущего края, что раскинулся на южном побережье Балтийского моря» [Коротких, Попов 1978: 5]. Изгнание выразилось в перепланировке города, ликвидации немецких монументов, сносе культовых сооружений, изменении функционального назначения зданий, изменении топонимики и особой интерпретации истории региона до 1945 года.

Изменения городского ландшафта не всегда происходили во имя уничтожения немецкого. Учитывались и соображения безопасности, ресурсной необходимости или практические потребности: например, когда планомерно взрывались и разбирались здания, грозящие обвалами и гибелью гражданского населения, демонтировались заводы или уцелевшие конструктивные части сооружений, применимые для возведения других объектов, а парки и кладбища использовались как пастбища вне всякой политической подоплеки [Манюк 2015: 71].

Рука об руку со становлением области шло ее освоение, в котором визуальные образы приобретали растущую значимость [Баранова 2018: 135]. На формирование визуальной репутации советского Калининграда повлияло геополитическое положение области как «мирного форпоста Страны Советов» [Яшин 1988], впрочем, наделенного закрытым статусом. Среди пунктов секретного приказа, детерминировавшего ограничения для граждан, был запрет на любые фото- и кинематографические съемки области, который был введен 5 сентября 1946 года [Костяшов 2009: 16]. Фотографировать было возможно при наличии официального разрешения. Это, а также сравнительно небольшое распространение индивидуальных фотоаппаратов среди жителей города обусловило то, что снимков Калининграда 1940—1950-х годов гораздо меньше по сравнению с последующими десятилетиями. Вместе с тем существовали также альтернативные, более ремесленные способы фиксации действительности. Например, первый архитектор-строитель Калининграда А.В. Максимов урывками рисовал руины Кенигсберга, понимая, «что скоро история потеряет навсегда этот апофеоз войны» (цит. по: [Овсянов 1997: 319]). Впрочем, его акварели обрели известность уже в постсоветское время.

Существенную роль в формировании визуального образа города после Второй мировой войны сыграли видовые открытки. В распоряжении автора оказались 135 открыток, одна часть которых была собрана сотрудниками Центра социально-гуманитарной информатики Балтийского федерального университета им. И. Канта, а другая находится в фонде Калининградской областной научной библиотеки. Хронологически открытки покрывают период с 1955 по 1988 год. Количественно они распределены неравномерно. Так, 55 процентов открыток из коллекции были напечатаны в 1980-е годы. И у этой асимметрии есть историческое объяснение. Распространение открыток в области напрямую зависело от темпов восстановления города, а также формирования архитек-

турного и скульптурного канонов, куда бы входили не запрещенные к показу, желательно ценные или примечательные объекты, регламентированные политикой «изгнания прусского духа».

Видовые открытки должны были транслировать привлекательный образ города, но это было объективно невозможно вплоть до начала 1960-х годов, пока в Калининграде не просто возрождалась, но заново рождалась городская среда. Причем происходило это в отсутствие связи между умозрительными бумажными проектами и реальными возможностями, когда сохранившиеся фрагменты подлежали демонстративной замене, хотя в большинстве случаев — переделке, перемене функции, а то и маскировке.

Субъективный список подходящих для тиражирования объектов сформировался в процессе работы по выявлению исторических памятников, постановки их на учет, проводимой лишь в 1950—1960-е годы [Кретинин 2015: 65]. Актуализировал разработку туристической продукции и тот факт, что в 1966 году Калининград был включен во Всесоюзный туристический маршрут [Бродерзен 2006: 112].

Архивные документы фиксировали случаи частного распространения калининградских открыток, а также то, что их печать и продажа санкционировалась официальными органами. Так, на рынках области в 1950 году частными лицами продавались открытки с различными изображениями и надписями, представлявшими, по мнению цензуры, идеологический брак. Обнаруженные открытки были конфискованы и уничтожены. Мероприятие было проведено через органы милиции, а книжным магазинам и киоскам Союзпечати было настоятельно рекомендовано продавать фотооткрытки, только «если на них проставлены разрешительный номер органов цензуры, издательская марка и цена»[1].

Цензурирование открыточной продукции осуществлялось Главным управлением по делам литературы и издательств, на первых калининградских открытках сохранились данные о цензоре-литовальщике и номере рецензируемого издания за год. Насколько цензоры были чувствительны к формируемому образу, можно определить на примере отчета обллита за 1968 год, где указывалось, что 3 января 1968 года в местной газете было помещено клише с подписью «Зима в Калининграде». На клише на первом плане была изображена немецкая кирха на фоне заснеженных деревьев, отчет же сообщал, что «для города Калининграда не может быть характерным изображение немецкой кирхи». По указанию секретаря горкома КПСС М.П. Нетреба клише было снято[2].

В результате подобной регламентации возникала нехватка сувенирной продукции, потребность в которой оставалась актуальной и позже. В 1970 году в региональной прессе язвительно отмечалось, что «в Калининграде продают видовые почтовые открытки только двух видов (областной театр и площадь Победы), да и то не лучшего качества», а между тем «имеется много прекрасных мест и зданий, которые при желании можно было бы отобразить на почтовых открытках» [Там же: 112]. Выпуск новых открыток удостаивался большого внимания, объявление о выпуске новых экземпляров помеща-

1 Государственный архив Калининградской области (далее — ГАКО). Ф. Р-232. Оп. 6. Д. 6. Л. 15.

2 Там же. Л. 26.

лось в газетах, а краеведов призывали собирать и беречь «визитные карточки» города[3].

Согласно архивным данным, в 1954 году было выпущено 14 наименований открыток с видами курортов[4]. В 1956 году тиражность увеличилась до 48 наименований фотооткрыток и 33 наименований фотографических видов общим тиражом 178 тысяч экземпляров[5]. К 1980-м годам видовое разнообразие открыток заметно умножилось, а издание только одного набора открыток составляло в среднем 200 тысяч экземпляров.

Примечательно, что в условиях цензурирования и артикулированной нехватки сувенирных изображений их создатели старались сделать все, что могли в существующих условиях, чтобы включать самые разные объекты. Например, чтобы избежать прямого показа немецких сооружений, фотографы запечатлевали на переднем планы скверы, чья густая растительность скрывала, но не полностью блокировала характерные фасады. На некоторых изображениях выручала смена ракурса. Так, фотографировать Ленинский проспект со стороны Южного вокзала до конца 1960-х годов приходилось не напрямую, с ровной перспективой, а немного слева, иначе в кадр бы попали руины печально известного Королевского замка — знакового сооружения, с которого в XIII веке начинался город и которое после бомбардировки 1944 года простояло до 1967 года, когда и было показательно взорвано в честь 50-летия Октябрьской революции.

Тем не менее иногда прямая демонстрация нежелательного немецкого наследия оказывалась неизбежной. В некоторых открытках для расстановки верных акцентов использовался текст описания на обратной стороне. Так, изображение, в самом центре которого видны руины все той же доминанты Кенигсберга — Королевского замка, — озаглавлено «Калининград. Дом профсоюзов», что призвано переориентировать внимание зрителя на советскую постройку. Подобный прием был использован и с кирхой Святого Семейства, в советское время ставшей областной филармонией.

Часть зданий была интегрирована в единое идеологическое пространство посредством добавления советской символики. Например, зданию кенигсбергской ратуши, построенной в духе конструктивизма, сопутствовал памятник Ленину на фоне развевающихся красных знамен, размещенных на трибунах. Аскетичная архитектурная форма говорила о своем происхождении лишь специалистам, для рядового потребителя вид был безупречен. Здание бывшей биржи было перекрашено в контрастный голубой цвет и увенчано большой надписью: «Дом культуры моряков». Кирха памяти королевы Луизы, которая была функционально преобразована в театр кукол, часто выступала фоном для группы школьников выпускного класса в форме с красными лентами. В ряде случаев достаточно было атрибутировать изображение как «административное здание», что у советского гражданина ассоциировалось с горкомом, обко-

3 См.: *Дарьялов А.* Визитная карточка города // Калининградская правда. 1985. 13 января. С. 1; *Васильева В.* «Визитные карточки» края // Калининградская правда. 1986. 23 марта. С. 4; *Борисов Г.* Почтовые сувениры // Калининградская правда. 1986. 4 сентября. С. 4; Дарьялов А. Визитная карточка города // Калининградская правда. 1985. 27 ноября. С. 4; *Андреева Т.* Фоторассказ о Калининграде // Калининградская правда. 1987. 9 июля. С. 4.

4 ГАКО. Ф. Р-232. Оп. 6. Д. 6. Л. 9.

5 Там же. Л. 7.

мом и другими структурами КПСС. Хотя это могли быть и все та же кенигсбергская ратуша, и Земельное финансовое управление Восточной Пруссии. Тем не менее в символическом смысле актуальное советское перевешивало историческое немецкое.

С каждым новым десятилетием тематическое разнообразие открыток росло. В первую очередь это происходило за счет ввода в эксплуатацию новых советских объектов: эстакадный мост, гостиница «Калининград», памятник землякам-космонавтам, детский городок в зоопарке, дворец спорта «Юность», знак поясного времени, новые жилые кварталы и т.д. Однако в 1970-е годы в перечне появляются и надолго закрепляются бывшие немецкие фортификационные сооружения в качестве Музея янтаря и музея «Пятый форт».

Преобладающей цветовой гаммой открыток является сине-зеленая. Она получалась в первую очередь за счет представления Калининграда как города-сада. Зеленые насаждения играли важную роль при строительстве и планировании советских городов, особенно после войны. Они помогали скрыть недостатки и придать кварталам привлекательный вид. В советских пособиях по проектированию озеленение объявлялось делом государственной важности исходя из деклараций о заботе государства о гражданах [Семенов 1954], однако и в позднейших исследованиях этот мотив воспроизводится без критической дистанции (см., например: [Рапопорт 2013: 151—155]).

Законодательной властью был выработан и регламент озеленения. Так, к 1979 году «по действующим нормам более 50% всей городской территории должно быть занято зелеными насаждениями, причем в микрорайонах им отводится до 70% общей площади» [Рубцов 1979: 3]. В Калининграде, где активное строительство началось лишь в 1970-е годы, активно внедрялась практика заполнения пространства, пустующего после расчистки развалин. Кроме того, зеленые массивы на открытках, будь то скверы, снятые с точки среднего человеческого роста, или панорама Нижнего озера с птичьего полета, максимально растворяли особенности местного городского ландшафта. Интересно также, что Верхние и Нижние озера, будучи первыми рукотворными объектами в Пруссии, довольно быстро стали советскими достопримечательностями [Баранова 2017: 103]. В коллекции они присутствуют начиная с первых открыток 1955 года. В итоге образ Калининграда приближался к типичному городу СССР с широкими проспектами, массивными общественными сооружениями и современным транспортом, а также привычными элементами природного ландшафта, включающего элементы земли и воды, в основном в виде парковых зон отдыха с водоемами.

Частая демонстрация видов города, созданных в рамках знакомого визуального канона, помогает зрителю включать аффективное переживание, когда изображения преодолевают функцию передачи одних лишь визуальных эфектов, намекая на их тактильное, слуховое и/или обонятельное сопровождение. Репрезентация перерастает здесь свое узкое значение, подключает ассоциативные ряды, связанные с современным городом, природой, естественностью, и в конечном счете с телесностью визуального опыта. Эти интегральные ощущения оказывают большее влияние на зрителя и лучше запоминаются [Rose 2014: 8].

Шире помогают раскрыть советский образ Калининграда фотоальбомы с видами города и иллюстрированная краеведческая литература. Чтобы позволить себе предварительные обобщения, мы рассмотрели пятнадцать изда-

ний, выпущенных в период с 1964 по 1990 год и посвященных Калининграду и окрестностям. Стоит заметить, что сравнительно поздняя верхняя рамка обусловлена поздним, в силу специфики региона, появлением первой научной работы по советскому периоду истории области [Колганова, Колганов 1959].

Уже в издании 1964 года декларируется, что у Калининграда есть «свой неповторимый облик», а также добавляется, что «каждый метр его территории — это новые здания, молодые сады, парки» [Малкова 1954: 2], хотя это, мягко говоря, пропагандистское преувеличение. Важно подчеркнуть, что фотографии именно из этого альбома послужили источником для главного открыточного набора 1960-х годов. Логично, что в отличие от сувенирной продукции альбом допускает разночтения в интерпретации объектов немецкого наследия. Так, выше упоминалось, что разительно выделяющийся на фоне Дома профсоюзов Кенигсбергский замок на одной из открыток 1965 года был полностью проигнорирован в описании. Но в альбоме ему, наоборот, уделено много места. Так, на шестой странице издания читаем: «...руины древнего замка сохранены как напоминание о прошлом города, о днях суровых и грозных, как память о боях, отгремевших здесь в канун нашей великой Победы». К 1965 году была очевидна эскалация общественной дискуссии о судьбе замка, и в альбомах с их растущим год от года уровнем текстов ранее закрытая тема постепенно допускается к обсуждению [Фостова 2015]. Можно, конечно, объяснить скупость комментариев к открыткам их скромным форматом и «безличным» происхождением — ленинградское издательство, в отличие от местного, вряд ли могло быть сильно мотивировано на интерпретацию немецкого наследия. Однако уже спустя два года и калининградские издания вынуждены были снова пересмотреть список объектов, допустимых к публикации. Включение информации о Кенигсбергском замке и его изображения в «Путеводителе по Калининграду» супругов Колгановых и писателя Ю. Иванова сочли «серьезным браком»[6], выпущенный тираж был изъят, а набор рассыпан. Инерция оттепели заканчивалась самым очевидным образом.

В целом изображения в фотоальбомах служили иллюстрацией к последовательному нарративу о непрекращающемся строительстве Калининграда, подчеркнутой преданности его жителей идее созидания. Обычно вслед за историями преображения городского пространства шел блок фотографий, отражающий успехи мореходства и рыбной промышленности. В книге 1966 года прямо писалось, что трудовой облик города определяет прежде всего рыбная промышленность [Левит, Смех 1966: 5]. Калининград также назывался «городом трех портов» [Михайлова 1985: 18]. Действительно, в этом сегменте советская экономика достигла больших успехов, во много раз обогнав рост отрасли в довоенное время. Был существенно расширен ареал рыбодобычи, ее виды и лов превратился из сезонного в круглогодичный.

Далее в альбомах шла демонстрация успехов в вагоностроении, целлюлозном производстве, янтарной промышленности и только потом располагались культурные и спортивные учреждения и достопримечательности: театры, библиотеки, кинотеатры, стадионы и бассейны. Некоторые из фотографий были также использованы на открытках.

О цензурировании альбомных изданий говорит случай с очередным стереотипным изданием «Калининград», где в процессе верстки «была снята

6 ГАКО. Ф. Р-300. Оп. 3. Д. 182. Л. 11.

фотография, на которой было изображено “типичное немецкое здание в готическом стиле”» [Дементьев 2016: 104] — в советскую эпоху оно было приспособлено под обком партии и облисполком и впоследствии спокойно появилось в наборе открыток 1975 года.

Характерной чертой альбомов является их ориентация на образ человека, что отражает характерное для официальной риторики эпохи застоя варьирование принципа «Все во имя человека, для блага человека», который Хрущев формулирует еще в 1961 году и который без изменений доживает до распада СССР в качестве витрины советского гуманизма [McQuillen 2018]. Благодаря формату в альбоме помещалось в разы больше визуального материала, чем в наборы открыток, имевшие всесоюзное хождение при поддержке Бюро путешествий и экскурсий. Поэтому альбомы не только знакомили с обликом города и края, но и создавали атмосферу повседневности, организованной с целью «удовлетворения материальных и культурных потребностей советских граждан»[7].

Важным является также вопрос: для кого издавались эти альбомы? По сообщению киоскера книготорга Фроловой, работавшей на вокзале в 1960-е годы: «Приходит много туристов, спрашивают литературу о Калининграде. Мы два раза в неделю получаем литературу местного издательства, и вся она расходится»[8]. Тем не менее представляется справедливым и утверждение историка В.Н. Маслова, который считает, что позитивный образ региона и связанные с ними «устойчивые ассоциации в условиях закрытости области предназначались в основном для калининградцев» [Маслов 2016: 33]. В самом деле, информационная засуха, в условиях которой регион продолжал оставаться на протяжении всей послевоенной эпохи, лишь подогревалась туристическим спросом.

Помимо рассмотренных каналов конструирования и трансляции образа города следует обратить внимание на любительскую фотографию эпохи застоя, которая также помещает человека в центр внимания. Общим местом считается представление о том, что фотография «сделала повседневность предметом рефлексии и эстетического удовольствия, обратила интерес человека с высших субстанций к их выражению в структурах и формах обыденного, повлияла на способ этого выражения» [Дубровская 2012: 46]. Подобным же образом любительская фотография позволяет проследить, как преломлялся (и преломлялся ли) визуальный образ города в материалах, которые создавались членами семьи для распространения и показа главным образом внутри своей референтной группы. На первый взгляд, такой узкий круг реципиентов не является значительным, однако даже набор из нескольких семейных фотоальбомов существенно меняет оптику.

Одним из ресурсов аккумулирования и продвижения семейной хроники является проект Центра социально-гуманитарной информатики Балтийский федеральный университет им. И. Канта «Калининградский народный фотоальбом»[9]. Цифровой архив был создан на волне постепенного признания визуальных подходов к методологии истории. Он состоит из архивных семейных фотографий советской повседневности, в том числе изображений администра-

7 Программа Коммунистической Партии Советского Союза. М.: Политиздат, 1967.
8 ГАКО. Ф. Р-300. Оп. 3. Д. 182. Л. 7.
9 https://photomemory.kantiana.ru (дата обращения: 20.02.2022).

тивных и общественных пространств Калининградской области (подробнее о принципах организации архива см.: [Баранова 2019: 400]).

Из 1161 фотографии, опубликованной на сайте, мы выделили 118 изображений советского Калининграда, отражающих архитектурный ландшафт города, архитектуру и городскую скульптуру. Распределение фотографий по десятилетиям соответствует тенденции к распространению фототехники среди рядовых граждан. На протяжении нескольких десятилетий руины и пустующие территории вокруг них были отличительной чертой городского пространства Калининграда. Любительские снимки это подчеркивают, в отличие от официальных, стремившихся скрыть неухоженность. Яснее всего видна руинированность города на фотографиях 1940—1960-х годов, но и в 1970—1980-х годах развалины остаются значимым фоном любительской фотографии.

Законсервированные стены Кафедрального собора, например, с самого появления области стали магнитом как для туристов, так и для жителей города, которые фотографировались с ними во время прогулок и по торжественным случаям. Пейзажи с так называемыми развалками оказывались непосредственным объектом съемки примерно в четверти случаев, в основном они оставались на втором плане и служили не более чем декорацией для человека, что отличает снимки из частных коллекций от альбомов и открыток. К формальным признакам любительского фото следует также отнести съемку без штатива и учета световых условий, стремление к формированию композиции кадра вокруг одного здания, без демонстрации панорамы.

По некоторым фотографиям разных лет и авторства возможно детально проследить судьбу конкретных зданий. Классическим примером является Королевский замок. Существенно разрушенный англо-американской авиацией в 1944 году, он доминировал в центре на протяжении более двадцати лет. Ранжированные хронологически, любительские фотографии руин замка 1960-х демонстрируют их постепенную ликвидацию с восточной стороны: исчезает остов здания Уинфрида, башня Хабертурм, часть северной стены, западные контрфорсы. Фотографии 1969 года запечатлевают только то, что осталось от самой знаменитой руины города – груды осколков кирпича, земли и песка, опоясанные бывшими каменными террасами.

Любительские фотографии также обнаруживают усвоение официально тиражируемых достопримечательностей — люди снимаются на фоне так называемого Мемориала 1200 гвардейцам, погибшим в числе 3700 советских солдат, штурмовавших Кенигсберг в апреле 1945 года, на Пятом форту (так в городе называют руины форта в честь короля Фридриха Вильгельма III, где с 1979 года работает музей штурма крепости), а также на площади Победы и по линии главных магистралей города — проспекта Мира и Ленинского проспекта.

Вместе с тем архивные фотографии расширяют горизонт репрезентации городского пространства и знакомят с непарадными, не всегда благоустроенными улицами и дворами, а также рядовыми немецкими домами, уцелевшими после войны, что способствует «трансформации видения путем включения ранее не замеченного» [Карбасова 2013].

Таким образом, видовые открытки, фотоальбомы и любительские фотографии являются важным источником формирования и коррекции образа Калининграда и представления о городском ландшафте. Вечный антагонизм между советским и немецким порождался политикой «изгнания прусского духа», пришедшей из послевоенного времени. На контрасте с немецким про-

шлым калининградское настоящее выставлялось современным и неуклонно развивающимся. За соблюдением акцентов, призванных демонстрировать зрителю «молодой цветущий край», следили цензурные органы.

Открытки и альбомы представляют собой элемент пропагандистской системы, направленной на создание советской идентичности. Официальные изображения города были типизированы и работали на освоение трофейного города, присвоение «чужого» культурного наследия и интеграцию далекой области в общее советское пространство. Кроме того, очевидны доминанты, изображавшиеся на открытках: просторные зеленые улицы как символ передового строительства, общественные, культурные и спортивные строения как символ социальных приоритетов государства, виды транспорта как символ технического прогресса и технологической оснащенности. Фотоальбомы расширяли спектр успехов, буквально перечисляя причины для гордости. Все, что не работало на пропаганду экономических, культурных и спортивных достижений, и в первую очередь активное искореняемое немецкое наследие, по возможности нивелировалось.

Однако полностью игнорировать немецкий культурный слой было невозможно. Это подтверждают любительские фото, чьи авторы, действуя в официальных координатах, бессознательно расширяли репертуар изображаемых объектов за счет беспрестанно стираемых и все же проступающих следов немецкой культуры, которая и сегодня напоминает о себе в Калининграде на каждом шагу.

Библиография / References

[Баранова 2017] — *Баранова Е.В.* Видовые открытки Калининграда как источник для изучения городского благоустройства // Ретроспектива. Всемирная история глазами молодых исследователей: Сб. науч. ст. / Отв. ред. Д.В. Манкевич. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2017. Вып. 10. С. 95—109.

(*Baranova E.V.* Vidovye otkrytki Kaliningrada kak istochnik dlya izucheniya gorodskogo blagoustroystva // Retrospektiva. Vsemirnaya istoriya glazami molodykh issledovateley: Coll. of sci. art. / Ed. by D.V. Mankevich. Kaliningrad, 2017. Iss. 10. P. 95—109.)

[Баранова 2018] — *Баранова Е.В.* Формирование образа Калининграда 1940-х годов на примере анализа фотографий «Калининградской правды» // Калининградские архивы: материалы и исследования: Сб. ст. / Отв. ред. В.Н. Маслов. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2018. Вып. 15. С. 128—136.

(*Baranova E.V.* Formirovanie obraza Kaliningrada 1940-kh godov na primere analiza fotografiy "Kaliningradskoy pravdy" // Kaliningradskie arhivy: materialy i issledovaniya: Coll. of art. / Ed. by V.N. Maslov. Kaliningrad, 2018. Iss. 15. P. 128—136.)

[Баранова 2019] — *Баранова Е.В.* Особенности создания цифровых архивов семейных фотографий и работы с ними: на примере проекта «Калининград советский. Народный фотоальбом» // Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки: Сб. ст. / Отв. ред. А.Г. Голиков. М.: Изд-во Института научной информации по общественным наукам РАН, 2019. С. 398—407.

(*Baranova E.V.* Osobennosti sozdaniya tsifrovykh arhivov semeynykh fotografiy i raboty s nimi: na primere proekta "Kaliningrad sovetskiy. Narodnyy fotoal'bom" // Rol' izobrazitel'nykh istochnikov v informatsionnom obespechenii istoricheskoy nauki: Coll. of art. / Ed. by A.G. Golikov. Moscow, 2019. P. 398—407.)

[Бродерзен 2006] — *Бродерзен П.* «Много прекрасных мест и зданий». Калинин-

град как туристический объект в 1950—1971 гг. // Калининградской области 60: этапы истории, проблемы развития: Сб. ст. / Ред. В.Н. Маслов. Калининград: Янтарная летопись, 2006. С. 106—117.

(*Broderzen P.* "Mnogo prekrasnykh mest i zdaniy". Kaliningrad kak turisticheskiy ob"ekt v 1950—1971 gg. // Kaliningradskoy oblasti 60: etapy istorii, problemy razvitiya: Coll. of art. / Ed. by V.N. Maslov. Kaliningrad, 2006. P. 106—117.)

[Дементьев 2016] — *Дементьев И.О.* Цензура как институт политики памяти в Калининградской области советского периода // Калининградские архивы: материалы и исследования: Сб. ст. / Отв. ред. В.Н. Маслов. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2016. Вып. 13. С. 98—110.

(*Dement'ev I.O.* Tsenzura kak institut politiki pamyati v Kaliningradskoy oblasti sovetskogo perioda // Kaliningradskie arhivy: materialy i issledovaniya: Coll. of art. / Ed. by V.N. Maslov. Kaliningrad, 2016. Iss. 13. P. 98—110.)

[Дубровская 2012] — *Дубровская Е.А.* Фотография как способ отражения повседневности // Человек в мире и культуре. 2012. № 4. С. 43—46.

(*Dubrovskaja E.A.* Fotografiya kak sposob otrazheniya povsednevnosti // Chelovek v mire i kul'ture. 2012. № 4. P. 43—46.)

[Карбасова 2013] — *Карбасова Е.Б.* Фотография: концептуализация реальности: Дисс. ... канд. филос. наук. СПб., 2013 (http://www.dissercat.com/content/fotografiya-kontseptualizatsiya-realnosti (дата обращения: 20.02.2022)).

(*Karbasova E.B.* Fotografiya: kontseptualizatsiya real'nosti: PhD thesis. Saint Petersburg, 2013 (http://www.dissercat.com/content/fotografiya-kontseptualizatsiya-realnosti (accessed: 20.02.2022)).)

[Колганова, Колганов 1959] — *Колганова Э., Колганов И.* Самая западная. Краткий очерк о Калининградской области. Калининград: Калининград. кн. изд-во, 1959.

(*Kolganova E., Kolganov I.* Samaya zapadnaya. Kratkiy ocherk o Kaliningradskoy oblasti. Kaliningrad, 1959.)

[Коновалов 1967] — *Коновалов Н.С.* Самая западная, орденоносная // Продолжение подвига / Сост. В.А. Кратюк. Калининград: Калинингр. кн. изд-во, 1967. С. 3—16.

(*Konovalov N.S.* Samaya zapadnaya, ordenonosnaya // Prodolzhenie podviga / Comp. by V.A. Kratyuk. Kaliningrad, 1967. P. 3—16.)

[Коротких, Попов 1978] — *Коротких В.Ф., Попов С.И.* Дорогами янтарного края: Спутник туриста. Калининград: Кн. изд-во, 1978.

(*Korotkih V.F., Popov S.I.* Dorogami yantarnogo kraya: Sputnik turista. Kaliningrad, 1978.)

[Костяшов 2009] — *Костяшов Ю.В.* Секретная история Калининградской области. Очерки 1945—1956 гг. Калининград: Терра Балтика, 2009.

(*Kostjashov Ju.V.* Sekretnaya istoriya Kaliningradskoy oblasti. Ocherki 1945—1956 gg. Kaliningrad, 2009.)

[Кретинин 2015] — *Кретинин Г.В.* Об истоках формирования исторической памяти жителей Калининградской области (1945—1960) // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Гуманитарные и общественные науки. 2015. № 12. С. 61—66.

(*Kretinin G.V.* Ob istokakh formirovaniya istoricheskoy pamyati zhiteley Kaliningradskoy oblasti (1945—1960) // IKBFU's Vestnik. Humanities and social science. 2015. № 12. P. 61—66.)

[Левит, Смех 1966] — Калининград. Иллюстрированный альбом / Сост. Я. Левит, М. Смех. Калининград: Калининград. кн. изд-во, 1966.

(Kaliningrad. Illyustrirovannyy al'bom / Comp. by Ya. Levit, M. Smekh. Kaliningrad, 1966.)

[Малкова 1954] — Калининград / Ред. И. Малкова. Калининград: Калининград. кн. изд-во, 1954.

(Kaliningrad / Ed. by I. Malkova. Kaliningrad, 1954.)

[Манюк 2015] — *Манюк Е.С.* Советское градостроительство в бывшей Восточной Пруссии (Калининград и Клайпеда в 1945—1950-е гг.): Дисс. ... канд. ист. наук. Калининград, 2015.

(*Manjuk E.S.* Sovetskoe gradostroitel'stvo v byvshey Vostochnoy Prussii (Kaliningrad i Klaipeda v 1945 — 1950-e gg.): PhD thesis. Kaliningrad, 2015.)

[Маслов 2016] — *Маслов В.Н.* Образ Калининградской области на страницах газеты «Калининградская правда» советского времени // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Гуманитарные и общественные науки. 2016. № 3. С. 25—35.

(*Maslov V.N.* Obraz Kaliningradskoy oblasti na stranitsakh gazety "Kaliningradskaya pravda" sovetskogo vremeni // IKBFU's Vestnik. Humanities and social science. 2016. № 3. P. 25—35.)

[Михайлова 1985] — Знакомьтесь, Калининград! / Ред. А.П. Михайлова. Калининград: Калининград. кн. изд-во, 1985.

(Znakom'tes', Kaliningrad! / Ed. by A.P. Mikhaylova. Kaliningrad, 1985.)

[Овсянов 1997] — *Овсянов А.П.* В руинах старого замка. Калининград: Янтарный сказ, 1997.

(*Ovsjanov A.P.* V ruinakh starogo zamka. Kaliningrad, 1997.)

[Рапопорт 2013] — *Рапопорт А.Г.* От зелени в городах к зеленым городам // Зеленая инфраструктура городской среды: Современное состояние и перспективы развития. М.: Конверт, 2013.

(*Rapoport A.G.* Ot zeleni v gorodakh k zelenym gorodam // Zelenaya infrastruktura gorodskoy sredy: Sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya. Moscow, 2013.)

[Рубцов 1979] — *Рубцов Л.И.* Проектирование садов и парков: Учеб. пособие для техникумов. М.: Стройиздат, 1979.

(*Rubtsov L.I.* Proektirovanie sadov i parkov: Textbook. Moscow, 1979.)

[Семенов 1954] — Озеленение советских городов. Пособие по проектированию / Ред. Г. Семенов. М.: ГИЛ по строительству и архитектуре, 1954.

(Ozelenenie sovetskikh gorodov. Posobie po proektirovaniyu / Ed. by G. Semenov. Moscow, 1954.)

[Сологубов 2011] — *Сологубов А.М.* Формирование образа Восточной Пруссии советской военной пропагандой и его использование в послевоенное время // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Гуманитарные и общественные науки. 2011. № 12. С. 76—82.

(*Sologubov A.M.* Formirovanie obraza Vostochnoy Prussii sovetskoy voennoy propagandoy i ego ispol'zovanie v poslevoennoe vremya // IKBFU's Vestnik. Humanities and social science. 2011. № 12. P. 76—82.)

[Фостова 2015] — *Фостова С.А.* Дискуссия о судьбе Кенигсбергского замка и его разрушении в 1950—1960-е годы (Из фондов Государственного архива Калининградской области) // Калининградские архивы: материалы и исследования: Сб. ст. / Отв. ред. В.Н. Маслов. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2015. Вып. 12. С. 179—204.

(*Fostova S.A.* Diskussiya o sud'be Kenigsbergskogo zamka i ego razrushenii v 1950—1960-e gody (Iz fondov Gosudarstvennogo arhiva Kaliningradskoy oblasti) // Kaliningradskie arhivy: materialy i issledovaniya: Coll. of art. / Ed. by V.N. Maslov. Kaliningrad, 2015. Iss. 12. P. 179—204.)

[Яшин 1988] — *Яшин Л.* [Вступление для набора открыток] // Калининград: Изоматериал / Ред. Т. Елина. М.: Планета, 1988.

(*Jashin L.* [Vstuplenie dlya nabora otkrytok] // Kaliningrad: Izomaterial / Ed. by T. Elina. Moscow, 1988.)

[McQuillen 2018] — *McQuillen C.* Human Adaptation on Late-Soviet Environmental Science Fiction // The Human Reimagined. Post-Humanism in Russia / Ed. by C. McQuillen, J. Vanguart. Boston: Academic Studies Press, 2018. P. 99—113.

[Rose 2014] — *Rose G.* Visual Culture, Photography and the Urban: An Interpretive Framework // Space and Culture, India. 2014. Vol. 2. P. 5—13.

Ян Левченко

Европейская натура

СМЫСЛ И НАЗНАЧЕНИЕ КАЛИНИНГРАДА В КИНО

Jan Levchenko

European Nature: The Meaning and Purpose of Kaliningrad in Cinema

Ян Левченко (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», научно-учебная лаборатория исследований советской архитектуры и изобразительного искусства, старший научный сотрудник; Балтийский федеральный университет, приглашенный профессор; PhD) janlevchenko@gmail.com.

Ключевые слова: образ города, урбанизм, архитектурная среда, советский кинематограф, российский кинематограф

УДК: 316.7 + 316.334.56 + 791.43
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_143

В статье идет речь о трансформациях кинематографического образа Калининграда в советском и российском кино. Отошедшая в 1945 году к СССР часть территории бывшей Восточной Пруссии резко отличалась от ландшафтов РСФСР при всем их разнообразии, будучи частью балтийской культурно-географической ойкумены. При этом в незадолго до того включенных в состав СССР странах Балтии национальная специфика сохранялась и адаптировалась, тогда как Калининградская область после депортации немцев в 1947—1948 годах превратилась в декоративную руину, медленно заселявшуюся новыми людьми. Кино не могло не использовать ресурс этой огромной выразительной декорации, молниеносно лишенной прежней идентичности и не имеющей ценности в представлении новых хозяев. Вплоть до эпохи перестройки Калининград и область не имели автономного значения в кино, работая условным театром военных действий. По мере накопления драматичного и парадоксального символического капитала начиная с 1980-х годов наблюдаются сначала единичные прецеденты осмысления этого нового культурного пространства, а с 2000-х и особенно в последнее время — все более целенаправленное и внятное конструирование территориальной идентичности средствами языка кино.

Jan Levchenko (PhD; Senior Fellow, Laboratory for Soviet Architecture and Art Research, HSE University (Moscow); Visiting Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University) janlevchenko@gmail.com.

Key words: image of the city, urbanism, architectural environment, Soviet cinema, Russian cinema

UDC: 316.7 + 316.334.56 + 791.43
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_143

This article is about transformations of the cinematic image of Kaliningrad in Soviet and Russian cinema. Ceded to the USSR in 1945, this territory that was formerly part of East Prussia sharply differed from the landscapes of the RSFSR in all of its diversity, being part of the Baltic cultural and geographic ecumene. While the Baltic countries that became a part of the USSR not long before this had preserved and adapted their national specificities, after the deportation of the Germans in 1947—1948, Kaliningrad Oblast was transformed into decorative ruins that were slowly populated with new people. Film had to use the resource of this enormous expressive scenery, which in a flash had become devoid of its former identity and did not have value in the minds of its new owners. Right up until perestroika, Kaliningrad and the oblast did not have autonomous significance in film, working as a conditional theater of military operations. With the accumulation of dramatic and paradoxically symbolic capital, at first, isolated precedents of the understanding of this new space can be observed starting in the 1980s, and from the 2000s to the present day, more and more purposeful and intelligible construction of the territorial identity through the language of film can be noted.

В историко-художественном музее Калининградской области на берегу реки Преголя (ранее Прегель) выставлено некоторое количество искусства. Кроме того, музей стремится по возможности не отставать от трендов. В тамбуре перед лестницей на второй этаж зимой 2019/2020 года обнаружился экран, где крутились отрывки фильмов, использующих фасад бывшей кенигсбергской биржи, в здании которой ныне располагается музей. Представительный дом, сохранившийся в разрушенном и позднее целенаправленно доломанном городе, — трофей с отличным визуальным потенциалом, и советская киноиндустрия нашла ему адекватное применение.

В «Судьбе человека» (1959) Сергея Бондарчука старый солдат прощается с сыном-офицером, убитым в Восточной Пруссии в последний день войны. Здесь биржа и замок Тевтонского ордена появляются как атрибуты неназванного, хотя и узнаваемого немецкого города. В картине 1961 года «Мир входящему» биржа изображает госпиталь, куда молодой офицер (Александр Демьяненко, еще не ставший Шуриком в комедиях Леонида Гайдая) привозит грузовик спирта, что предсказуемо оборачивается торжеством, так сказать, материально-телесного низа. В военно-романтической комедии Владимира Мотыля «Женя, Женечка и “катюша”» (1967), снятой в основном в поселках Янтарный и Поваровка, промелькнувшая биржа — это Рейхстаг, а ракурсами показанный город отрабатывает Берлин, как не раз происходило и в других советских картинах.

К этим фильмам так называемого золотого фонда[1] администрация музея добавила фрагмент сериала «В клетке», снятого на калининградской натуре в 2018 году. Главный герой — чемпион боев без правил — мучается кошмаром, где он разбегается и прыгает с крыши музея в реку. В отличие от предыдущих примеров современный сериал не подменяет здание и город, речь в нем идет именно о Калининграде. Кейсов, где бы город «играл» себя, а не изображал чужую территорию, на которую ступает справедливая нога советского мстителя, до недавнего времени было очень немного. И музей сумел оценить дифференцированное отношение к своему городу. По меньшей мере, если постановщики выделили в городе именно эту локацию. А не выделить ее трудно, так как советские здания, за исключением Дома Советов, символическим капиталом пока не обладают, а структурообразующих немецких зданий сохранилось немного[2].

---

1 Фразеологизмом, пришедшим из литературы, ныне принято обозначать только советские фильмы без внятного уточнения имен, названий и хронологических границ. Широкий объем понятия, стоящего за этим риторическим приемом, вероятно, включает всю советскую эпоху в представлении охваченного ностальгией постсоветского критика/зрителя, однако по умолчанию так называют фильмы от сталинского канона до «долгих семидесятых» включительно. Перестройка, чья «разрушительная» репутация сказалась на статусе фильмов, снятых в это «неспокойное» время, в золотой фонд, конечно, уже не входит.

2 Автор проекта реконструкции кенигсбергской биржи (сначала под краеведческий музей, потом Дом культуры моряков), архитектор Любовь Черкасова, оставила воспоминания об адаптации уцелевшего здания под сталинский ампир. См.: [Митина 2011: 189].

Город напрокат. Эксплуатация аннексированной территории

Как только ядро Восточной Пруссии отошло в результате Второй мировой войны к Советскому Союзу, новообразованная Калининградская область превратилась в съемочную площадку. Центральные, а затем и региональные студии СССР начали снаряжать экспедиции в регион, чтобы успеть, пока не разобраны руины. Именно руины, а позднее то немногое, что сохранилось в стилистически приемлемом виде из наследия Восточной Пруссии, служили визуальным ресурсом, которым пользовались советские кинематографисты. В самом Калининграде была только телестудия; активность в сфере кинопроизводства наблюдается только в последнее время. В соседских странах Балтии до Второй мировой войны были свои киностудии (а в Риге кинофабрика успешно работала и в эпоху Российской империи), которые возобновили работу после аннексии. Напротив, старый Кенигсберг с его культурой музеев и плотной архитектурной средой был консервативной периферией прусского мира и довольствовался потреблением кино[3]. В то время как новоиспеченные советские республики продолжили национальное кинопроизводство на старой базе, искалеченный и опустевший регион, превращенный в милитаризованный эксклав РСФСР, служил пассивной локацией для столичных кинематографистов. Причем речь идет не только о «Мосфильме» и «Ленфильме». Украинские и белорусские студии искали в разрушенном городе уголки своих довоенных или, напротив, разоренных войной столиц с парками, брусчаткой и ощутимо западной по сравнению с Россией архитектурой; «Грузия-фильм», «Арменфильм», «Узбекфильм» — Германию в конце войны, где проявляли героизм выходцы из национальных республик, и т.д.

Феномен Königsberg-sploitation (эксплуатации немецкого ресурса) в советском кино объяснить легко. Даже после опустошительных сражений, среди которых наибольший урон принес штурм крепости Кенигсберг, Восточная Пруссия отличалась от России продуманностью облика и невиданным для советского человека качеством урбанизированной среды и материальной культуры[4]. Добавить природное разнообразие компактной территории, уникальные

3 Ср.: «В предвоенном Кенигсберге было около пятнадцати крупных кинотеатров и несколько маленьких кинозалов. Первый кинотеатр появился в 1903 году» [Губин, Строкин 1991: 179].

4 Яркими были впечатления первых переселенцев, отраженные в интервью, собиравшихся историками края в первое постсоветское десятилетие: «По свидетельству Григория Ивановича Меньшенина, некоторые переселенцы из российской глубинки щупали руками асфальтовое покрытие: такого они раньше не видели» [Костяшов 2018: 67]. Отрывок из прямой речи: «Несмотря на пронесшийся смерч войны, здесь была масса красивых памятников, склепов, семейных захоронений, какие-то особенные деревья, кустарники. Это кладбище своим своеобразием, культурой, чем-то невыразимо особенным так поразило меня, что запомнилось на всю жизнь. <…> Немцы отвечали за место, где жили. Например, проходит мимо дома дорога, и он ее обязан поддерживать в самом хорошем состоянии. У нас бы этого делать не стали. С какой стати?» [Там же: 226]. Обосновавшись на побережье, «переселенцы отмечали своеобразные красивые “элементы” курортов: выложенные дорожки, красивые плетеные беседки, деревянный променад, ухоженные парки, обилие цветов, ваз, скульптуры (например, в Отрадном). Везде было очень чисто, просто “необыкновенная” чистота. Ее старались поддерживать оставшиеся немецкие жители» [Ефремов 2007: 163].

морские ландшафты и лесные массивы южной Балтики, где мифы о прусских жрецах переплетаются с легендами о рыцарских замках, — и накапливается символический капитал, переоценить который трудно. Конечно, в советских условиях его обращение было ограничено оборонной политикой и статусом зачищенной территории с исключительно перемещенным населением. Слабая и крайне избирательная работа указанного капитала на протяжении десятилетий отодвинула его осмысление до наших дней. И даже сейчас, препятствуя заживлению ран прошлого, официальная Россия с ее ориентацией на войну как на маркер идентичности с особой бдительностью продолжает стеречь свой старый территориальный трофей[5].

После войны пришедшая с переселенцами советская киноиндустрия видела в этих местах удобный сеттинг. Здесь можно и нужно было снимать фильмы о победоносном шествии Красной Армии по городам Европы, так как это могло происходить без лишних трат и усилий, в естественных декорациях, обреченных на дальнейшее разрушение[6]. В этом ряду первым номером идет картина Григория Александрова «Встреча на Эльбе», снятая на начальном этапе холодной войны в 1948 году и шедшая на экранах с марта 1949-го. Здесь Кенигсберг и Тильзит, только начавшие заселяться новоприбывшими гражданами СССР, перемешаны в кадре с Ригой, вместе образуя условный Альтенштадт (название «Старый Город» однозначно понимается не в утвердившихся со второй половины XX века позитивных туристических терминах, но скорее как «отживший, оставшийся в прошлом»). Снявшись в картине на правах жены Александрова, неизменная Любовь Орлова вновь побывала в Калининграде в 1967 году и, согласно публикации в газете «Калининградская правда», восхищалась «широкими проспектами» и «светлыми домами», которые она увидела «на месте руин» [Ярцев, Вертяшкина 2020: 218]. Даже если журналист и добавил казенного энтузиазма, без которого редко обходилась официальная пресса, отзыв Орловой согласуется с трендом советского модернистского проекта, который в Калининграде принимал демонстрационные черты. Старый разрушенный город в фильме должен быть стерт с лица земли, наподобие Карфагена в непримиримом призыве Катона. «Встреча на Эльбе» зафиксировала состояние трофейного города и антиципировала его поступательное исчезновение до наших дней. Историки советского кино обращают внимание на фильм как пример недолгого торжества «поколения победителей» и попыток реализовать его право на свободу и самоопределение [Туровская 2004: 214]. Историки города, в свою очередь, неизбежно увидят здесь свидетельство це-

5 В беллетризованном путеводителе по Калининграду от знаменитого городского краеведа используется характерная примирительная интонация в адрес условной Москвы: «Просто у нас есть поместная провинциальная европейская история, залетевшая на территорию России, которая никак не спорит с историей государственной, ибо это просто разные масштабы и про разное. И нам не всегда хочется играть в ваши игры» [Попадин 2020: 95].

6 Авторы недавнего обзора, предметно близкого настоящей работе, приводят внушительный список газетных заметок (16 позиций) о кинематографической привлекательности послевоенного Калининграда, к которым примыкают цитаты из эссе Александра Попадина об Иосифе Бродском, комментарии фотографа Владимира Воронова к его «Фотографиям из семейного альбома», воспоминания жившего в Калининграде петербургского театрального журналиста и актера Марка Гаврилова и другие свидетельства более или менее известных публичных персон [Ярцев, Вертяшкина 2020: 215—216].

лостности среды даже после опустошительного штурма. Аналогичные, если не бóльшие, разрушения пережил, например, соседний Гданьск/Данциг, который Польша восстановила с не меньшим тщанием, чем «родную» Варшаву. Кенигсберг же был приговорен, и Григорий Александров — лидер «советского Голливуда» — первым из коллег по киноиндустрии вошел в еще узнаваемый город, чтобы участвовать в его разрушении.

Таким же очагом пламени, что и в картине Александрова, предстал Калининград в шпионском боевике Михаила Ромма «Секретная миссия» (1950), где согласно типичному для сталинского кино семейному подряду также снялась жена режиссера, некогда звезда авангардистского объединения ФЭКС Елена Кузьмина. Эта женская версия вышедшего двумя годами ранее «Подвига разведчика» Бориса Барнета[7] эксплуатировала достаточно специфический типаж Кузьминой, в котором современный синефил без труда увидит сближения с эстетикой nazisploitation (см. о ней: [Kozma 2011]). Ромм во многих местах поджег то, что потушили незадолго до него, и сделать это было можно далеко не в каждом городе. Другое дело — Кенигсберг. Центр в районе замка (Альтштадт — старейшая часть исторического Кенигсберга с примыкающей к нему застройкой острова Кнайпхоф) лежал в руинах, и там с разрешения военной комендатуры можно было палить любые шутихи. «Фашистскую» архитектуру Калининграда и не собирались восстанавливать, наоборот, советские архитекторы ставили задачу стереть ее с лица земли, ликвидировав «тлетворное влияние неметчины» [Митина 2010: 73][8]. Закрытый на особый режим регион разрушался в ходе мирного возрождения, чтобы когда-нибудь на расчищенной площадке возник идеальный советский город. Тот самый, чье воплощение красноречиво сводится ныне к недостроенному и тоже, видимо, обреченному на снос Дому Советов, который был призван вытеснить из локальной памяти следы прусского империализма.

При переходе от сталинского кино к «оттепельной» парадигме служебный статус Калининграда в кино не изменился. После ярко заявившей о себе картины «Дорогой мой человек» (1958) по одноименной повести Юрия Германа, которая снималась на южной окраине города, на острове Кнайпхоф и в городе Знаменске (Вилау), калининградская натура появилась в 1959 году сразу в шести фильмах: «Часы остановились в полночь», «О моем друге», «На дорогах войны», «Первый день мира», «Судьба человека» и второй части «Киевлянки»

---

7 Съемки ограничились павильонами, но есть мнение, что Барнет получил бюджет на экспедицию в очищенную Восточную Пруссию, хотя планы и не были реализованы. Об этом в региональной версии «Комсомольской правды» со ссылкой на лекцию московского киноведа Андрея Апостолова сообщал в 2018 году журналист Владислав Ржевский. А немногим ранее известный калининградский литератор Александр Адерихин намеренно или случайно «вспоминал» (возможно, по милости интервьюера), как наблюдал с балкона съемки фильма «Подвиг разведчика», вышедшего за пятнадцать лет до его рождения [Блинова 2016].

8 Поврежденные при бомбардировке здания пригодились для восстановления советских городов: «Так как на тот момент политическая судьба Калининградской области в составе СССР была не до конца ясна, в «сталинский» период из областного центра и городов бывшей Восточной Пруссии осуществлялся целенаправленный вывоз качественного строительного материала: кирпича, обработанного камня, брусчатки, скульптурной и архитектурно-художественной пластики, а также ремесленных изделий (решеток, оград, элементов городского дизайна)» [Васютин, Попадин 2013: 103].

(первая серия этой лубочной драмы Тимофея Левчука вышла годом ранее). Особо отмечен калининградский сеттинг в широко известной картине Сергея Бондарчука «Судьба человека», где очевидны, с одной стороны, осторожный консерватизм и бережное отношение к сталинскому нарративу, а с другой — актуальный для новой эпохи крен в гуманизм с расширением героической парадигмы. Старый солдат хоронит под звуки салюта сына — героя завершившейся эпохи — и едет, окаменев от горя, сквозь ликование конца войны, чтобы в ходе путешествия усыновить осиротевшего мальчика и разыграть актуальную для нового жизненного этапа «мужскую мелодраму»[9]. Если сцена торжественного прощания с сыном разыгрывается у замка, выступающего временным и. о. кремлевской стены, то начало новой жизни героя обозначает завершающая этот эпизод перспектива липовой аллеи. Легендарные деревья, и сегодня не до конца утраченные, а на некоторых участках дорог даже взятые под охрану, еще не раз появятся в советских кинофильмах[10], поскольку создают образ пути самим своим расположением, не требуя никаких дополнительных усилий от постановщиков.

После фильмов начала 1960-х годов, где Калининград работает как оккупированный нацистами Киев («Украинская рапсодия», «Третий тайм»), приходит очередь более отдаленных студий СССР. В 1965 году выходит четыре картины, снятые в регионе, в том числе «Игра без правил» Ярополка Лапшина, всю свою долгую жизнь проработавшего в Свердловске, а также «Отец солдата» Резо Чхеидзе. В первой из них руины Калининграда привычно изображают Берлин, только уже послевоенный, поделенный на секторы и пронизанный шпионскими страстями, цитирующими традицию нуара. Во втором фильме поселок Корнево Багратионовского района (до войны — город Цинтен) обзаводится мозельскими виноградниками, поскольку по сюжету старый грузин бросается на защиту лозы, которую собирается раздавить советский танк. Герой Серго Закариадзе, как и герой Бондарчука в «Судьбе человека», ждет встречи с воюющим сыном, но как представитель национального меньшинства ведет себя намного более импульсивно, чем осторожные и закрытые люди из центральных областей России. Оттепельное кино возвращается к теме «неславянской» (интернациональной, если не миноритарной) советской идентичности [Monastireva-Ansdell 2017], и «Отец солдата» демонстрирует ее ярчайшее проявление.

Еще одна важная работа 1965 года — «Чистые пруды» Алексея Сахарова, снявшего двумя годами ранее экранизацию суперпопулярной у «оттепельной» молодежи повести Василия Аксенова «Коллеги». Не удивительно, что в новой картине о разбросанных войной друзьях зазвучали стихи Беллы Ахмадулиной, выступившей также автором сценария по мотивам рассказа ее тогдашнего мужа Юрия Нагибина. В первой половине 1960-х годов кинематограф, только освоивший «оттепельный» художественный язык, активно использовал поэтическое, калейдоскопическое, метафорическое повествование и не чуждался

9 Обоснование и типологию характерного для эпохи оттепели поджанра см.: [Прохоров 2007: 200—206].

10 Запоминающиеся сцены с аллеями можно встретить в телефильмах «Был месяц май» (1970, Марлен Хуциев), «Венок сонетов» (1976, Валерий Рубинчик), «Точка отсчета» (1979, Виктор Туров). И вплоть до гротескной комедии «Любовь в Кенигсберге» (2006, Петер Кахане).

звучания стихов. В «Заставе Ильича» Марлена Хуциева, вышедшей в январе 1965 года в урезанном виде и под невыразительным названием «Мне двадцать лет», заметное место уделено поэтическим чтениям в Политехническом музее, поэтому закадровый голос Ахмадуллиной в «Чистых прудах» продолжает стилистическое кредо поколения. Сейчас на форумах фильм получает уничижительные комментарии — в манере Ахмадулиной распропагандированный зритель видит нечто подозрительное и уж, во всяком случае, не «спасибо-дедуза-победу».

Главный герой «Чистых прудов» — до войны филолог-германист, переводчик немецкой поэзии — идет в атаку вместе со своим подразделением, проходит под сводами Бранденбургских ворот у Южного вокзала и замирает у памятника классику немецкой литературы, чтобы тут же упасть сраженным автоматной очередью. Гете здесь временно водружен на постамент памятника Отто фон Бисмарку, который в 1965 году еще не был взорван вместе с замком. Ворота и вокзал стоят поныне, и артисту Збруеву в полной выкладке пришлось бы бежать от этого места до бывшего замка около получаса. Законы кино, описанные Львом Кулешовым, замечательно иллюстрируются этим примером смонтированного пространства. В фильме сохранившиеся на момент съемок объекты уже без труда распознаются как атрибуты Калининграда, поскольку его обитатели и даже редкие гости закрытой зоны постоянно фотографируются у немецких построек, закрепляя их роль в визуальной идентификации местности[11].

Стихи в исполнении Ахмадулиной звучат и в ориентированной на подростковую аудиторию белорусской картине «Венок сонетов» (1976, Валерий Рубинчик), также снятой на южной Балтике (Клайпеда, Калининград, Куршская коса). Десятилетие, отделяющее фильм от «Чистых прудов» как стилистического предшественника, сказывается в некотором снижении романтического пафоса и пропорциональном росте меланхолического фатализма при общности трагического мироощущения. Здесь отчетливо проступают отличия двух эпох: сюжетная обусловленность стихов уступает отвлеченному поэтическому комментарию, а произвольность, ассоциативность структуры, напротив, более четкому закольцованному механизму, соответствующему жесткой, хотя и сложной, стихотворной форме в заглавии картины. «Венок сонетов» дерзко удерживается в негероической топике войны, волюнтаристски продлевая стихами предыдущее бурное десятилетие и акцентируя скорее фотографическое эстетство кадра, выхваченного из экзистенциалистского потока сознания в духе «Восьми с половиной». Темная громада судна, вросшего в залитый солнцем песок; (немецкая?) девочка на велосипеде с высоким передним колесом, вокруг которой выписывает трюки (русский?) мальчик; оркестр, играющий то в развалинах, то в кузове грузовика перед чинными солдатами, — здесь режиссер Рубинчик словно отрабатывает свое институтское прозвище Феллинчик.

Но несмотря на всю широту стилистического диапазона основная мотивировка обращения к фактуре Восточной Пруссии оставалась неизменной — война на западном направлении, желательно в победной фазе, с особой остротой заставляющая пережить потери, когда уже ясен исход противостояния. Будь то яркие неординарные фильмы типа «Женя, Женечка и “катюша”» (1967, Владимир Мотыль) и «Двадцать дней без войны» (1976, Алексей Герман) или

11 См. статью Сюзанны Фостовой в настоящем блоке.

набирающие силу телесериалы, такие как «Щит и меч» (1968, Владимир Басов) и «Руины стреляют» (1971, Валерий Четвериков), калининградский регион работает декорацией театра военных действий. Лишь изредка его ресурсы могут пригодиться для инсценировки средневековой борьбы «народа» с «угнетателями» (например, «Город мастеров» (1966, Виктор Бычков), «Слуги дьявола на чертовой мельнице» (1973, Александр Лейманис)) или для изображения заграницы, как в телепостановках «Мегрэ и старая дама» (1977, Вячеслав Бровкин) и «Трое в лодке, не считая собаки» (1979, Наум Бирман). Закрытая территория требовала утвержденного, регламентированного и предсказуемого использования.

Не тот это город: акцидентность Калининграда накануне падения СССР

История Königsberg-sploitation скучна в своей типичности, но вместе с тем богата вариативными деталями, отражающими эпоху, которая питала экранную продукцию. Кино как источник сведений о материальной и символической структуре своего времени — особая ветвь культурной истории. Однако инструментализация города и региона была все же стандартной. Ее очередной конвейерный всплеск наблюдается вокруг 40-летия Победы в середине 1980-х. Причем, в отличие от оттепели и даже начальной поры застоя, кино эпохи полураспада СССР практически не имело позитивной повестки, то есть либо повторяло, либо отрицало. Героические сюжеты о войне реализовали скорее первую тактику, вторая заявила о себе уже в перестройку. К этому времени калининградский регион в роли самого себя уже успел появиться в фильмах о современности, но скупо и периферийно, как, например, в «Ошибке резидента» (1968, Вениамин Дорман) и «Первом рейсе» (1977, Аян Шихмалиева), снятых за городом или в лучшем случае в акватории порта. Вероятно, самым ранним случаем целенаправленного и визуально насыщенного экранного образа Калининграда в позднем СССР можно считать картину «Точка отсчета» (1979, Виктор Туров).

Создатели этого спортивно-армейского боевика сумели обойти цензурные запреты, использовав безупречную тему перевоспитания уличного хулигана в рядах десантных войск. В терминах советской кинокритики это была едва ли не провальная картина, исполненная «непроработанных мест сценария» и «ложных» компромиссов с приключенческим жанром (мотоциклетные проезды по немецким аллеям, драка на пляже в Светлогорске, да и в целом — оммаж карате-фильмам) [Павлючик 1985: 73—79]. Однако в аспекте преподнесения советской повседневности конца 1970-х годов этот фильм имеет немного аналогов. Так, в сцене продолжительного проезда героев на такси по улицам Калининграда в окнах мелькают и отражаются тщательно отобранные локации — лежавший тогда в руинах Кафедральный собор, квартал у Высокого моста, крепостные ворота Фридрихсбург, идущие по брусчатке красно-желтые трамваи на фоне краснокирпичных построек. Из радиоприемника звучит песня Владимира Высоцкого «О двух автомобилях» в исполнении Марины Влади, чей акцент, равно как и прозрачно аллегорический текст, заглушается намеренными помехами, отсылающими к хорошо знакомой советским радиослушателям практике коротковолнового перехвата сигнала, в просторечии

именуемого «глушилкой». История милитаристской «перековки» дворовой шпаны в коммандос афганской кампании от этого нисколько не пострадала, а зритель между делом получает импульс альтернативной сигнальной системы, синхронно работающей на визуальном и сонорном уровне. Несоветский город озвучен многократно несоветской песней опального поэта, которую исполняет француженка с «белоэмигрантскими» корнями. Отраженный в окнах такси и мелькающий за головами пассажиров, город все еще лишен имени, но жаждет быть узнанным и распознанным.

Авторское видение Калининграда, заставляющее почувствовать его мучительную метафизику, появилось лишь в самом конце советской эпохи. Понадобилось еще десять лет, чтобы город оформился как экранный гештальт, реализующий *странное* «двуслойное» пространство, заряженное драмой невстречи, несводимости слоев истории друг к другу. На закате СССР Александр Кайдановский снял силами творческого объединения «Круг» под руководством Сергея Соловьева мрачную, образцово «перестроечную» по эстетике картину «Жена керосинщика», в которой город и его жители не просто присутствуют в кадре как заместители другой жизни, но помещаются в культурно-антропологический фокус. Биографии персонажей неотделимы здесь от судьбы города, они сплетаются в большую историю, отражающую социокультурные особенности, сформировавшиеся за десятилетия пребывания советских людей на бывшей немецкой земле.

Незадолго до смерти Сталина в провинциальный Бонявск[12] у западных рубежей СССР приезжает московский следователь, чтобы разобраться с доносом на местного партийного начальника Удальцова. Он сталкивается с загадочной историей двойничества, где потерявший память близнец председателя горисполкома продает на улицах города керосин из бочки. Город здесь играет неожиданно ключевую роль, поскольку именно его специфическое пространство запутывает и привораживает людей, в массовом порядке рассказывающих небылицы о себе и своей жизни. Само название города контрастирует с его подчеркнуто узнаваемым обликом. Камера подолгу задерживается в интерьерах собора и у могилы Канта, обследует через окно скульптуру борющихся зубров работы Аугуста Гауля у бывшего суда — нынешнего корпуса технического университета, предлагая распознать конкретные места или задаться вопросом об их происхождении. Напротив, гнусавая, ни к чему не отсылающая глоссолалия в имени города скрыто кодирует пренебрежительную, лишенную малейших

12 Неблагозвучное название «Бонявск» заставляет вспомнить вестерн «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974, Никита Михалков), который прославил Кайдановского в роли ротмистра Лемке. Там жалкого, карикатурно-трусливого начальника железнодорожной станции Ванюкина «господа офицеры» именуют «Воняев», перевирая фамилию наиболее унизительным образом. Так же, по-видимому, поступают с городом в «Жене керосинщика» его новые хозяева, сколь бы справедливой ни была их месть. Но этого сюжета могло и не быть. Кайдановский собирался снимать картину в родном Ростове-на-Дону, о чем рассказывает в мемуарах его коллега по местному театральному училищу, пианист Александр Орехов. В советские годы ростовских вольнодумцев сажали в психушки, откуда они разбредались колоритными городскими сумасшедшими. Один из них, по кличке Марсель Марсо, однажды обстрелял камнями окна в горкоме партии, что и послужило отправной точкой оригинального сценария (в фильме мечет камни персонаж по кличке Чапаевец). Бить партийные стекла и даже намекать на это в родном городе Кайдановскому якобы не позволили, и он уехал искать натуру в Калининград [Орехов 2013: 112—113].

культурных референций городскую ономастику Калининградской области. Гвардейск и Правдинск, Дубровка и Березовка, Славск, Славинск и Славское — все не просто необязательное и временное, но еще и демонстративно равнодушное к локальному контексту: ну и что с того, что советский премьер Калинин так ни разу и не побывал в городе, и сегодня носящем его имя…

Бонявск населяют люди без прошлого. Начальник районного угрозыска в состоянии, близком к трансу, рассказывает, что «здесь все с детства знают друг друга», хотя очевидно, что эти «все» начали съезжаться сюда менее десяти лет назад. Жена керосинщика Ольга Викторовна — женщина с придуманной биографией, подробности которой она излагает своему ухажеру-флейтисту в ходе красноречивого диалога по образцу фильмов Киры Муратовой[13]. В ответ на истеричный рассказ о чудесном празднике детства молодой человек твердит: «Этого не было», — а любовница со слезами отвечает: «Нет, было, было, было!» Речь героев маркирует такую же тавтологичность, что и однообразная ономастика городов и сел недавно аннексированной территории. Хотя сами типажи, напротив, имеют отчетливую генеалогию в русской культуре. Та же Ольга Викторовна — метаморфоза тургеневской девушки через женские характеры Чехова к образу Софьи Петровны Лидии Чуковской — женщины, которая ничего не желала знать, пока лично не столкнулась со сталинскими репрессиями. Общее место (пост)тоталитарной истории — диагностика беспамятства, предлагающего заслон от ужаса реальности, не поддающейся логичным умозаключениям и не изменяемой рациональными поступками.

По замечанию известного критика эпохи перестройки, Кайдановский «снял тревожный послевоенный детектив», который «будоражит зрительское бессознательное и не раскрывает своих подлинных намерений» [Karakhan 1992: 32—33]. Действительно, это предельно натуралистичная, физиологически ощутимая притча, в которой возвышенные метафоры Андрея Тарковского встречаются с вещественным миром Алексея Германа. Кайдановский отказывается приписывать городу ставшую привычной функцию условного Другого. Ни разу не названный в фильме, город предельно конкретен и узнаваем, хотя и открывается совсем не теми видами, что настойчиво тиражировались с 1960-х годов на советских открытках. Эта визуальная альтернатива сводится почти исключительно к руинам и «не-местам» (в смысле Марка Оже[14]) — транзитным про-

13 Ср.: «Ее герои, как заведенные автоматы, постоянно повторяют одно и то же. <…> Иногда фразы механически повторяются без изменений. Иногда они варьируются, но смысл их остается неизменным. На самом поверхностном уровне эти повторы выражают бессодержательность коммуникации, которая не сообщает никакой информации, но сводится к бесконечному воспроизведению одних и тех же клише. <…> Повторы также отсылают к проблематике каталепсии как фиксации травмы. <…> Но повторение имеет и еще один аспект: оно тавтологично» [Ямпольский 2008: 163—164]. Далее автор с опорой на труды Клемана Россе предполагает, что тавтология как утверждение тождества не имеет смысла, поэтому повтор в речи создает эмфазу — зазор выразительности, с помощью которой говорящий настаивает на своем праве утверждать то, что позволяет сохранять идентичность, одновременно становясь Другим (лучшим, воображаемым и т.д.).

14 Ср.: «Если место может быть определено как создающее идентичность, формирующее связи и имеющее отношение к истории, то пространство, не определимое ни через идентичность, ни через связи, ни через историю, является не-местом. <…> …гипермодерн производит не-места, то есть места, которые сами не являются антропологическими местами и, в отличие от бодлеровской современности, не связывают

странствам с невнятной, плавающей идентичностью, частично руинированной или просто обветшалой немецкой архитектурой и недоделанной средой, погруженной в русский экзистенциальный беспорядок. Речь идет о пространствах, создающих эффект незавершенной структуры, не доведенного до реализации проекта (как правило, по экономическим причинам, которые в истории обрастают символическими значениями). Этим остранением Кайдановский сближается уже не только с материальной эстетикой фильмов типа «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа и «Чужая белая и рябой» Сергея Соловьева, но и с Вимом Вендерсом, который годом ранее прогремел своим «Небом над Берлином». Но если у Вендерса ангелы в небе над немецкой столицей взывают к примирению и врачуют раны истории, то у Кайдановского в городе брошенного и онемевшего прошлого живут ангелы мщения и боли, пытающиеся криком разбудить людей, погруженных в пучину забвения.

Эти ангелы, вопящие по-немецки из ниш кафедрального собора, внутри которого идет вечный снег, пришли в позднесоветскую современность из отброшенного прошлого. Мифология образует, по замечанию авторки одной из недавних работ, суммирующих наблюдения о фильме, второй слой под поверхностными сюжетными оппозициями «своего/чужого», «советского/немецкого» и т.д. Образный ряд фильма реализует мотивы «близнечного мифа», Каина и Авеля, оборотничества, обмена деньгами, любови и крови, огня и воды, встреча которых и физически, и символически означает испарение, то есть взаимную нейтрализацию материй и их исчезновение [Опарина 2019: 165].

Отменить прошлое и сделать вид, что честно отобранный трофей просто поменяет собственника, не вышло. Устройство территории с ее материальным и символическим наследием оказалось чуть сложнее, чем захваченное движимое имущество. Скорее, она обнаружила типологическую близость недвижимости, хранящей следы прежних хозяев, типа тайников с посудой и приборами, которые до недавнего времени в массовом порядке находили жители региона, вскрывавшие перекрытия квартир при капитальном ремонте. Сколько бы новый владелец ни убеждал себя, что владеет жильем по праву, ему не стоит уклоняться от общения с *местом* этого жилья, чья память по определению глубже и дольше памяти отдельного человека. Символично, что фильм Кайдановского вышел под самый занавес СССР и как бы указал на необходимость работы с памятью, чтобы две враждовавшие культуры наконец встретились, не размахивая толстыми счетами за расходы и средствами на их покрытие. Этого тем не менее не произошло. Калининград в «Жене керосинщика» так и остался неназванным, иносказательным. А сделанные в фарватере советской символической экономики фильмы переходного периода «Охота на единорога» (1990, Владимир Лаптев) и «Я — русский солдат» (1995, Андрей Малюков) лишь подтвердили силу традиции — эксплуатировать отвоеванный плацдарм, пока сохраняется запрос на кино о войне на западном направлении.

исторические места. <…> Мир, в который мы приходим в роддоме и из которого уходим в больнице, в котором множатся — в роскошном или, напротив, бесчеловечном обличье — пункты временного пребывания и промежуточного времяпрепровождения… предлагает антропологу, равно как и всем прочим, новый объект для изучения» [Оже 2017: 84—85].

Страсти по туризму. Калининград как объект визуального потребления

К новому веку Калининград в кино поутих — позднесоветская инерция стала историей, а массированная перезагрузка воинской славы, своего рода Königsberg-sploitation 2.0, вновь оживится лишь в следующем десятилетии. Промежуточным итогом безвременья, в которое погрузился нищий Калининград в 1990-е годы, стал фильм «Honey Baby» (2004, Мика Каурисмяки). Пресыщенного финского гуру авторского кино (хотя и без более именитого брата) приводит в Восточную Пруссию тот же колониальный интерес, что и всех прочих «победителей» «империи зла», готовых оставлять хорошие чаевые. Типичный для первых десятилетий после крушения СССР поиск живописного упадка, ветхого альтернативного «антимира» с его уютно-катастрофической эстетикой проявляется в жадном, если не восторженном, потреблении локальной фактуры, вновь лежащей в привычных, теперь уже усиленных до гротеска руинах. Антикварные бензоколонки и типовые клубы подчеркнуто безобразной архитектуры, партизанская дискотека в заброшенном Доме Советов и снова пережившие ветра истории аккуратные аллеи, — иностранная оптика настроена скорее на советское, чем на то, что усиленно вытеснялось после войны…

Продуктивное, терапевтически заряженное остранение предложил и немецкий телефильм «Любовь в Кенигсберге» (2006, Eine Liebe in Konigsberg), снятый уроженцем Праги, многолетним сотрудником восточногерманской студии DEFA Петером Кахане. Чуткая к памяти обеих сторон история хитрого обывателя из Дрездена, приехавшего, чтобы развеять прах матери в дорогих ей местах Восточной Пруссии, убеждала в необходимости взаимного сближения воссоединенной Германии и возрожденной России. В отличие от (пост)советских фильмов о войне и даже редких опытов работы с травмой («Жена керосинщика»), здесь Калининград последовательно конструируется как место памяти немцев, связывающих с ним личную судьбу вне зависимости от переименований и конкуренции идеологий. Русские тут могут примкнуть, но не спешат, демонстрируя напускную агрессию, которая быстро сменяется «женственной» покорностью.

Между этими заграничными «интервенциями» в калининградскую фактуру снимается российский фильм «Время собирать камни» (2005, Алексей Карелин), переосмысляющий инерционный сюжет (пост)советского кино, надолго застрявшего в середине 1940-х годов. Немецкий и русский саперы работают здесь ради общей цели — предотвращения жертв среди гражданского населения, инвестируя в ревизионистский тренд военного кино 2000-х («Кукушка», «Франц + Полина», «Враги», «В тумане» и т.д.), — как теперь можно заключить, очередной оттепели в осмыслении героического прошлого. Смена акцентов в работе памяти не имела отчетливой корреляции со стилем представления региональной среды. «Залетные» иностранцы Каурисмяки и Кахане в этом смысле были более внимательны и щедры на замечания о городской фактуре, чем все режиссеры советского происхождения вместе взятые, за вычетом, вероятно, одного Кайдановского. В минувшее десятилетие с глубиной его проникновения в городскую мифологию смог сравниться лишь Кирилл Серебренников, снявший в калининградском регионе экранизацию пьесы Мариуса фон Майенбурга «Мученик». Выбор натуры для картины «Ученик» (2016)

связан не только с языковой и культурной принадлежностью оригинального автора. Не просто на краю страны, но в уникальном по расположению эксклаве обостряется переживание границы. Здесь идут бои за историю и понимание себя внутри истории, когда одни выступают за монолитную, другие — напротив, гибкую идентичность обитателей региона. Показательно, однако, что и Серебренников ни разу не называет Калининград, предпочитая освященный традицией авторского кино притчевый язык, создающий чаемый аллегорический эффект.

Из числа недавних проектов на заявленную тему выделяется «Калининградский квест» Ирины Рериг, чьи единичные показы прошли в конце 2019 года, а так и не состоявшийся полноценный релиз был запланирован на 2020 год. Фильм представляет собой гибридное повествование, по жанру близкое mockumentary, с участием не только актеров, но и региональных экспертов, отвечающих за синхронную метатекстуальность, аналитическую надстройку над сюжетом[15]. Последний сводится к тому, что актер Калининградского театра Сергей Борисов попадает в компьютерный симулятор, чей главный актор — Парсеваль в поисках Грааля, а сеттинг — Дом Советов на Замковой горе. Эта культовая постройка, ранее отмеченная в фильме Каурисмяки, репрезентирует весь город, подобно тому, как замок не исчерпывал Кенигсберг, но метонимически представлял его, удостоверяя форму и место Города. Все остальное — пустота на месте вычищенного центра, вернее пустыри, засаженные деревьями, превращенные в промзоны или кварталы запущенного частного сектора. Не стоит забывать, что «Калининград ценен как раз таки этой пустотой, вначале пугающей, а потом притягивающей. Пустотой, в которой внимательный зритель может увидеть самого себя, стоящего посреди потока времени» [Попадин 2016: 37]. На смысловую энергию этой пустоты обратили внимание Кайдановский и его продолжатель Серебренников, и она еще заставит говорить о себе.

Количественная бедность и концептуальное богатство авторского кино о регионе компенсировалась поточным производством сериалов. Начавшаяся со второй половины 2000-х годов сериальная революция ознаменовалась перезагрузкой региональных локаций в российском кино. Будучи продуктом визуальной культуры, совпадающим с ежедневным горизонтом потребителя, сериал является частью его/ее жизненного мира и может дать о нем вполне достоверное представление. Если «Жена керосинщика» и «Ученик» делали акцент на активной городской среде, вступающей в диалог с незавершенными, сложными и проблематичными персонажами, то сериалы с их доступной, предельно адаптированной под зрителя стилистикой скорее призваны стимулировать туристический спрос. Сериалы и близкие им по лекалам кинотеатральные картины, снятые в 2010-е годы в Калининграде и области, прямо нацелены на ее визуальное позиционирование, повышение узнаваемости конкретных объектов и участков среды. Логичным этапом в развитии этого тренда стала инициатива областного правительства повысить с 2020 года ри-

15 В фильме снимаются поэт, германист, профессор Балтийского федерального университета им. И. Канта, автор множества работ по культуре Восточной Пруссии Владимир Гильманов, не раз упомянутый в данной работе краевед и писатель Александр Попадин, а также архитектор Артур Сарниц, упорно сочиняющий нереализуемые даже в финансово благополучных условиях проекты реконструкции замка.

бейты[16] в обмен на помощь имиджу города. Имеется в виду появление в кадре необходимых объектов и локаций, формирующих ассоциативный ряд, где песчаные дюны, кривые сосны, европейская брусчатка и красный кирпич вступают в ощутимый союз с автомобильными номерами 39-го региона[17]. Премьерные показы с участием звезд, как и прочие тематические события (их для верности называют «ивенты»), тоже должны проходить в областном центре и даже других городах региона, наращивающих свой потенциал — в первую очередь речь идет о береговой линии, чьи обитатели год от года становятся все более платежеспособными.

Во многом инициальным для целенаправленного позиционирования Калининграда стал проект «Налет», поставленный по заказу Первого канала опытным коммерческим режиссером Кареном Оганесяном («Я остаюсь», «Журов», «Пять невест», «Марафон»). Это история «очень плохих» полицейских, не без проблем адаптирующая к российским условиям одноименный французский сериал. Калининград присутствует в кадре обильно и продуманно: Двухъярусный мост, Королевские и Закхаймские ворота, Дом Советов, район эллингов на реке, напротив которого в период съемок завершалось строительство стадиона к футбольному чемпионату 2018 года. В кадре постоянно присутствуют выразительные здания грузового порта и его аскетичные набережные, где постановщики размещают и полицейское управление, и дом главного героя — начальника отдела по фамилии Каплан, что плохо согласуется с российскими традициями[18], но выполняет условия адаптации французского оригинала, где главного копа зовут Эдди Каплан. Попутно еврейская фамилия отсылает к другому персонажу актера Владимира Машкова — оперативнику Гозману из сериала «Ликвидация», который полюбился зрителям конца 2000-х как ностальгическая вариация Глеба Жеглова из культовой советской саги «Место встречи изменить нельзя». Интересно, что главного криминального антагониста Каплана тоже зовут Глеб — не самое частотное явление в современной российской ономастике.

Зажатый в контрактных тисках адаптации, российский «Налет» набрасывается на Калининград не из-за рибейтов, до которых областное правительство доросло лишь в конце 2010-х годов. Уникальная для России натура позволяет снять «настоящую» (хорошо, достоверную) Европу, чье запущенное состояние для кино не беда, но, напротив, ресурс визуальной выразительности. Когда квадрокоптер летит над Балтийском, зритель видит красочные крыши, пятиконечный план замка Пиллау и экзотическую береговую линию, а не изувеченное военное поселение. Когда съемки идут в Светлогорске или Зеленоградске,

16 От англ. *rebate*, тюрк. *rabat* — скидка. В России «с 2016 г. в национальном масштабе в качестве пилотного проекта запущена система рибейтов при кинопроизводстве фильмов, представляющая собой возврат производителям части расходов на производство кинопродукции из региональных бюджетов, на территории которых осуществляется съемочный процесс» [Кокорин 2019: 61].

17 Калининградская область, наряду с Приморьем, в частности в 2017 году, продемонстрировала наиболее успешную реализацию политики рибейтов, хотя возмещала продюсерам 20 процентов от их вложений на фоне 30 процентов, которые сулила, например, Ульяновская область (подробнее о конкурентной борьбе регионов см.: [Ланина, Макаров 2018]).

18 В советской мифологии «милиционер-еврей звучит как анекдот. Смешнее этого может быть только еврей-дворник» [Лимонов 2005: 132].

камера спускается к приемлемой с близкого расстояния «красоте» вроде подновленных немецких особняков, где по сюжету проживают коррумпированные чиновники, или выдающегося далеко в море мола, отсылающего не к русскому морю с его суровыми бушлатами, а к усеянным буржуазией волнорезам Сопота и Колобжега.

Почти одновременно на калининградской натуре канал «Россия» снимал еще одну адаптацию европейской истории — «Преступление», чья первая серия вышла на экраны через три месяца после «Налета», 24 июля 2017 года. Ведущий актер проекта — Павел Прилучный, которого город привлек настолько, что его можно считать трендсеттером ныне распространенной моды на Калининград в «континентальной» России. В интервью стриму FilmPro, комментируя свое тяготение к городу, Прилучный выразился следующим образом: «Да меня чего-то подзанесло немножко в Калининград на самом деле, я там чего-то прям подзавис. Четвертый проект я там снимаю. Он мне понравился. То есть все, что можно было выжать из этого города, наверное, мы выжали» [Прилучный 2019].

Потребительский успех Калининграда и простодушная радость его употребления подкрепляется визуальными ходами «Преступления». Здесь также используется съемка с коптера: это стандартное для поверхностной, то есть доходчивой сериальной эстетики, введение в город. Туристическая панорама «с высоты птичьего полета» едва ли не самая частотная интермедия, маркирующая начало и конец серии, переходы между сценами и т.д. Повторяющееся панорамирование места действия, внеисторичное обозрение пространства программирует шаблонные повествовательные приемы: при снижении камера погружается в среду и проникает в помещения, где развертывается история. Панорамирование старше кино, оно вошло в обиход с конца XVIII века вместе с круговой панорамной живописью как типичный для эпохи Просвещения коррелят максимально полной и объективной зрительской позиции (подробнее см.: [Uricchio 2011]). Панорама реализует стремление наблюдателя упорядочивать, картографировать и присваивать пространство. В визуальных искусствах, включая кино, повествователь таким образом очерчивает театр действия в целом, показывает карту, в разных точках которой одновременно происходят связанные друг с другом события. Для детективного сюжета это свойство панорамы имеет принципиальное значение. Впрочем, в российской версии сериала детективная линия ослаблена, так как полиция занята не столько установлением истины, сколько выяснением, кто за кем стоит, и какие версии могут ненароком вовлечь могущественных фигурантов (подмена, типичная для коррупционного государства). В соответствии с этим меняется и функция городской панорамы. Она маркирует уже не столько нарративную инстанцию, сколько хозяйский глаз продюсера, осматривающего угодья, временно арендуемые с целью исчерпания их ресурса.

Между тем величаво плывущий над городом квадрокоптер оказывается наглядным иллюстратором его пространственной структуры. Благодаря стандартному сериальному приему зритель может убедиться в гипнотическом характере этой ровной, снижающейся к уровню моря и сливающейся с ним земной поверхности. В отличие от фильма советской эпохи, не использовавшего аэрофотосъемку закрытого города, сериал с его возросшими техническими возможностями неожиданно приучает зрителя к разглядыванию города. Коптер множит панорамные виды и собирает горизонтальную проекцию пространства, в кино XX века фрагментированного средствами монтажного языка.

> Ни основного силуэта, ни главного вида у Калининграда нет. Его план важнее его профиля. Так было не всегда, но тенденция к этому имелась и до войны. Кенигсберг распластан по поверхности земли, он едва возвышался над ней, затененный купами деревьев. Скоро это наверняка исчезнет. <…> Исчезнут заросли и пустоши. До войны был каменный мешок в центре и город-сад на окраине. Сегодня все еще везде много старых деревьев, поражает бурелом парков и кладбищ. Калининграду свойственна запутанность планировки, извилистость улиц и ручьев. <…> Сложный план внезапно пересекают улицы-просеки. От площадей во все стороны разбегаются переулки. Площади-скверы — неправильной формы или многогранные. <…> Земля в этом городе играет особую роль. Здания всегда растут из земли, они не отрываются, не парят. Часто вечером откуда-то из-за внезапно вырастающих домов разгорается темно-фиолетовый закат. Горизонта не видно. Линии крыш лежат тяжелой горизонталью. Деревья шумят-трещат. Кенигсберг тогда дает знать о себе [Чечот 2016: 561].

Метафора города как леса с проплешинами, вырастающего на страницах этого эссе 2005 года, реализуется в 2010-е благодаря техническому оснащению шаблонных сериалов. Их авторы вряд ли читали странного петербургского историка искусства, но этого им и не требовалось. Технология съемки выявила то, что раньше было следствием медитаций над географической картой.

В «Преступлении» активно используются эффектные промзоны города, доставшиеся новым хозяевам с довоенной эпохи и, в отличие от жилой застройки исторического центра, не разобранные на стройматериалы для восстановления городов на советском «континенте». Важнейшие персонажи этой истории живут в приспособленном под квартиру помещении по соседству с принадлежащей им автомастерской. Имеется в виду, что в таком экзотическом месте, как Калининград, возможны и такие непривычные для рядового россиянина прогрессивные («прозападные») решения. Еще один частотный мотив в кадре, который пересекается с промзонами, но необязательно имеет к ним отношение — это типичный для Восточной Пруссии глиняный кирпич высокого обжига. Сейчас он остался в городе отдельными цитатами из прошлого, но их все равно хватает для метонимического восстановления утраченного целого. Кирха среди зелени, частного сектора и типовых многоквартирных домов заведомо геометрически доминирует в окружающем ландшафте, поэтому ее попадание в кадр (часто вне всякой мотивировки) выглядит мнемоническим указанием на место действия в целях отработки рибейта.

Упомянутый в начале настоящей статьи сериал «В клетке» (2019) — цитата боевика из условных 1990-х, точнее, из тех ранних 2000-х, когда российское кино впервые за весь постсоветский период оказалось в силах на сравнительно высоком техническом уровне подытожить «лихое» десятилетие («Бригада», «Бумер» и особенно его суровое продолжение, казахский «Рэкетир» с цитатами из Тарантино и украинская «Чужая» с отсылками к нему же). Сериал увлеченно воспроизводит криминальную повседневность, этику и фразеологию. В сети представлена версия 18+, где персонажи говорят «как в жизни», реализуя актуальный тренд дифференцирования аудитории. Причем если во втором «Бумере» мат выдавал «авторскую» смелость режиссера Петра Буслова, то здесь экспрессивная фразеология соответствует не более чем маркетинговой стратегии производителей.

«В клетке» конструирует изнанку криминального города, активно используя его маргинальную фактуру (промзоны, порт, живописный район эллингов

напротив недавно построенного стадиона). Персонажи не просто действуют в городе, но и размышляют о нем. Так, в пятой серии армянский мафиози Рубен, навещая мать в доме престарелых, сообщает: «Я переехал сюда ради тебя. Ты хотела жить поближе к Европе. Вокруг ничего приличного нет. А тут сервис, еда — на твердую четверочку». Вероятно, это определяет и внешнюю, и внутреннюю оптику восприятия региона как уникальной части России. В восьмой серии все тот же Рубен, пытаясь соблазнить перспективной работой незаурядную героиню с характером, заявляет: «Мне, понимаешь, нужен свежий взгляд. Здесь как бы Европа, но только как бы. На самом деле провинция. Мало народу, все друг друга знают, совковость присутствует». Речь персонажей служит, таким образом, инструментом трансляции представлений о статусе места, его особенностях и перспективах.

Между заемным «Преступлением» и нарочито брутальной, симулирующей ностальгию по 1990-м «Клеткой» команда Прилучного сняла на калининградской натуре пространный сериал «Желтый глаз тигра» (2018). Это попытка советского ретро, чьи создатели, выражаясь в их стиле, «прям вообще не парятся» с воссозданием недавнего прошлого. Панорамы советского Калининграда с отреставрированным и подсвеченным в сумерках Кафедральным собором, который стал таким уже в новом веке, выглядят легкой насмешкой над внимательным зрителем, но туристическая идентификация важнее. Город, залитый ночными огнями в конце 1980-х годов (еще одна частотная визуальная интермедия в сериале), — абсурд лишь для тех, кто помнит нищету и безнадежность той эпохи, тем более что ныне благодаря пропаганде помнят преимущественно ее беспредельное счастье. Характерен в этом отношении звучащий в титрах каждой серии римейк известной песни ВИА «Веселые ребята»: «Тебе, я знаю, все равно, ведь ты забыла все давно».

Рыночные грузчики и янтарные археологи в дизайнерских олимпийках с советским гербом и надписью «СССР», девушка с копной закрученных волос и цветными прядями, как с разворота журнала «Птюч», — все это не столько попадание пальцем в небо, сколько договор со зрителем, погруженном в добровольную амнезию. Недавнее прошлое слиплось в кучу, где и не разберешь, где застой, где перестройка, где девяностые. Это и неважно, ибо «призрачно все в этом мире бушующем»[19], жить надо сейчас, пользоваться тем, до чего можешь дотянуться, а прошлое просто прошло. Эта презумпция создателей в адрес таргетируемого зрителя распространяется и на героев, с которыми такому зрителю будет нетрудно идентифицироваться. Город в фильме населен людьми, за редким исключением лишенными проблесков интереса к месту, в котором они находятся. Хотя со времен первых переселенцев по сюжету минуло почти полвека, жители трофейного города просто используют готовые ресурсы, ничего не инвестируя. И если так называемая континентальная Россия устроилась на нефтегазовой трубе, то изящный маленький эксклав осваивает залежи янтаря. Зачастую уже добытого и аккуратно сложенного нацистами в штольнях.

Здесь, как и в других сериалах, город активно панорамируется, и это не только Калининград. Сцены, снятые в Москве, Гданьске и Петербурге, также

19 Отчасти буддистский рефрен песни Александра Зацепина на стихи Леонида Дербенева, которую Олег Анофриев записал для кинофильма «Земля Санникова» (1973, Альберт Мкртчян, Леонид Попов).

открываются их панорамами. И если Гданьск — туристическая открытка со шпилями восстановленного центра, работающая на бренд «ухоженной Европы», то Москва состоит из топосов символической власти (главное здание МГУ, другие высотки, Кремль). Когда сюжет в какой-то момент переносится в петербургский грузовой порт, панорамы снова работают как открытки — Казанский собор с колоннадой, перспектива Невского проспекта от площади Восстания к Адмиралтейству. Они не имеют отношения к действию, главное — задать предсказуемый ассоциативный ряд. В этом ряду появляется и петербургская цитата Покровского собора на Рву, так называемый Спас на Крови. Его немного стеснялись даже в советских путеводителях на иностранных языках, предпочитая показывать ампир и модерн, однако в постсоветские годы слава самого кичевого храма Петербурга только упрочивалась, и его появление в сериале вполне предсказуемо.

Город в «Желтом глазу тигра», будь то Калининград или другое скопление построек, — вневременной набор объектов «пристального взгляда туриста»[20], узнаваемая эмблема, адресованная клиентам авиакомпании «Победа». Одновременно это такое же страшное место, как в «Жене керосинщика», и конвенциональная гламурная картинка, к которой сводится город, только подчеркивает эту двуслойность — все ощутимее затхлый хтонический запах, доносящийся из-под тонкого и внешне благополучного слоя, нанесенного ветром новой империи. «Уезжай отсюда и мать увози, если жить хочешь», — говорит главному герою, офицеру ФСБ под прикрытием, сестра его бывшей возлюбленной. Говорит, разумеется, «из лучших побуждений». В десятой серии, когда ФСБ начинает наконец одолевать глупых алчных бизнесменов, поднявшихся на убийствах в «лихие девяностые», случается удивительный эпизод с освобождением заложников мафии. Те, кого в последнее десятилетие все увереннее и практически без кавычек называют «космонавтами», врываются в импровизированное узилище, но его постояльцы не пугаются, а, напротив, вытирают слезы счастья: «Свои, свои! В Москву поедем!»

Этот отчетливый оммаж советской эпохе, которая так и осталась незавершенной, актуализирует старательно культивируемый ею «москвоцентризм». Освобождение и значит с необходимостью отъезд в Москву — не оставаться же здесь, на *чужой* земле, где воротилы теневого бизнеса собираются на переговоры под звуки органа в бывшей немецкой кирхе, превращенной в областную филармонию. Все лучшее, родное, исконное — на восток от этих временных владений, которые в советском кино не имели даже права на имя, только статус площадки для изображения разгрома немецко-фашистских войск или европейской чужбины.

Поверхностное и бесцеремонное обращение с фактурой Земландского полуострова в (пост)советском кино не должно заслонять главного — тенденции к ее дифференциации и персонализации. Она служит не только условной «Германией» или узнаваемым, красноречиво презентируемым, но все еще

20 Tourist gaze — понятие, введенное и обоснованное британской школой социологии мобильности для обозначения массовой практики визуального потребления, программируемой туристической индустрией (информационное и инфраструктурное обеспечение объектов, организация специальных «фототочек», торговля видами и локальными нарративами на различных носителях и т.д.), подробнее см.: [Urry, Larsen 2011]).

анонимным местом («Жена керосинщика»), а вместилищем самостоятельной истории. В наши дни Калининградский регион вызывает растущий интерес не как многоразовая декорация, но как носитель уникальных черт, резко выделяющих его на фоне «континентальной» (основной) России. Характерный список преимуществ приводит генеральный продюсер компании «Запад-Фильм» Ахмед Бугов: «Здесь необычная архитектура, даже в Питере мы не найдем такой. Конечно, еще море, и то, что зимы нет. Сюда можно добавить порты, дюны. Так что у нас кроме гор практически все есть» (цит. по: [Сергиенко и др. 2020]). Несмотря на легкий эксплуататорский налет, органично присущий коммерческой киноиндустрии, этот подход отмечает важный этап в формировании региональной идентичности. До недавнего времени она сознавалась исключительно изнутри в противопоставлении чуждому взгляду извне, была своеобразным партизанским сокровищем, которое следует беречь и стеречь, как вход в янтарную штольню. Сейчас усилиями кинематографистов она превратилась в набор устойчивых туристических клише, которые могут привлекать одних, возмущать других и провоцировать конкуренцию образов региона, поставляемых различными агентами культурных индустрий.

Библиография / References

[Блинова 2016] — *Блинова М.* Александр Адерихин, калининградский журналист: «Писательство — это проклятие...» // Новый караван. 30.09.2016 (https://caravan.su/novosti/kaliningrad/aleksandr-aderikhin-kaliningradskiy-zhurnalist-pisatelstvo-eto-proklyatie-/ (дата обращения: 08.04.2021)).

(*Blinova M.* Aleksandr Aderikhin, kaliningradskiy zhurnalist: “Pisatel’stvo — eto proklyatie…” // Novyy karavan. 30.09.2016 (https://caravan.su/novosti/kaliningrad/aleksandr-aderikhin-kaliningradskiy-zhurnalist-pisatelstvo-eto-proklyatie-/ (accessed: 08.04.2021)).)

[Васютин, Попадин 2013] — *Васютин О.И., Попадин А.И.* Городской палимпсест. Градостроительная практика в Калининградской области (1945—1990) // Слово.ру: Балтийский акцент. 2013. № 1. С. 97—123.

(*Vasyutin O.I., Popadin A.I.* Gorodskoy palimpsest. Gradostroitel’naya praktika v Kaliningradskoy oblasti (1945—1990) // Slovo.ru: Baltiyskiy aktsent. 2013. № 1. P. 97—123.)

[Губин, Строкин 1991] — *Губин А.Б., Строкин В.Н.* Очерки истории Кенигсберга. Калининград: Калининградское книжное издательство, 1991.

(*Gubin A.B., Strokin V.N.* Ocherki istorii Kenigsberga. Kaliningrad, 1991.)

[Ефремов 2007] — *Ефремов Л.А.* Курорты Земландского побережья глазами советских переселенцев // Калининградские архивы. 2007. Вып. 7. С. 160—164.

(*Efremov L.A.* Kurorty Zemlandskogo poberezh’ya glazami sovetskikh pereselentsev // Kaliningradskie arkhivy. 2007. Iss. 7. P. 160—164.)

[Кокорин 2019] — *Кокорин А.В.* Социально-экономические процессы региональной киноиндустрии // Вестник Московского университета. Сер. 21. Управление (государство и общество). 2019. № 3. С. 58—76.

(*Kokorin A.V.* Sotsial’no-ekonomicheskie protsessy regional’noy kinoindustrii // Vestnik Moskovskogo Universiteta. Ser. 21. Upravlenie (gosudarstvo i obshchestvo). 2019. № 3. P. 58—76.)

[Костяшов 2018] — Восточная Пруссия глазами советских переселенцев. Первые годы Калининградской области в воспоминаниях и документах / Ред. Ю.В. Костяшов. Калининград: Калининградская книга, 2018.

(Vostochnaya Prussiya glazami sovetskikh pereselentsev. Pervye gody Kaliningradskoy oblasti v vospominaniyakh i dokumentakh / Ed. by Ju.V. Kostjashov. Kaliningrad, 2018.)

[Ланина, Макаров 2018] — *Ланина Л.А., Макаров А.А.* Взаимодействие киноинду-

стрии и регионов как вектор регионального развития // Сибирский научный сборник. Сер. Экономические науки. Новосибирск: Центр развития научного сотрудничества, 2018. С. 73—83.

(*Lanina L.A., Makarov A.A.* Vzaimodeystvie kinoindustrii i regionov kak vektor regional'nogo razvitiya // Sibirskiy nauchnyy sbornik. Ser. Ekonomicheskie nauki. Novosibirsk, 2018. P. 73—83.)

[Лимонов 2005] — *Лимонов Э.* Подросток Савенко // Лимонов Э. Русское. М.: Ad Marginem, 2005. С. 129—322.

(*Limonov E.* Podrostok Savenko // Limonov E. Russkoe. Moscow: Ad Marginem, 2005. P. 129—322.)

[Митина 2010] — *Митина Е.С.* Восстановительный период в истории строительства в Калининградской области // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер. Общественные и гуманитарные науки. 2010. Вып. 12. С. 71—77.

(*Mitina E.S.* Vosstanovitel'nyy period v istorii stroitel'stva v Kaliningradskoy oblasti // Vestnik Baltiyskogo Federal'nogo Universiteta im. I. Kanta. Ser. Obshchestvennye i gumanitarnye nauki. 2010. Iss. 12. P. 71—77.)

[Митина 2011] — *Митина Е.С.* Послевоенное градостроительство в Калининградской области по воспоминаниям архитектора Л.В. Черкасовой // Калининградские архивы. 2011. Вып. 9. С. 181—192.

(*Mitina E.S.* Poslevoennoe gradostroitel'stvo v Kaliningradskoy oblasti po vospominaniyam arkhitektora L.V. Cherkasovoy // Kaliningradskie arhivy. 2011. Iss. 9. P. 181—192.)

[Оже 2017] — *Оже М.* Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / Пер. с фр. А.Ю. Коннова; ред. Т. Тимакова, О. Паченков. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

(*Auge M.* Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Moscow, 2017. — In Russ.)

[Опарина 2019] — *Опарина Е.О.* Взаимодействие «своей» и «чужой» культур в интерпретации художественного текста: Опыт изображения негативного контакта (на примере фильма А. Кайдановского «Жена керосинщика») // Межкультурная коммуникация в эпоху глобализации: Свое, чужое, универсальное: Сб. ст. / Отв. ред. Е.О. Опарина. М.: ИНИОН РАН, 2019. С. 158—172.

(*Oparina E.O.* Vzaimodeystvie "svoey" i "chuzhoy" kul'tur v interpretatsii khudozhestvennogo teksta: Opyt izobrazheniya negativnogo kontakta (na primere fil'ma A. Kaydanovskogo "Zhena kerosinshhika") // Mezhkul'turnaya kommunikatsiya v epohu globalizatsii: Svoe, chuzhoe, universal'noe: Coll. of art. / Ed. by E.O. Oparina. Moscow, 2019. P. 158—172.)

[Орехов 2013] — *Орехов А.* Воспоминания об Александре Кайдановском / Публ. и коммент. А. Жабинского; вступ. ст. В. Дайча // Южно-российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 108—113.

(*Orehov A.* Vospominaniya ob Aleksandre Kaydanovskom / Ed. by A. Zhabinsky, V. Dajch // Yuzhno-rossiykiy muzykal'nyy al'manakh. 2013. № 1. P. 108—113.)

[Прилучный 2019] — *Прилучный П.* «Настоящий я, когда рядом с детьми». Интервью Ивану Кудрявцеву // FilmPro. 31.05.2019 (https://www.filmpro.ru/materials/69323 (дата обращения: 08.04.2021)).

(*Priluchnyj P.* 'Nastoyashchiy ya, kogda ryadom s det'mi". Interv'yu Ivanu Kudryavcevu // FilmPro. 31.05.2019 (https://www.filmpro.ru/materials/69323 (accessed: 08.04.2021)).)

[Павлючик 1985] — *Павлючик Л.В.* От исповеди к эпосу: судьба и фильмы Виктора Турова. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1985.

(*Pavljuchik L.V.* Ot ispovedi k eposu: sud'ba i fil'my Viktora Turova. Moscow, 1985.)

[Попадин 2016] — *Попадин А.* Иммануил Кант в Калининграде. Калининград: Пикторика, 2016.

(*Popadin A.* Immanuil Kant v Kaliningrade. Kaliningrad, 2016.)

[Попадин 2020] — *Попадин А.* Местное время: полдень. Практико-мифологическое пособие по использованию Калининграда для его жителей и гостей. Калининград: Пикторика, 2020.

(*Popadin A.* Mestnoe vremya: polden'. Praktiko-mifologicheskoe posobie po ispol'zovaniyu Kaliningrada dlya ego zhiteley i gostey. Kaliningrad, 2020.)

[Прохоров 2007] — *Прохоров А.* Унаследованный дискурс. Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект; ДНК, 2007.

(*Prohorov A.* Unasledovannyy diskurs. Paradigmy stalinskoy kul'tury v literature i kinematografe "ottepeli". Saint Petersburg, 2007.)

[Сергиенко и др. 2020] — *Сергиенко К., Шустов К., Априянц К.* Фабрика грез: Как Калининград превращают в киностолицу // Твой Бро. 2020. Август (https://www.tvoybro.com/exclusive/5649959797 1000000_kak-kalininghrad-prievrashchaiut-v-kinostolitsu (дата обращения: 08.04. 2021)).

(*Sergienko K., Shustov K., Aprijanc K.* Fabrika grez: Kak Kaliningrad prevrashchayut v kinostolitsu //

Tvoy Bro. 2020. Avgust (https://www.tvoybro.com/exclusive/56499597971000000_kak-kalininghrad-prievrashchaiut-v-kinostolitsu (accessed: 08.04.2021)).)

[Туровская 2004] — *Туровская М.И.* Фильмы «холодной войны» как документы эмоций времени // История страны/ История кино / Ред. С.С. Секиринский. М.: Знак, 2004. С. 202—217.

(*Turovskaja M.I.* Fil'my "kholodnoy voyny" kak dokumenty emotsiy vremeni // Istoriya strany/ Istoriya kino / Ed. by S.S. Sekirinskij. Moscow, 2004. P. 202—217.)

[Чечот 2016] — *Чечот И.Д.* Гению места Калининграда и Кенигсберга // Чечот И.Д. От Бекмана до Брекера. Статьи и фрагменты. СПб.: Сеанс, 2016. С. 554—566.

(*Chechot I.D.* Geniyu mesta Kaliningrada i Kenigsberga // Chechot I.D. Ot Bekmana do Brekera. Stat'i i fragmenty. Saint Petersburg, 2016. P. 554—566.)

[Ямпольский 2008] — *Ямпольский М.Б.* Муратова. Опыт киноантропологии. СПб.: Сеанс, 2008.

(*Yampolsky M.B.* Muratova. Opyt kinoantropologii. Saint Petersburg, 2008.)

[Ярцев, Вертяшкина 2020] — *Ярцев А.А. Вертяшкина А.В.* Калининградский регион как открытая кинематографическая площадка для фильмов о Великой Отечественной войне // В боях за Восточную Пруссию. 75 лет Великой Победе. Калининград: БФУ им. И. Канта, 2020. С. 214—227.

(*Jarcev A.A.* Vertjashkina A.V. Kaliningradskiy region kak otkrytaya kinematograficheskaya ploshchadka dlya fil'mov o Velikoy Otechestvennoy voyne // V boyakh za Vostochnuyu Prussiyu. 75 let Velikoy Pobede. Kaliningrad, 2020. P. 214—227.)

[Karakhan 1992] — *Karakhan L.* Jobless prophets: Glasnost and the auteurs // Russian critics on the cinema of Glasnost / Ed. by M. Brashinsky, A. Horton. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1992. P. 30—34.

[Kozma 2011] — *Kozma A.* Ilsa and Elsa. Nazisploitation, mainstream films and cinematic transference // Nazisploitation! The Nazi image in low brow cinema and culture / Ed. by D. Magilow, L. Vander, T. Katherine, E. Bridges. New York; London: The continuum publishing group, 2011. P. 55—71.

[Monastireva-Ansdell 2017] — *Monastireva-Ansdell E.* Renegotiating the 'communal apartment': migration and identity in Soviet and contemporary Eurasian cinema // Studies of Russian and Soviet Cinema. 2017. Vol. 11 (3). P. 228—249.

[Uricchio 2011] — *Uricchio W.* A 'proper point of view': The panorama and some its early media iterations // Early Popular Visual Culture. 2011. № 9 (3). 225—238.

[Urry, Larsen 2011] — *Urry J., Larsen J.* The Tourist Gaze. 3.0. London: Sage Publications, 2011.

Елена Карпенко

Экспозиция как сценография:

МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ И КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ В ПАРКЕ СКУЛЬПТУР «МУЗЕОН»[1]

Elena Karpenko

Exposition as Scenography: Monumental Performance and Cultural Memory in the Muzeon Sculpture Park

Елена Карпенко (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент школы философии и культурологии факультета гуманитарных наук; кандидат философских наук) ekkarpenko@hse.ru.

Ключевые слова: парк скульптур, советские памятники, советское наследие, политика памяти

УДК: 316.7 + 316.334.56
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_164

В статье рассматриваются способы организации паркового пространства, а также приемы ландшафтного дизайна в оформлении экспозиционных зон в парке скульптур «Музеон». Основная цель статьи — проанализировать экспозиционное пространство «Музеона» как воплощение проекта «ностальгической модернизации» в стиле кэмп, с помощью которого решается задача нейтрализовать «трудную» память о советском прошлом.

Elena Karpenko (PhD; Associate Professor, School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, HSE University (Moscow)) ekkarpenko@hse.ru.

Key words: sculpture park, Soviet monuments, Soviet heritage, politics of memory

UDC: 316.7 + 316.334.56
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_164

This article examines the means of organizing the park space, as well as the approach to landscape design of the exhibition areas in the Muzeon Sculpture Park. The main purpose of the article is to analyze the exposition space of the Muzeon as an embodiment of the project of “nostalgic modernization” in the camp style in order to neutralize the “difficult” memory of the Soviet past.

«Музеон» и новый московский урбанизм: к проблеме проектирования культурной идентичности

> Когда скульптура перестает быть монументальной и становится годологической, мало сказать, что скульптура — это пейзаж и что она благоустраивает какое-то место. Она благоустраивает дороги и сама становится путешествием.
>
> *Жиль Делёз. Критика и клиника*

Обустройство парковых пространств современной Москвы — одно из главных направлений городской политики[2] и предмет многочисленных дискуссий сре-

1 Работа выполнена в рамках деятельности научно-исследовательской группы «Советская и постсоветская художественная и интеллектуальная культура» в составе Школы философии и культурологии ФГН НИУ ВШЭ.

2 См. к примеру, специальный раздел на сайте мэра Москвы: https://www.mos.ru/city/projects/parks/ (дата обращения: 02.11.2020).

ди историков, урбанистов, культурологов, социологов. Городские исторические парки относительно недавно стали объектом культурных и городских исследований, выявляющих механизмы конструирования публичных социальных практик и соответствующих им культурных идентичностей [Степанов 2014]. Темы локального историзма, культурной памяти и материального наследия, а также культурная политика в отношении как материальных объектов, так и городских сред становятся особенно актуальными в контексте трансформаций, которые претерпевают городские парки Москвы в последнее десятилетие. Объединяющим мотивом трансформаций, стимулом урбанистических решений и действий выступает идея создания доступной и открытой парковой среды для горожан, при этом «открытость» и «доступность» понимаются и реализуются как в экономическом смысле (свободный вход), так и в социальном (досуговые активности для разных социальных групп). Вместе с тем декларативная «гуманизация» парковых сред, обрамляющая повседневную жизнь горожан в стилизованные ландшафтные декорации, приводит к утрате историчности мест и разрушению культурной памяти как опыта рефлексивного переживания [Там же: 58], подменяя его «чувствительностью», которую Сьюзен Сонтаг определяла как кэмп [Зонтаг 1997]. В статье я проанализирую парковое экспозиционное пространство «Музеона», которое воплощает проект «ностальгической модернизации» [Калинин 2010] в идеологическом смысле и отражает эстетику кэмпа в стилистическом решении, что в конечном итоге нейтрализует «трудную» память [Эппле 2020], исключая неудобные вопросы и этические дилеммы культурной памяти о советском прошлом.

История парка

На протяжении последних двух десятилетий парк искусств «Музеон» с его обширной коллекцией советской и постсоветской скульптуры является одним из дискуссионных пространств. В статье, посвященной практикам музеефикации и институционализации памяти о коммунистическом периоде на постсоветском пространстве, Александра Гайдай реконструирует историю создания парка в контексте исторических событий 1989—1991 годов: разрушение Берлинской стены, обретение независимости странами Восточной Европы и Прибалтики, августовский путч и публичный демонтаж памятника основателю ВЧК Феликсу Дзержинскому 22 августа 1991 года [Гайдай 2016: 86]. Исследовательница отмечает, что идея создания тематического парка «скульптур эпохи тоталитаризма» впервые появляется в статье Н. Андреева в газете «Известия» от 16 сентября 1991 года, а 24 января 1992 года городская власть Москвы принимает решение о размещении демонтированных советских монументов во дворе Дома художников, куда впоследствии будут перемещены памятник Ф. Дзержинскому (скульптор Е. Вучетич, 1958), памятник Сталину (скульптор С. Меркуров, 1938), памятники Ленину и другие объекты. Спонтанно возникший в начале 1990-х годов как склад-хранилище монументов «старого режима» у здания ЦДХ на Крымской набережной, парк-музей почти два десятилетия оставался неосвоенным местом, открытым запасником скульптур, ставших ненужными и лишними в публичном городском пространстве при смене политической системы. На протяжении 2000-х годов памятники советской эпохи служили декорацией для тематических скульптурных симпозиу-

мов, проводившихся музеем современного искусства, а также символическим фоном для аллеи меценатов, возникновение и существование которой отражало общую установку культурной политики Ю.М. Лужкова в отношении публичных городских сред[3].

С назначением в марте 2011 года Сергея Капкова директором ЦПКиО им. Горького начинается новый этап в истории «Музеона»[4]: разрабатывается и реализуется на протяжении семи лет проект реконструкции и ландшафтного благоустройства (архитектор Евгений Асс[5]). Вместе с тем стоит отметить обстоятельство, свидетельствующее о том, что парк «Музеон» является пространством идеологической и политической борьбы: в течение десяти лет руководство парка менялось пять раз[6], и с сентября 2019 года объединенным парком Горького, в состав которого был включен «Музеон», руководит П.С. Трехлеб, первый директор парка «Зарядье»[7]. К 2020 году «Музеон» приобрел относительно законченный вид с точки зрения урбанистического дизайна: парковый кластер был вписан в центральную часть города и объединен общим логистическим планом. Вместе с тем реорганизация пространства не могла не предполагать экспозиционный проект по репрезентации скульптурных объектов разного качества и исторической ценности[8]. Рабочей идеей проекта и его реализации стала концепция «творческой лаборатории»: предполагалось, что скульптуру и прочие пространственные объекты можно использовать как экспериментальный материал для воплощения кураторского замысла, посетители же будут интерпретировать композиции в категориях пространственного размещения коллекции с учетом зонирования и возможного выбора маршрутов.

---

3 «Аллея меценатов» стала предметом публичной дискуссии в ноябре 2011 года и одним из поводов к пересмотру отношения и к территории парка, и к коллекции скульптуры. Репортаж см. по ссылке: http://www.ntv.ru/novosti/246276/ (дата обращения: 28.10.2020). Примечательна и история с бюстами меценатов, выполненных народным художником Российской Федерации (звание получено в 2017 году) Петром Тимофеевичем Стронским, который опубликовал открытое письмо в адрес администрации «Музеона» в период начала «реновации». Доступно по ссылке: http://stronski.ru/news/477 (дата обращения: 29.10.2020).

4 Сергей Капков неоднократно давал для СМИ комментарии по поводу реконструкции «Музеона», проекты которой появились в 2011 году, подчеркивал важность этого начинания. См., например: http://ria.ru/culture/20120307/587409193.html (дата обращения: 03.11.2020).

5 Решения о проекте реновации носили закрытый характер, то есть не было проведено официального конкурса. Крайне схематичный образ будущего парка можно найти на странице автора проекта: http://www.asse.ru/index.php?lang=ru (дата обращения: 02.11.2020). На экспозиции проекта скульптуры отсутствуют, за исключением памятника Петру, который представлен как фон и оптическая доминанта.

6 Михаил Пукемо (с момента основания парка в 1992 году по 2011-й); Елена Тюняева (2011—2016, в 2015 году «Музеон» был присоединен к парку Горького); Марина Линчук (октябрь 2016 — январь 2019), Вячеслав Дунаев (январь — сентябрь 2019).

7 См. официальную информацию по ссылке: https://www.mos.ru/news/item/62205073/ (дата обращения: 02.11.2020).

8 Об истории реновации «Музеона», а также о мотивах и ценностных установках реноваторов можно узнать из воспоминаний Ирины Саминской, которая отвечала за развитие парка при Елене Тюняевой, в подкасте парка Горького «Деловые» от 23 сентября 2020 года: https://podcasts.apple.com/ua/podcast/%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5-%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F/id1529297289?l=ru (дата обращения: 29.10.2020).

Далее я проанализирую реализацию концепции, с тем чтобы показать парадоксы социальных и эстетических эффектов, а также этические дилеммы в отношении советского прошлого, которые порождаются концепцией «творческой лаборатории». Я буду опираться на тезисы о кэмпе Сьюзен Сонтаг при анализе стилистических решений, которые воплощают идеологию «ностальгической модернизации». Для анализа культурной памяти, способов ее репрезентации и конструирования в экспозиционном пространстве музея скульптуры я воспользуюсь моделью трехчастной структуры культурной памяти Алейды Ассман, в соответствии с которой культурная память хранится на символических носителях-объектах в той социальной среде, индивиды которой определяют свою идентичность по отношению к этим символическим объектам [Ассман 2014: 20]. Я буду исходить из того, что носителями культурной памяти выступают не только скульптуры, но и парк как физическое пространство и социальный институт, определяющий возможности социальных практик в отношении экспонируемых объектов. Символическое значение объектов, экспозиционных зон и паркового ансамбля в целом конструируется ландшафтными архитекторами и кураторами экспозиции скульптур с целью эстетической репрезентации и актуализации фрагментов культурной памяти.

Основные вопросы моего исследования:

1. В какой ландшафтный/урбанистический контекст и в какое стилевое парковое оформление помещены советские монументы?

2. Какие дискурсивные практики определяют интерпретацию советского монументального наследия в пространстве парка?

3. Какие эстетические и символические акценты расставлены в новом дизайне городского парка — музея скульптур?

4. Какие образы и символы советского прошлого представляют скульптуры посетителю парка?

Кэмп как эстетика «ностальгической модернизации»

В логике объединения парковых пространств Москвы с центром управления в парке Горького помимо урбанистической и административной прагматики последовательно воплощается идеологема «ностальгической модернизации». Илья Калинин, анализируя программные речи Д.А. Медведева 2008—2009 годов, отмечает:

> Ее (ностальгической модернизации — *Е.К.*) позитивной энергией должна стать не растраченная энергия травмы, высвобождающаяся благодаря превращению стигматизированного — «утраченного» или «отобранного» — прошлого в часть *общепризнанного культурного наследия*, законно вписанного в настоящее. Соответственно, прошлое выступает здесь не как *объект отождествления, а как ресурс преобразования* [Калинин 2010: 10] (Курсив мой. — *Е.К.*).

Реконструированные и объединенные парковые пространства воплощают «исторические горизонты» этой идеологемы: с одной стороны, именно в парке Горького, представляющем выхолощенную версию советского имперского стиля, находится музей современного искусства «Гараж» — «место, где встре-

чаются люди, идеи и искусство, чтобы создавать историю»[9]. С другой стороны, «Музеон» — парк, оформленный в ультрасовременном стиле «новой волны» (New Perennials) с использованием ландшафтных приемов и технологий крупнейшего ландшафтного дизайнера-энвайрономенталиста Пита Удольфа, выступает экспозиционным пространством для советского монументального наследия. Это урбанистическое решение является примером того, что И. Калинин называет «мультиплицирующей конструкцией», при которой прошлое — ландшафтно-архитектурный ансамбль и советские памятники — становится источником и побудительным мотивом модернизации городского пространства.

Для описания и анализа эстетических эффектов модернизации я воспользуюсь некоторым тезисами Сьюзан Сонтаг о кэмпе, поскольку именно этот тип «чувствительности» наиболее точно определяет то, как реализована концепция «творческой лаборатории» в парке «Музеон». Категория «кэмп» применяется в современных культурных исследованиях и глянцевых изданиях в описаниях и оценках вкуса и стиля в индустриях моды, кино, а также в определениях субкультурных стилей жизни и повседневных практик. Я буду использовать термин «кэмп» применительно к тому, как конструируется и представляется пространство парка, включая ландшафтные решения и скульптурные объекты. В этом смысле «кэмп» выступает и как стиль, то есть форма и совокупность приемов организации паркового пространства, и как «тип чувствительности» (Сонтаг), как «способ видеть мир» (Эко). В дополнение отмечу важное обстоятельство, имеющее значение для понимания социальных условий возникновения стиля: история «Музеона» как «творческой лаборатории», включая вопросы принятия решений о ландшафтной и кураторской концепции, отражает те ценностные установки и практики, которые отмечает У. Эко, описывая историю кэмпа:

> Кэмп родился как опознавательный знак в кругу интеллектуальной элиты, уверенной в своем рафинированном вкусе настолько, чтобы посчитать себя вправе пересмотреть то, что вчера воспринималось как дурной вкус, и переоценить неестественное и чрезмерное [Эко 2007: 408].

В случае с «Музеоном» подобной «переоценке» подвергается не только то, что имеет исключительно эстетическое значение, точнее сама «переоценка» трансформирует в конечном счете «этическое» в «эстетическое».

Именно кэмп — наиболее «удобный» стиль для нейтрализации «трудного прошлого» (понятие Николая Эппле* [Эппле* 2020]), культурная память о котором сохраняется в советских памятниках, помещенных в контекст «городской пасторали» [Зонтаг 1997: 7]. Кэмп удобен, по крайней мере, по трем причинам: во-первых, потому что «это способ видеть мир как эстетическое явление, он выразим не в терминах красоты, но в терминах степени искусственности, стилизации»; во-вторых, потому, что он «пренебрегает содержанием, или задает такую точку зрения, с которой содержание безразлично»; наконец, в-третьих, потому что «чувствительность кэмпа неангажирована, деполитизирована — или по крайней мере аполитична» [Там же: 2]. В парке «Музеон» этот кэмпо-

9 По версии официального сайта «Гаража»: https://garagemca.org/ru/about (дата обращения: 11.03.2021).

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

вый эффект сконструирован с «простодушной серьезностью», он работает именно так, как его определяет Сонтаг: «...предлагает для искусства [и жизни] некий отличный — дополнительный — набор стандартов», прежде всего в отношении к исторической памяти о советском прошлом. В итоге суть концепции «Музеона» может быть сформулирована, перефразируя Сонтаг, как некоторое представление об историческом времени, прошлом и настоящем в терминах стиля, «через множество вещей-которые-суть-то-чем-они-не-являются», оно «воплощает победу стиля над содержанием, эстетики над моралью, иронии над трагедией» [Там же: 8, 38].

Стратегия организация экспозиционного пространства: диалектика памяти и забвения

«Музеон» не единственный парк-музей советской скульптуры на постсоветском пространстве; самые известные и изученные парки — «Грутас» (Литва, Друскининкай) и «Ментo» (Венгрия, Будапешт). Как отмечает Александра Гайдай:

> ...отдельной формой институализации рецепции коммунизма стал тематический парк памятников. Только в странах с коммунистическим прошлым парки скульптур получили отчетливо идеологическое и политическое определение, став формой рецепции коммунизма [Гайдай 2016: 84—85].

Экспозиции тематических парков в Литве и Венгрии представляют объекты социалистического периода как материальные знаки-свидетельства исторической травмы, утверждая тем самым новую национальную идентичность. Пространственные решения, ландшафтный дизайн и сопутствующий информационный постколониальный дискурс работают на поддержание новой идентичности, в котором нация представляется как «пассивная травмированная жертва оккупационного режима»[10]. Советское наследие отчуждается и остраняется средствами ландшафтного дизайна: «Ментo» представляет собой руинированный храм коммунизма, «Грутас» — символический ГУЛАГ [Карпенко 2017]. Вместе с тем подобный способ репрезентации социалистического наследия порождает эффект отчуждения прошлого и разделения между «нами» (посетителями) и «ними» («палачами» и «жертвами» политического режима прошлого). В подобных экспозициях теряется связь между прошлым и настоящим и формируется представление о прошлом как о другом времени, где существовали отличные от современных «правила» и «принципы», и поэтому то, что было возможно тогда, невозможно сейчас [Гайдай 2016].

В этом контексте как пространство, так и коллекция «Музеона» уникальны. Постколониальная теория, которая могла бы оформить парковые решения с целью сохранить память жертв и их потомков о культурной травме для будущих поколений, оказывается неудобной в случае с «Музеоном», поскольку официальная политика памяти в России начиная с середины нулевых годов выстраивает линию преемственности и наследования по отношению к СССР

10 См., к примеру, концепцию парка Грутас: http://grutoparkas.lt/ru_RU (дата обращения: 10.02.2022).

и работает в логике «ностальгической модернизации», о которой речь шла выше. Как следствие, государство не берет на себя историческую ответственность за террор и политические репрессии, а наследие советской монументальной пропаганды рассматривается либо как «след эпохи», либо — в своих лучших образцах — как коллекция «шедевров» советского стиля великих мастеров: Евгения Вучетича, Сергея Меркурова, Веры Мухиной и других [Котломанов 2017; Эппле 2020]. Городской парк же является не столько «местом памяти», но местом приятного досуга, постмодернистским locus amoenus для современного горожанина, в котором кэмповый гедонизм урбанистического дизайна[11], обозначенный концепцией «творческой лаборатории», выступает как форма стирания памяти и забывания советского опыта.

Практическая реализация концепции «творческой лаборатории» в «Музеоне» представляет способы работы с монументальным наследием, которые основаны на определенном отношении к монументальным объектам, а именно на идее эмоциональной и ценностной нейтральности реликтов прошлого. Это означает, в частности, что вне контекста и включения в групповые социальные практики и/или официальную историческую память (место на площади, официальные ритуалы, демонтаж и т.п.) пластический объект не имеет никакого иного содержания, кроме эстетического. Игра с «эстетическим» восприятием является условием, позволяющим кураторам конструировать для посетителей парковые сцены-картины, обрамляя скульптурные композиции ландшафтными декорациями. Этот прием является иллюстрацией тезиса Алейды Ассман о том, что сила патетического воздействия памятника, когда речь идет об искусстве монументальной пропаганды, ситуативна и исторична:

> Обычно памятник несет эмпатическое послание потомкам, которые, однако, редко воспринимают его, а потому сам памятник вопреки изначальному посылу вскоре уходит в историю и если все еще впечатляет, то лишь в качестве материального реликта минувшего времени [Ассман 2014: 7].

Таким образом, концепция парка как «творческой лаборатории» открывает перед посетителем спектр возможных интерпретаций советского монументального наследия, задавая лишь условно опознаваемые рамки, направляющие исключительно эстетическое восприятие объектов и способы взаимодействия с ними.

Важным обстоятельством, определяющим как условия восприятия парка скульптур, так и практики управления им, является его расположение. Зонально парк относится к району Якиманка Центрального административного округа, он располагается вдоль правого берега Москвы-реки от стрелки Болотного острова до Крымского Вала, являясь первой от центра ландшафтной зоной паркового маршрута: «Музеон» — ЦПКиО им. Горького — Нескучный сад — Воробьевы горы. Связь этого маршрута обеспечивается набережными, именно они работают на создание единства городской среды и ландшафта как для пешехода или велосипедиста, так и для наблюдателя с воды. Пра-

11 Программный экологизм, реализуемый в оформлении парка деревянными архитектурными формами, симптоматично обозначает общее представление об идеальном естественном, то есть «небетонном», пространстве коллективного досуга для жителя мегаполиса.

вая граница парка очерчена многоэтажными элитными жилыми комплексами и зданием «Президент-Отеля». Архитектурные знаки демонстративной роскоши лужковского стиля буквально нависают над парком, символически утверждая социальное неравенство в масштабной декоративной избыточности фасадов. Вид парка со стороны Крымского моста обнажает и усиливает впечатление от архитектурных и пластических доминант, устанавливающих символическую рамку восприятия места. Коллекция советской и постсоветской скульптуры, размещенная у подножия памятника Петру I (скульптор З. Церетелли, 1997), представляется случайным набором вещей-образов, создающих наряду с пейзажным озеленением орнаментальный фон для городских прогулок.

Коллекция, собранная в «Музеоне», включая запасники, избыточна и разнородна по происхождению и художественным качествам: помимо советской скульптуры в парке выставлены объекты со скульптурных симпозиумов, проводившихся здесь в течение десяти лет с 1995 года. Очень разная по стилю, задачам и функциям скульптура собрана в парковом пространстве в крайне условно опознаваемые зоны и группы. Единственный объединяющий экспозицию в целое принцип — формально-эстетический, когда большая часть коллекции сгруппирована по критериям: размер, материал и/или цвет, стилевые и формальные сходства пластических объектов. На картах и путеводителях, в том числе и на официальном сайте «Музеона», скульптуры не обозначены, не участвуют непосредственно в построении маршрута, они «обнаруживаются» посетителем как материальные знаки-указатели и «раскрываются» как актеры, разыгрывающие монументальную драму на зеленых сценах — лужайках.

Сентиментальная драма забвения

Концепция «творческой лаборатории» в «Музеоне» является примером постмодернистской игры в эстетизирующую репрезентацию национальных исторических мифов на парковых сценах настоящего. Природный стиль в урбанистическом дизайне парка (лужайки, свободно растущие живые изгороди, «луговые» композиции из злаков и многолетников) выступает как идеальное выставочное пространство, создающее наилучшие условия для восприятия пластических объемов и материальных качеств скульптурных объектов. «Естественность» ландшафтного дизайна воплощает принцип открытой среды не только в ландшафтных и пластических решениях, но в неопределенности социальных норм в отношении к объектам экспозиции. Посетители ведут себя руководствуясь собственными представлениями о функции места и объектов: как в традиционном музее, как при посещении мемориала, как при посещении достопримечательного места или места для фотосессий, как в городском парке аттракционов и т.п.

Далее я проанализирую только центральные зоны парка, где экспонируются самые одиозные объекты советской монументальной пропаганды; зоны, пространства которых наиболее последовательно воплощают как нормативную неопределенность, так и трудности работы с культурной памятью. От центрального входа в парк посетителю открываются несколько вариантов построения маршрута: он может либо проследовать по широкой прямой аллее, пролегаю-

щей вдоль здания Государственной Третьяковской галереи, либо свернуть на извилистый деревянный помост, — сделать выбор в пользу «экологичного» маршрута. Экспозиция вдоль центральной аллеи организована как тематическая коллекция скульптуры, объединенная общей идеей «Великой Победы ради мира». Открытие этой памятной зоны было приурочено к 65-летнему юбилею Победы в Великой Отечественной войне. Здесь собраны программные работы советских скульпторов-монументалистов: «Стоять насмерть» Е. Вучетича (1967), «Скорбящая» А. Рукавишникова (1990-е), несколько скульптур малого размера и, наконец, скульптурная группа «Требуем мира» В. Мухиной и других авторов (1950-е) — это самая музейная часть экспозиции. Параллельно центральной аллее устроен извилистый деревянный настил («экологичный маршрут»), вдоль которого организовано пространство для временных экспозиций. И прямая, «регулярная» аллея, и извилистый настил ведут посетителя к центральной экспозиционной площадке, на которой размещены зона белокаменной скульптуры и зоны вождей.

Это место — символический центр парка и апогей кэмповой концепции «творческой лаборатории», предлагающей постмодернистские игровые модели отношений между скульптурными объектами, пространством и посетителями. Зона белокаменной скульптуры, где выставлены работы со скульптурных симпозиумов конца 1990-х — начала 2000-х годов, реализована как стилизация под японский сад камней с избыточным уплотнением экспозиционного пространства пластическими массами и символическими образами. Акцентным объектом зала белокаменной скульптуры является десятиметровая «Рука» (Пегас, 2005) Александра Бурганова. Эта скульптура видна практически со всех перспективных точек парка, она оптически определяет выбор и направление маршрута. Среди скульптур в зале присутствуют объекты самой разнообразной тематики: обнаженная женская натура, работы на религиозные и литературные сюжеты, животные, бюсты писателей. Концепция зала предлагает посетителю посмотреть на объекты и экспозицию «в кавычках цитации», «понимать бытие людей и объектов как исполнение роли», расширяя на «область чувствительности метафоры жизни как театра» [Зонтаг 1997: 10]. Такая кэмповая чувствительность конструирует и способы репрезентации советских монументов как актеров исторической драмы в зонах вождей.

Зона вождей — 1. Лениниана и экзистенциальная драма

За залом белокаменной скульптуры устроен участок с извилистым деревянным настилом, он выступает задней границей сцены, пересекая лужайку, на которой размещены советские памятники и серия скульптур на библейские темы Олега Гаркушенко (1990-е). По правую сторону от настила установлены два скульптурных портрета В. Ленина и К. Маркса (С.Д. Меркулов, 1939), далее несколько монументов В. Ленину (бюстов и памятников) без пьедестала, бюсты Л. Брежнева, А. Косыгина, И. Сталина. Размещенные на лужайке памятники Ленину развернуты спиной к настилу, они смотрят в направлении центральной аллеи. Со стороны аллеи памятники скрыты кулисой свободно растущих калин и пузыреплодников. На зеленой лужайке, соединяющей в одном пространстве реа-

листические монументы советским вождям и экспрессивные библейские аллегории Олега Гаркушенко, дихотомически разыграна сцена — образ большой советской истории, декоративным фоном которой выступает стела «СССР — оплот мира» (архитектор С. Щекотихин, 1970-е). Скульптурная сценография работает на контрасте восприятия реалистической и экспрессивной пластики; выстроенные в диагонали однотипные жизнеутверждающие памятники Ленину «отворачиваются» и «не замечают» вселенскую и вместе с тем человеческую драму, разворачивающуюся в ломаных и согбенных фигурах «Слепого», «Собирающего камни», «Сходящего в ад», «Отца и блудного сына». Единство театрального эффекта обеспечивается разнонаправленным движением посетителей: увидеть драму возможно только двигаясь вдоль центральной аллеи. Находясь на настиле или спустившись на лужайку, чтобы рассмотреть неудобно выставленные скульптуры, посетитель сам становится остраненным участником экспозиционной сцены.

Можно было бы предположить, что эта парковая сцена-экспозиция представляет кураторскую попытку этической оценки советского режима, попытку обнажить болевые точки трудной памяти через столкновение в одном пространстве образов монументальной пропаганды и независимой скульптуры; попытку придать советской истории и коммунистической идее человеческое или религиозное измерение и тем самым оценить и пересмотреть наше отношение к прошлому. Однако положенный в основу организации пространства формально-эстетический принцип приводит к парадоксальным эффектам: выглядывающие из-за живой изгороди множественные фигуры главного идеолога советского коммунистического проекта воспринимаются как романтическое эхо прошлого. Симптоматично подтверждает этот разрыв в историческом мышлении и Олег Гаркушенко, описывая в проекте «Музеона» «Прогулки со скульптором» (29 октября 2020 года) историю создания библейской серии в терминах вечных экзистенциальных тем и личных творческих поисков любителя истории. При этом практически в каждом кадре четырехминутного ролика на заднем плане присутствуют в той или иной форме образы В.И. Ленина, которые сосуществуют в одном пространстве с героями Гаркушенко и таким образом включаются в экспозиционную сценографию как пластический фон, подтверждая тем самым тезис Сонтаг о том, что «связь кэмпа с прошлым исключительно сентиментальна» [Там же: 13].

Зона вождей — 2. Сталин и жертвы: драма мемориальной репрезентации

Напротив зоны ленинианы и вождей на пересечении аллей расположена сцена-экспозиция, объединяющая в одном ландшафтном пространстве мемориал жертвам сталинских репрессий (Е. Чубаров, 1998), гранитный памятник И. Сталину (С. Меркуров, 1939) и на небольшом удалении бронзовый памятник Я. Свердлову (Р. Амбарцумян, 1978). Эта сцена могла бы быть «местом памяти» и выполнять социально значимые мемориальные функции: «помнить», «знать», «осуждать», «прощать» [Ассман 2014; Эппле 2020]; именно в логике этической оценки опыта советского террора экспозиция существовала в конце 2000-х годов. До реорганизации в этой зоне наряду с мемориалом жертвам сталинских репрессий располагалась группа деревянных монументов, посвя-

щенная памяти жертв холокоста[12]. Соединение в одном экспозиционном пространстве двух мемориалов задавало единую норму этической оценки тоталитарных режимов, уравнивая масштабы исторического зла фашизма и коммунизма. Однако идеология «ностальгической модернизации» ориентирована не на работу с трудной памятью, а на ее эстетическую нейтрализацию, поэтому после реорганизации парка мемориальная группа жертвам холокоста была убрана с экспозиционной исторической сцены советского террора.

Можно было бы предположить, что экспозиция «Сталин и жертвы» воплощает ретроспективную рефлексию о трагическом опыте террора в форме сцены, где единство образа-высказывания достигается за счет расположения объектов, единства фактуры и цветовых оттенков камня. Красноватый графически очерченный силуэт уверенно шагающего вперед вождя-палача противопоставлен бесформенным и обобщенным телесным массам жертв, как тем, что оказались «за решеткой», так и тем, кто предстоит вождю. Скульптуры Е. Чубарова, выполненные в конце 1990-х годов, представляют обобщенный и бесформенный образ жертв, плотную и сдавленную человеческую массу, не узнаваемую и не различимую. Размещенный на открытой лужайке ансамбль мог бы производить сильный эмоциональный эффект, актуализируя для посетителя трудные вопросы культурной памяти. Однако «время освобождает произведение искусства от требований моральной пользы, передавая его чувствительности кэмпа» [Зонтаг 1997: 31]. Именно этой чувствительностью можно объяснить кураторское и дизайнерское решение, в соответствии с которым в настоящем существует мемориал.

Повислые березы, зонирующие пространство мемориальной экспозиции, создают эффект кулис, выделяя и подчеркивая скульптурную пластику памятника Сталину и в конечном счете романтизируя его образ. «Стена плача», отделенная березовыми кулисами, утрачивает силу этического высказывания и превращается в архитектурный фон для фотосессий. Именно ландшафтный дизайн этой экспозиционной зоны выступает как «растворитель моральности», «нейтрализует моральное негодование, поддерживая легкость и игру» [Там же: 52]. Эффектом нейтрализации трудной памяти средствами ландшафтного дизайна становится подмена мемориальной функции формально эстетической: памятник Сталину превращается в образцовую монументальную работу большого мастера советской официальной скульптуры на фоне пластических экспериментов Евгения Чубарова с материалом и формой.

Зона вождей — 3. Дзержинский: стертая память и драма настоящего

Символическим центром экспозиционной зоны «вождей и жертв» является размещенный на перпендикулярной оси перекрестка аллей памятник Феликсу Дзержинскому (Е. Вучетич, 1958). Особенность его экспозиции в том, что он установлен вместе с пьедесталом, в то время как другие объекты монументальной пропаганды символически лишены возвеличивающего архитектурного

12 Фотографии мемориала жертвам холокоста доступны по ссылке: http://gorod.afisha.ru/archive/inspektsia-park-museon/ (дата обращения: 20.03.2021).

основания. Это решение делает памятник Дзержинскому акцентом и одной из оптических доминант парка. Памятник развернут к реке, зонально выделен регулярным бордюром из низкорослых декоративных злаков на фоне стриженного газона. Колосящиеся злаки в теплое время года подчеркивают глянцевый блеск цельнометаллического постамента, усиливая визуальный эффект вертикали, задаваемой поднятым вверх эмблематическим мечом, размещенным на дубовом венке. В своем нынешнем виде памятник и прилегающая к нему зона являются примером наиболее последовательной реализации стратегии ностальгической модернизации в стиле кэмп, именно этой стратегией можно объяснить скандальную историю с расчисткой постамента от «вандальных» надписей.

Кратко остановлюсь на истории с постаментом: памятник Дзержинскому вместе с постаментом имеет статус объекта культурного наследия регионального значения. Он был перемещен в парк с Лубянской площади после августовского путча 1991 года. На постаменте памятника до недавнего времени можно было прочитать надписи, нанесенные красками в период гражданских волнений в Москве в начале 1990-х годов: «Феликсу конец» и «Долой палачей… Спасибо, Боря», а демонтаж памятника до сих пор остается «болевой точкой» в российской политической повестке. 4 апреля 2014 года научно-методический совет при Департаменте культурного наследия города Москвы в связи с планами реставрации памятника Дзержинскому рассматривал вопрос об исторической ценности и целесообразности сохранения надписей на постаменте[13]. Эксперты сошлись во мнении, что надписи наряду с памятником имеют историческую ценность, требуют изучения и частичного сохранения. Однако в январе 2015 года надписи были удалены, а вопрос о публичной ответственности за это решение так и остался открытым. После удаления надписей памятник был вновь отреставрирован и приобрел свой нынешний глянцевый блеск патины.

Стоит отметить, что ценность стертых надписей заключалась не только в историческом свидетельстве народного гнева, в следах голосов людей из толпы; сохраненные вместе с монументом в пространстве музея, надписи обнажали границу между эстетическим восприятием монумента, историчностью его идеологического смысла, социальной памятью [Ассман 2014: 14—15] и возможным коллективным жестом. Поскольку идеология ностальгической модернизации предлагает видеть в смене политической системы 1990-х годов «не поворот от диктатуры к демократии, а катастрофический слом» [Эппле 2020: 205], то, вероятно, следы, на которые может опереться социальная память тех, кто все еще верит в «прошлые» ценности политических свобод, должны быть стерты с носителей культурной памяти. Эстетическая по исполнению и идеологическая по смыслу реставрация постамента является реализацией официальной практики отрицания [Там же: 255] социальной памяти, исключения ее из дискурсивных пространств публичной мемориальной культуры, когда «забвение представляет целенаправленную стратегию развития культуры», которая определяется «абстрактным единством исторической эпохи» [Ассман 2014].

13 Документ доступен по ссылке: https://www.mos.ru/dkn/documents/arhiv-novostej/view/108894220/ (дата обращения: 20.03.2021).

Напротив памятника Дзержинскому по другую сторону аллеи установлена полутораметровая скульптура Гаруна Шакарова «Спаси и сохрани моих родных» (1990). Фигура и выражение лица подростка, прижимающего к груди спасительную книгу, воплощают молчаливый и молитвенный страх задумчивого ребенка. Размещенные на фоне среднерусских пейзажных сцен-ландшафтов в непосредственной близости скульптурные фигуры Дзержинского и подростка воспринимаются как вольная интерпретация картины Михаила Нестерова «Видение отроку Варфоломею» (1989—1990). Каким бы абсурдным с точки зрения исторической достоверности ни казался этот тезис, сама возможность такого «чувствования» и способа видеть скульптуры как группы оправдывается стилистическим решением парка. Как замечает Умберто Эко: «...кэмп не может быть преднамеренным, он зиждется на простодушии, с которым применяется прием» [Эко 2007: 418], а эффект, который производит эта группа, является «предельным выражением кэмпа: это хорошо, потому что это ужасно» [Зонтаг 1997: 58].

Постдраматическое заключение

Помимо зоны «вождей и жертв» в парке с разной степенью очевидности угадываются следующие тематические зоны: березовая роща великих русских классиков и прочих литераторов, лужайки философов и ученых, аллеи скульптурных аллегорий и т.п. Тема «семьи, родительства и детства» является сквозной, не имеет очевидной зоны, но угадывается в единстве пластического стиля, тем самым становится своеобразным метаязыком, воплощающим отношение к прошлому и исторической памяти, конструируя образ счастливого детства как вневременной ценности. Язык же фигуративной пластики воспринимается посетителем как форма выражения новой искренности, сентиментально-ностальгического проживания «детства вне истории», воплощенного в образах невинной женственности[14].

Нарочитым китчем в тематизации семьи и детства в парке является скульптура Александра Таратынова «Дед Мазай и зайцы» (2010, с 2019 года на реставрации). Группа была размещена на лужайке параллельно набережной, воплощала шутливое смешение «народной» и «массовой» культур в соединении гротескной пластической образности с цитатами кинематографических жестов. Композиция на протяжении многих лет пользовалась неизменной популярностью у посетителей парка разных возрастов — как пространство для детских игр и как декорация для юмористических фотографий. Вместе с тем эта скульптурная группа выступала очевидной для дальнего взгляда рифмой к памятнику Петру I (З. Церетелли, 1997): лодка Мазая и корабль Петра метафорически представляли аверс и реверс художественного мышления о нашей истории, ее образах и символах, воплощенных в парковом музейном проекте «творческой лаборатории».

14 Ср. скульптуры: «Девочка в кресле» (С. Панова, 2007), «Туфельки» (Д. Тугарин, 1995), «Девочка с собакой» (Д. Байков, 2008), «Солнышко» (А. Ненашева, 1983), «Обыкновенное счастье» (О. Закоморный, 2004) и др.

Библиография / References

[Ассман 2014] — *Ассман А.* Длинная тень прошлого / Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

(*Assmann A.* Der lange Schatten der Vergangenheit. Moscow, 2014. — In Russ.)

[Гайдай 2016] — *Гайдай А.* Парк памятников как форма институализации памяти о коммунистическом периоде: центральноевропейский и украинский контекст // ІСТОРІЯ, ПАМ'ЯТЬ, ПОЛІТИКА: Збірник статей / Упоряд. Г. Касьянов, О. Гайдай. Киев: Інститут історії України НАН, 2016. С. 84—100.

(*Gajdaj A.* Park pamyatnikov kak forma institualizatsii pamyati o kommunisticheskom periode: tsentral'noevropeyskiy i ukrainskiy kontekst // ISTORIYA, PAMYAT', POLITIKA: Coll. of art. / Comp. by G. Kas'yanov, O. Gajdaj. Kiev, 2016. P. 84—100.)

[Зонтаг 1997] — *Зонтаг С.* Заметки о кэмпе // Зонтаг С. Мысль как страсть / Пер. с фр. Б. Дубина. М.: Русское феноменологическое общество. 1997. С. 48—64.

(*Sontag S.* Notes on Camp // Sontag S. Mysl' kak strast' Moscow, 1997. P. 48—64. — In Russ.)

[Калинин 2010] — *Калинин И.* Ностальгическая модернизация: советское прошлое как исторический горизонт // Неприкосновенный запас. 2010. № 6 (74). С. 6—16.

(*Kalinin I.* Nostal'gicheskaya modernizatsiya: sovetskoe proshloe kak istoricheskiy gorizont // Neprikosnovennyy zapas. 2010. № 6 (74). P. 6—16.)

[Карпенко 2017] — *Карпенко Е.* «Натурализация» монумента: практика освоения советского наследия в парке Груто (Литва) // Логос. 2017. № 6 (121). С. 237—256.

(*Karpenko E.* "Naturalizastiya" monumenta: praktika osvoeniya sovetskogo naslediya v parke Gruto (Litva) // Logos. 2017. № 6 (121). P. 237—256.)

[Котломанов 2017] — *Котломанов А.* Монументальность новой русской скульптуры. Эпизод 2: «Стена скорби» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 4. С. 436—452.

(*Kotlomanov A.* Monumental'nost' novoy russkoy skul'ptury. Epizod 2: "Stena skorbi" // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. 2017. Vol. 7. Iss. 4. P. 436—452.)

[Степанов 2014] — *Степанов Б.* О старом и новом: музей царицы на руинах романтической легенды // Царицыно: аттракцион с историей / Отв. ред. Н.В. Самутина, Б.Е. Степанов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 54—85.

(*Stepanov B.* O starom i novom: muzey tsaritsy na ruinakh romanticheskoy legendy // Tsaritsyno: attraktsion s istoriey / Ed. by N.V. Samutina, B.E. Stepanov. Moscow, 2014. P. 54—85.)

[Эко 2007] — История уродства / Ред. У. Эко; пер. с итал. А. Сабашниковой, И. Макарова, Е. Кассировой, М. Сокольской. М.: Слово, 2007. С. 408—420.

(Storia della bruttezza / Ed. by U. Eco. Moscow, 2007. — In Russ.)

[Эпплe* 2020] — *Эпплe Н.** Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

(*Epplée N.** Neudobnoe proshloe. Pamyat' o gosudarstvennykh prestupleniyakh v Rossii i drugikh stranakh. Moscow, 2020.)

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

In Memoriam

Наталья Самутина

(17 марта 1972, Смоленск —
12 февраля 2021, Москва)



Борис Степанов

«Иногда — корабли...»

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_179

> Он не только выслушивает малые, почти не звучащие, голоса, давая предельной слабости спастись с помощь воображения, но и предъявляет каждому из нас потерянное пространство фантазии как то место, где мы можем — сможем, могли бы — или обязаны, не можем не — быть вместе...

Эту цитату из предисловия **Натальи Самутиной** к поэтическому сборнику Федора Сваровского «Путешественники во времени» (Москва, 2009) можно считать выражением интуиции, воплотившейся не только в ее научных работах, но и в образе ее мысли и жизни. Тема воображения была фокусом, где сходились многие важные для нее смысловые линии. Воображение вводит дистанцию по отношению к тем социальным рамкам, которые определяют наши жизненные траектории, и содержит в себе момент условности, то самое «as if», «как если бы», к которому отсылает название книги одного из любимых авторов Натальи последних лет — Майкла Сэлера[1]. В нем присутствует потенциал освобождения и ненасильственной социальности, предполагающей в качестве своих конститутивных черт многообразие, рациональность, открытость другому[2]. Дух исследования и талант воображения выражался у Натальи не только в интересе к самым разным культурным феноменам, но и в способности извлекать из повседневности «фантастический мир каждого дня», что служило источником вдохновения для ее друзей — далеких и близких. В том культурном пространстве, которое она создавала своими текстами и высказываниями, находилось место всему: «Волшебной горе» Томаса Манна и фанфикам о Гарри Поттере, Джиму Джармушу и Мандалорцу, барочной музыке и текстам Face и Оксимирона, ангелам Джотто и пружинкам граффити-райтера Оза. Сосуществование всех этих величин не производило впечатления эклектики, каждое из этих явлений было пережито и осмыслено в определенной и всегда очень внятной системе ценностей и культурных координат.

Разворачивая свое видение культуры как «праздника неоднозначности» (название одной из ранних публикаций Натальи, посвященной фильму «Дневник его жены»), Наталья оказалась достойной преемницей своего учителя Бориса Дубина. Это видение было спасительным в ситуации дефицита культурных исследований, которую мы все еще постепенно изживаем — как и полагается — «медленно и неправильно». Будучи органичной частью интернационального академического пространства, работы Натальи Самутиной открывали новые области на карте русскоязычных исследований современной культуры[3]. Начав как исследователь кино, Наталья в последние годы сфокусировалась на изучении «культур соучастия», под которыми подразумевались преодолевав-

1 См.: *Saler M.* As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality. Oxford: Oxford University Press, 2012.

2 Об этом очень хорошо пишет Ирина Каспэ в публикуемом ниже тексте.

3 Список публикаций и выступлений Натальи Самутиной см. на сайте ИГИТИ НИУ ВШЭ: https://www.hse.ru/org/persons/140240 (дата обращения: 25.01.2022).

шие социальные границы и барьеры, но вместе с тем часто маргинализированные пространства коммуникации, в которых различные сообщества, активно задействуя ресурсы воображения, вырабатывают свое видение и понимание современности. К сожалению, работу над книгой «Сообщества и сообщники: теория и практики культур соучастия», в которую должны были войти исследования о культурах соучастия, Наталья не успела завершить по разным причинам, прежде всего из-за тяжелой болезни, с которой она мужественно боролась последние годы, не давая загнать себя в угол, показывая пример собирания себя. Думаю, что работы Натальи Самутиной будут и впредь находить благодарных и понимающих читателей.

Публикуемая далее статья «Споры по поводу “Созданного в бездне”: транснациональные культуры соучастия как культурные интерпретаторы японских текстов» ярко представляет исследовательскую программу Натальи Самутиной. В сравнении с другими ее публикациями, которые всегда были выверены по композиции и стилистике, этот текст кажется несколько эскизным. Кроме того, статья была написана сразу по-английски. Переводя ее, мы стремились максимально донести особую интонацию, присущую текстам Натальи, но, конечно, авторское начало здесь опосредовано. Однако эти обстоятельства, на мой взгляд, обнажают теоретический каркас исследования и многоплановость контекста, к которому оно отсылает.

Обращение к анализу манги и аниме обусловлено прежде всего интересом Натальи к миру фан-сообществ, в котором упомянутые культурные феномены занимают сегодня одно из ключевых мест. Впрочем, в этом обращении проявился и ее глубоко личный интерес к японской культуре. Зерна этого интереса заронил в ней Илья Смирнов своим курсом «Восток на Западе», который она слушала во время учебы в Институте европейских культур. Европейской рецепции японской культуры была посвящена одна из первых публикаций Натальи — «Западно-восточный синтез конца XX века в фильме Питера Гринуэя “Интимный дневник”». Новой почвой для реализации этого интереса стало обращение к изучению манги. Потребность в освоении объекта побудила ее погрузиться в культурные контексты его существования, а поездка в Японию стала одним из наиболее ярких событий последних лет ее жизни. Однако фокус исследования, как ясно уже из названия, не является специфически японским. Написанная для спецвыпуска сборника «Orientaliska studier», имеющего заглавие «Manga, Comics and Japan: Area Studies as Media Studies», статья органично включается в заданную его темой перспективу перехода от изучения манги в рамках страноведения к анализу медийных контекстов ее бытования. Формулируя концепцию «культуры соучастия» для изучения рецепции манги, Наталья дистанцируется не только от страноведения, но и от современных тенденций в исследованиях фан-сообществ. Потребление манги в России становится частью глобального интереса к этому явлению. Специфика российской ситуации, существующей в некоторой изоляции от транснациональной индустрии производства манги, заключается в том, что именно сообщества любителей играют в распространении манги и аниме особую роль. Вместе с тем значение перспективы культур соучастия связано и с тем, что чтение манги перестает быть стигматизированным занятием и уделом замкнутых сообществ любителей и все более становится одной из форм легитимного культурного потребления. Наконец, принципиальным моментом здесь оказывается утверждение, что это потребление не является пассивным и неразборчивым: сообщества со-

участия демонстрируют готовность ставить и обсуждать трудные вопросы, связанные с этическими проекциями того воображаемого мира, приверженцами которого являются их участники. Таким образом, речь идет не только о присутствии этих явлений в публичном пространстве, но о том, что они, как считала Наталья, обладают качествами «публичности» если не в смысле Юргена Хабермаса, то уж, во всяком случае, в смысле концепций «эстетической» и «культурной публичных сфер» и прежде всего концепции «публичной сферы воображения» Майкла Сэлера. Публикуемая статья оказалась, по сути, единственной англоязычной публикацией Натальи Самутиной на тему манги и аниме. Тем не менее у нас есть свидетельство того признания, которое заслужила ее работа в профессиональном сообществе. Вышедшая в 2021 году книга замечательного исследователя Патрика Гэлбрейта, много сделавшего для дестигматизации манги, сопровождается посвящением Наталье Самутиной[4].

В нашу подборку также вошли две статьи близких коллег и друзей Натальи Самутиной. Текст **Александры Колесник** посвящен проектам и исследованиям, реализованным Натальей в качестве руководителя Центра исследований современной культуры Института гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева и преподавателя Высшей школы экономики, с которой была связана значительная часть ее научного пути. Статья **Ирины Каспэ** представляет попытку осмыслить значимость проблематики современности не только для исследовательской работы Натальи Самутиной на разных этапах ее творчества, но для ее жизненной позиции.

4 См.: *Galbraith P.* The Ethics of Affect. Stockholm: Stockholm University Press. 2021 (https://www.stockholmuniversitypress.se/site/books/10.16993/bbn/download/8126/ (accessed: 19.02.2022)). Наталье Самутиной посвящён также и сборник русскоязычных исследований по близкой тематике: Мир комиксов-2021: диапозитивы, комиксы жанра хоррор и военной тематики / Ред.-сост. Ю. А. Магера. Москва; Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2022.

Наталья Самутина

Споры по поводу «Созданного в бездне»:

ТРАНСНАЦИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ СОУЧАСТИЯ КАК КУЛЬТУРНЫЕ ИНТЕРПРЕТАТОРЫ ЯПОНСКИХ ТЕКСТОВ[1]

Natalia Samutina

The *Made in Abyss* Controversy: Transnational Participatory Cultures as Cultural Interpreters of Japanese Texts

УДК: 028.4+004.738.5
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_182

Статья посвящена изучению феномена манги в контексте концепции культур соучастия. Автор представляет культуру манги и аниме как феномен, не только выходящий за национальные и языковые границы, но и преодолевающий рамки замкнутых сообществ любителей, а само потребление — как связанное не только со специфическим фанатским удовольствием, но также и с обсуждением социально значимых этических и эстетических проблем. Конкретным объектом анализа для Натальи Самутиной становятся дискуссии пользователей по поводу манги Акихито Цукуси «Созданный в бездне» и снятого на ее основе аниме. Обращение к анализу рецепции этих произведений русскоязычной аудиторией позволяет ей раскрыть коммуникативный потенциал культур соучастия.

Ключевые слова: культуры соучастия, транскультурные фанатские сообщества, манга, Россия

UDC: 028.4+004.738.5
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_182

The article is about the study of the phenomenon of manga in the context of participatory cultures. The author presents the culture of manga and anime as a phenomenon that transcends not only national and linguistic boundaries, but also overcomes the boundaries of closed fan communities, and the consumption itself as associated not only with specific fan enjoyment, but also with discussions of socially significant ethical and aesthetic problems. In particular, Natalia Samutina analyzes user discussions of Akihito Tsukushi's manga *Made in Abyss* and the anime based on it. In her study of the reception of these manga and anime by the Russian-speaking audience, Samutina reveals the communicative potential of participatory cultures.

Key words: participatory cultures, transcultural fan communities, manga, Russia

Культуры соучастия как понятие и культурная реальность в России

В исследованиях манги/аниме и исследованиях фанатских сообществ при описании деятельности читателей или зрителей за пределами Японии очень часто используются слова «фанат» или «отаку». «Отаку» — понятие, подразумевающее сильную вовлеченность в сообщества поклонников манги и/или аниме,

1 Перевод с английского К. Левинсона под ред. Б. Степанова. Приносим благодарность Ю. Магере и Е. Лысенко за участие в подготовке публикации. Первая публикация: *Samutina N.* The Made in Abyss Controversy: Transnational Participatory Cultures as Cultural Interpreters of Japanese Texts // Orientaliska studier. 2018. Vol. 156. Special

обычно сочетающуюся с большим интересом к самой Японии, особенно к культурным практикам и жизненным стилям японской молодежи. Неоднократно отмечалось также (см., например: [Hills 2002; Ito et al. 2012]), что за пределами Японии слово «отаку» обычно используется без негативных коннотаций, по крайней мере самими участниками фанатских сообществ. В России, а также в США и Великобритании они используют этот термин в основном для того, чтобы подчеркнуть свою позитивную транскультурную идентификацию с японскими фанатскими практиками[2].

Понятие «фанаты», вместе с образованными от него «фанатскими сообществами», «фанатскими практиками» и «фанатскими культурами», еще более распространено. В настоящее время оно применяется в основном как общее название для любого увлеченного пользователя, читателя и зрителя — в сфере популярной культуры или других областях культуры (бывают фанаты театра, барочной музыки, фигурного катания и т.д.). Интенсивное развитие fan studies в значительной мере содействовало тому, чтобы наше представление о фанатах стало более дифференцированным. Исследователи настаивают на том, что мы должны изучать не только сообщества, но и отдельных фанатов, которые менее заметны и менее активны[3]. Один из самых влиятельных ученых в области fan studies, Мэтт Хиллз, переопределяет ситуацию, предлагая усилить исследования фанатских сообществ и культур при помощи более адекватного в сегодняшнем контексте понятия «фанатские миры» [Hills 2017a].

В своем исследовании рецепции манги в России я не имею ничего против использования понятий «фанатские миры», «транскультурный фандом» (см.: [Annett 2014; Chin, Morimoto 2013; Morimoto 2018]) и даже «отаку» (если мои информанты применяют это понятие к себе), но я по-прежнему считаю очень полезной концепцию «культур соучастия», особенно когда речь идет о распространении и рецепции манги и аниме за пределами Японии и англоязычного мира. Исследователь медиа Генри Дженкинс впервые ввел это понятие в научный оборот в своей новаторской книге «Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture» [Jenkins 1992]. На протяжении многих лет он разрабатывал это понятие (см.: [Jenkins 2008; Couldry, Jenkins 2014; Jenkins et al. 2016a; 2016b]), адаптируя его к новым реалиям интернета и уточняя его значение в мире, где «соучастие» часто становится объектом политической и экономической манипуляции и апроприации. Сегодня Дженкинс рассматривает культуру соучастия[4] как набор идей и практик, тесно связанных с фандомами, любительскими культурами и субкультурными идентичностями, но проявляющихся где угодно — как в интернете, так и за его пределами.

> Культура соучастия развивается в оппозиции к доминирующим структурам институционализированной власти. В 1980-е годы главным ее содержанием были со-

---

Issue: Manga, Comics and Japan: Area Studies as Media Studies. Stockholms universitet, 2018. Ch. 16. P. 214—229. Благодарим Ж. Берндт за разрешение опубликовать русский перевод текста.

2 О дискурсе отаку в Японии см.: [Galbraith et al. 2015].

3 К. Сандвосс и Л. Кернс предлагают понятие «обычный фандом» (ordinary fandom) [Sandvoss, Kearns 2014].

4 У него это общее понятие, подобное понятиям «массовая культура» и «народная культура». Я предпочитаю форму множественного числа — «культуры соучастия», чтобы подчеркнуть множественность и транскультурное разнообразие сообществ и практик этого типа культурной коммуникации.

> противление формам коммерческих медиа и их апроприация фанатами. Сегодня главное в ней — то, что люди обретают голос, агентность и коллективный разум (collective intelligence) в рамках созданных корпорациями платформ Web 2.0 [Jenkins et al. 2016b: 184].

Дженкинс подчеркивает коллективистский характер деятельности в культурах соучастия: «Люди осуществляют участие через посредство и внутри сообществ: культура соучастия требует, чтобы мы перестали сосредотачиваться на индивидуализированном личном самовыражении» [Ibid.: 181]. Здесь рецепция и порождение знаний, практик и текстов происходят внутри интерпретативных сообществ, будь то фандомы, группы активистов или поклонников уличного искусства. Сегодня культуры соучастия вышли за границы фандомов: даже если они тесно связаны с фандомами и творчеством фанатов (что бывает не всегда), они обычно создают множество публичных, общедоступных пространств, где распространяют знания, поощряют творческую деятельность и дискуссии, защищают или ставят под сомнение ценности и при этом, как я собираюсь показать далее, не уклоняются от проблемных вопросов.

Много было сказано и об отношениях между культурами соучастия и коммерческими практиками. В своих ранних работах Дженкинс отдавал приоритет аффективным практикам неоплачиваемого труда и дарения. В последнее время Хиллз и другие исследователи, изучая транснациональную деятельность поклонников аниме/манги в контексте современной неолиберальной экономики, сосредоточились на вопросе о том, как экономика дарения в фандомах превращается в другие формы культурного производства. Он показывает, как созданные фансабберами небольшие компании по распространению аниме и другие инициативы, основанные на знаниях фанатов, субкультурном капитале и принципах соучастия, создают не только новые пространства взаимодействия между культурами, но и новые лиминальные микроэкономические пространства, где пересекаются неформальные и формальные виды деятельности [Hills 2017b]. Этот тип экономики соучастия играет особенно важную роль в развитии транскультурных полей знания о манге и аниме в таких странах, как Россия, где более традиционные формы распространения и рецепции этих медиа наталкиваются на серьезные преграды.

Культуры соучастия и сообщества фанатов по всему миру помогли манге найти признание в странах, где раньше ее не существовало. В России культуры соучастия по-прежнему остаются практически единственной движущей силой, способствующей знакомству местных читателей с мангой. Россия не входит в зону действия компаний, официально издающих японскую мангу в английском переводе, ведь широкий российский читатель не пользуется англоязычными изданиями. Но и официальный российский рынок манги, выпускаемой по японским лицензиям, очень невелик: он состоит примерно из полудюжины сравнительно небольших издательств, большинство из которых вполне подпадает под описанную Хиллзом категорию создаваемых фанатами лиминальных экономик. В число таких «фанатских» издательств входит, например, «Истари Комикс», у которого даже есть своя тайная «фокус-группа» преданных читателей манги (5400 участников) в российской социальной сети «ВКонтакте». Эта группа несколько раз в год голосует в рамках специальных опросов за те наименования, которые она готова купить, и тем самым помогает издательству выбирать перспективную для издания мангу. Так действует «прямая фандом-

ная демократия», — сказал мне в 2017 году Евгений Кольчугин, один из владельцев «Истари Комикс»[5]. Вместе с такими издательствами, как «Alt Graph», «Азбука-Аттикус», «Фабрика комиксов» и еще несколькими, создатели «Истари Комикс» увлеченно работают, ставя себе цель не просто выпускать легальные переводы манги, но и изменить отношение к ней в России в принципе.

Но этого добиться совсем не просто. В России отношения между традиционными, «официальными» культурными институтами, обладающими авторитетом и властью, и более молодыми, в основном существующими в виртуальном пространстве культурами соучастия довольно напряженные. Кроме того, существуют напряженные отношения между «новой» культурой комиксов и «старой», ориентированной исключительно на литературу, культурой, которую поддерживают система образования и «высоколобое» общественное мнение, представленное в прессе. Это делает чтение манги своего рода полем битвы поколений, вкусов, иерархий и культурных практик. Ситуация постепенно меняется по мере того, как подрастают молодые поколения, но все же россияне старше 30—35 лет не читают ничего в виде комиксов и не испытывают радости, когда это делают их дети. Официальные учреждения культуры не поощряют чтения комиксов и манги российскими читателями. Тем не менее интерес к манге растет. Этот интерес постепенно распространяется, особенно среди российских школьников. Таким образом, можно констатировать, что в России в 2018 году фанаты, или отаку, далеко не единственные, кто вовлечен в чтение манги.

Однако именно сообщества фанатов обеспечивают транснациональную и транскультурную коммуникацию вокруг манги, знакомят российских читателей с практиками чтения, обсуждения и оценки манги в интернете. Российские фанаты часто читают на английском, а иногда и на японском, и их интерес к манге почти всегда побуждает их к изучению новых языков, к общению с другими фанатами по всему миру, к поиску новых материалов поверх языковых барьеров и государственных границ. На протяжении многих лет сканлейты (неофициальные переводы манги, выполненные группами фанатов) и другие переводы материалов, связанных с мангой, стали во многом единственной возможностью для российских читателей познакомиться с разнообразием продукции в жанре манги и со спецификой японской манга-индустрии (*ил. 1*).

В таких странах, как Россия, культуры соучастия не признаются в качестве культурных агентов; они имеют самый низкий культурный капитал в глазах широкой общественности, и многие их действия незаконны с точки зрения законодательства об охране авторских прав. Но они стали мощными культурными агентами для манги как средства коммуникации и оказывают существенную поддержку тем, кто ею интересуется. Как показывает мое предварительное исследование в этой области, современные российские читатели манги встречаются с ней разными способами — иногда дети приносят мангу в школу и показывают одноклассникам, иногда чье-то любопытство вызывает необычная книга на полке в книжном магазине, иногда люди встречают упоминание каких-то конкретных названий в интернете. Но когда они хотят получить больше инфор-

5 Хотя издательство «Истари Комикс» выросло буквально «снизу», за десять лет своей деятельности оно завоевало высокую репутацию среди японских издателей. Им были опубликованы такие пользующиеся успехом манги, как «Форма голоса», «Волчица и пряности», «Девочка из Чужеземья», «Sword Art Online» и «Знаток муси».

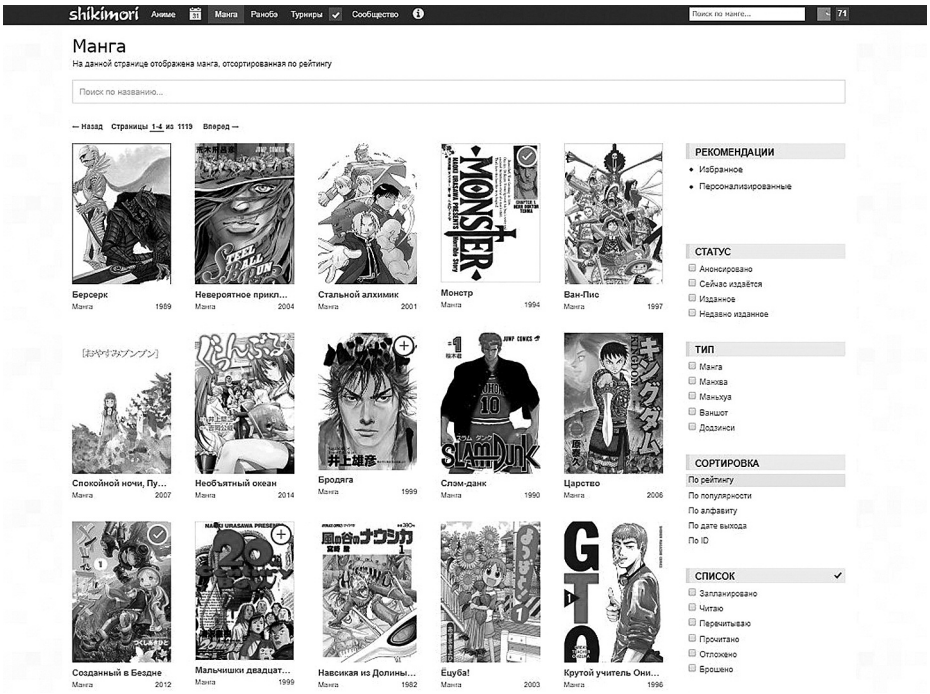


Ил. 1. Кадр из пиратского русского перевода «Urasawa Naoki no Manben» («Беседы о манге с Наоки Урасавой») — японского документального телесериала о знаменитых создателях манги. Несмотря на свое высокое качество и культурную значимость, этот сериал так и не был лицензирован для российского телевидения

мации или совет, что почитать, или новые книги, или если они хотят что-то обсудить или спросить по поводу манги, — они всегда обращаются к фанатским сообществам и получают информацию от их более опытных участников.

Очевидно, что культуры соучастия и фанатские сообщества с какими-то вещами справляются лучше, чем с другими. У исследователей фандомов и представителей смежных областей знания их деятельность в настоящее время не только находит искреннюю поддержку, но и становится предметом критического обсуждения. Их сильно эмоционально нагруженные практики порождают новые стратегии чтения (см.: [Samutina 2017]), в одних контекстах освобождающие и порождающие новые смыслы, а в других — подменяющие критическое мышление обожанием. Порой между беззаветными фанатами возникают яростные перепалки в сети с переходом на личности, и градус их временами поднимается до того, что сами фандомы впоследствии называют их «токсичными» (см.: [Proctor, Kies 2018; Spacey 2018]). Культуры комиксов о супергероях, где доминируют мужчины, стигматизируют женщин, занимающихся коллекционированием и чтением манги (см.: [Orme 2016]). Даже в таких странах, как Россия, где и комиксы, и манга появились недавно, последняя в фанатских культурах уже «феминизирована», а первые «маскулинизированы». Фандомы, как правило, относятся к своей истории с безразличием и плохо умеют архивировать информацию, хотя в том, что касается фанфикшена, ситуация стала понемногу меняться с появлением связанных с культурами соучастия независимых архивных платформ, таких как AO3[6] (см.: [Lothian 2013]). Они не всегда готовы

6 AO3 — сокращенное название платформы «Archive of Our Own», крупнейшего некоммерческого архива фанатского творчества: https://archiveofourown.org/ (дата обращения: 26.01.2021). — *Примеч. составителя блока.*



Ил. 2. Shikimori.org (446 700 зарегистрированных пользователей в ноябре 2018 года) — созданная фанатами российская энциклопедия аниме и манги, а акже сайт для общения на любые темы, связанные с мангой и аниме, аналог MyAnimeList.net. На этом сайте манга сортируется по рейтингу, и результаты очень похожи на результаты англоязычного сообщества MyAnimeList.net

платить за то, что когда-то было незаконным и бесплатным, хотя этика и риторика «вознаграждения японской индустрии манги» и «финансовой поддержки любимых авторов манги» очень сильны даже среди российских поклонников, привыкших к сканлейтам.

Но все же, глядя сквозь призму российских примеров, мне хотелось бы подчеркнуть продуктивный преобразующий потенциал культур соучастия как культурных агентов, их способность по-своему преодолевать национальные и культурные границы[7] и влиять на развитие глобальных явлений (таких как транскультурные потоки японской манги) в локальных контекстах даже тогда, когда национальные культурные индустрии, включая рынок массовой продукции, по каким-то причинам не способны выполнить эту задачу должным образом. Манга как медиум, существующий сегодня на «перекрестках культур» [Berndt, Kümmerling-Meibauer 2013] всего мира, не обошла стороной и Россию, что бы ни говорили культурные элиты, что бы ни говорила цензура, какие бы экономические, правовые и даже политические ограничения ни существовали на ее пути (*ил. 2*).

7 В случае России культуры соучастия пересекают еще и многие менее заметные внутренние границы между городскими центрами и периферией. Иногда бесплатное чтение манги онлайн или знакомство с ней при посредничестве сообществ соучастия — единственный выбор для молодых людей из небольших городов, где нет приличных книжных магазинов и нормальной почтовой связи.

Пример распространения и рецепции манги в России ясно показывает, как много важного делают культуры соучастия. Помимо переводов и сканлейтов всех видов и типов, культуры соучастия создают:

— собственные независимые неподцензурные пространства и места для обсуждения всего, что связано с мангой, от общего, разделяемого знания до проблемных вопросов; обычные читатели или новички могут, посещая эти места, получать там и тексты, и знания;

— различные аргументы и мнения наряду с правилами общения между различными типами участников;

— правила интерпретации;

— возможности обучения, возникающие с появлением манги и реализующиеся при ее посредстве как медиума;

— собственные временные ритмы, которые соотносятся со временем масс-медиа (например, с моментами выхода новых релизов), но все же являются более разнообразными и гибкими и позволяют людям входить в миры манги в своем собственном темпе;

— понимание культурных различий и транскультурных смысловых полей.

Эта статья и материал, находящийся в фокусе анализа, исследуют способность культур соучастия создавать места и дискурсы, которые, во-первых, иногда совершенно оппозиционны по отношению к определенным явлениям локальной культуры, — например, изоляционизму или ужесточению цензуры; а во-вторых, обнаруживают компетентность, чуткость и способность к переводу, когда дело касается «культурных перекрестков», значений, порождаемых разными контекстами. Культуры соучастия часто формируются вокруг популярных удовольствий и развлечений, поэтому многие «высоколобые» местные дискурсы отвергают их как незначительные и «легковесные», особенно когда, как в российском случае, они связаны с медиа «более низкого» статуса (манга/аниме по сравнению с художественной литературой). Но, присмотревшись к их дискурсам и практикам, мы обнаруживаем, что они зачастую менее консервативны, чем окружающие их культурные среды, и убеждаемся в их значимости. Помимо многого другого, они способны создавать пространства для обсуждения проблемных вопросов, с которыми национальные культуры не готовы открыто разбираться. Я предлагаю рассматривать культуры соучастия как ценных союзников интеллектуалов и ученых в тех случаях, когда мы сталкиваемся с проблемами, которые официальные инстанции и более консервативные культурные дискурсы избегают обсуждать, а тем более решать.

«Действительно ли “Созданный в бездне” настолько омерзителен?» Культуры соучастия обсуждают трудные вопросы

В последние годы, с растущим распространением культур манга и аниме среди западной аудитории, читатели и зрители за пределами Японии, а также издательства и даже исследователи сталкиваются с ограничениями, цензурой и моральной паникой в отношении материалов японского происхождения, которые воспринимаются как «шокирующие». Эта проблема интенсивно обсуждалась в недавнее время рядом ученых, профессионально занимающихся вопросами

транскультурной рецепции некоторых видов японской манги, особенно в англоязычных странах. Благодаря профессиональной смелости исследователя манги и японской популярной культуры Патрика Гэлбрейта [Galbraith 2011; 2017], а также правдивости и прямоте его коллеги социолога Марка Маклелланда [McLelland 2017] и других, масштабы проблемы стали очевидны для многих исследователей, работающих с материалами, связанными с мангой. Речь идет о нескольких типах материалов, но прежде всего об эротических, таких как лоликон — игривая эротизация миловидных девочек в вымышленных повествованиях[8]. В России самый известный случай моральной паники имел место в 2013 году, но в связи не с лоликоном[9], а с «Тетрадью смерти» — известной детективной фэнтези-мангой; случай был связан с самоубийством школьницы, причиной которого, по мнению ее потрясенных родителей, было чтение этой манги. Этот случай, хорошо известный среди российских любителей манги как «падение российского мангапрома» (The Big Manga Drop), привел к тому, что издательство «Эксмо» изъяло эту мангу из продажи и сразу отказалось от всех своих лицензий на мангу, включая «Наруто» и «One Piece. Большой куш». Юридических последствий этот случай не имел, и «Тетрадь смерти» была успешно переиздана в России в 2017—2018 годах издательством «Азбука». Однако многие стереотипы в отношении манги и аниме продолжают циркулировать в российской прессе и особенно среди школьных учителей и родителей.

Как справедливо подчеркивают Маклелланд и Гэлбрейт, в современном социальном климате мы наблюдаем специфическую комбинацию стереотипов, уходящую корнями в то, что Фуко назвал дискурсами страха и безопасности. Во-первых, существует множество журналистских клише о Японии как сексуально либеральной стране, «империи порнографии» и даже более того — «детской порнографии». Во-вторых, существует общее чувство тревоги и неуверенности, которое побуждает общество проецировать все сомнения и страхи на демонические образы тайных педофилов и изготовителей детской порнографии. Это сочетание создало атмосферу подавления и скрытого цензурирования в нескольких областях, связанных с мангой и аниме. Даже академическая свобода и исследовательская нейтральность уже не помогают — или помогают не так сильно, как могли бы, если бы речь шла о книге по истории порнографии на Западе (таких книг много), или о выставке, посвященной проституции во Франции во второй половине XIX века[10]. Сочетание страха и невежества в дискуссиях по поводу «эротической манги» и «сексуализированных изображений детей» приводит к тому, что под запрет попадают все материалы по теме и квалифицированного обсуждения этих вопросов за пределами Японии не происходит, хотя такое общественное обсуждение могло бы стать хорошим инструментом для борьбы со страхом и невежеством и для того, чтобы сделать историю

8 Непрямой, сложный символический характер этой практики хорошо изучен в самой Японии и в некоторых работах неяпонских авторов, например: [Galbraith 2011; Kinsella 2006].

9 «Виртуальная детская порнография», которая легко ассоциируется с некоторыми жанрами манги и аниме, запрещена российским законодательством. Однако определения того, что может считаться таковой, расплывчаты, а уголовные дела, связанные с порнографией, не касаются (пока) манги.

10 Такая выставка под названием «Блеск и нищета: Изображения проституции, 1850—1910» проходила в музее д'Орсэ в Париже в 2015—2016 годы.

манги и контексты восприятия различных изображений видимыми, что позволило бы развести воображаемые миры и реальные преступления.

В то время как моральная паника вокруг «виртуальной детской порнографии» закрывает для обсуждения многие пространства, где потенциально оно могло бы происходить, культуры соучастия остаются в некотором роде редким пространством, сопротивляющимся цензуре и открытым для различных типов спорных материалов и мнений. Создавая независимый «цифровой андеграунд», культуры соучастия борются за свою агентность, за свое право на знание и самостоятельное суждение. Спорные темы — например, некоторые слеш-нарративы и тропы[11], правовые вопросы и этика анонимного общения в сети — всегда были в центре внимания культур соучастия. Они всегда создавали свои собственные правила в ходе дискуссий и нередко конфликтов. Поэтому не удивительно, что сегодня культуры соучастия, связанные с мангой и аниме, борются за возможность не только участвовать в обсуждении «спорных тем», но и выступать в качестве глобальной платформы для самих этих дискуссий.

Продемонстрирую это кратко на недавнем примере манги с неоднозначным статусом «спорного объекта из Японии». Это «Созданный в бездне» — продолжающая выходить серия фэнтези-манги Акихито Цукуси, которая с 2012 года публикуется в электронном журнале «Web Comic Gamma»[12]; на данный момент доступно семь томов этой книги на японском языке и четыре тома в переводе на английский. В России эта манга пока официально не издавалась[13], но имеется ее тщательно выполненный сканлейт, и она прекрасно известна читателям: на сайте shikimori.org она занимает 11-е место среди произведений этого жанра. На ее основе студией Kinema Citrus создано аниме, которое пользуется большим успехом во всем мире и даже получило в 2017 году награду «Лучшее аниме» на сайте Crunchyroll.com. И у манги, и у аниме есть масса поклонников в разных странах, но именно неоспоримое качество экранизации вывело произведение Цукуси из узкого круга любителей в сферу международного внимания и тем самым усилило полемику вокруг него.

Если ввести в поисковую строку Google слова *Made in Abyss* и *controversy* вместе, то увидим поток результатов с характерными фразами: «Действительно ли “Созданный в бездне” настолько омерзителен?», «Почему мне очень нравится “Созданный в бездне”, но я не могу рекомендовать его большинству людей», «“Созданный в бездне” и как он вызывает у вас дискомфорт» и т.д. «Созданный в бездне» широко обсуждается на многих интернет-платформах. Я собрала сотни комментариев по его поводу на русском и английском языках. В эту подборку вошли как развернутые рецензии и пространные беседы между конкретными людьми, так и короткие сочувственные комментарии или эмоциональные реакции. «Созданный в бездне» ценится читателями не только за

11 Один из авторов, наиболее последовательно доказывающих символический смысл слеша как художественного нарратива, — С. Гвенлиан-Джонс (см.: [Gwenllian-Jones 2002]). В статье [Samutina 2013] я обсуждаю конкретные примеры столкновений между читателями фанфикшена по поводу часто встречающихся тропов слеша, таких как, например, «брак по принуждению».

12 http://mangalifewin.takeshobo.co.jp/gamma/ (дата обращения: 26.01.2021).

13 С 2019 года манга «Созданный в бездне» официально издается в России издательством «Реанимедиа». На сегодняшний день выпущено уже девять томов: https://store.otaku.ru/catalog/product/1228.html (дата обращения: 26.01.2021). — *Примеч. составителя блока.*

оригинально построенную вселенную, уникальный дизайн персонажей и завораживающе детализированные рисунки Цукуси: это произведение еще и широко обсуждается в контексте дискуссий по проблемам «лоликона», «шокирующего боди-хоррора» и современных стратегий чтения и просмотра, например обсуждения «фансервиса»[14] в текстах манги и аниме.

Две основные причины такого специфического поворота в международной рецепции заложены в самом тексте. Во-первых, в своей манге Цукуси умело использует контраст между детскими обликами главных героев Рико, Рега и Нанати, изображенных в тиби-стиле[15], и жестокостью внешнего мира под названием Бездна, который эти герои исследуют. Таинственная природа Бездны проявляется в многочисленных опасностях, которые угрожают юным героям, и в реально происходящих нападениях на них. Судя по комментариям, жестокость того, что делается с телами детей в «Созданном в бездне», намного превосходит ожидания среднего современного читателя или зрителя, даже если он или она знакомы с различными жанрами манги. Во-вторых, время от времени автор использует нарративные и визуальные элементы, отсылающие к традиции лоликона, — например, полуобнаженность главного персонажа, игривая неловкость эротических намеков или ситуаций с персонажами-подростками (в аниме эти моменты были несколько сглажены). Некоторые из этих элементов просто демонстрируют неумелую юношескую любовь, другие же напоминают опытным читателям манги о лоликоне и «фансервисе».

Здесь невозможно подробно анализировать эти дискуссии, но мне хотелось бы подчеркнуть некоторые общие их черты. Во-первых, культуры соучастия никогда не подвергают источники цензуре: даже если некоторые читатели искренне недовольны каким-то текстом, он остается доступным на всех возможных платформах до тех пор, пока не вмешается кто-то более могущественный. Во-вторых, при обсуждении щекотливых тем в ветках комментариев все мыслимые позиции обычно бывают представлены и получают развитие. В спорах о «Созданном в бездне» диапазон позиций весьма широк: от «очевидно, что этот мангака — педофил»[16] до детального обсуждения восприятия лоликона как художественного приема разными группами читателей.

Хороший пример широкого спектра мнений можно найти в разделе комментариев к видео на YouTube, загруженному пользователем с характерным именем Explanation Point[17]. Он утверждает в описании своего видео, что «сексуализация детей — серьезная проблема аниме, и из-за этого многие люди обрушили незаслуженную критику на “Созданного в бездне”». Затем он проводит

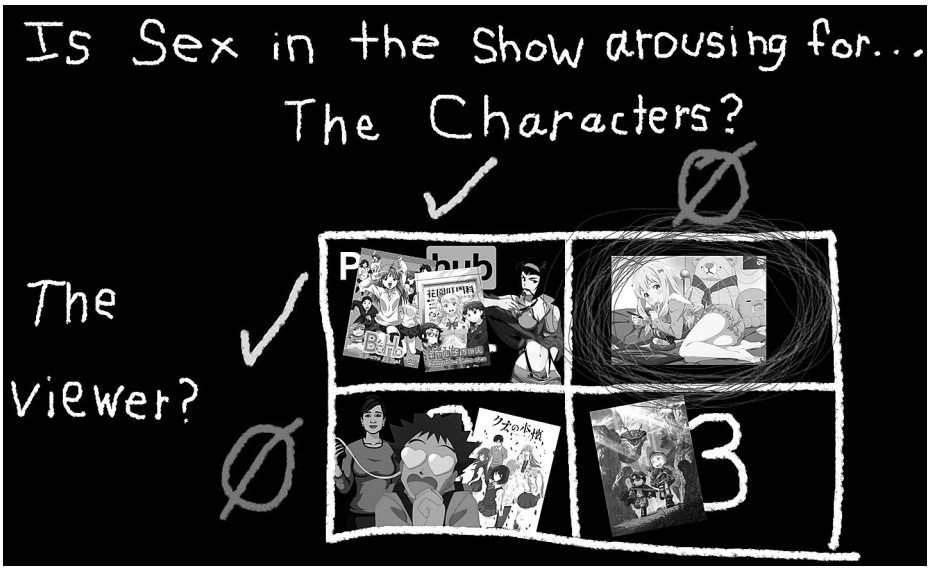
---

14 Когда какие-то элементы манги или аниме создают у зрителей впечатление, что их добавили намеренно, дабы доставить удовольствие фанатам, эти элементы маркируются в фанатском дискурсе как «фансервис». Понятие «фансервис» чаще всего применяется к эротическим образам (наиболее известным примером является «панцу» — мелькающее в кадре нижнее белье женщины) или сценам жестоких драк.

15 Тиби (яп. ‘маленький’) — принятый в Японии и во всем мире термин, который обозначает сильно деформирующий стиль изображения персонажей манги и аниме — в виде маленьких милых существ с огромными головами и глазами. Этот стиль своим сочетанием миловидности и юмора мгновенно настраивает на безобидный контент, адресованный детям.

16 Мангака — автор манги. — *Примеч. составителя блока.*

17 Made in Abyss, Eromanga Sensei, and the Biggest Problem in Anime // https://www.youtube.com/watch?v=Z58thY3Lf1E (дата обращения: 26.01.2021).



Ил. 3. Кадр из видеоролика «Made in Abyss, Eromanga Sensei, and the Biggest Problem in Anime» с анализом различных зрительских позиций

сравнительный анализ двух параллельно транслируемых аниме-сериалов — «Созданный в бездне» и «Eromanga Sensei» (по мотивам легких новелл Цукасы Фусими). Explanation Point анализирует функции наготы, подчеркивая естественность изображенного в «Созданном в бездне» сексуального любопытства детей, сравнивает дизайн персонажей, тщательно изучает ракурсы съемки и даже выстраивание взгляда зрителя по отношению к диегетическим элементам — и все сравнения оказываются в пользу «Созданного в бездне» (*ил. 3*).

Explanation Point находит в самом повествовании причины для появления в кадре шокирующих элементов и с радостью заключает, что в «Созданном в бездне» нет ничего плохого — в отличие от «Eromanga Sensei», который предстает олицетворением «фансервиса» и лоликонной образности.

Под этим видео более 4000 комментариев. Авторы некоторых просто хвалят логичность и аргументированность разбора, представленного Explanation Point, тогда как другие по-разному атакуют его позицию, активно обсуждая нюансы рассматриваемых текстов. Например, комментатор под ником Anime Ammy пишет, что, хотя лично ей/ему не нравится лоликон-аниме, она/он в то же время не может согласиться «с идеей, что кто-то, кому нравится видеть обнаженных несовершеннолетних персонажей мультфильмов, является педофилом». Она/он защищает «Eromanga Sensei» и подобные ему образцы манги и аниме как произведения художественного вымысла, важные для некоторых зрителей, и отстаивает право этих зрителей задействовать свое воображение. Особенно примечательно то, что Explanation Point поднимает этот комментарий на вершину ветки обсуждения, добавляя: «Я просто всегда стараюсь закрепить хорошо сформулированный и разумный комментарий, выражающий несогласие со мной». Тем самым он еще больше стимулирует дискуссию. В международных сообществах по всему миру люди обсуждают проблемные вопросы и учатся слушать друг друга, хотя бы до некоторой степени.

В этих пространных дискуссиях онлайн-сообщества соучастия демонстрируют свой культурный капитал и способность к интерпретации. В случае с «Созданным в бездне» спектр текстов, привлекаемых для сравнения, начинается с манги и аниме — от «Puella Magi Madoka Magica» до «Берсерка» и «Blame!» — и заканчивается более общезначимыми примерами, такими как сказки братьев Гримм, «Божественная комедия» Данте, рассказы Лавкрафта и «Сталкер» (книга братьев Стругацких и фильм Андрея Тарковского пользуются большой известностью в России и поэтому особенно популярны среди российских комментаторов). Избыточное насилие в «Сделанном в бездне» часто рассматривается в культурном контексте и объясняется с привлечением упомянутых сравнений как художественное средство для передачи глубокого философского смысла этой манги. Другим общим референтным полем является японская культура — и как современная реальность, и как художественная традиция. Пользователи делятся друг с другом своим опытом жизни в Японии, знанием японской повседневной культуры и японского законодательства. Они гордятся своими знаниями об индустрии манги, ее жанрах и стилях, ее взлетах и падениях.

Но помимо этого комментаторы высказывают в спорах и собственные убеждения по многим проблемным вопросам, например таким, как регулирование сексуального контента в разных странах. В сообществах, функционирующих по принципам культуры соучастия, невозможно выиграть спор с помощью журналистских клише о Японии: рано или поздно придет комментатор, который разоблачит твое незнание реалий. Невозможно оставаться изолированным и закоснелым, если интересуешься мангой: на интернациональных платформах транскультурных сообществ человек, адресуясь к Японии, общается со всем миром и узнает кое-что о себе. Весьма показательно, например, — если говорить о российских фанатских дискуссиях по поводу «Созданного в бездне», — то, как часто предмет спора смещается от нормативности лоликона и «фансервиса» к теме цензуры. Таким образом, полемика вокруг «Созданного в бездне» является, на мой взгляд, прекрасным примером интенсивного и сложного транскультурного диалога, который развивается на площадках, созданных культурами соучастия, — активными и продуктивными культурными агентами, которые не только интерпретируют тексты, но и оказывают влияние на знание и мышление людей.

Библиография / References

[Annett 2014] — *Annett S.* Anime Fan Communities: Transcultural Flows and Frictions. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

[Berndt, Kümmerling-Meibauer 2013] — Manga's Cultural Crossroads / Ed. by J. Berndt, B. Kümmerling-Meibauer. New York: Routledge, 2013.

[Chin, Morimoto 2013] — *Chin B., Morimoto L.* Towards a theory of transcultural fandom // Participations: Journal of Audience & Reception Studies. 2013. May. P. 92—108.

[Couldry, Jenkins 2014] — *Couldry N., Jenkins H.* Participations: Dialogues on the Participatory Promise of Contemporary Culture and Politics: Forum // International Journal of Communication. 2014. Vol. 8. P. 1107—1112.

[Ito et al. 2012] — Fandom Unbound: Otaku Culture in a Connected World / Ed. by M. Ito, O. Daisuke, I. Tsuji. New Haven: Yale University Press, 2012.

[Galbraith 2011] — *Galbraith P.W.* Lolicon: The Reality of 'Virtual Child Pornography' in Japan //

Image & Narrative. 2011. Vol. 12 (1). (http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/127 (accessed: 28.01.2022).)

[Galbraith 2017] — *Galbraith P.W.* The 'Lolicon Guy': Some Observations on Researching Unpopular Topics in Japan // In The End of Cool Japan: Ethical, Legal, and Cultural Challenges to Japanese Popular Culture / Ed. by M. McLelland. New York: Routledge, 2017. P. 109—133.

[Galbraith et al. 2015] — Debating Otaku in Contemporary Japan: Historical Perspectives and New Horizons / Ed. by P.W. Galbraith, T.H. Kam, B. Kamm. London: Bloomsbury Academic, 2015.

[Gwenllian-Jones 2002] — *Gwenllian-Jones S.* The Sex Live [sic] of Cult Television Characters // Screen. 2002. Vol. 43. P. 79—90.

[Hills 2002] — *Hills M.* Transcultural otaku: Japanese representations of fandom and representations of Japan in anime/manga fan cultures // Proceedings of MiT2, May 10—12. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2002.

[Hills 2017a] — *Hills M.* From fan community to the fan world: Possible pathways and ways of having done fandom // Palabra Clave. 2017. Vol. 20 (4). P. 856—883.

[Hills 2017b] — *Hills M.* Transnational cult and/as neoliberalism: the liminal economies of anime fansubbers // Journal of Transnational Cinemas. 2017. Vol. 8 (1). P. 80—94.

[Jenkins 1992] — *Jenkins H.* Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. New York: Routledge, 1992.

[Jenkins 2008] — *Jenkins H.* Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press, 2008.

[Jenkins et al. 2016a] — *Jenkins H., Shresthova S., Gamber-Thompson L., Kligler-Vilenchik N., Zimmerman A.* By Any Media Necessary: The New Youth Activism. New York: New York University Press, 2016.

[Jenkins et al. 2016b] — *Jenkins H., Ito M., boyd d.* Participatory Culture in a Networked Era: A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics. Cambridge; Malden, MA: Polity Press, 2016.

[Kinsella 2006] — *Kinsella S.* Minstrelized Girls: Male Performers of Japan's Lolita Complex // Japan Forum. 2006. Vol. 18 (1). P. 65—87.

[Lothian 2013] — *Lothian A.* Archival anarchies: Online fandom, subcultural conservation, and the transformative work of digital ephemera // International Journal of Cultural Studies. 2013. Vol. 16 (6). P. 541—556.

[McLelland 2017] — The End of Cool Japan: Ethical, Legal, and Cultural Challenges to Japanese Popular Culture / Ed. by M. McLelland. New York: Routledge, 2017.

[Morimoto 2018] — *Morimoto L.* Transnational media fan studies // Routledge Companion to Media Fandom / Ed. by M. Click, S. Scott. New York: Routledge, 2018. P. 280—288.

[Orme 2016] — *Orme S.* Femininity and fandom: the dual-stigmatization of female comic book fans // Journal of Graphic Novels and Comics. 2016. Vol. 7 (4). P. 403—416.

[Proctor, Kies 2018] — *Proctor W., Kies B.* The Editors' Introduction: On toxic fan practices and the new culture wars // Participations. 2018. Vol. 15 (1). P. 127—142.

[Samutina 2013] — *Samutina N.* 'The Care of the Self' in the 21st century: Sex, love and family in Russian Harry Potter fan fiction // Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media. 2013. Vol. 10. P. 17—46.

[Samutina 2017] — *Samutina N.* Emotional landscapes of reading: fan fiction in the context of contemporary reading practices // International Journal of Cultural Studies. 2017. Vol. 20 (3). P. 253—269.

[Sandvoss, Kearns 2014] — *Sandvoss C., Kearns L.* From interpretive communities to interpretative fairs: Ordinary fandom, textual selection and digital media // Ashgate Research Companion to Fan Cultures / Ed. by L. Duits, K. Zwaan, S. Reijnders. London: Ashgate, 2014. P. 91—106.

[Spacey 2018] — The Darker Side of Slash Fan Fiction. Essays on Power, Consent and the Body / Ed. by A. Spacey. Jefferson, NC: McFarland, 2018.

Александра Колесник

Наталья Самутина:

О КРАСОТЕ И СЛОЖНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_195

> Наше знание современных литературных практик напрямую связано с нашей возможностью изучать современного читателя любой литературы и видеть любую литературу как поле возможностей глазами этого читателя.
>
> *Н.В. Самутина*[1]

Несколько месяцев с нами нет Натальи Владимировны Самутиной, культуролога, городского исследователя, друга и учителя. Несмотря на долгие годы борьбы с неизлечимой болезнью, Наталья не переставала активно работать, писать, затевать новые проекты, преподавать, брать новых учеников, выступать с публичными лекциями и докладами, путешествовать, ходить на концерты любимой барочной музыки, жить полноценной, насыщенной жизнью и успевать делиться ею со множеством людей. Свидетельством ее особых качеств как яркого, открытого и вдохновляющего человека, блестящего исследователя и внимательного наставника являются многочисленные воспоминания и мемориальные тексты коллег, учеников и друзей, которые не перестают появляться все это время.

В эпиграфе — цитата из последней статьи Натальи, которая вышла в декабре 2020 года в специальном номере журнала «Russian Literature»[2] и была посвящена критическому обзору современного поля исследований читательских сообществ. В статье охватывается довольно широкий круг проблем — и меняющийся статус современных литературных канонов, и дискуссионность самой литературы как культурной формы с появлением интернета, и необходимость обращения к современным теориям и методам разных социальных и гуманитарных наук для изучения литературы. Ключевой, однако, стала идея, которую Наталья последовательно раскрывала во всех своих текстах, посвященных разным областям популярной культуры: от культового кино[3] до сообществ люби-

---

1 *Самутина Н.В.* Ускользающие читатели: трансформации популярной культуры на русском языке как вызов исследователям литературных практик // Russian Literature. 2020. Т. 118. С. 6.

2 Номер, редактором которого выступила Наталья Самутина, посвящен популярным литературным практикам в России и во многом отражает ее научные и фанатские интересы — в выпуске представлены статьи о литературных фандомах, поэтических сообществах, русском рэпе и интернет-троллинге.

3 См.: *Самутина Н.В.* Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. № 5—6 (35). С. 1—9; *Она же.* За процветание Швеции! Культовое кино и его нестандартный зритель // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2008. Т. 62. № 6. С. 108—123; *Самутина Н.В., Степанов Б.Е.* А Вас, Штирлиц, я снова попрошу остаться... К проблеме современной рецепции советского кино // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2009. № 3 (65). С. 116—131.

телей манги[4], — ценность зрительского, слушательского, читательского восприятия. Ценность, которая заключается в невероятном разнообразии эмоционального опыта и практик культур соучастия, что становилось как предметом ее теоретических рассуждений, так и объектом личного восхищения. Обращаясь одной из первых к изучению фанфикшена в России, Наталья интересовалась тем, какие разные «эмоциональные сценарии чтения»[5] выстраивают фанаты фанфикшена и манги, насколько это чтение становится не только (а часто и не столько) способом проведения досуга, но и попыткой справиться с разными жизненными ситуациями. Она показывала, как самые разные примеры фанатского письма, объединенные общим интересом, являются прежде всего не просто текстами, а опытом и констелляцией «персональных событий»: «Фанфикшн вряд ли ожидает история великих авторов. Но он состоит из множества историй великих читательниц»[6].

При изучении разных культурных феноменов центральным для Натальи Самутиной всегда оставался вопрос о том, какие исследования культуры возможны сегодня. Ее личное внимание к разным проявлениям ненормативности и неформальности — культурным текстам, оспаривающим жанровые границы или предлагающим иной взгляд на устоявшиеся каноны, — органично сочеталось с интересом Натальи к современным исследованиям культур соучастия и фанатских сообществ. Получивший развитие в 1990-е годы проект fan studies во многом способствовал легитимации исследований разных аудиторий в современных гуманитарных науках, а также открыл возможности для новых теоретических направлений в науках о культуре. Креативные способности разных аудиторий в постоянных перепрочтениях и переприсвоениях, что один из теоретиков fan studies Генри Дженкинс с теплотой назвал «текстовым браконьерством»[7], задают новые модусы понимания современности.

С одной стороны, Наталью интересовало то, как организованы такие сообщества, какое знание они производят и насколько конфликтным оказывается их существование в той или иной культуре. Одним из центральных для нее сюжетов в последние годы были практики (в большинстве случаев совершенно альтруистские) российских фандомов по адаптации знания об иных культурах на русском языке. Небольшие фанатские издательства комиксов и манги, которые сами занимаются переводом литературы с японского на русский; библиотеки, которые способствуют популяризации такой литературы среди детской и молодежной аудитории в России; сообщества фандаберов, дублирующие аниме с китайского, корейского и японского, клипы k-pop-групп или битвы китайских брейк-данс-команд — лишь несколько таких примеров. Когда нет (или почти нет) никаких институтов формирования подобного знания, этим институтом становятся фандомы: «Поверх национальных и языковых барьеров, вопреки неграмотности и коммерческой нерасторопности агентов массовой культуры (в лице издательских домов и профессиональных переводчиков),

4 См.: *Самутина Н.В.* Японские комиксы манга в России: введение в проблематику чтения // Новое литературное обозрение. 2019. № 160. С. 307—321.

5 См.: *Самутина Н.* Практики эмоционального чтения и любительская литература (фанфикшн) // Новое литературное обозрение. 2017. № 1 (143). С. 246—269.

6 *Самутина Н.В.* Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. № 3. С. 187.

7 См.: *Jenkins H.* Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. New York: Routledge, 1992.

читатели из культур соучастия — носители русского языка, но жители глобальных сетей коммуникации, адекватных устройству современного мира — организовали себе этот желаемый подарок»[8].

С другой стороны, Наталья показывала, как неформальные тексты, производимые такими сообществами, могут пересобирать городской опыт. Обращаясь к изучению стрит-арта и граффити, она демонстрировала, насколько они иначе расставляют акценты в городском пространстве и влияют на изменение его восприятия, выступая своеобразным «тренажером для зрения» для горожан[9].

Исследовательская чуткость, с которой Наталья относилась к самым разным рецептивным опытам, подпитывалась ее фанатским бэкграундом. Будучи увлеченным музыкальным поклонником (причем круг ее музыкальных предпочтений был максимально широк и регулярно пополнялся: от обожаемых «Gorillaz»[10] и Лу Рида, самых разных направлений хип-хопа и k-pop'а до современных исторически информированных исполнителей барочной музыки), страстным кинозрителем и внимательным читателем, Наталья переносила тот драйв и озорство — удовольствие от прослушивания, просмотра и чтения, характерное для фандомов, — в свои исследовательские тексты, доклады на конференциях и лекции[11]. Принципиально важно, что это удовольствие лишь усиливало и обостряло ту теоретическую глубину, которой отличается каждый текст Натальи, и ее требовательность к себе. За каждым текстом стоит не только знание наиболее актуальных работ в поле исследований современной культуры, но и глубокое погружение в ту культуру, которую она изучала, с тем эрудитским подходом, который свойственен любым фандомам.

Умение видеть разнообразие участников культурных процессов (нередко совсем незаметных или, подобно фанатам, считающихся незначительными) и их опыта, способность не просто об этом рассказать, а показать теоретический потенциал их изучения — отличительная черта исследовательского подхода Натальи. Этому умению она всегда стремилась научить новые поколения. Возглавляя созданный ею Центр исследований современной культуры Института гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева Высшей школы экономики (ИГИТИ), Наталья Самутина много сил вкладывала в привлечение к научной работе молодых кадров. Прежде всего, этому спо-

---

8 *Самутина Н.В.* Ускользающие читатели: трансформации популярной культуры на русском языке как вызов исследователям литературных практик. С. 11.

9 См.: *Самутина Н.В.* Пружинки Гамбурга: граффити-райтер Oz и невидимое сообщество видящих // Микроурбанизм. Город в деталях / Отв. ред. О.Н. Запорожец, О.Е. Бредникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 316—345; *Samutina N.* Street art as "Exerciser for Vision": Hamburg Graffiti Writer Oz and the Community of Smileys // Seeing Whole: Toward an Ethics and Ecology of Sight / Ed. by M. Ledbetter, A. Grønstad. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. P. 63—100.

10 Группе «Gorillaz» даже посвящен один из исследовательских текстов Натальи, который предвосхитил интерес к музыкальным мультимедиа-проектам, о чем в 2010-е годы довольно много будут писать в поле англоязычных popular music studies. См.: *Самутина Н.* Пластиковый остров Утопия: Мультимедийный проект Gorillaz и современная музыкальная культура // Неприкосновенный запас. 2012. № 81 (1). С. 171—191.

11 Можно привести множество примеров таких увлеченных рассказов, одним из которых является публичная лекция Натальи «Фандомы и культуры фанатов: чему у них можно научиться?» в открытом лектории «Новая Голландия» в Санкт-Петербурге, которую она прочла в июле 2017 года. См. записи лекций Натальи за разные годы: https://igiti.hse.ru/NVSamutina_video (дата обращения: 18.02.2022).

собствовали организуемые ею проекты в формате научно-учебных групп, которые стали в НИУ ВШЭ образцовыми. С одной стороны, все темы, которые предлагала Наталья для этих проектов, были новаторскими (это в равной степени относится и к изучению культурного ландшафта парка Царицыно, и к современному стрит-арту и граффити, и к культурам соучастия). С другой стороны, студенты и аспиранты становились в таких проектах равноправными соучастниками, предлагая свои темы (нередко такие, которые они едва ли могли бы реализовать в рамках собственных образовательных программ), выступая с докладами и организуя совместные мероприятия (стоит отметить, что в целом умение совместной работы — это очень важный навык, который развивала Наталья в нас, ее учениках). Главным требованием к каждому, независимо от возраста и уровня подготовки, было выполнение работы по гамбургскому счету (и тут Наталья на своем примере регулярно демонстрировала важность этого требования в любой работе: написании текстов, организации конференций и семинаров, подготовке учебных курсов). Результатом работы каждой научно-учебной группы становились индивидуальные и коллективные статьи, а также — что было принципиально важно — международные конференции. Так, если не первыми, то одними из первых в России стали конференции о стрит-арте («Street Art in the Changing City: Theoretical Perspectives», 2013) и культурах соучастия («Challenges of Participatory Culture: Methodologies and Perspectives of Research», 2016), которые были организованы при полноценном участии молодых коллег.

Невероятным магнетизмом были наделены и учебные курсы Натальи Самутиной, которые она читала с ориентиром как на свои текущие исследования, так и на свои фанатские увлечения (как мне кажется, во многом именно это сочетание динамики исследовательского и фанатского интереса делало ее учебные курсы такими притягательными). Ее факультативный курс по киноисследованиям во второй половине 2000-х годов стал значимой частью программы гуманитарных факультативов ИГИТИ, привлекая внимание как студентов Вышки и других московских вузов, так и горожан. Отойдя в 2010-е от изучения кино, Наталья через несколько лет организовала сначала курс по исследованиям британской популярной музыки[12], а потом и по исследованиям культур соучастия. Целью обоих курсов, посвященных областям исследования, довольно новым не только для России, но и для мира[13], стало знакомство слушателей с современными теориями, касающимися различных феноменом культуры.

В то же время Наталья Самутина была очень внимательным, строгим, но максимально открытым любым предложениям научным руководителем. Она поддерживала и курировала обычно крайне неконвенциональные темы кур-

12 В качестве соавтора и соведущего этого курса («Let's rock: проблемы исследования британской популярной музыки») Наталья пригласила меня, на тот момент студентку второго курса магистратуры НИУ ВШЭ. Меня до сих пор поражает смелость этого поступка и то доверие, которое мне было оказано.

13 Исследования популярной музыки (popular music studies) получили развитие в 1980-х годах в Великобритании и США и долгое время оставались главным образом англоязычным направлением, но только в последние десять-пятнадцать лет стали появляться в других странах и на других языках. Fan studies в целом является новым полем, которое начало формироваться чуть более двадцати лет назад, но его институционализация в западной академии — это явление последних десяти лет.

совых и дипломных работ, добиваясь при этом получения действительно нового знания. Помогая не только сделать исследование междисциплинарным и выполнить его практическую часть, Наталья учила, как мне кажется, главному — интересу к современной теории и способности сделать теоретичной свою работу (как курсовую или магистерскую диссертацию, так и эссе или рецензию), исследовательской смелости и чуткости к изменениям в современной культуре. Не случайно ее ученики неоднократно становились победителями конкурса лучших научно-исследовательских работ, который проводится ежегодно в НИУ ВШЭ.

Будучи внимательным наблюдателем, Наталья Самутина обладала очень важным умением — увидеть необычное в самых обычных ситуациях: прогулках по городу, походах на концерты, просмотрах фильмов. «It's all around you, It's all around you out here», — поет в одной из песен участник группы «Gorillaz» Деймон Албарн, удивляясь чудесам и радостям каждого дня. Наталья была с этим согласна, приглашая всех увидеть красоту и сложность современной культуры, которая нас окружает и частью которой мы являемся.

Ирина Каспэ

Включенное наблюдение за современностью

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_200

Наталья Самутина определяла себя как исследователя современной культуры (центр, созданный ею и ее ближайшими коллегами в ИГИТИ им. А.В. Полетаева, так и был назван — Центр исследований современной культуры) и всегда очень жестко дистанцировалась от позиции историка. Слова «современность» и «современный» занимают ключевое место едва ли не во всех ее статьях. Разумеется, в первую очередь при этом подразумевались концепции модерного общества и модерного человека — имелась в виду та «ускользающая» современность («современность, как ей и положено, существует лишь в непрерывном изменении, в ускользании от любых попыток определения»)[1], которая остается современной постольку, поскольку постоянно обновляется, постоянно перерастает себя и в конце концов обзаводится приставкой «пост-». Но также «современность» в текстах НС означала и «своевременность», «актуальность», присутствие «здесь и теперь»; близкое по контексту понятие — «настоящее»[2], в котором, помимо смыслов, связанных с темпоральностью, угадывалось еще одно значение: «настоящее» как «подлинное», то есть «живое», «не омертвевшее», в конечном счете — «реальное».

Предполагаю, «современность» была для НС не только объектом исследования, но и безусловной ценностью, которой она придерживалась в своей работе: похоже, ей было важно делать то, что актуально (востребовано) и ориентироваться на актуальные (новейшие) академические дискуссии — на те проблемы, которые ставятся в самых недавних публикациях, на то, что происходит «сегодня», «сейчас». И все, что НС удавалось (а удавалось ей, кажется, все, за что она бралась) — организованные ею семинары, коллективные исследовательские проекты, книги, выпущенные под ее научной редактурой, и, конечно, ее собственные тексты, — все это обладало «аурой» (еще одно слово, которое НС нередко использовала) современности, иначе говоря во всем этом было интересно участвовать, ко всему этому хотелось быть причастной, все это инициировало различные формы соучастия, включенности, присутствия здесь и теперь. Об этом ускользающем от определений, трудноуловимом веществе современности мне и хотелось бы дальше подумать — о том, что стои́т за таким эффектом исследовательской актуальности, что позволяет переживать его, воспринимать как живой, наполненный смыслом опыт, предельно далекий и от декоративности научной моды, и от формализованности научного отчета, где «актуальность» и «новизна» превращены в технические рубрики (впрочем, у НС каким-то образом получалось даже выхолощенные рамки академической документации наполнять живым содержанием).

---

1 *Самутина Н.В.* Современное европейское кино и идея культуры (“прошлого”). М.: ГУ ВШЭ, 2003. С. 27. (Препр. WP6/2003/05).

2 *Самутина Н.В.* Раннее кино как теория настоящего // Киноведческие записки. 2010. № 94. С. 5—34.

Итак, уже в самых первых академических работах Натальи Самутиной проблематика современности заявлена отчетливо и прямо — на нее замыкается то, что интересует НС как начинающего исследователя, выпускницу Института европейских культур[3]: конструкции «культуры», «европейскости», «авторства» и «европейского авторского кино». Рассматривая, как конструируется европейская идентичность в фильмах 1990-х годов, снятых Микеланджело Антониони, Вимом Вендерсом, Кшиштофом Кесьлевским или Тео Ангелопулосом, НС обнаруживает, что эта идентичность организована вокруг кризиса исторического сознания и переживания прошлого как невосполнимой утраты: «...можно сказать, что европейский человек становится собой тогда, когда тоскует, а европейский зритель становится собой, когда разделяет эту тоску, воссозданную с помощью определенного набора кинематографических средств»[4]. Анализ репрезентации прошлого в авторском кино, как и позднее репрезентации будущего в кино фантастическом[5] встраивается НС не в историческую, а в феноменологическую перспективу — и прошлое как утрата, и будущее как предчувствие интересны постольку, поскольку включены в современность, заключены в ней, принадлежат к области актуального опыта.

Таким образом, опыт современности описывается НС как по-баумановски «текучий», принципиально динамичный, не закостеневающий и неостановимый — он неизменно оказывается о том, что уже было, и одновременно о том, чего еще никогда не было, и одновременно о том, что есть, но изначально обречено на исчезновение. Впоследствии НС ищет и находит опыт современности в «эфемерных» (по ее собственному определению) практиках: в ненадежности цифрового архива и скоротечной окказиональности интернет-общения[6], в заведомой недолговечности граффити и стрит-арта[7]. По сути, тот исследовательский путь, который проходит НС — от размышлений о европейском авторском кино до изучения сообществ читателей и почитателей японских комиксов[8], — соответствует логике самого понятия современности, которое возникает как европейское изобретение, непосредственно связанное со становлением института авторства, но оказывается жизнеспособным лишь в сочетании с категориями «другого» и «маргинального», с идеями преодоления канонов и границ, и лишь при все возрастающей проявленности фигур читателя, зрителя, реципиента.

---

3 В настоящее время — Высшая школа европейских культур (ВШЕК) РГГУ.

4 *Самутина Н.В.* Современное европейское кино и идея культуры (“прошлого”). С. 26. См. также: *Она же.* Тео Ангелопулос: прошлое, память, истоки // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 4—15; *Она же.* Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. М.: ГУ ВШЭ, 2007. (Препр. WP6/2007/01).

5 См.: *Самутина Н.В.* Фантастическое кино и проблема иного // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сб. ст. / Под ред. Н.В. Самутиной. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 66—80.

6 См.: *Самутина Н.В.* Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. Т. 12. № 3. С. 137—194.

7 См.: *Самутина Н.В.* Пружинки Гамбурга: граффити-райтер Oz и невидимое сообщество видящих // Микроурбанизм. Город в деталях / Отв. ред. О. Запорожец, О. Бредникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 316—345; *Samutina N.* Street art as “Exerciser for Vision”: Hamburg Graffiti Writer Oz and the Community of Smileys // Seeing Whole: Toward an Ethics and Ecology of Sight / Ed. by M. Ledbetter, A. Grønstad. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. P. 63—100.

8 О внутренней целостности этого пути см.: *Степанов Б.Е.* Памяти Натальи Самутиной // Социологическое обозрение. 2021. Т. 20. № 1. С. 335—339.

Современность в текстах НС эфемерна, но не аморфна. «Ускользающая», «текучая» современность теоретически собирается через антропологию взгляда:

> ...киноантропология, одна из значимых областей антропологии визуальности, позволяет соотнести вопрос: «кто мы, современные люди и современное общество, есть?», — с вопросами о том, чему наш взгляд радуется и как мы вообще умеем смотреть... как мы сегодня смотрим, каким из своих потребностей позволяем реализоваться[9].
>
> В соответствии с основным постулатом киноантропологии, мы в значительной степени таковы, как мы смотрим[10].

Верность антропологии взгляда позволяет НС существенно расширять круг объектов исследования, в то же время оставаясь устойчивой в собственных методологических основаниях, о которых она говорила при помощи той же метафоры зрения — как об «оптике». Свои любимые визуальные «аттракционы» и «тренажеры зрения» НС находила в самых разнообразных социальных сферах и культурных контекстах. Возможность увидеть читательские интернет-сообщества в контексте «экранной культуры»[11], а практики разглядывания стрит-арта — по аналогии с практиками восприятия «культового кино»[12], увидеть, как посетители Царицынского парка «смотрят фонтан», словно фильм[13], а участницы фандома по «Гарри Поттеру» путешествуют по «эмоциональным ландшафтам чтения», будто по сложноустроенному городскому пространству[14], — все эти теоретические возможности открываются по мере того, как НС уточняет и совершенствует собственную исследовательскую оптику. Я убеждена, что цель, которая при этом преследовалась, не игра теоретическими мускулами, не произвольное смешение контекстов, а их последовательное прояснение, сосредоточенный подбор фильтров, позволяющих с наибольшей ясностью увидеть то, что не было видимо прежде.

Следуя за Томасом Эльзессером или в более поздних исследованиях — за Джонатаном Крэри, НС работала с категорией «взгляда», не отделяя визуальность от телесного опыта в целом. «Взгляд» в ее текстах постепенно приобретает все большую заземленность, все больше укореняется в повседневных практиках тех или иных сообществ, все более видимой (и телесной) становится фигура смотрящего. НС интересует уже не столько зритель, пассивно растворившийся «в темноте кинозала»[15], сколько *наблюдатель*, перформативным

---

9 *Самутина Н.В.* Раннее кино как теория настоящего. С. 9.

10 *Самутина Н.В.* За процветание Шведии! Культовое кино и его нестандартный зритель // Неприкосновенный запас. 2008. № 6. С. 113.

11 *Самутина Н.В.* Современные концепции синефилии и читатель/зритель в актуальной медиасреде (Материалы круглого стола “Культура и медиа”, МГУ, окт. 2007) // Иностранная литература. 2008. № 9. С. 262—279.

12 *Самутина Н.В.* Пружинки Гамбурга: граффити-райтер Oz и невидимое сообщество видящих.

13 *Самутина Н.В., Комарова Н.Н.* «Тонны воды летят по немыслимым траекториям»: фонтан-аттракцион и новая образность парка Царицыно // Царицыно: аттракцион с историей / Отв. ред. Н. Самутина, Б. Степанов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 136.

14 *Samutina N.* Emotional Landscapes of Reading. Higher School of Economics Research Paper No. WP BRP 99/HUM/2015. Moscow, 2015.

15 *Самутина Н.В.* Пружинки Гамбурга: граффити-райтер Oz и невидимое сообщество видящих. С. 340.

образом включенный в происходящее, находящийся, по замечанию Эльзессера, «внутри картинки» и потому утративший способность полностью ее контролировать[16]. Отталкиваясь от этого размышления Эльзессера о режимах визуальности, рождающихся в начале XX века, НС и ее соавтор Наталия Комарова описывают то, что видят здесь и теперь в Царицынском парке:

> ...граница между наблюдающими и наблюдаемыми очень непрочна, постоянно смещается, идущие люди внезапно оказываются в курсе собственной видимости, а сидящие на лавочке «зрители» в какой-то момент встают и становятся частью зрелища[17].

Включенный «в картинку» и, следовательно, видимый наблюдатель привлекает НС тем, что, рискуя предъявить себя миру, «предстать на фоне мира самому»[18], обретает свободу и агентность, право *участвовать*, эмансипируется от роли пассивного потребителя готовых культурных продуктов и безликого объекта разнообразных, в том числе идеологических, манипуляций; причем — и это, наверное, самое существенное, — его освобождение оказывается возможным исключительно в сообщничестве, в *соучастии* с другими. Так, обнаруживая сходство практик восприятия «раннего кино» (зрелища, устроенного по вольным принципам аттракциона, уличного балагана и во многом предполагавшего интерактивность) с рецептивными практиками пользователей YouTube, НС замечает:

> ...в интерактивности существования в интернет-среде... пользователь возвращает себе некоторую часть утраченной свободы и независимости. И более того, эта свобода и независимость, эта новая видимость, проявленность личного опыта оказывается принципиальным образом связана с фигурой «других»: со случайным, но всегда уже присутствующим «здесь и сейчас» медийным сообществом зрителей-пользователей, с наличием потенциальных наблюдателей и комментаторов[19].

НС и сама становится включенным наблюдателем, принимая в качестве дальнейшего ориентира идею participatory culture, как она понимается Генри Дженкинсом и др. Прежние, кабинетные формы собственной исследовательской активности и даже прежние формы академического письма начинают казаться НС переусложненными, слишком теоретичными[20] и оставляются ради соприсутствия в жизни «сообществ соучастия», ради прямой коммуникации с героями своих исследований (важно, что академическая статья, похоже, расценивалась ею в том числе и как продолжение этой коммуникации; отсюда поиск соответствующего — доступного не только коллегам — языка).

Мне видится связь между образом включенного наблюдателя и теми стратегиями восприятия, которые в наибольшей степени привлекали исследовательское внимание НС, — пожалуй, тут можно выделить две основных: *остранение* и *погружение*. Именно эти стратегии описываются НС как проявления

---

16 *Самутина Н.В., Комарова Н.Н.* «Тонны воды летят по немыслимым траекториям»: фонтан-аттракцион и новая образность парка Царицыно. С. 139.

17 Там же.

18 *Самутина Н.В.* За процветание Швеции! Культовое кино и его нестандартный зритель. С. 121.

19 *Самутина Н.В.* Раннее кино как теория настоящего. С. 26.

20 См. об этом также: *Степанов Б.Е.* Памяти Натальи Самутиной. С. 337.

современного взгляда — взгляда, принадлежащего современности, улавливающего современность и производящего современность.

Размышления об остраняющем взгляде появляются в более ранних статьях НС — на этих размышлениях основывается ее концепция «культового кино» и вообще «культовости». Вводя в оборот родившийся из описки термин «остранение», Виктор Шкловский подразумевал под ним литературный прием, призванный поколебать автоматизм читательских реакций; однако для рецептивного исследователя очевидно, что инициировать остранение может не только автор художественного произведения, но и сам реципиент. НС рассматривает «культовое кино» не как особый тип фильмов, а как особый режим зрительского восприятия — всегда совместного, разделенного с другими, — и увлеченно пишет о «культовых зрителях» (а впоследствии — о «культовых» любителях стрит-арта), сопротивляющихся нормативному, инерционному видению (будь то голливудские визуальные каноны или стандартные городские ракурсы), замечающих странное, маргинальное, периферийное, неценное, присваивающих объекты своего внимания через их экзотизацию, обменивающихся друг с другом своими находками и — получающих от этого удовольствие.

Остраняющая стратегия зрения предполагает определенную ироническую дистанцию по отношению к тому, на что направлен взгляд, является «изощренной рецептивной игрой»[21] и может показаться противоположной другому способу восприятия, который НС обнаруживает позднее у участниц фандомных сообществ, — «чтению-погружению». Взгляд фандомной читательницы в описании НС аффективен и «нетерпелив», то есть настроен на незамедлительную эмоциональную вовлеченность: «Те тексты, которые “не зацепили” с самого начала, читательницы чаще всего просто закрывают и больше к ним не возвращаются»[22]. Тезис о чтении-погружении НС сопровождает историей одной из своих респонденток, которая отказалась от фанфиков из страха утратить навык читать что-то менее захватывающее: «Читательница так испугалась за свою идентичность, сильно привязанную к “работе над собой”, что вообще сделала шаг назад от соблазнов фандомного чтения»[23]. В этом комментарии НС — как всегда подчеркнуто безоценочном и уважительном — все же отчетливо слышится несогласие. Решимость пойти на риск эмоциональной вовлеченности для НС, похоже, была таким же шагом к свободе, как и решимость оказаться «внутри картинки», «предстать на фоне мира самому». Строго говоря, в ее интерпретации это была одна и та же решимость: присутствовать, быть с другими и там, где другие, включаться в жизнь, в настоящее, — в современность.

НС настаивает на том, что эмоциональная захваченность процессом восприятия вовсе не обязательно исключает возможность критической или иронической дистанции, и обращается за поддержкой к исследованиям Майкла Сэлера, показавшего, как внутри популярной культуры складываются рецептивные практики «ироничного воображения». Эти практики, по мысли Сэлера, «развивали ту модерную форму зачарованности, которая ставила своей

21 *Самутина Н.В.* Пружинки Гамбурга: граффити-райтер Oz и невидимое сообщество видящих. С. 339.

22 *Самутина Н.В.* Практики эмоционального чтения и любительская литература (фанфикшн) // Новое литературное обозрение. 2017. № 143 (1). С. 256.

23 Там же.

целью развлекать, но не уводить от истины»[24]. Основные принципы иронического воображения — «удовольствие без заблуждения» (delight without delusion) и «как если бы» (as if) — НС поясняет следующим образом:

> Притворимся, что мы верим в драконов и магию, в Шерлока Холмса и Ктулху, насладимся сполна пребыванием в разнообразных воображаемых мирах. Но не забудем о рациональных правилах устройства этих миров, как и о возможности рассуждать с их помощью о реальном мире, осмыслять его разнообразие, дискутировать о различных возможных стратегиях его понимания[25].

Думаю, что НС говорит здесь о чем-то особенно для себя значимом, определяющем ее исследовательскую позицию в последние годы: в поздних статьях она с почти подвижническим упорством, едва ли не отодвигая на задний план все прочие задачи, оспаривает снисходительное, элитистски-высокомерное отношение к объектам своих исследований. Весь свой теоретический талант, как и немалый дар убеждения, она обращает на службу этой полемике, доказывая предельно простой, однако ценностно нагруженный для нее тезис: она изучает не практики эскапизма, не пустое развлечение, то есть отвлечение от реальности, но саму реальность, саму ткань современности, сотканную из тех потребностей и тех проблем, которые не могут быть проявлены иначе, в других, менее маргинальных, более нормативных, более престижных культурных зонах.

> Фанфикшн как средство коммуникации… обладает таким же эффектом, как ряд других медийных конструкций нашей (пост)современности: он выглядит легко, а действует серьезно, обещает мало, а дает много, притворяется необязательным развлечением, но способен изменять жизнь[26].

> Манга, которую зачастую, от незнания, пытаются представить чтением «эскапистским», регрессивным, не адекватным современным потребностям и т.д., представляет собой совершенно обратное. Это чтение, ориентированное на познание мира в его сложности, осмысление его противоречий и проблем, в том числе не имеющих решения, и еще более действенное в глазах молодого читателя благодаря тому обстоятельству, что за это чтение в нынешнем контексте ему приходится бороться[27].

Избирая роль кропотливого антрополога этих непризнанных, не принятых всерьез практик, изучая и описывая их с неиссякающим неспешным вниманием (в полном соответствии с принципами «длительного наблюдения» и «насыщенного описания», сформулированными Клиффордом Гирцем[28]), НС, как представляется, реализует те ценности и те способы зрения, о приверженнос-

---

24 Цит. по: Там же. С. 258.

25 Там же.

26 *Самутина Н.В.* Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта. С. 185.

27 *Самутина Н.В.* Японские комиксы манга в России: введение в проблематику чтения // Новое литературное обозрение. 2019. № 160 (6). С. 311. См. также: *Samutina N.* The Made in Abyss Controversy: Transnational Participatory Cultures as Cultural Interpreters of Japanese Texts // Orientaliska studier. 2018. Vol. 156. Special Issue: Manga, Comics and Japan: Area Studies as Media Studies. Stockholms universitet, 2018. Ch. 16. P. 214—229.

28 См.: *Самутина Н.В.* Практики эмоционального чтения и любительская литература (фанфикшн). С. 251.

ти которым пишет. Если «мы в значительной степени таковы, *как* мы смотрим», то достаточно описать оптику и ракурс взгляда, чтобы определить и ценностную позицию, и идентичность. Исследовательский взгляд НС — взгляд включенного наблюдателя: слегка отстраненный и остраняющий, умеющий обнаруживать и смаковать странное, и в то же время как будто постоянно преодолевающий свою дистанцированность, постоянно рискующий эмоционально вовлекаться. Собственно, это поиск способов смотреть *так*, чтобы, увлеченно погружаясь в пространство своего интереса, различать в нем других и не утрачивать при этом себя. В конечном счете тот тип академической активности, которому НС следовала, можно определить сэлеровской формулой «удовольствие без заблуждения» — это взгляд радостный и благожелательно открытый новому и вместе с тем твердый в своем стремлении к ясности. Тексты НС разворачивались как некая настройка, фокусировка зрения; они сопротивлялись любой невнятности, любой затемненности и мысли, и чувства, — всему, что, говоря словами Сэлера в переводе самой НС, «уводило от истины», а значит, от жизни.

Переживая свой интерес к жизни как исследовательский интерес к современности, НС понимала под последней (возможно, вслед за своим учителем Борисом Дубиным) особую этическую систему: это этика включенности и присутствия, участия и соучастия. Этика внутреннего усилия двигаться навстречу реальности, то есть тому, что нельзя контролировать. Но можно, — как полагала и как убеждала нас Наташа, — изучать.

P.S.: Трудно не думать о том, что цена существования внутри такой современности — опыт утраты, о котором НС не раз писала. Перечитывая ее первые статьи о дискурсе «прекрасной Европы», нельзя не заметить, что он оказался не менее эфемерным, чем граффити на стенах европейских городов. Сегодня, когда тема утраты становится все современнее, а идея современности вызывает все большие сомнения, даже с приставкой «пост-», что остается нам, остающимся? Например, тексты. Самый, наверное, щемящий текст НС — о «пружинках Гамбурга», спиральках, которые любил изображать уличный художник Оз, «культовая» фигура в сообществах ценителей городского искусства. Более поздний англоязычный вариант этого текста завершается «Эпилогом, написанным самой жизнью»: Оз попал под поезд, создавая очередное граффити, и его смерть «при всей трагичности и преждевременности только подчеркнула и сделала более проявленным существование городского сообщества тех, кто видит Гамбург иначе»[29]. В самом деле, остаются не только тексты — взгляд остается тоже. Остается свобода видеть. Свобода видеть иначе.

29 *Samutina N.* Street art as “Exerciser for Vision”: Hamburg Graffiti Writer Oz and the Community of Smileys. P. 97.

Мо*тивы мотиваций*: те*ория и прагматика*

Составитель блока Константин А. Богданов

От составителя

From the Editor

Константин А. Богданов (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; ведущий научный сотрудник Центра теоретико-литературных и междисциплинарных исследований; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), профессор департамента филологии; доктор филологических наук) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_207

Konstantin A. Bogdanov (Dr. habil.; Lead Researcher, Literary Theory and Interdisciplinary Research Center, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences / Professor, Department of Philology, St. Petersburg School of Social Sciences and Humanities, HSE University (Saint Petersburg)) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_207

Русский язык разводит понятия мотива и мотивации. Первое чаще встречается в филологии, искусствознании, музыковедении, биологии, второе — в психологии, социологии, экономике и праве, но этимологически и содержательно эти понятия связаны (оба происходят от лат. movere — ‘двигать, побуждать’), обозначая собою основание или обстоятельства какого-то действия в ситуациях речи, письма, рисунка, звука, процессе биологической эволюции или в выборе социально-психологической позиции. Можно было бы заметить, что понятие «мотивация» преимущественно (то есть в тех дисциплинах, где оно употребляется терминологически чаще и коммуникативно привычнее, чем слово «мотив») обозначает причину или сцепление причин для какого-то действия, а «мотив» — прежде всего в филологии и искусствоведении — некоторый «факт», элемент, деталь текста или изображения. Но строгого различения в этих случаях, впрочем, нет (как это имеет место, например, в английском языке: *motif* vs. *motive*/*motivation*), иногда «мотив» синонимичен «мотива-

ции» (так же в немецком и французском языках) — и это как раз тот случай, который заставляет нелишний раз задуматься о неслучайности их синонимии.

В разных дисциплинах оба эти понятия традиционно подразумевают определенную «простоту» их формальных признаков — но они же дают повод к уточнению их ситуативного и контекстуального обособления. В результате арсенал терминов, дополняющих сегодня эти понятия, непрестанно множится, и уже по одному этому демонстрирует разнообразие возможных критериев, а лучше сказать — ориентиров в понимании того целого, деталями которого они являются. Говоря иначе: мотив и мотивация, с одной стороны, — это то, что останавливает внимание в пространстве подвижной действительности, то, что придает умозрительному и/или очевидному беспорядку причинно-следственную определенность, наделенную структурным и/или смысловым значением. А с другой — это то, что высвечивает подвижное соотношение детали и целого.

Основной проблемой в этих случаях является соотношение формальных и содержательных примет. Но что считать критерием, формально достаточным для того, чтобы увидеть в нем и нечто содержательно необходимое? Меньшее, что можно сказать о мотиве, с этой точки зрения, сводится к тавтологии: мотив мотивирован тем, что он может быть выделенным. Теория литературы, как и любая гуманитарная дисциплина, напоминает в этом случае не только о том, что она нестрогая наука, но также и о том, что процедура подобного выделения определяется не только формальными особенностями текста, но также его исследовательской — рефлексивной и эмоциональной — герменевтикой. Разговор о мотивах — сколь бы много о них уже ни было сказано — остается в этих случаях по-прежнему интересным и, как мне представляется, интригующим не только в теоретическом, но также в прагматическом (а равно и жизненном) отношении, мотивируя к прояснению приемов, обстоятельств и контекстов, почему-либо важных для самого исследователя.

Ниже публикуемые статьи **Ярославы Захаровой** «“Мой дяяяяя-яяяяяядяяяя-яяя”: возвращения Пригова», **Ивана Делазари** «Шостакович по-английски: мотивы с чужих слов» и **Константина Богданова** «Пунктуация как мотив: многоточие и тире» посвящены разным сюжетам, но схожи в общем для них методологическом тезисе — утверждении понятия мотива не только как самоочевидного «факта» текста, но также как термина антропологизации социального и культурного опыта.

Константин Богданов

Ярослава Захарова

«Мой дяяяяя-яяяя-яяядяяяя-яяя»:

ВОЗВРАЩЕНИЯ ПРИГОВА

Yaroslava Zakharova

My uuuuuu-uuuu-uuunuuuu-uncle: Prigov's Returns

Ярослава Захарова (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, аспирантка) yaroslava.a.zakharova@gmail.com.

Ключевые слова: Д.А. Пригов, А.С. Пушкин, голос, перформанс

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_209

Статья посвящена саунд-перформансу Д.А. Пригова «Мантра высокой русской культуры» — распеву хрестоматийных первых строк первой главы «Евгения Онегина» на буддийский и мусульманский мотивы. Каково значение этого перформанса в творчестве Пригова? Что он дает для понимания идеологических и художественных мотиваций автора? Обращение Д.А. Пригова к творчеству А.С. Пушкина кажется вполне закономерным в рамках творческой стратегии «работы имиджами», своеобразных упражнений по реконтекстуализации/переписыванию канонических метатекстов русской литературы. Пригов читал, перечитывал и переписывал Пушкина, но персонально-тематический аспект, как думается, в данном случае не был первичным. Это не очередная глава «пушкинского текста», но еще один художественный эксперимент, который, с одной стороны, проблематизирует идеологическую апроприацию классических текстов, а с другой — усложняет наше восприятие творчества самого Пригова.

Yaroslava Zakharova (MA; Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences) yaroslava.a.zakharova@gmail.com.

Key words: Dmitry Prigov, Alexander Pushkin, voice, performance

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_209

This article is on Dmitry Prigov's sound performance "Mantra of High Russian Culture," where he sings the first lines of the first chapter of *Eugene Onegin* in Buddhist and Muslim styles. What is the significance of this performance within the framework of Prigov's art? How does it contribute to an understanding of the artist's ideological and artistic motivations? Prigov's reference to Alexander Pushkin seems to be quite logical within the creative strategy of "working with images," a kind of exercise in recontextualizing/rewriting the canonical meta-texts of Russian literature. Prigov read, reread, and rewrote Pushkin, but the personal and thematic aspect in this case, it seems, was not primary. This is not another chapter of the "Pushkin text" in Russian literature, but another artistic experiment that problematizes the ideological appropriation of classical texts on the one hand, and on the other complicates our perception of Prigov's work.

Опять, опять возвращаемся к Пушкину и его Евгению, т.е. Онегину.
Д.А. Пригов. Буддийское (1998)

Музыка, звук, голос — важные элементы художественно-поведенческого проекта Дмитрия Пригова, равно талантливого и выразительного в чтении текстов, пении, выступлениях перед публикой и разнообразных, трудноопределимых вокальных эскападах. Азам музыки его научила мама, Татьяна Фридриховна (Александровна) Зейберт, пианистка и концертмейстер, ученица Генриха Ней-

гауза. По словам самого Пригова, это повлияло на его пристрастия — всей музыке он предпочитал классическую [Пригов, Шаповал 2003: 27—29]. Композитор Владимир Мартынов говорил о Пригове как о музыкально эрудированном человеке[1]. Это подтверждают и разнообразные саунд-проекты Пригова.

В поэтических экспериментах Пригова исполнение и голос часто определяют художественный эффект его произведений — принципиально несводимых исключительно к тексту — что существенно осложняет их рефлексию в отсутствии развитой теории голоса как культурного феномена в русскоязычном контексте [Булгакова 2015: 10—12]. Те, кому посчастливилось слышать выступления Пригова, согласно свидетельствуют об ораторских, декламационных и певческих способностях писателя. Многие его тексты содержат «намеки вокализации», подталкивающие читателя к изменению регистра восприятия:

Мой дяяяяя-яяяя-яяядяяяя-яяя
Саааа-аааaа-аааа-мыыыы-ыыыыых
Чееестныхх
Праааа-аааaа-аааа-виiии-иiiиил [Пригов 2019: 599].

Приведенный выше отрывок из текста «Арабское» (1997) относится к ряду «пушкинских» работ Пригова. Его интерес к Пушкину принципиален: хрестоматийным текстом, «мантрой высокой русской культуры» он считал «Евгения Онегина», а точнее — общеизвестные строки про «дядю самых честных правил» (лингвисты называют подобные тексты прецедентными, см.: [Караулов 1987: 216]). Стихотворное начало «Евгения Онегина» существует в отечественной культуре на правах едва ли не фольклорного, важного уже не только и не столько в качестве литературного, но также социального и общекоммуникативного феномена [Богданов 2015а: 41—66]. Пригов не раз обращался к этому тексту, реконтекстуализируя, драматизируя, переписывая, теоретизируя его.

В возвращениях Пригова к «Евгению Онегину» выделяется одноименный саунд-перформанс, известный также как «Мантра высокой русской культуры» [Пригов 2019: 600] — исполнение первых строк первой главы романа в мантрическом стиле на буддийский и мусульманский мотивы[2]. Стоит подчеркнуть, что само слово «мантра» употребляется Приговым в совмещении двух значений — научно-специализированном обозначении резонансного распева группы звуков, отдельных фонем или группы слов на санскрите, обладающего силой психологического воздействия, но также в значении понятия, указывающего на бессмысленность многократного повторения чего-либо [Новые слова и значения 1997: 439; 2014: 622].

В статьях и воспоминаниях, посвященных Пригову, слово «мантры» употребляется всегда во множественном числе, с частным случаем «Евгения Онегина», что позволяет говорить о многочисленных мантрических опытах-чтениях в узком кругу слушателей. Выделенный отдельно перформанс можно было бы замкнуть в остроумной шутке для своих или в пародии на массовое в то время — в том числе и в творческой среде — увлечение буддизмом, восточной

1 См.: Интервью с Владимиром Мартыновым (с 11:00) для документального фильма «Пригов. Инвентаризация мира»: https://youtu.be/-i-oNaEgkV8.

2 С записью можно ознакомиться по ссылке: https://youtu.be/aN51oN6k6Is.

философией, эзотерикой, различными альтернативными видами знания и врачевания [Богданов 2015б]. Но художественный потенциал «мантры» не ограничивается исключительно «игрой в классики» и обыгрыванием ближнего контекста, а распахнут вовне — равно как и другие тексты Пригова — во внетекстовую реальность, в которой разнообразие бытовых и поведенческих практик сосуществует с экспериментами в сфере литературы и искусства.

Казалось бы обескураживающий, эксперимент Пригова не выглядит столь экстравагантным в общеевропейском контексте саунд-поэзии[3], но в российском контексте — возможно, в силу особенностей развития художественной культуры в СССР и насильственного прерывания авангардной традиции — сонорная поэзия до сих пор опознается как нечто непривычное.

Голосовая эскапада Пригова удивляет прагматически и художественно выверенной стратегией: он взламывает «горизонт ожиданий» вероятного восприятия текста — традиционную ситуацию по видимости классической декламации — и создает качественно новое художественно-поведенческое высказывание, демонстрирующее, с одной стороны, его личные творческие установки, а с другой — потенциал *возможного* обращения к общекультурной традиции. Пушкин в данном случае важен как автор текста, допускающего радикальную трансформацию путем его перенесения в непривычную для него выразительную модальность.

Трансформации текста: декламация, саунд, перформанс

В истории декламации «Евгения Онегина» — от современников Пушкина до современных российских школьников, читающих его вслух на уроках литературы, — заучивание и произнесение первых строф романа исключительно устойчиво в своей повторяемости. Стоит отметить, что сколь-либо обширная история декламации/драматизации произведений русской литературы еще не написана, но отдельные исследования дают представление о манере, востребованности и зрительской рецепции такого исполнения (см., например: [Бранг 2010]). Общая тенденция в становлении декламации/драматизации произведений русской литературы в XIX веке предполагает движение от певучего, мелодичного, или, напротив, подчеркнуто-ораторского произношения к более обыденной, разговорной манере [Панов 2007: 155]. С.Н. Дурылин в статье «Чтецы Пушкина» приводит свои воспоминания от встреч с альбомными чтицами поэта, молодость которых пришлась на 1830—1850-е годы. В их (уже, разумеется, старческом) чтении он подчеркивает желание передать ритм и музыку поэта, «своеобразный, ни на что современное не похожий пафос сентиментальной унылости в сочетании с романтической приподнятостью», но тут

3 Специализированные статьи по истории саунд-поэзии собраны в обширной русско-английской международной антологии саунд-поэзии «Homo Sonorus», в подготовке/создании которой принял участие и сам Пригов. К сборнику прилагаются четыре тома (на двух CD) аудиоматериала [Homo Sonorus 2001]. См. также тематическую подборку изданий и ресурсов (https://monoskop.org/Sound_poetry) и секцию авангардного архива «UbuWeb», посвященную разнообразным формам звуковой поэзии и, шире, звукового искусства (https://www.ubu.com/sound/).

же иронически замечает, что «Пушкин… превращался в Жуковского, кое-где подкрепленного Байроном в ослабленном, мягком переводе Козлова». В этом отношении любопытно, что П.С. Мочалов, один из известнейших актеров Малого театра того времени, «ради Пушкина превратился в певца» [Дурылин 1937: 206—207] и исполнил кантату 1823 года А.Н. Верстовского «Черная шаль», впервые прозвучавшую на московской сцене в исполнении тенора П.А. Булахова [Денисенко 2010: 92]. Уже в 1850-х годах декламационные излишества и вокальное разнообразие подвергаются нападкам со стороны ревнителей сценического реализма [Дурылин 1937: 208—209], а к 1860-м напряжение между старой, «классической» школой чтения нараспев и новым, активно развивающимся реалистичным стилем возрастает. Критики этого времени не скупятся на хлесткие рецензии текущих пьес и чтений [Баженов 1869: 25; Панов 2007: 155]. Декоративное, мелодраматичное чтение 1820—1830-х годов стремительно уступает место «подаче пушкинских стихов как натуралистической прозы», что в итоге привело, по мнению Дурылина, к падению искусства чтения Пушкина в 1880—1890-х годах и «натуралистическому тупику». Опыты начала века связаны с попытками восстановления поэтического звучания произведений Пушкина поэтами-символистами [Дурылин 1937: 209, 217—219].

Процесс создания «советского Пушкина» лишний раз подчеркивает странную, но все же очевидную преемственность: утверждение советского культа поэта было тесно связано с дореволюционной традицией [Панченко 2011]. Решающую роль в его становлении сыграли торжественные мероприятия 1937 года, приуроченные к 100-летней годовщине смерти Пушкина [Молок 2000; Муравьева 1994: 123—124; Платт 2017]. Пропагандистский образ складывался не сразу, но в общем и целом предполагал общепонятную рецепцию: гениальный поэт, друг и соратник декабристов, предвосхитивший в своем творчестве последующее развитие русской и советской литературы. Тиражирование такого образа Пушкина определило его общеизвестность и сделало его имя нарицательным. Однако знание о поэте и его произведениях вне школьной программы ограничивается их представленностью в официальной идеологической и массовой культуре, прежде всего — на оперной и драматической сцене. Не случайно, как отмечал Борис Гаспаров, «Евгений Онегин» Пушкина обычно смешивается в памяти публики с одноименной оперой Чайковского — шлягером советского времени и школьной повинностью, и, чтобы «помнить о том, что муж Татьяны в романе по имени не назван, требуется некоторая степень литературной умудренности» [Гаспаров 2009: 88]. В 1950—1970-е годы произведения Пушкина звучали с экрана, со сцены и с пластинок — это были прежде всего певческие голоса Ивана Козловского и Сергея Лемешева. Выросшим в СССР памятны также классические аудиоспектакли и телевизионные постановки моночтений романа в исполнении известных актеров: Сергея Юрского, Иннокентия Смоктуновского, Михаила Ульянова. При всей разнице декламационных интерпретаций этих актеров объединяет общее для них стремление к «аутентичности» литературного прочтения — как если бы их читал «сам» Пушкин.

В качестве экстравагантного для советской культуры прочтения пушкинского текста отдельно стоит упомянуть сцену из фильма Ильи Фрэза 1967 года «Я вас любил…», в которой главный герой, восьмиклассник Коля Голиков, после прерванной родителями «вечеринки» с друзьями пытается сделать домашнее задание — выучить наизусть первую строфу «Евгения Онегина». Зуб-

режка дается нелегко, влюбленный подросток витает в облаках и никак не может сосредоточиться. Но выучить отрывок — дело чести, ведь друг Коли пообещал знакомым девочкам получить отличные оценки и тем самым доказать свою подкованность в литературе. Быстро устав от заучивания, Коля включает катушечный магнитофон. Танго «El Choclo» наводит мальчика на гениальную мысль — использовать запоминающуюся мелодию как своеобразное мнемоническое правило и положить строфы «Евгения Онегина» на его мотив. Хрестоматийный текст с серьезной, «взрослой» традицией декламации превращается в таком исполнении в легкомысленно-шутливый водевильный куплет. Обнадеженный Коля уверен, что выполнить задание отныне не составит труда. Но на следующий день все выходит совсем не так, как предполагалось. Поначалу он никак не может вспомнить начало строфы, а когда наконец ему это удается — сбивчивое полупение-полуречитатив тонет во всеобщем смехе. Почти нет сомнений в том, что Пригов видел этот успешный в прокате фильм, получивший несколько наград на престижных кинофестивалях и многократно показываемый по советскому телевидению [Павлова 1985]. Мелодическая трансформация первых строчек «Евгения Онегина» в фильме «Я вас любил...» едва ли осознается как радикальный опыт «взламывания» культурной традиции, скорее речь идет о по-юношески искреннем бунте против школьной рутины и глубоко личном переживании классики (этот мотив поддерживается на протяжении всего фильма, особенно в сцене экзамена, во время которого Коля читает два стихотворения Пушкина «не из программы»: «Я пережил свои желанья» и «Я вас любил», — выбор которых перекликается с его влюбленностью). Но важно, что сам опыт изменения регистра (про)чтения прецедентного текста в этом кинематографическом случае — одна из первых попыток «открытия» текста, казалось бы, в стилистически чуждое ему пространство — по-своему «предвосхищает» перформанс Пригова. Важно и то, что перестроечные годы ознаменовались эксцессами травестийного обыгрывания образа Пушкина и «Евгения Онегина» (русское издание «Прогулок с Пушкиным» Андрея Синявского (Абрама Терца), фильм «Бакенбарды» (1990), выпуски журналов «Дантес» (первый выпуск — 1999), с 1997 года — журнал «Пушкин»).

Стилизации «Евгения Онегина», мистификации, дописывания, переписывания и фанфики романа многочисленны и появляются по сей день [Бове 2019; Невский, Невская 2001], но все они не выходят за рамки текста и условного любопытства. Перформанс Пригова открывает перед зрителем/слушателем возможность нового опыта. Активно используя «культурную нагрузку» и предвосхищая ожидаемый отклик на всем известный текст, Пригов создает странное и поначалу обескураживающее, но несомненно оригинальное художественное высказывание. В чем его странность? Почему модуляции голоса Пригова кажутся такими резко выделенными и как будто неуместными? Возможно, дело не только в «объекте» его манипуляций (хотя, разумеется, все, что связано с Пушкиным и «Евгением Онегиным» вызывает интерес и неопределенную тревогу). Странность восприятия заложена в музыкальном решении перформанса. Так, у выбранных мотивов для распева есть нечто принципиально общее — они не вписываются в профессиональную европейскую традицию композиции. Для своего перформанса Пригов выбирает такое «музыкальное время», каким представлял его себе, например, Оливье Мессиан — «не в виде отрезка, непрерывно дробящегося пополам, но в виде нерегулярной, сложной, как ветка дерева или коралловый риф, структуры, которая “выращи-

вается" по принципу, диаметрально противоположному тому, что принят в западной музыке» [Кандаурова 2019: 217—218]. Этот выбор неклассической манеры исполнения вдвойне интересен, если вспомнить о серьезном увлечении Пригова как раз классической музыкой и оперой. Другой важный элемент перформанса — голос и его модуляции. Интонация, громкость голоса, тембр и другие характеристики декламации, безусловно, влияют на рецепцию не только «имиджа» автора и читаемых им произведений, но и самого «поэтического». Среди самых известных примеров такого рода — голос Александра Блока и его манера чтения, которая современниками воспринималась как слом традиции — в мелодическом, ритмическом и голосовом аспектах [Булгакова 2015: 178—186].

Пригов часто выступал с «советскими текстами»: он осознанно выбирал их для выступлений и репетировал — его манера чтения на протяжении лет остается практически неизменной, он также воспроизводил некоторые тексты наизусть. Интересно, что современные драматизации, например «Апофеоза милицанера», придерживаются именно приговской манеры чтения (расстановка пауз, нисходящая интонация с замедлением в конце четверостиший), отклоняясь от нее лишь в скорости чтения. Пригов, безусловно, обладал запоминающейся и узнаваемой манерой декламации и использовал ее особенности для поддержки определенного имиджа. Но он выступал также с текстами (такими как рассматриваемый перформанс или «Похоронная азбука»), требующими уже не столько декламационных, сколько вокальных и музыкальных усилий — речитатив сменяется пением, мантрическими интонациями, переходит в крик и т.д. «Мантра высокой русской культуры» и другие выступления Пригова, в которых активно задействованы «антропологические характеристики» поэта — голос, пение, крик — не в последнюю очередь ассоциируются с авангардными практиками первой четверти XX века [Бирюков 2012]: осознанно или нет, Пригов отчасти воспроизводил традицию футуристических перформансов и публичных выступлений, в которых характер сценического поведения, внешней трансформации и декламации выступают принципиальными элементами художественной выразительности [Демиденко 1998]. Но сам Пригов отрицал свою литературную связь, например, с обэриутами, определяя стилистические совпадения как чисто внешние [Пригов, Шаповал 2003: 20]. К тому же его саунд-перформансы — это совсем не та «смертоносная фонетика» [Крученых 1927: 3—4], характерная для авангарда, хоть иногда они и воспринимаются слушателями как «демонические» [Липовецкий 2010: 340].

Эстетический эффект саунд-перформанса «Евгений Онегин» заключается также в конфликте подразумеваемых смыслов, которые мы связываем с Пушкиным, с одной стороны, и культурных контекстов, которые ему вроде бы чужды, — с другой. Филолог увидит в этом конфликте прежде всего несовпадение темы и ремы — интригу, осложняющую наши базовые знания о Пушкине и его произведениях, с (псевдо)серьезностью приговского предуведомления — нарочито наукообразного, умышленно скромного вида автора, неожиданно превращающего свое выступление в экспрессивный и, по первому впечатлению, неуместный бурлеск.

Пригов не стремится к этнографически аутентичному воспроизведению мантрического мотива (буддийского, китайского, «православного») — он может быть приложим к разным текстам, длиться сколь угодно долго (мантры требуют повторения), воспроизводиться самими слушателями. Мотив становится

мотивацией для дальнейшего воспроизведения и трансформации — предельным способом рефлексии над уже нерефлексируемыми, застывшими типами текстов, поведения и т.д. Художественную стратегию Пригова в этой перспективе допустимо рассматривать как направленную на постоянное разрушение стереотипов коллективной аксиологии, а, значит, и идеологии (если под идеологией понимать набор ключевых понятий социального порядка[4]).

Пушкин как «наше все»

Возможно, здесь уместен вопрос: не в этом ли разрушении общепринятого дискурса обнаруживает себя не только продуктивная творческая стратегия Пригова, но и переосмысленная чуткость в восприятии самого Пушкина? Трепетное отношение культурных (и околокультурных), литературоведческих (и окололитературоведческих) и даже неоязыческих [Куликов 2002] кругов к Пушкину предполагает разные по своей модальности, но иногда схожие по своей сути высказывания о мудрости, силе, красоте, таинственности и т.д. его произведений (или, еще точнее, вообще всех текстов и обстоятельств жизни поэта), требующие бесконечных уточнений и дополнений (требование это нам ярко демонстрирует отсутствие полного комментированного академического собрания сочинений, которое, несмотря на все достижения отечественной пушкинистики, все еще ждет своего грядущего воплощения). Культурный канон и принудительное школьное образование превратили творчество Пушкина в повинность, исполнение которой выражается в сублимации, имеющей отношение не к историческому, но воображаемому Пушкину — «солнцу русской поэзии» [Рогова 2008; Сакулин 1913: 328—329]. Внеисторический образ Пушкина нередко поддерживался и его специфической музеефикацией. С.С. Гейченко, директор самого крупного пушкинского мемориала-заповедника «Михайловское» (1945—1989), вольно соединял материальную историю с литературной условностью. Заполняя бывшую дворянскую усадьбу персонажами и образами хрестоматийных произведений («златая цепь» на дубе, скамейка Онегина, аллея Татьяны), Гейченко превратил ее в пушкинский аналог Диснейленда — Лукоморье [Кошелев 2004]. Недостаток исторической подлинности — в 1918 году усадьбы Михайловское, Тригорское и Петровское были разграблены и сожжены — возмещается непреходящей и неоспоримой символической ценностью, приближенной к ценности целостной и вечной природы. В повести Сергея Довлатова «Заповедник», впервые опубликованной в 1983 году, хранительница музея в Михайловском на прямой вопрос рассказчика о подлинности экспонатов отвечает не по существу, воспроизводя типичную ситуацию риторической подмены [Довлатов 1993: 347].

Характерное для советской интеллигенции восторженно-мечтательное отношение к Пушкину граничило с религиозным благоговением. Один из примеров такого рода — стихотворение много печатавшегося в 1960-е годы Александра Решетова (1909—1971) «Пушкинские горы», герои которого, «набродившись в окрестностях за день», решают закончить день в местном «белостенном» ресторане. За неспешной трапезой они рассуждают о том, чей дух, будто бы витая где-то рядом, одухотворяет всё: и туристическую рутину, и со-

4 Как ее понимал уже А. Дестют де Траси в работе «Элементы идеологии» (1815).

ветский общепит. Здесь вездесущий, всеведущий, и, конечно, непознаваемый для «чинных пушкиноведов» Пушкин открывается поэтам, которые чувствуют себя «у Него на виду» — именно так, с прописной буквы, как если бы речь шла о Господе Боге [Решетов 1963: 196—197].

Травестийное переиначивание Пушкина в этом контексте — это саркастические, иронические, а иногда и скабрезные маргиналии, «записи на полях книг», анекдоты и шутки. Так обыгрывает имя Пушкина и пушкинские строки Владлен Гаврильчик, видя в нем своего рода «трикстера» русской истории и культуры: «Вам памятник, товарищ пушкин, // Уже сварганил Аникушин»[5].

Вольности в обращении с именем, биографией и творчеством Пушкина воспринимаются как антипатриотизм и оскорбление самой русской культуры. Именно так была воспринята книга бывшего советского литературоведа и диссидента-арестанта Андрея Синявского «Прогулки с Пушкиным» (впервые изданная в Лондоне в 1975-м и в годы перестройки переизданная в России), вызвавшая скандал уже одним тем, что хулиганствующий автор позволил себе сказать, что Пушкин «на тоненьких эротических ножках» вбежал «в большую поэзию и произвел переполох» [Синявский 1989: 19]. Не столь скандально, но тоже неравнодушно было воспринято сравнение Пушкина с Винни-Пухом в некогда модной книге Вадима Руднева «Винни-Пух и философия обыденного языка»: «Место Пуха и его поэзии в Лесу соответствует месту Пушкина как солнца русской поэзии в нашей культуре» [Руднев 1994: 34]. Руднев в этом случае не был оригинален, продолжив мем «Пушкин — Винни-Пух», появившийся уже ранее в стихотворении Всеволода Некрасова — сравнение, в рамках которого Пушкин, как «наше все», мог стать кем угодно [Некрасов 1989: 36]. Появляющийся в этом же тексте Игорь Холин, один из ключевых поэтов московского андеграунда, тоже не раз упоминал Пушкина. В 33-й главе поэмы «Умер земной шар» (1965)[6], «Воспоминание», Холин почти дословно воспроизводит одноименное стихотворение («Когда для смертного умолкнет шумный день»), а в «Я—Я» ставит знак равенства между собою и Пушкиным — подразумеваемым «всем» [Холин 1999: 145].

Благодаря многочисленным, как сказал бы Пригов, «пушкинским фантомам», их уникальной исторической и идеологической роли, Пушкин оставался «востребованной» фигурой как в рамках постмодернистских игр и литературной деконструкции [Зубова 2000], так и для широкой авангардной практики по изучению, расширению и пересмотру классики. В 1964 году Сергей Сигей (1947—2014), исследователь русского авангарда и продолжатель его поэтических традиций, выступил соавтором манифеста футуродадаистов (они же анарфуты и общество «Будущел»), в котором, как и прежде, воинствующее авангардное красноречие протестует против условностей вновь устаревшей действительности. Пушкину находится место и здесь: «...маменькины сыночки, держащиеся за подол юбки дряхлой няньки — Сани Пушкина»[7].

---

5 Из поэмы «Поэт и царь» (1979) в [Гаврильчик 1995: 98—99]. См. также: «Была зима! Шумела ель. / Эх-ма! У Пушкина дуэль» [Там же: 19].

6 Фотографии машинописи поэмы (датируемой 1965 годом), где «Воспоминание» отмечено как 33-я глава, см.: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D5760. В издании «Нового литературного обозрения» [Холин 1999] номера глав отсутствуют.

7 Здесь и далее тексты футуродадаистов и трансфуристов цитируются по: https://kkk-bluelagoon.ru/tom5b/transpoety.htm.

В 1979 году поэтесса и художница Ры Никонова и Сигей начинают издавать журнал теории и практики «Транспонанс», ставший литературной площадкой для последователей русского футуризма и зауми — трансфуристов, а также многих других известных поэтов того времени, среди которых был и Пригов [Саббатини 2019]. Как и у предшественников, беспощадный бунт «новых» футуристов против классики изменился в сторону наблюдения и пересмотра. В 1983 году Пригов выступил соавтором манифеста ирфаеризма (ответвления трансфуризма): «...гир офа ерд ры никонова и пригов спорят, отчего пригов создает ирфаеризм, а сигей эйфорует инфарктиду». Пушкин легко вписывается и в этот контекст «второго авангарда». В 1974-м восьмидесятичетырехлетний Василиск Гнедов (творчеством и изданием которого занимался Сергей Сигей, ставя его в один ряд с важными для неоавангарда именами Велимира Хлебникова и Алексея Крученых[8]), в начале века утверждавший, что «Пушкин не стоит нашего внимания» [Крусанов 1996: 159], пишет отчасти сентиментальное стихотворение в духе личной пушкинианы, воспроизводя уже известный прием — диалог с «ожившим» поэтом: «Прошлой ночью приснился мне сон // В гостях у меня оказался Пушкин» [Гнедов 2018: 202]. Наконец, в фольклорно-анекдотической традиции Пушкин — это тот, кто «все знает» («А кто знает, Пушкин?») [Айрапетян 2001: 40—42].

«Деконструкция» образа и творчества Пушкина, какой она предстает в предыдущих текстах, парадоксальна, поскольку она обнаруживает, что в основе этой деконструкции лежит не столько критика поэта, сколько обыгрывание риторических и стилистических приемов, которые возникли как раз не в критическом, но в предельно комплиментарном к Пушкину окружении. Известно, что представление о Пушкине как особенном гении начинает формироваться уже вокруг юного поэта. По выражению В.А. Жуковского, юный Пушкин — «молодой чудотворец», «надежда нашей словесности», «будущий гигант» [Жуковский 1952]. В 1832 году Н.И. Гнедич назовет Пушкина Протеем, «постигнувшим таинство русского духа и мира», предвосхитив последующую мифологизацию поэта-избранника, равного Байрону, Гёте и Шекспиру [Гнедич 1956: 148].

Для современников Пушкин был разным: вдохновенным и влюбленным поэтом-изгнанником, признанным талантом, знаменитостью, надменным писателем-аристократом, высокомерным барином, крепостником [Щеголев 1928], другом декабристов, собеседником императора, вольнодумцем, равно склонным к суевериям и богоискательству [Немировский 2018; Панченко 1990], картежным игроком и ловеласом[9]. Полемический контекст этих восхищенных или же неодобрительных высказываний требует отдельного прояснения идеологических, политических и даже мировоззренческих мотиваций, но важно то, что исторический портрет Пушкина и оценка его творчества — при жизни и еще несколько десятилетий после его смерти — были открыты для самой непримиримой критики [Писарев 1956].

Пушкин не сразу становится хрестоматийным классиком русской литературы [Муравьева 1994; Рейтблат 2001], но ко времени выхода собрания со-

8 Из манифеста трансфуристов: «вольный размер Хлебникова, сдвиг Гнедова и Крученых — начало».

9 Тенденция к этому наметилась уже в 1920-е годы, когда, помимо издания «Донжуанского списка» Пушкина [Губер 1923], были высказаны утверждения о том, что Пушкин был «болезненным эротоманом гипергонадального типа» [Галант 1927: 50].

чинений под редакцией П.В. Анненкова (1855—1857) он уже мог считаться «главным поэтом» отечественной культуры. К открытию памятника работы А.М. Опекушина в Москве Пушкин в буквальном смысле обронзовел. В последний день торжеств по случаю открытия памятника, 8 июня 1880 года, в заседании Общества любителей российской словесности Ф.М. Достоевский произносит свою знаменитую «Пушкинскую речь». Воодушевленное выступление прославленного автора вызвало восторг публики, обнадеживший примирением общественной разноголосицы. Несмотря на развернувшуюся полемику вокруг этого выступления, очевидцами эта речь описывалась не иначе как триумф [Левитт 1994: 137—163]. В своей речи Достоевский с нажимом сказал о том, что́ впоследствии станет еще одним прецедентным текстом русской культуры — о «всемирной отзывчивости» и «полноте перевоплощения» Пушкина [Достоевский 1984]. Отныне в Пушкине есть всё — национальное, всемирное, духовное, светское, легкомысленное, мудрое. Слова А.А. Григорьева о Пушкине как о «нашем всём», сказанные двадцатью годами ранее в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859), вспоминаются особенно часто. Пушкин — «наше все», потому что «сфера душевных сочувствий Пушкина не исключает ничего до него бывшего и ничего, что после него было и будет правильного и органически нашего» [Григорьев 1967: 166]. Эта оценка не меняется и позже, приобретая утрированно историософский характер в критической литературе конца XIX — начала XX века. М.О. Гершензон в книге 1919 года «Мудрость Пушкина» придаст этой характеристике эзотерический смысл. Пушкин, по Гершензону, «язычник и фаталист», носитель «древней правды» [Гершензон 1919: 13—14]. «Русскость» и «иностранность» Пушкина при этом парадоксально контаминируют: «русский поэт-негр» [Цветаева 1978: 23], Пушкин — «русский гений»[10] (Н.Н. Скатов). «Первая любовь», которую футуристический манифест 1912 года призывал забыть и «бросить с Парохода современности»[11] (еще один прецедентный текст советской культуры), фатально становится и любовью последней, распадающейся на множество личных пушкиниан, первая из которых принадлежит одному из авторов радикальных призывов — Владимиру Маяковскому. Парадокс разрешается шизофренически: забыть и бросить следует хрестоматийную «мумию» и академическую «мертвечину», а вот с «живым» поэтом, бушующим «африканцем», можно и должно общаться — потому что не любить «настоящего» Пушкина невозможно [Маяковский 1957: 54].

«Мифологизация» Пушкина в истории русской культуры обнаруживает свои идеологические, риторические и социальные (в частности, институциональные) особенности, но эти различия не меняют главного: при всех нюансах Пушкин не столько «становится» главным поэтом русской культуры, сколько «назначается» на эту роль. В этой роли он остается хранителем и эталоном российского вклада в мировую культуру — наряду с национальными эталонами других культур: Данте, Шекспиром, Гёте.

Пригов вписывает Пушкина в тот же «всемирно-исторический» контекст (по иронии посмертной судьбы самого Пригова публицисты и критики сравни-

10 «Пушкин. Русский гений» — название первого тома работ литературоведа Н.Н. Скатова [Скатов 2001].

11 «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности. Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней» [Пощечина общественному вкусу 1912].

вают как с Пушкиным, так и с Данте). Пригов дополняет, обыгрывает и «буквализует» репутацию «всемирно отзывчивого» поэта. Стихотворная форма первоисточника перформанса Пригова послужила продуктивным образцом не только для русскоязычной литературной традиции [Гаспаров 1993], но и иноязычной: онегинской строфой написан роман индийского писателя Викрама Сета «Золотые ворота» (Vikram Seth. The Golden Gate, 1986), а также беллетризованная биография «Ричард Бургин. Жизнь в стихах» американской славистки и переводчицы Дианы Льюис Бургин (Diana Lewis Burgin. Richard Burgin. A Life in Verse, 1988)[12]. Не только биография поэта — равно поднадзорного и приближенного ко двору, знакомца декабристов, мужа первой красавицы, наконец, объекта светского вероломства и отчаянного дуэлянта — потенциально открыта для «романизации» и романтизации, но и Пушкин per se. Его происхождение обеспечило ему видное место в афроамериканском литературном дискурсе [Лоунсбери 1999; Nepomnyashchy 2006] и титул великого черного русского[13] — именно в этом ключе о нем пишут книги и даже рисуют комиксы[14]. Маловероятно, что Пригов был знаком с подобными опытами, но важно, что Пушкин «Мантры высокой русской культуры» присутствует во всем и «все знает». Теперь он звучит на всех возможных наречиях и во всех потенциально возможных регистрах. Теперь он действительно везде и для всех «наше все».

Библиография / References

[Айрапетян 2001] — *Айрапетян В.* Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры, 2001.

(*Ayrapetyan V.* Tolkuya slovo: Opyt germenevtiki po-russki. Moscow, 2001.)

[Баженов 1869] — *Баженов А.Н.* Сочинения и переводы. М.: Тип. Косогорова, 1869.

(*Bazhenov A.N.* Sochineniya i perevody. Moscow, 1869.)

[Бирюков 2012] — *Бирюков С.* О том, как французский интеллектуал стал русским литератором, и о многом другом в беседе Сергея Бирюкова с Режисом Гейро // Дети Ра. 2012. №7 (https://magazines.gorky.media/ra/2012/7/o-tom-kak-franczuzskij-intellektual-stal-russkim-literatorom-i-o-mnogom-drugom-v-besede-sergeya-biryukova-s-rezhisom-gejro.html (дата обращения: 12.08.2019)).

(*Biryukov S.* O tom, kak frantsuzskiy intellektual stal russkim literatorom, i o mnogom drugom v besede Sergeya Biryukova s Rezhisom Geyro // Deti Ra. 2012. №7 (magazines.gorky.media/ra/2012/7/o-tom-kak-franczuzskij-intellektual-stal-russkim-literatorom-i-o-mnogom-drugom-v-besede-sergeya-biryukova-s-rezhisom-gejro.html (accessed: 12.08.2019)).)

[Бове 2019] — *Бове К.* Ужель та самая Татьяна? СПб.: Самокат, 2019.

(*Beauvais C.* Songe à la douceur. Saint Petersburg, 2019. — In Russ.)

[Богданов 2015а] — *Богданов К.А.* Мифология и повседневность. Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Азбука, 2015.

(*Bogdanov K.A.* Mifologiya i povsednevnost'. Issledovaniya po semiotike fol'klornoy deystvitel'nosti. Saint Petersburg, 2015.)

12 Подробнее об использовании онегинской строфы в англоязычной литературе см.: [Lee 2016].

13 См. книгу Джона Оливера Килленса «Great Black Russian: A Novel on the Life and Times of Alexander Pushkin» (1989).

14 См., например, комикс «The life of Alexander Pushkin» (Golden Legacy, 1983).

[Богданов 2015б] — *Богданов К.А.* Банка Чумака, взгляд Кашпировского: О роли неподвижных предметов в социальном воображении // Новое литературное обозрение. 2015. № 6. С. 85—98.
(*Bogdanov K.A.* Banka Chumaka, vzglyad Kashpirovskogo: O roli nepodvizhnykh predmetov v sotsial'nom voobrazhenii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. № 6. P. 85—98.)
[Бранг 2010] — *Бранг П.* Звучащее слово: заметки по теории и истории декламационного искусства. М.: Языки славянской гультуры, 2010.
(*Brang P.* Das Klingende Wort. Zu Theorie und Praxis der Deklamationskunst in Russland. Moscow, 2010. — In Russ.)
[Булгакова 2015] — *Булгакова О.* Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
(*Bulgakova O.* Golos kak kul'turnyy fenomen. Moscow, 2015.)
[Гаврильчик 1995] — *Гаврильчик В.* Изделия духа. СПб.: Общество «А-Я», 1995.
(*Gavril'chik V.* Izdeliya dukha. Saint Petersburg, 1995.)
[Галант 1927] — *Галант И.Б.* Эвроэндокринология великих русских писателей и поэтов // Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии). 1927. Т. 3. № 1. С. 18—81.
(*Galant I.B.* Evroendokrinologiya velikikh russkikh pisateley i poetov // Klinicheskiy arkhiv genial'nosti i odarennosti (evropatologii). 1927. Vol. 3. № 1. P. 18—81.)
[Гаспаров 1993] — *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993 (http://philologos.narod.ru/mlgaspar/gasp_rverse.htm#609) (дата обращения: 16.02.2022)
(*Gasparov M.L.* Russkie stikhi 1890-kh — 1925-go godov v kommentariyakh. Moscow, 1993 (http://philologos.narod.ru/mlgaspar/gasp_rverse.htm#609) (accessed: 16.02.2022).)
[Гаспаров 2009] — *Гаспаров Б.М.* Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. М.: Классика XXI, 2009.
(*Gasparov B.M.* Pyat' oper i simfoniya: Slovo i muzyka v russkoy kul'ture. Moscow, 2009.)
[Гершензон 1919] — *Гершензон М.О.* Мудрость Пушкина. М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919.
(*Gershenzon M.O.* Mudrost' Pushkina. Moscow, 1919.)
[Гнедич 1956] — *Гнедич Н.И.* Стихотворения. Библиотека поэта. Л.: Советский писатель, 1956.
(*Gnedich N.I.* Stikhotvoreniya. Biblioteka poeta. Leningrad, 1956.)
[Гнедов 2018] — *Гнедов В.И.* Сама поэзия / Сост. И. Кукуй. М.: Книжный магазин «Циолковский», 2018.
(*Gnedov V.I.* Sama poeziya / Comp. by I. Kukuy. Moscow, 2018.)
[Григорьев 1967] — *Григорьев А.А.* Литературная критика. М.: Художественная литература, 1967.
(*Grigor'ev A.A.* Literaturnaya kritika. Moscow, 1967.)
[Губер 1923] — *Губер П.К.* Донжуанский список А.С. Пушкина. Пг.: Петроград, 1923.
(*Guber P.K.* Donzhuanskiy spisok A.S. Pushkina. Petrograd, 1923.)
[Демиденко 1998] — *Демиденко Ю.* «Надену я желтую блузу...» // Авангардное поведение. Сборник материалов / Ред. В. Сажин. СПб.: М.К. & Хармсиздат, 1998. С. 65—84.
(*Demidenko Yu.* "Nadenu ya zheltuyu bluzu…" // Avangardnoe povedenie. Sbornik materialov / Ed. by V. Sazhin. Saint Petersburg, 1998. P. 65—84.)
[Денисенко 2010] — *Денисенко С.В.* Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб.: Нестор-История, 2010.
(*Denisenko S.V.* Pushkinskie teksty na teatral'noy stsene v XIX veke. Saint Petersburg, 2010.)
[Довлатов 1993] — *Довлатов С.* Заповедник // Довлатов С. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Проза. СПб.: Лимбус-пресс, 1993. С. 325—415.
(*Dovlatov S.* Zapovednik // Dovlatov S. Sobranie sochineniy: In 3 vols. Vol. 1. Proza. Saint Petersburg, 1993. P. 325—415.)
[Достоевский 1984] — *Достоевский Ф.М.* Пушкинская речь // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 26. Л.: Наука, 1984. С. 129—149.
(*Dostoevskiy F.M.* Pushkinskaya rech' // Dostoevskiy F.M. Polnoe sobranie sochineniy: In 30 vols. Vol. 26. Leningrad, 1984. P. 129—149.)
[Дурылин 1937] — *Дурылин С.Н.* Чтецы Пушкина // Красная новь. 1937. № 1. С. 206—222.
(*Durylin S.N.* Chtetsy Pushkina // Krasnaya nov'. 1937. № 1. P. 206—222.)
[Жуковский 1952] — *Жуковский В.А.* Письмо Вяземскому П.А., 19 сентября 1815 г. <Петербург> // Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Т. 58. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 33.
(*Zhukovskiy V.A.* Pis'mo Vyazemskomu P.A., 19 sentyabrya 1815 g. <Peterburg> // Pushkin. Lermontov. Gogol'. Vol. 58. Moscow, 1952. P. 33.)
[Зубова 2000] — *Зубова Л.* Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2: материалы международной научной конференции 18—20 сентября 1998 г. / Ред. Л. Киселева. Тарту: University of Tartu Press, 2000. С. 364—384.
(*Zubova L.* Dekonstruirovannyy Pushkin (Pushkin v poezii postmodernizma) // Pushkinskie

chteniya v Tartu 2: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 18—20 sentyabrya 1998 g. / Ed. by L. Kiseleva. Tartu, 2000. P. 364—384.)

[Кандаурова 2019] — *Кандаурова Л.* Полчаса музыки. Как понять и полюбить классику. М.: Альпина Паблишер, 2019.

(*Kandaurova L.* Polchasa muzyki. Kak ponyat' i polyubit' klassiku. Moscow, 2019.)

[Караулов 1987] — *Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность / Отв. ред. Д.Н. Шмелев. М.: Наука, 1987.

(*Karaulov Yu.N.* Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost' / Ed. by D.N. Shmelev. Moscow, 1987.)

[Кошелев 2004] — *Кошелев В.А.* Рец. на кн.: Пушкинская энциклопедия «Михайловкое». Т. 1. М., 2003 // Новое литературное обозрение. 2004. № 4 (https://magazines.gorky.media/nlo/2004/4/realnosti-zhizni-i-enciklopediya-mifa.html (дата обращения: 06.06.2020)).

(*Koshelev V.A.* Rec. na kn.: Pushkinskaya entsiklopediya "Mihaylovskoe". Vol. 1. Moscow, 2003 // Novoe literanurnoe obozrenie. 2004. № 4 (https://magazines.gorky.media/nlo/2004/4/realnosti-zhizni-i-enciklopediya-mifa.html (accessed: 06.05.2020)).)

[Крусанов 1996] — *Крусанов А.В.* Русский авангард 1907—1932: В 3 т. Т. I: Боевое десятилетие. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996.

(*Krusanov A.V.* Russkiy avangard 1907—1932: In 3 vols. Vol. I: Boevoe desyatiletie. Saint Petersburg, 1996.)

[Крученых 1927] — *Крученых А.Е.* Четыре фонетических романа. М.: Издание автора, 1927.

(*Kruchenykh A.E.* Chetyre foneticheskikh romana. Moscow, 1927.)

[Куликов 2002] — *Куликов И.* Новые религиозные организации России деструктивного, оккультного и неоязыческого характера. 3-е изд., доп. и перераб. М.: Паломникъ, 2002.

(*Kulikov I.* Novye religioznye organizatsii Rossii destruktivnogo, okkul'tnogo i neoyazycheskogo kharaktera. 3rd ed., add. and rev. Moscow, 2002.)

[Левитт 1994] — *Левитт М.Ч.* Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года / Пер. с англ. И.Н. Владимирова и В.Д. Рака. СПб.: Академический проект, 1994.

(*Levitt M.C.* Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880. Saint Petersburg, 1994. — In Russ.)

[Липовецкий 2010] — *Липовецкий М.* Пригов и Батай: эстетика системной растраты // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007) / Ред. Е. Добренко, И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 328—348.

(*Lipovetskiy M.* Prigov i Batay: estetika sistemnoy rastraty // Nekanonicheskiy klassik: Dmitriy Aleksandrovich Prigov (1940—2007) / Ed. by E. Dobrenko, I. Kukulin, M. Lipovetskiy, M. Mayofis. Moscow, 2010. P. 328—348.)

[Лоунсбери 1999] — *Лоунсбери Э.* Кровно связанный с расой // Новое литературное обозрение. 1999. № 37. С. 229—251.

(*Lounsberi E.* Krovno svyazannyy s rasoy // Novoe literaturnoe obozrenie. 1999. № 37. P. 229—251.)

[Маяковский 1957] — *Маяковский В.В.* Юбилейное // Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. С. 47—56.

(*Mayakovsky V.V.* Yubileynoe // Polnoe sobranie sochineniy: In 13 vols. Vol. 6. Moscow, 1957. P. 47—56.)

[Homo Sonorus 2001] — Homo Sonorus. Международная антология саунд-поэзии. An International Anthology of Sound Poetry / Сост. и ред. Д. Булатов. Калининград: ГЦСИ, Калининградский филиал, 2001.

(Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry / Comp. and ed. by D. Bulatov. Kaliningrad, 2001.)

[Молок 2000] — *Молок Ю.А.* Пушкин в 1937 году. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

(*Molok Yu.A.* Pushkin v 1937 godu. Moscow, 2000.)

[Муравьева 1994] — *Муравьева О.С.* Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине / Ред. М.Н. Виролайнен. СПб.: Академический проект, 1994. С. 109—128.

(*Murav'eva O.S.* Obraz Pushkina: istoricheskie metamorfozy // Legendy i mify o Pushkine / Ed. by M.N. Virolaynen. Saint Petersburg, 1994. P. 109—128.)

[Невский, Невская 2001] — Судьба Онегина / Ред. А. Невский, В. Невская. М.: Ассоциация Экост, 2001.

(Sud'ba Onegina / Ed. by A. Nevskiy, V.M. Nevskaya. Moscow, 2001.)

[Некрасов 1989] — *Некрасов В.* Стихи из журнала. М.: Прометей, 1989.

(*Nekrasov V.* Stikhi iz zhurnala. Moscow, 1989.)

[Немировский 2018] — *Немировский И.В.* Пушкин — либертен и пророк. Опыт реконструкции публичной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

(*Nemirovskiy I.V.* Pushkin — liberten i prorok. Opyt rekonstruktsii publichnoy biografii. Moscow, 2018.)

[Новые слова и значения 1997] — Новые слова и значения. Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 1980-х годов: В 3 т. / Сост. Т.Н. Буцева. Т. 3. СПб.: ИЛИ РАН, 1997.

(Novye slova i znacheniya. Slovar'-spravochnik po materialam pressy i literatury 1980-kh godov: In 3 vols. / Comp. by T.N. Butseva. Vol. 3. Saint Petersburg, 1997.)

[Новые слова и значения 2014] — Новые слова и значения. Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 90-х годов XX века: В 3 т. / Сост. Т.Н. Буцева, Е.А. Левашов. Т. 2. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014.

(Novye slova i znacheniya. Slovar'-spravochnik po materialam pressy i literatury 90-kh godov XX veka: In 3 vols. / Comp. by T.N. Butseva, E.A. Levashov. Vol. 2. Saint Petersburg, 2014.)

[Павлова 1985] — *Павлова М.И.* Илья Фрэз. М.: Искусство, 1985.

(*Pavlova M.I.* Il'ya Frez. Moscow, 1985.)

[Панов 2007] — *Панов М.В.* История русского литературного произношения XVIII—XX вв. 2-е изд., стер. М.: УРСС, 2007.

(*Panov M.V.* Istoriya russkogo literaturnogo proiznosheniya XVIII—XX vv. 2nd ed., ster. Moscow, 2007.)

[Панченко 1990] — *Панченко А.М.* Пушкин и русское православие // Русская литература. 1990. № 2. С. 32—43.

(*Panchenko A.M.* Pushkin i russkoe pravoslavie // Russkaya literatura. 1990. № 2. P. 32—43.)

[Панченко 2011] — *Панченко А.А.* Пушкин в советском фольклоре // Культурный палимпсест: Сборник статей к 60-летию В.Е. Багно / Отв. ред. А. В. Лавров. СПб., 2011. С. 390—410.

(*Panchenko A.A.* Pushkin v sovetskom fol'klore // Kul'turnyy palimpsest: Sbornik statey k 60-letiyu V.E. Bagno / Ed. by A. V. Lavrov. Saint Petersburg, 2011. P. 390—410.)

[Платт 2017] — *Платт Д.Б.* Здравствуй, Пушкин!: сталинская культурная политика и русский национальный поэт / Пер. с англ. Якова Подольного. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2017.

(*Platt J.B.* Greetings, Pushkin!: Stalinist Cultural Politics and the Russian National Bard. Saint Petersburg, 2017. — In Russ.)

[Писарев 1956] — *Писарев Д.И.* Пушкин и Белинский // Писарев Д.И. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1956. С. 306—417.

(*Pisarev D.I.* Pushkin i Belinskiy // Pisarev D.I. Sobranie sochineniy: In 4 vols. Vol. 3. Moscow, 1956. P. 306—417.)

[Пощечина общественному вкусу 1912] — Пощечина общественному вкусу / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников: [стихи, проза, статьи]. М.: Издатель Г.Л. Кузьмин, 1912.

(Poshchechina obshchestvennomu vkusu. D. Burlyuk, N. Burlyuk, A. Kruchenykh, V. Kandinskiy, B. Livshits, V. Mayakovskiy, V. Khlebnikov: [stikhi, proza, stat'i]. Moscow, 1912.)

[Пригов 2019] — *Пригов Д.А.* Места // Пригов Д.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

(*Prigov D.A.* Mesta // Prigov D.A. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 4. Moscow, 2019.)

[Пригов, Шаповал 2003] — *Пригов Д., Шаповал С.* Портретная галерея Д.А.П. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

(*Prigov D., Shapoval S.* Portretnaya galereya D.A.P. Moscow, 2003.)

[Рейтблат 2001] — *Рейтблат А.И.* Как Пушкин вышел в гении. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

(*Reytblat A.I.* Kak Pushkin vyshel v genii. Moscow, 2001.)

[Решетов 1963] — *Решетов А.* Пушкинские горы // День поэзии / Сост. И. Михайлов, Н. Яворская. М.; Л.: Советский писатель, 1963.

(Den' poezii / Comp. by I. Mikhaylov, N. Yavorskaya. Moscow; Leningrad, 1963.)

[Рогова 2008] — *Рогова А.И.* Примечания к статье // Пушкин в прижизненной критике, 1834—1837 / Под общ. ред. Е.О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 2008. С. 506.

(*Rogova A.I.* Primechaniya k stat'e // Pushkin v prizhiznennoy kritike, 1834—1837 / Ed. by E.O. Larionova. Saint Petersburg, 2008. P. 506.)

[Руднев 1994] — *Руднев В.П.* Винни-Пух и философия обыденного языка. М.: Русское феноменологическое общество, 1994.

(*Rudnev V.P.* Vinni-Pukh i filosofiya obydennogo yazyka. Moscow, 1994.)

[Саббатини 2019] — *Саббатини М.* Д.А. Пригов и «вторая культура» 1980-х годов. Опыт отражения в самиздатских журналах // Новое литературное обозрение. 2019. № 156. С. 189—205.

(*Sabbatini M.* D.A. Prigov i "vtoraya kul'tura" 1980-kh godov. Opyt otrazheniya v samizdatskikh zhurnalakh // Novoe literaturnoe obozrenie. 2019. № 156. P. 189—205.)

[Сакулин 1913] — *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1, ч. 2. М.: Изд-во братьев М. и С. Сабашниковых, 1913.

(*Sakulin P.N.* Iz istorii russkogo idealizma. Knyaz' V.F. Odoevskiy. Myslitel'. Pisatel'. Vol. 1, pt. 2. Moscow, 1913.)

[Синявский 1989] — *Синявский А.Д.* (Абрам Терц) Прогулки с Пушкиным. Париж: Синтаксис, 1989.

(*Sinyavskiy A.D.* (Abram Terts) Progulki s Pushkinym. Paris, 1989.)

[Скатов 2001] — *Скатов Н.Н.* Пушкин. Русский гений // Скатов Н.Н. Сочинения: В 4 т. Т. 1. М.: Наука, 2001.

(*Skatov N.N.* Pushkin. Russkiy geniy // Skatov N.N. Sochineniya: In 4 vols. Vol. 1. Moscow, 2001.)

[Холин 1999] — *Холин И.С.* Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

(*Kholin I.S.* Izbrannoe. Stikhi i poemy. Moscow, 1999.)

[Цветаева 1978] — *Цветаева М.И.* Мой Пушкин // Цветаева М.И. Мой Пушкин. Сборник эссе. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1978.

(*Tsvetaeva M.I.* Moy Pushkin // Tsvetaeva M.I. Moy Pushkin. Sbornik esse. Chelyabinsk, 1978.)

[Щеголев 1928] — *Щеголев П.Е.* Пушкин и мужики. По неизданным материалам. М.: Федерация, 1928.

(*Shchegolev P.E.* Pushkin i muzhiki. Po neizdannym materialam. Moscow, 1928.)

[Lee 2016] — *Lee P.M.* English Versions of Pushkin's Eugene Onegin // https://www.york.ac.uk/depts/maths/histstat/pml1/onegin/ (accessed: 16.02.2022).

[Nepomnyashchy 2006] — Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness / Ed. by C. Th. Nepomnyashchy, N. Svobodny, L.A. Trigos. Northwestern University Press, 2006.

Иван Делазари

Шостакович по-английски:

мотивы с чужих слов[1]

Ivan Delazari

Shostakovich in Anglophone Novels: Motifs from Hearsay

Иван Делазари (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге, доцент департамента филологии; PhD) idelazari@hse.ru.

Ключевые слова: Шостакович, мотив, музыка и литература, фикциональность, историографическая метапроза, денаррация, Уильям Воллманн, *Европа Центральная*, Соломон Волков, *Свидетельство*

УДК: 821.111
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_224

В статье анализируется тематический узел, связанный с жизнью и творчеством Д.Д. Шостаковича. У ряда романистов начала XXI века Шостакович упоминается, у некоторых — становится главным героем. Идет ли речь о беллетризации биографии или словесных переложениях музыки, англоязычные писатели полагаются на «Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым» (1979). Независимо от меры апокрифичности книги, она сформировала актуальный образ Шостаковича по-английски. Как и само «Свидетельство...», романные перевоплощения Шостаковича носят вечно вторичный характер: «оригинал» многократно опосредован, а каждая новая вторичность оказывается ни первой, ни последней. Тем не менее Шостакович и его музыка всегда узнаваемы, ведь мотив Шостаковича как тематическая единица повествования изначально формируется «с чужих слов».

Ivan Delazari (PhD; Associate Professor, Department of Philology, HSE University (Saint Petersburg)) idelazari@hse.ru.

Key words: Shostakovich, motif, music and literature, fictionality, historiographic metafiction, denarration, William T. Vollmann, *Europe Central*, Solomon Volkov, *Testimony*

UDC: 821.111
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_224

This article analyzes thematic unit associated with Dmitri Shostakovich's life and work which has recently taken shape in Anglophone fiction. A number of early 21st-century novelists have mentioned Shostakovich, and some have made him a protagonist. Whether it is a question of the fictionalizations of Shostakovich or transpositions of his music into words, writers rely heavily on *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov* (1979). No matter how apocryphal that book is, it has formed the current image of Shostakovich in English. Like *Testimony*… itself, the novelized reincarnations of the composer always have a secondhand nature. The "original" has been mediated repeatedly, and each new derivation is neither first nor last. Nevertheless, Shostakovich and his music are always recognizable, as the motif of Shostakovich as a thematic unit of narrative from the beginning has been formed "from hearsay."

В своем учебнике по теории литературы, впервые изданном в 1925 году, Б.В. Томашевский определяет мотив как минимальную единицу повествования: «Тема неразложимой части произведения называется *мотивом*» [Томашевский 1996: 182]. Томашевский отличает такое понимание термина от используемого

1 Исследование проведено в рамках проекта «Русская литература в международном контексте», финансируемого Научным фондом НИУ ВШЭ по программе фундаментальных исследований в 2020 году.

в исторической поэтике, где мотив — устойчивый и повторяющийся из текста в текст тематический блок, бродячая тема, в силу традиции и без необходимости не разлагаемая, но разложимая на элементы. Сюжетоцентричными при этом оказываются оба подхода. В частности, персонаж у Томашевского несет служебную функцию и позиционируется как разносчик мотивов и предлог для их возникновения: «Обычный прием группировки и нанизывания мотивов — это выведение персонажей, живых носителей тех или иных мотивов. Принадлежность того или иного мотива определенному персонажу облегчает внимание читателя. Персонаж является руководящей нитью, дающей возможность разобраться в нагромождении мотивов, подсобным средством для классификации и упорядочения отдельных мотивов» [Там же: 199]. Характеристика персонажа состоит из мотивов, но телеологический венец повествования не галерея характеров, а совокупность событий. И если мы примем оба смысла термина, о которых пишет Томашевский (условно говоря, формалистический и сравнительно-типологический), то можно предположить, что исторический персонаж художественного повествования — скажем, Дмитрий Дмитриевич Шостакович, фигурирующий в целом ряде англоязычных романов последних полутора десятилетий по совпадению, объяснение которого выходит за рамки данной статьи, — отвечает за некую узнаваемую серию тематических элементов. Сам Шостакович не мотив, но упоминание его имени или тем более развернутый рассказ о нем имеет повествовательную функцию, о которой интересно поразмышлять в контексте большого разговора о русских топосах зарубежной прозы.

Мотивный узел беллетризованного образа Шостаковича сплетен из двух концов, которые оказываются принадлежащими одной и той же веревке. Во-первых, за Шостаковичем стоит историко-биографический нарратив, ассоциируемый с комплексом известных проблем: взаимоотношения личности и власти, компромисс и репутация художника, ангажированность, кооптация и эзопов язык искусства. Пример эксплицированного в нескольких романах мотива из этой тематической зоны — «Сумбур вместо музыки» на передовице «Правды» после сталинского похода в оперу, надломившего судьбу не только «Леди Макбет Мценского уезда», но и ее создателю. Более или менее развернутая последовательность мотивов такого типа встречается в «Европе Центральной» Уильяма Воллманна [Vollmann 2006], «Орфее» Ричарда Пауэрса [Powers 2014], «Не говори, что у нас ничего нет» Мадлен Тьен [Thien 2016; Тьен 2019] и «Шуме времени» Джулиана Барнса [Barnes 2016; Барнс 2018]. В последнем случае к биографическому повествованию сводится весь массив текста, воспроизводящего воспоминания и переживания Шостаковича в режиме внутренней фокализации. Во-вторых, исходя из системы представлений, в которой слова поэта суть его дела, а Шекспир не человек, а корпус текстов, «Шостакович» — это метонимическое обозначение музыкальных сочинений Шостаковича, иногда становящихся более или менее непосредственными объектами изображения в романах, тематическими элементами. Там, где Шостакович не предстает персонажем во плоти, его музыка может выступать частью мотивной характеристики героев, как это происходит в «Щегле» Донны Тартт [Tartt 2013; Тартт 2015] и «Ми, до, си» Уильяма Гэсса [Gass 2013], встраиваться в параллельный основному сюжету поток историко-музыкальных аллюзий, как у Гэсса, Пауэрса и Тьен, или служить саундтреком мультимедийного эпизода, как в романе Рейфа Ларсена «Я Радар» [Larsen 2015]. В фикциональной

биографии композитора, распространяйся она на весь сюжет, как у Барнса, или только на одну его важную линию, как у Воллманна, музыка может полностью вытесняться внешними событиями или время от времени выходить на передний план, однако по традиции она почти всегда трактуется программно, не только характеризуя жизнь Шостаковича, его страну, его эпоху, но и характеризуясь ими. Словесные описания сочинений композитора в романах в той или иной степени сотканы из биографических мотивов, где сама музыка — продолжение и выражение жизни, исторический документ.

Подобная колея восприятия музыки Шостаковича проложена не в написанной по-английски художественной прозе, а в трудах музыкальных критиков, на протяжении последних двадцати лет прошлого века поглощенных дискуссией о подлинности изданных Соломоном Волковым мемуаров композитора [Volkov 1984]. В 2000 году музыкальный теоретик и специалист по Шостаковичу Дэвид Фэннинг вынужден предварять разговор об особенностях гармонии у Шостаковича, мало изученных в западном музыковедении, обращением к коллегам: «Вне всякого сомнения, нам следует помнить, что даже храбрейший или робчайший, общественно-политически ущербный или общественно-политически подкованный композитор никогда не обретал бессмертия в силу одних только этих качеств. <…> И главные концертные произведения Шостаковича… живут потому, что они обращены и к тем, кто никогда не слыхал о сталинском большом терроре. Они находили отклик у западных слушателей задолго до публикации волковского “Свидетельства”» [Fanning 2000: 31][2]. Однако уже во время предыдущего всплеска популярности Шостаковича в США, пришедшегося на Вторую мировую войну, когда его стилизованный портрет украсил обложку американского журнала «Тайм», знаменуя успех Ленинградской симфонии (1941), то есть как раз «задолго до публикации волковского “Свидетельства”», музыка Шостаковича крепко спаялась с программным содержанием. Менялся только знак: холодная война охладила до минуса интерес прежних союзников к этой музыке, в которой теперь маячил образ врага. Книга Волкова разрушила многолетний стереотип о советском Шостаковиче, сделав Шостаковича антисоветским и заставив публику услышать в его творчестве двусмысленность и сарказм. Однако по модулю «тенденция к тривиализации музыки Шостаковича путем “чтения” ее на манер книжки рассказов с картинками» [Ibid.: 32] оставалась неизменной, будь реализм социалистическим или нет.

Иногда «мотив» Шостаковича в англоязычных романах XXI века — это единичный биографический и/или музыкальный эпизод, иногда — фабульная последовательность из того и другого, на которую, впрочем, любое обособленное упоминание может имплицитно и интертекстуально указать. Функции этого мотива разнообразны, но число их повторных использований в разных текстах, как и количество самих текстов, все же недостаточно велико, чтобы строить типологию: некоторые классы рискуют состоять из одного объекта. Поэтому остановимся на трех вопросах, ответы на которые не потребуют обширного статистического подкрепления и вместе с тем позволят лучше понять природу «мотива Шостаковича» на тот случай, если его появления в мировой литературе будут множиться: 1) чем определяется мотивная характеристика Шостаковича в режиме литературного вымысла? 2) как транс-

2 Здесь и далее все англоязычные издания цитируются в моем переводе. — *И.Д.*

формация биографии преображает саму музыку? 3) можно ли средствами художественного повествования отделить музыку от стереотипно ассоциированных с ней историй? В свете этих вопросов оптимальный материал содержит роман Воллманна: несмотря на то что в энциклопедической «Европе Центральной» Шостакович далеко не единственный главный герой, «нанизанные» на него мотивы, выражаясь языком Томашевского, дублируют все имеющиеся у других авторов способы литературной апроприации Шостаковича и дополняют их арсенал.

Вторичная фикционализация: Волков, Воллманн, казус Фэннинга

После того как в 1979 году было издано «Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым», именно эта книга служит англоязычной аудитории генеральным ключом к музыке и личности композитора. Голос пожилого и усталого, сардонически агрессивного и трагически противоречивого художника обратился к публике из могилы, от первого лица: по свидетельству Волкова, Шостакович разрешил ему переправить рукопись, основанную на стенографических записях их бесед, за границу и посмертно предать ее гласности [Volkov 1984: xviii]. После нескольких десятилетий охлаждения, следовавших за всплеском популярности композитора в годы Второй мировой войны, Волков вновь вознес Шостаковича в глазах Запада, показав, о чем тот «на самом деле» думал все то время, пока был вынужден молчать. Скрытый диссидент, премированный юродивый, презиравший советский строй и его эстетические доктрины, которые сам неоднократно транслировал как культурный глашатай государства: такое знание об истинном лице композитора кардинально преображало звучание и значение его музыки, из средства пропаганды превращавшейся в инструмент тотального иносказания, иронического двуязычия, идеологической диверсии. Новые и старые слушатели, исполнители и музыковеды принялись заново осмыслять фигуру Шостаковича и его творческое наследие, а сложившийся на основе «Свидетельства» популярный образ композитора уже не смогли поколебать никакие сомнения в подлинности опубликованных Волковым «мемуаров».

Текстологическим подозрениям Лорел Фей о контрафактной природе «Свидетельства», обоснованным в ее работах [Fay 1980; 2000; Фэй 2000а; 2000б] и в статьях солидарных с ней коллег [Ковнацкая 2000; Brown 2004; Fairclough 2005; Taruskin 1997], противостоял целый лагерь сторонников Волкова — не только биографов и специалистов в области музыки [Уилсон 2006; MacDonald 1990], но и широкого круга поклонников Шостаковича и даже юристов [Ho, Feofanov 1998]. «Шостаковичные войны» [Fairclough 2005: 453; Mishra 2008: x] не утихали почти двадцать лет и только подогревали популярность как книги Волкова, так и музыкальных сочинений композитора. По большому счету речь шла уже не о том, *говорил ли Шостакович то, что написано* у Волкова (императив истории, по Аристотелю: как все было), и даже не о том, *мог ли он это сказать* Волкову в каких-либо реальных обстоятельствах (предмет поэзии: как все могло бы случиться [Аристотель 1957: 67—68]). На кону уже стояло то, *думал ли Шостакович так* или примерно так, — а в это поверить

были готовы уже почти все. Даже если такого Шостаковича не существовало, его следовало бы выдумать, и в каком-то смысле Волков так и поступил[3].

Для нас тем не менее важно не то, является ли «Свидетельство» подлинником или подлогом, правдой или фикцией, документом или мистификацией, а то, что оно выполняет *функцию* фактуального, автобиографического источника *и* вымышленного художественного произведения, не являясь по большому счету ни тем, ни другим. Текст «Свидетельства» не документ, потому что это не оригинал; обвинения в подделке предъявляются даже к тем выборочным страницам рукописи Волкова, которые он приводил в доказательство своей правоты. Весь опубликованный текст так или иначе результат многоступенчатой перелицовки. Строго говоря, у «Свидетельства» вообще нет оригинала: наглядно воплощая постструктуралистскую идею о бесконечной цепи ускользающих означаемых, первоначало книги все время «откладывается», отстоит на шаг дальше от того, что можно удержать в руках или в голове в качестве стабильной точки отсчета. Русский текст, так и не изданный официально и много лет «висящий» в открытом электронном доступе на платформе narod.ru, — это совсем не тот русский текст, который подготовил и передал переводчику Волков, а обратный перевод с английского, снабженный предуведомлением анонимных переводчиков, обязующихся удалить ресурс, как только будет опубликована авторизованная русская версия [Волков б.г.]. Изданная в 1979-м и многократно перепечатанная английская книга — это, как значится на обложке, перевод Антонины Буа, но перевод чего? В чем именно состояла и как далеко простиралась редакторская работа Волкова на ранней стадии, когда из разрозненных стенографических заметок получился текст, который мы читаем в английском переводе или анонимном русском переводе английского перевода? И если встречи и «разговоры о Глазунове, Зощенко, Мейерхольде» имели место, как следует из дарственной надписи Шостаковича «Дорогому Соломону Моисеевичу Волкову» на совместной фотографии [Volkov 1984: iii], и сам композитор читал постепенно слагавшийся из расшифрованных стенограмм текст и подписывал каждый его раздел [Ibid.: xvii], то что из содержимого рукописи было сказано Шостаковичем дословно, а что — перефразировано, дополнено, додумано, объединено, переставлено и добавлено «редактором» до и после того, как будущую книгу просматривал ее «автор»? И если, как уверяют противники Волкова, подписи композитора (подлинные, по заключению графолога) стоят только на страницах, содержащих высказывания, совпадающие с прижизненно публиковавшимися в других местах [Фэй 2000а: 742—747], то какими еще источниками пользовался Волков при работе над «конечной» версией своего рукописного «оригинала», так и не дошедшего до нас? Что говорил Шостакович лично Волкову, что — кому-то еще, а чего не говорил вовсе? И говорил ли он вообще, или же истинный исток написанного Волковым — творческая фантазия последнего, ведомая поставленной публицистической, идеологической, этической и эстетической задачей: верно представить, о чем и в каких выражениях мог бы рассказать Шостакович, если бы отбросил привычную осторожность? Единственный не-

3 См. работу М. Рыцаревой, где волковский проект встраивается в ряд аналогичных ему апокрифических биографий XIX века и анализируется формула его коммерческого успеха — сочетание «романтической традиции историографии и христианской агиографии» [Рыцарева 2000: 758].

оспоримый факт состоит в том, что Шостакович не произнес ни единого слова из опубликованного текста «Свидетельства» попросту потому, что говорил на другом языке. Шостакович по-английски — образ, порождаемый стилем не в меньшей мере, чем смыслом, — создан Волковым и его переводчицей, чей английский текст Волков наверняка правил вместе с редакторами издательства «Харпер», которым выражена благодарность в конце предисловия [Volkov 1984: xviii]. Для автобиографии здесь явно не хватает тождества автора и рассказчика: могущественный автор «Свидетельства» (Волков) подставляет на место рассказчика *и* автора своего великого героя (Шостаковича), в предисловии и введении характеризуя его речь как стилизованную и полную цитат, а в основной части — цитируя ее и стилизуя.

Повествовательная рамка в предисловии (*Волков рассказывает о том, как Шостакович рассказывал ему…*) и щедрый набор паратекстуальных элементов (концептуальное введение после фактологии предисловия, пояснительные примечания для англоязычного читателя в постраничных сносках, хронологический перечень произведений, званий и премий Шостаковича и предметно-именной указатель в конце книги): чем не аналог пушкинской игры в Белкина, путаницы при размежевании нарраториальных функций между По и Пимом в «Пиме» Эдгара По [Эко 2003: 37—42] или легко забываемой читателем рамочности набоковской «Лолиты»? Если не только Аристотель, но даже поздний Хейден Уайт признает за словесным искусством способность быть правдивее документально подтвержденных историй [White 2014], то перед нами плод метаисторической неизбежности — «построения сюжета» (emplotment) [Уайт 2002] там, где ожидается его притворное отсутствие. Даже если Волков ничего не выдумывал, Шостаковича по-английски создал именно он[4].

В заключительном обращении к читателю «Шума времени» [Barnes 2016: 184] автор романа, написанного не от имени Шостаковича, но с его внутренней точки зрения и несобственно-прямой речью, указывает «Свидетельство» в качестве своего главного источника, наряду с «Жизнью Шостаковича» Элизабет Уилсон [Уилсон 2006]. «Европа Центральная» также пестрит цитатами из Волкова в тексте и паратекстах — начиная от эпиграфа ко всему восьмисотстраничному роману и заканчивая шестидесятистраничным аппендиксом, раскрывающим документальную основу этих и множества других цитат и происшествий. Случаи из жизни Шостаковича, его отношение к разным вещам, опорные пункты его творческого кредо и, главное, его речевые особенности вдохновляются текстом Волкова. Задокументированные мысли Шостаковича передаются писателями на волковском английском («шостаковизируются», по выражению Воллманна [Vollmann 2006: 762, 768, 800]); в те же короткие, часто косноязычные, фразы и незаконченные предложения облекаются и вы-

4 Приняв хотя бы временное решение о вымышленном характере книги, мы сможем приписать Волкову веселую металитературную игру, перечитывая рассказ его Шостаковича о том, как советские поэты писали русские «переводы» несуществующих казахских оригиналов великого акына Джамбула Джабаева [Volkov 1984: 209—211] (ср.: [Богданов и др. 2013]). В подлинном «Свидетельстве» Шостаковича этот мотив окрашен горькой иронией, за которой стоит обращенный на фальшь советской культурной политики свирепый гнев; в постмодернистском романе это небрежно заретушированный мизанабим — миниатюрный аналог волковской мистификации внутри нее самой.

мышленные суждения Шостаковича. Его изданная на английском переписка с Исааком Гликманом [Shostakovich, Glikman 2001] или книга Софьи Хентовой «Удивительный Шостакович» [Хентова 1993] входят в речевой обиход персонажа, при переходе от письменного к устному высказыванию обретая утрированную экзальтацию и даже вербальную беспомощность: тот, кому подвластна музыка, не обязан разбираться в словах. И хотя Воллманн, в отличие от Барнса, не ограничивается Волковым и Уилсон, добавляя к ним не только С. Хентову, но и И. Макдональда, Р. Тарускина и Л. Фэй [Fay 2000; MacDonald 1990; Taruskin 1997] — как сторонников Волкова, так и его противников, — роль волковской концепции в формировании мотива Шостаковича в англоязычных романах первостепенна[5].

Шостакович-персонаж и музыка этого персонажа неизменно оказываются в англоязычном романе производными от волковской трактовки, прямыми или, реже, обратными. В этом смысле и персонаж, и музыка — результат *вторичной фикционализации*, если под предыдущей фикционализацией, с постструктуралистской оговоркой о вечном ускользании всего первичного, мы подразумеваем сделанное Волковым в качестве собеседника, душеприказчика, критика, историка, публициста, редактора, компилятора и литератора. Романисты черпают вдохновение в книгах, а влияние «Свидетельства» столь гипнотично, что его искус(ствен)ность практически перестает ощущаться: парадоксальным образом скомпрометированный за четверть века источник мимикрирует, как ни в чем не бывало сливаясь с истиной. При этом за вторичной фикционализацией в англоязычных романах могут следовать ее новые витки, со столь же разветвленным лабиринтом на пути всякого, кто захочет определить местонахождение перводвигателя. Так, в романе «Европа Центральная» рисуется «воображаемый любовный треугольник» Шостакович — Константиновская — Кармен, прямым текстом названный вымышленным [Vollmann 2006: 753, 807—808]. В передаче, посвященной книге Воллманна на волнах «Радио Свобода»*, Волков поясняет, что в бытность свою в Советском Союзе был знаком с Еленой Константиновской, консерваторской преподавательницей иностранных языков и женой известного кинодокументалиста Романа Кармена, и что пронесенная Шостаковичем через всю жизнь любовь к ней — художественное измышление Воллманна [Волков 2008]. Тем самым Волков повторяет то, что сказано в самом романе, и открещивается от ответственности за любовный сюжет, которая, впрочем, в «Европе Центральной» возлагается не на него. Хотя, по мнению романного повествователя, «Хентовой, от которой Шостакович шарахался, как от смерти, не всегда можно доверять» [Vollmann 2006: 90], именно в ее книге были обнародованы выдержки из любовных писем Шостаковича Константиновской [Хентова 1993: 115—132], переведенные на английский по частному коммерческому заказу Воллманна [Vollmann 2006: 762] и легшие в основу «воображаемого любовного треугольника». Невзирая на подобные оговорки и предупреждения и, по всей вероятности, независимо от Волкова, Хентовой и Воллманна, в ловушку, возникшую в инерционной зоне документов и домыслов, попадается не кто иной, как уже упоминавшийся Д. Фэннинг. Научный текст так же мало застрахован

5 Через призму «Свидетельства» слышит Пятую симфонию Шостаковича и главный герой «Орфея» — придуманный Пауэрсом американский композитор-авангардист [Powers 2014: 279—287].

от литературности, как сама жизнь, которая, по Оскару Уайльду, есть подражание искусству.

В напечатанной во втором томе сборника «Shostakovich Studies» статье Фэннинга читаем следующее суждение о виолончельной сонате: «Все, я полагаю, согласны с тем, что соната хороша независимо от наличия в этом пассаже аллюзий на оперу Бизе “Кармен” и невзирая на их вероятную символическую связь с обстоятельствами личной жизни композитора (через фигуру переводчицы Елены Константиновской, вышедшей замуж за испанца и таким способом ставшей Сеньорой Кармен)» [Fanning 2010: 80—81]. Фэннинг, призывающий коллег отказаться от историко-биографических толкований музыки Шостаковича и заняться ее формальной стороной, имеет право на эту курьезную ошибку, заключенную в скобки и подкрепленную ссылкой на некую неопубликованную диссертацию, кратко пересказанную во втором издании биографической книги Уилсон о Шостаковиче [Wilson 2006]. Однако обратим внимание на то, как легко фактуальное и фикциональное меняются местами. Именно в главе «40-й опус» из «Европы Центральной», а не в музыковедческих разборах, Соната для виолончели и фортепиано ре-минор, Op. 40 (1934), накрепко переплетается с нескрываемо фиктивным, но крайне суггестивным сюжетом об отношениях Шостаковича с Константиновской — коротким эпизодом из жизни, преображенным романистом в краеугольный камень мотивной структуры под названием «Шостакович».

Музыкальная био- и порнография как средство денаррации: «тема Константиновской», товарищ Александров, репримand Юрроуза

Многие сюжетные мотивы в романе Воллманна подвергаются тому, что нарратологи называют денаррацией (disnarrated, denarration) [Prince 1988; Richardson 2006]: сперва нам о чем-то рассказывается, а затем сообщается, что на самом деле ничего этого не было. Поскольку написанного не вырубишь топором, а «на самом деле» в фикциональном дискурсе — фигура речи, то полностью «отменить» описанное событие невозможно, даже если оно с самого начала подается как отрицаемое, несостоявшееся или несостоятельное. В «Европе Центральной» не раз сказано, что в действительности Шостакович не был всю жизнь влюблен в Константиновскую, однако герой романа верен героине до конца, на протяжении трех собственных браков и невзирая на ее замужество. В тексте романа приводятся определения «мотива», «лейтмотива» и «темы» в музыке, из которых следует, что о «теме Константиновской» в музыковедческом смысле говорить не приходится, — и сразу лживыми устами того же диегетического нарратора, энкавэдэшника товарища Александрова, утверждается, что в творчестве Шостаковича сквозную «тему Константиновской можно обнаружить в период с 1934 по 1960 год», со ссылкой на авторитеты «Берии, Ягоды и Т.Н. Хренникова» [Vollmann 2006: 94]. Здесь нужно помнить, что дополнительная дистанция между произошедшим и повествуемым задается самим использованием подобного рассказчика: за демонтаж всего, что им рассказывается — иными словами, за синхронность наррации и денаррации — отвечает в глазах читателя его тотальная ненадежность ввиду репутации той

институции, которой он принадлежит. Александров шпионит за Ахматовой и Шостаковичем и говорит о них безобразные вещи, особенно возмутительные в глазах русского читателя, основываясь на «увиденном» в процессе слежки и на содержимом личных дел. Моральными разоблачениями и сквернословием в адрес идолов советской интеллигенции Александров не ограничивается: как большой ученый, не чужд он и музыковедению.

Нижеприведенный отрывок — словесная транспозиция второй части виолончельной сонаты в 21-м разделе «40-го опуса» Воллманна (главы о любви композитора), не лишенная поэтичности, но основанная на уравнении «музыка = жизнь», обратном переводе с музыкального на «реальный», и трактующая скерцо Шостаковича в терминах полицейского вуайеризма:

> Он помчался за ней; встал на колени, прямо в слякоть, и принялся умолять. (Я был там, попутно, на хвосте у А. Ахматовой; помню снег на железной ограде Летнего сада, снег на деревьях Летнего.) И она повела его к себе; она ведь знала, что он ее любит! Чего он так боялся? Между собой они давно уже все решили с тех пор, как начинается вторая часть: чарующая русская мелодия в минорной тональности, через лабиринт позолоченных строительных лесов в стиле Родченко последовательно перетекающая в радостную мелодию, которая сразу после предельно конкретной, ни разу не повторенной виолончельной ласки становится маслянисто-сладкой и обрывается, ибо теперь он лежит на спине, а она сидит на нем верхом, раззадоривая его малыми губами своей сочной п*** и медленно овладевая им, испытывая оргазм за оргазмом, запрещая ему двигаться, останавливаясь, когда и насколько пожелает; и все это время ему приходилось лежать, как паиньке, совершенно недвижно! Потом вступает уже упомянутая мной тема лошадки-качалки, переходящая в очередную сладкую вечность тающего масла: он кончил, и Елена вновь оказалась сверху, оседлав его и скача теперь так, как нравилось ей, пока не добралась до кульминации в коротком пчелином «жж», с которым смычок плавно и пронзительно причесал деку. Вернувшись к русской мелодии, 40-й опус еще раз дает роялю возможность порезвиться в свое удовольствие, и второй коитальный галоп на лошадке-качалке счастливо разрешается семяизвержением, в момент которого рояль искрит и сияет; по сведениям моих надежных источников, к этому моменту они занимались любовью уже на рассвете, и непосредственно перед тем, как завершался этот концерт, утренние звуки вместе с потоком солнечных искр деловито проносились над опрокинутым навзничь стаканом воды, превращая его в невиданного жемчужного паучка, с лапками из лучей белого света [Ibid.: 97].

Комментируя эту цитату из Воллманна на занятии по анализу музыкальных форм в Гонконгском баптистском университете, композитор и музыковед Дэвид Фрэнсис Юрроуз сказал, обращаясь к студентам: «Я слушал эту сонату сотни раз, но мне никогда не приходили на ум мужчина и женщина, занимающиеся сексом»[6]. Похожие вещи некогда говорились о Крейцеровой сонате Бетховена, репутацию которой в культурном восприятии существенно подмочил Лев Толстой [Kramer 2010].

---

6 Комментарий прозвучал 25 марта 2017 года на семинаре по дисциплине «Form and Analysis II», которую Д.Ф. Юрроуз (David Francis Urrows) вел у студентов-бакалавров кафедры музыки, сразу после доклада автора настоящей статьи о структурных различиях между сонатой Шостаковича и ее словесным переложением в романе Воллманна.

Единственное, что извиняет Воллманна перед русской интеллигенцией, — это то, что его порногерой не настоящий Дмитрий Дмитриевич, а персонаж, пропущенный через призму неприятного и ненадежного рассказчика. То, что Юрроуз и Воллманн (или Александров) не совпали в том, какие «аналогии воображаемого содержания» музыкального ряда возникают у каждого из них, можно списать на индивидуальные особенности и случай: вводя термин «музыкализация литературы» в одноименной книге, Вернер Вольф скептически настроен по отношению к подобным аналогиям, говоря, с одной стороны, об их культурной обусловленности, а с другой — об их идиосинкразической природе [Wolf 1999: 63]. При тщательном сопоставлении словесного описания второй части сонаты Шостаковича у Воллманна и оригинального нотного текста все попытки найти точные формальные соответствия терпят неудачу: сложная трехчастная песенная форма скерцо с трио (тоже трехчастной формой) посередине у Шостаковича (ABABA-CDC-ABABA) имеет одну часть, которая не повторяется, тогда как у Воллманна повторяются все элементы («чарующая русская мелодия в минорной тональности», «радостная» и «маслянисто-сладкая» мелодия за ней, «тема лошадки-качалки» с «коитальным галопом»), кроме «виолончельной ласки», по характеру и положению никак не похожей на среднюю часть трио Шостаковича (D). Формальная схема, которую можно вычленить из текста Воллманна (что-то вроде ABCBAC), столь же диковинна с точки зрения классических форм, как ассоциация с сексом в глазах Юрроуза. Однако и здесь у Воллманна алиби: его вымышленный Шостакович с таким же успехом мог написать эту музыку, как его вымышленный Александров мог именно так ее исказить. Читателей, столь же хорошо помнящих сонату, как Юрроуз, найдется немного, и узнавание музыки Шостаковича пойдет скорее не по негативному сценарию («в этом описании я не узнаю знакомую мне музыку»), а в обратной логике («в этом описании я узнаю об этой музыке нечто такое, что не смогу целиком сбросить со счетов, когда буду слушать ее в следующий раз»). Парадокс Оскара Уайльда оказывается парадоксальным лишь для экспертного меньшинства.

Аналогия человек — музыкальный инструмент (Шостакович-рояль — метонимия, поскольку композитор часто сам исполнял партию фортепиано на концертах и дважды в записи, а Константиновская-виолончель — метафора) не столь примитивна, как может показаться. За звучанием инструмента стоит его партия, и в том, как партии взаимодействуют, перебивая и повторяя друг друга, то солируя, то аккомпанируя, и состоит сюжетный потенциал камерного дуэта, реализованный Воллманном в столь экстравагантном виде. Между тем само отождествление музыки и реальности, как будто одно прямо вытекает из другого, согласно ленинской теории отражения, соответствует общему тренду восприятия Шостаковича. Бесстыдным здесь многим читателям может показаться наполнение реальности, но не факт ее привлечения. Мы рискуем не заметить денарративного жеста Воллманна, как и того, что дискредитируется здесь не только содержание воображаемой аналогии, но и весь принцип биографического переноса в духе эдакой марксистко-ленинской «младенческой “семиотики”» [Тарускин 2000: 806]. Останется ли музыка вообще в поле внимания того, кто, поддавшись на провокацию Воллманна, поверит Александрову?

Шостакович у Воллманна — убежденный формалист не только в ждановском смысле: в «Европе Центральной» под формализмом понимается аксиологический выбор между абсолютной и программной музыкой в пользу первой, несмотря на вынужденную приверженность ко второй. Убеждение в том,

что «медно-духовые — это не красноармейцы» [Vollmann 2006: 182][7], созвучно позиции аналитического философа Питера Киви [Kivy 2009], непримиримого противника психологических и нарратологических подходов к музыке, отрицающего принадлежность воображаемых комиксов и возбуждаемых эмоций к сфере музыкального опыта. Роджер Скрутон полагает, что даже физический звук не входит в эту сферу: согласно его концепции, музыка складывается не из звуков, а из тонов, метафорически движущихся в «акусматическом» пространстве [Scruton 1997]. Акусматическое слушание — то есть единственно правильное в рамках такой эстетики ментальное созерцание музыки как музыки — предполагает вынесение за скобки всего, кроме абстрактного движения, образуемого последовательным соотнесением тонов: нужно забыть об источниках музыки, исключить ее акустическую причинность. Но можно ли средствами литературного повествования — прямого антипода музыкальному формализму такого рода, восходящему к романтико-символистскому мелоцентризму XIX века, — изобразить Шостаковича безмотивно?

Литературная акусматика: Шостакович, Цветаева и поправка Бернстайна

В «историографической метапрозе» [Hutcheon 1989] «Европы Центральной» музыке отводится подчиненная роль по отношению к тем идеологическим и историософским вопросам, которые ставятся посредством паутины из множества переплетающихся сюжетов, действие которых почти поровну распределено между СССР и Германией второй трети XX века. В тематической матрице романа Шостакович перпендикулярен Гитлеру и Вагнеру и параллелен Курту Герштейну и генералу Власову. Исходя из таких задач, историко-биографическое прочтение музыкальных текстов кажется оптимальным. Тем не менее из четырех в разной степени подробных и полных словесных переложений произведений Шостаковича — уже упомянутой Сонаты для виолончели и фортепиано, Седьмой и Восьмой симфоний и Восьмого струнного квартета — как минимум в одном автор делает попытку отдать дань тому, что он понимает как «формализм» своего героя. Парадоксальным образом наиболее «акусматичной» оказывается не виолончельная соната и не Восьмая симфония, приближающиеся к идее абсолютной музыки ближе остальных: первая переводится на язык любовной страсти, партитура второй пересказывается в терминах событий Великой Отечественной войны. В главе «Пальма Дворы», пунктирно воспроизводящей биографию Шостаковича с конца 1930-х до начала 1950-х годов, читаем:

> И он заиграл тему, подобную цветущему лугу с высоченной травой, в которой осознание и предчувствие паслись бок о бок, как дикие олени. Вдруг его руки отпрянули от клавиш, пальцы задергались в тишине, отсчитывая такт паузы черной и квадратной, как очертания дзота; последовало то, что в оркестровой версии будет далеким боем малого барабана, и крысиная тема началась.

---

7 В переведенной здесь с воллманновского английского цитате автор «Европы Центральной» использует переводную цитату из статьи Шостаковича в «Советской музыке», приведенную в книге Тарускина [Taruskin 1997: 480—481]. Оригинал цитаты из Шостаковича можно найти в русском переводе главы Тарускина [Тарускин 2000: 806].

> Сперва это мог быть мотив любовницы или музы — легкое, игривое постукивание, будто некто с инициалами Е.Е.К. тихонько будит его на часок, чтобы предаться эротическим утехам в гостиничном номере «Астории»; а что если это садисты из НКВД, для смеху стучащие в дверь в той же соблазнительной манере, чтобы он открыл им, стоя в лучших трусах и застенчиво улыбаясь, хотя надо было уже давно сигануть в окно? Он мерно поглаживал белые клавиши и черные клавиши и щели между клавишами, щедро вкладывая в этот первый прогон все оттенки своего фирменного сарказма, который в конечном счете есть прямое соответствие их садизму, эдакое запечатленное в красоте уродство, по аналогии с тем, как в «Леди Макбет» наиболее отвратительные и зловещие пассажи обязательно решены в мажоре, или, коли уж на то пошло, с тем, как до конца жизни он будет называть стукачей и агентов своими «дорогими, дорогими друзьями», а подразумевать ровно обратное — точь-в-точь как в панегириках полководческому гению товарища Сталина. Как нежно отзывались щипковые! А второй проход крысиной темы был еще более открытым, сладостным и красивым. Но когда она вернулась вновь, в сладость наверху диссонансом затесался деревянно-духовой. Вот крысиная тема разжилась медью, стряхнув с плеч неуверенность, когда виолончели, валторны, флейта-пикколо, кларнеты, медно-духовые и ксилофон выползли на тропу остинато. И вы должны мне верить, когда я говорю, что хоть у него в тот день и не было оркестра, а было только расстроенное пианино с трещинами от снарядных осколков, играл он так, что все было на месте: настоящая премьера состоялась, пусть даже слушать было почти некому. А тем временем малый барабан заставил крысиную тему вытянуться по струнке. Пятое повторение напоминало второе, но звучало гораздо громче и увереннее. Крысолов зашагал шире (и чтоб сохранить себе жизнь, не говоря уж о музыкальной карьере, назовем его Адольфом Гитлером, а не то нас, так сказать). В ход пошли большие оркестровые барабаны, крысиная тема зазвучала национал-патриотично и на седьмом круге окончательно окрепла, и малый барабан трещал гремучим змеем. В следующий момент она, как несмышленыш, заколотила по ксилофонам, а затем ударилась в изощренную импрессионистичность, неразборчивым волнообразным рокотом подражая Дебюсси; однако в десятом воплощении стала еще более пугающей и противной из-за ноющего диссонанса сирен воздушной тревоги и сигналов с моря, а в одиннадцатом маршировала и лаяла в мажорной тональности, в ином контексте показавшейся бы пустой и помпезной (Шостакович сказал Гликману: предполагаю, что критики, которым нечем заняться, размажут меня, так сказать, за подражание Равелю. Ну и пусть. Видишь ли, дружище, так уж я слышу войну!); двенадцатый круг поменял тональность, ибо крысиная тема, более неудержимо и решительно, чем когда-либо, начинала распадаться, возвращаясь в хаос [Vollmann 2006: 196—197].

В этом эпизоде Шостакович собирает небольшую группу знакомых в своей квартире в блокадном Ленинграде, чтобы проиграть им клавир только что законченных первой и второй частей Седьмой симфонии. Подробному вербальному портретированию у Воллманна подвергается лишь первая часть, причем экспозиция ее сонатной формы остается непрорисованной, и почти все текстовое пространство ее словесного варианта сводится к началу разработки — знаменитым вариациям на так называемую тему нашествия, широко известную как «фашистский марш». С этим привычно программным мотивом, на протяжении всей истории восприятия симфонии обреченным на то, чтобы изображать наступающие на Ленинград полчища вермахта, Воллманн проделывает сразу несколько денарративных операций.

Во-первых, автор переименовывает тему нашествия в «крысиную». Помимо характерной для музыковедов «волковской» школы манеры толковать музыку как двуязыкое сообщение — и о Гитлере, и о Сталине — в этом переименовании, разъясненном в тексте как отсылка к немецкой легенде о пропавших детях города Гамелина, содержится аллюзия на «Крысолова» Марины Цветаевой. Имя Цветаевой упоминается в романе несколько раз, а ее поэзия цитируется в других эпизодах [Ibid.: 69, 150—151]. Военный заменяется на человека с дудочкой — ассоциация не уникальная, но редкая[8]. Во-вторых, демилитаризация темы из интертекста переходит в текст, сначала отсылая читателя к известному по «40-му опусу» «мотиву любовницы или музы», а затем и вовсе лишая музыку сюжетной конкретики: визуальный ряд повествования и сама его грамматика смещаются в сферу формальных процедур и инструментальных звучаний. Подлежащими, вопреки ожиданиям, выступают не марширующие пехотные батальоны, а «мотив», «тема», «второй проход», «деревянно-духовой» инструмент, «барабан», «двенадцатый круг» и т.п. Вместо вульгарной визуализации, применяемой Воллманном в других, казалось бы менее подходящих для этого, случаях, здесь разворачивается абстрактно-музыкальный сюжет. Заезженный мотив, по которому читателю было бы легче в очередной раз «опознать» центральную проблему романа Воллманна (единообразие политических режимов и амбивалентные модели поведения человека при тоталитаризме), для нанизывания мотивов которой и вводится персонаж «Шостакович», по логике Томашевского, *не* воспроизводится — на сей раз в угоду «формалистическим» наклонностям персонажа. Наконец, в-третьих, несмотря на нейтральный и почти «объективный» тон нарратора в этом эпизоде (что не исключает присутствие Александрова incognito — возможность, которую в параноидоемкой «проницаемой» наррации [Richardson 2006: 95, 103—105] «Европе Центральной» никогда нельзя отбросить полностью) и формально «нулевую» фокализацию (реплика, указывающая на всеведение рассказчика: «И вы должны мне поверить, когда я говорю…», и переключение точек зрения), читателю предлагается примерить на себя акусматический тип слушания. «Реальный» источник звука — «расстроенное пианино с трещинами» — полностью замещается звучанием оркестра, которого в сцене нет, но которое продиктовано логикой тонального движения. Кроме композитора внутри художественной реальности, который слышит исполняемую музыку у себя в голове так, как она задумана, и романиста снаружи, а также тех читателей, кто знает, как звучит полная оркестровая версия, услышать эту музыку *так* вряд ли кто-то способен.

«Романист снаружи» невольно выдает свое присутствие в тексте: судя по тому, как Воллманн ошибся в счете вариаций, при разработке мотива Ленинградской симфонии он анахронически руководствовался не партитурой 1941 года, а записью Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением Леонарда Бернстайна 1962 года [Delazari 2018: 231]. В этом исполнении Бернстайн в свойственной ему манере «улучшил» Шостаковича, попросту вы-

8 Согласно Кристоферу Гиббсу, аналогию с крысами и крысоловом в связи с темой нашествия однажды провел Алексей Толстой [Gibbs 2004: 74—75], однако такая «ассоциация воображаемого содержания» музыки осталась «идиосинкразической» по Вольфу [Wolf 1999: 63]: рефлекторную «культурную обусловленность» приобрел образ фашистов на марше.

пустив самую длинную вариацию — ту, в которой каждую фразу темы играет сначала гобой, потом фагот (такты 214—253). Принятая воллманновским Шостаковичем поправка Бернстайна в очередной раз напоминает нам о том, что литературные мотивы не следуют партитурным партикулярам. Между музыкой и читательским опытом встает уже не только дирижер, но и другие уровни вторичной фикционализации — намеренные и случайные.

Подводя итоги, постараемся ответить на три вопроса, поставленные в начале.

1. Мотивная характеристика Шостаковича в режиме литературного вымысла определяется механизмом вторичной фикционализации, причем, можно сказать, *повторно* или даже *вечно* вторичной. То, что до некоторой степени фиктивны уже сами исторические тексты (а также музыковедческие, биографические и другие), — трюизм по меньшей мере со времен Хейдена Уайта, но в нашей ситуации фикционализация рельефна уже на стадии «Свидетельства» Шостаковича — Волкова, как к нему ни относись. Шостакович по-английски и его музыка в романах — неизбежный перевымысел вымысла.

2. То, что смена авторства меняет смысл и даже самый вид текста, — трюизм как минимум со времен «Пьера Менара» [Борхес 2006]. Вплетенный в новую сетку мотивов, фикционально трансформированный «Шостакович» никогда не зазвучит в пространстве рядом с нами, накрепко прикованный к чему-то по ту сторону текста, но звучание музыки Шостаковича по эту уже никогда не будет для читателя прежним. «Я слушал эту музыку сотни раз, и никогда мне не приходило на ум…»: однако как теперь, прочитав текст, заставить себя «не думать о белых обезьянах»?

3. Средствами художественного повествования нельзя полностью отделить музыку от ассоциированных с ней стереотипов восприятия (гогочущий Моцарт и черный человек за дверью, всклокоченный Бетховен в лунном свете, худенький Шостакович в круглых очках и пожарной каске на крыше Ленинградской консерватории), но можно попытаться. То, что Шостакович непрост, — трюизм после Волкова, но сама «тема нашествия» столько раз со времен Белы Бартока объявлялась банальной, что перестала расслаиваться: ее вторичность плохо ощущается. В отличие от других упомянутых здесь романистов (Барнса, Пауэрса, Тьен), Уильям Воллманн остраняет Шостаковича, снижает его мотивную предсказуемость, не разрушая монополию Волкова на Шостаковича в коллективном сознании Запада, а продолжая в том же духе — вербальными средствами, потому что «Шостакович» — это вязанка мотивов, давно переданных на словах и принятых с чужих слов. «Шостакович»-человек и «Шостакович»-музыка относятся к тому разряду литературных топосов, в связи с которыми «выявление и изучение мотивов представляется тем более интересным, если они обнаруживают напряжение, разрывы и контрасты в ретроспективе фонового знания, указывают на лексико-стилистическую, эмоциональную, а шире — семиотическую трансформативность связываемого с ними культурного дискурса» [Богданов 2016], как это происходит, например, у Воллманна. Дальнейшая разработка этой темы в литературно-музыкальной компаративистике отнюдь не лишена перспектив.

* Международная некоммерческая радиовещательная организация, финансируемая правительством США. Признана в Российской Федерации средством массовой информации, выполняющим функции иностранного агента.

Библиография / References

[Аристотель 1957] — *Аристотель*. Об искусстве поэзии / Пер. В.Г. Аппельрота. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957.

(*Aristotle.* Poetics. Moscow, 1957. — In Russ.)

[Барнс 2018] — *Барнс Дж.* Шум времени / Пер. с англ. Е. Петровой. СПб.: Азбука, 2018.

(*Barnes J.* The Noise of Time. Saint Petersburg, 2018. — In Russ.)

[Богданов 2016] — *Богданов К.А.* Фауна морали: Русские классики и русские зайцы // Новое литературное обозрение. 2016. № 4 (http://magazines.russ.ru/nlo/2016/4/fauna-morali-russkie-klassiki-i-russkie-zajcy.html#_ftn15 (дата обращения: 19.06.2019)).

(*Bogdanov K.A.* Fauna morali: Russkie klassiki i russkie zaitsy // Novoe literaturnoe obozrenie. 2016. № 4 (http://magazines.russ.ru/nlo/2016/4/fauna-morali-russkie-klassiki-i-russkie-zajcy.html#_ftn15 (accessed: 19.06.2019)).)

[Богданов и др. 2013] — Джамбул Джабаев: Приключения казахского акына в советской стране. Статьи и материалы / Ред. К. Богданов, Р. Николози, Ю. Мурашов. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

(Dzhambul Dzhabaev: Priklyucheniya kazakhskogo akyna v sovetskoy strane. Stat'i i materialy / Ed. By K. Bogdanov, R. Nicolosi, Yu. Murashov. Moscow, 2013.)

[Борхес 2006] — *Борхес Х.Л.* Пьер Менар, автор «Дон Кихота» / Пер. с исп. Е. Лысенко // Борхес Х.Л. Собрание сочинений: В 4 т. СПб.: Амфора, 2006. Т. 2. С. 97—106.

(*Borges J.L.* Pierre Menard, autor del Quijote. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)

[Волков 2008] — *Волков С.* Музыкальная полка Соломона Волкова // Радио Свобода. 2008. 15 января (https://www.svoboda.org/a/430571.html (дата обращения: 02.07.2019)).

(*Volkov S.* Muzykal'naya polka Solomona Volkova // Radio Svoboda. 2008. January 15 (https://www.svoboda.org/a/430571.html (accessed: 02.07.2019)).)

[Волков б.г.] — Свидетельство: воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым // http://testimony-rus.narod.ru (дата обращения: 02.07.2019).

(Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov // http://testimony-rus.narod.ru (accessed: 02.07.2019). — In Russ.)

[Ковнацкая 2000] — *Ковнацкая Л.* Эпизод из жизни книги. Интервью с Генрихом Орловым // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 717—738.

(*Kovnatskaia L.* Epizod iz zhizni knigi. Interv'u s Genrihom Orlovim // Shostakovich: Mezhdu mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i / Ed. by L.G. Kovnatskaia. Saint Petersburg, 2000. P. 717—738.)

[Рыцарева 2000] — *Рыцарева М.* Композитор как жертва // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 751—761.

(*Ritsareva M.* Kompozitor kak zhertva // Shostakovich: Mezhdu mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i / Ed. by L.G. Kovnatskaia. Saint Petersburg, 2000. P. 751—761.)

[Тарускин 2000] — *Тарускин Р.* Шостакович и мы / Пер. с англ. О. Манулкиной // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 789—828.

(*Taruskin R.* Shostakovich and Us // Shostakovich: Mezhdu mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i / Ed. by L.G. Kovnatskaia. Saint Petersburg, 2000. P. 789—828. — In Russ.)

[Тартт 2015] — *Тартт Д.* Щегол / Пер. с англ. А. Завозовой. М.: Corpus, 2015.

(*Tartt D.* The Goldfinch. Moscow, 2015. — In Russ.)

[Томашевский 1996] — *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-пресс, 1996.

(*Tomashevskii B.V.* Teoriia literatury. Poetika. Moscow, 1996.)

[Тьен 2019] — *Тьен М.* Не говори, что у нас ничего нет / Пер. с англ. М. Моррис. М.: Corpus, 2019.

(*Thien M.* Do Not Say We Have Nothing. Moscow, 2019. — In Russ.)

[Уайт 2002] — *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной, В.В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.

(*White H.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Ekaterinburg, 2002. — In Russ.)

[Уилсон 2006] — *Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками /

Пер. с англ. О. Манулкиной. СПб.: Композитор, 2006.
(*Wilson E.* Shostakovich: A Life Remembered. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)
[Фэй 2000а] — *Фэй Л.Э.* Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»? / Пер. с англ. О. Манулкиной // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 739—750.
(*Fay L.E.* Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony? // Shostakovich: Mezhdu mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i / Ed. by L.G. Kovnatskaia. Saint Petersburg, 2000. P. 739—750. — In Russ.)
[Фэй 2000б] — *Фэй Л.Э.* Возвращаясь к «Свидетельству» / Пер. с англ. О. Манулкиной // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 762—788.
(*Fay L.E.* Volkov's Testimony Reconsidered // Shostakovich: Mezhdu mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i / Ed. by L.G. Kovnatskaia. Saint Petersburg, 2000. P. 762—788. — In Russ.)
[Хентова 1993] — *Хентова С.* Удивительный Шостакович. СПб.: Вариант, 1993.
(*Khentova S.* Udivitel'niy Shostakovich. Saint Petersburg, 1993.)
[Эко 2003] — *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах / Пер. с итал. А. Глебовской. СПб.: Symposium, 2003.
(*Eco U.* Sei passeggiate nei boschi narrativi. Saint Petersburg, 2003. — In Russ.)
[Barnes 2016] — *Barnes J.* The Noise of Time. London: Jonathan Cape, 2016.
[Brown 2004] — A Shostakovich Casebook / Ed. by M.H. Brown. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
[Delazari 2018] — *Delazari I.* Overhearing Diegetic Music in Narrative Fiction: Instances of Verbally Transmitted Musical Experience // Narrative. 2018. № 2. P. 221—239.
[Fairclough 2005] — *Fairclough P.* Facts, Fantasies, and Fictions: Recent Shostakovich Studies // Music & Letters. 2005. № 3. P. 452—460.
[Fanning 2000] — *Fanning D.* Shostakovich in Harmony: Untranslatable Messages // Shostakovich in Context / Ed. by R. Bartlett. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000. P. 31—41.
[Fanning 2010] — *Fanning D.* Shostakovich and Structural Hearing // Shostakovich Studies 2 / Ed. by P. Fairclough. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 77—99.
[Fay 1980] — *Fay L.E.* Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony? // Russian Review. 1980. № 4. P. 484—493.
[Fay 2000] — *Fay L.E.* Shostakovich: A Life. Oxford: Oxford University Press, 2000.
[Gass 2013] — *Gass W.H.* Middle C. New York: Knopf, 2013.
[Gibbs 2004] — *Gibbs C.H.* 'The Phenomenon of the Seventh': A Documentary Essay on Shostakovich's 'War' Symphony // Shostakovich and His World / Ed. by L.E. Fay. Princeton, NJ; Oxford: Princeton University Press, 2004. P. 59—113.
[Hutcheon 1989] — *Hutcheon L.* Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History // Intertextuality and Contemporary American Fiction / Ed. by P. O'Donnell, R.C. Davis. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989. P. 3—32.
[Ho, Feofanov 1998] — Shostakovich Reconsidered / Ed. by A.B. Ho, D. Feofanov. London: Toccata Press, 1998.
[Kivy 2009] — *Kivy P.* Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music. Oxford: Clarendon Press, 2009.
[Kramer 2010] — *Kramer L.* Music Recomposed: Remarks on the History of the Same // Journal of Music Theory. 2010. № 1. P. 25—36.
[Larsen 2015] — *Larsen R.* I Am Radar. New York: Penguin, 2015.
[MacDonald 1990] — *MacDonald I.* The New Shostakovich. Oxford: Oxford University Press, 1990.
[Mishra 2008] — A Shostakovich Companion / Ed. by M. Mishra. Westport, CT; London: Praeger, 2008.
[Powers 2014] — *Powers R.* Orfeo. New York; London: Norton, 2014.
[Prince 1988] — *Prince G.* The Disnarrated // Style. 1988. №1. P. 1—8.
[Richardson 2006] — *Richardson B.* Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
[Scruton 1997] — *Scruton R.* The Aesthetics of Music. Oxford: Clarendon Press, 1997.
[Shostakovich, Glikman 2001] — Story of a Friendship: The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman 1941—1975, with a Commentary by Isaak Glikman / Transl. by A. Philips. Ithaca; New York: Cornell University Press, 2001.
[Tartt 2013] — *Tartt D.* The Goldfinch. New York: Little, Brown, 2013.
[Taruskin 1997] — *Taruskin R.* Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.
[Thien 2016] — *Thien M.* Do Not Say We Have Nothing. New York; London: Norton, 2016.
[Volkov 1984] — Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by

Solomon Volkov / Transl. by A.W. Bouis. New York: Limelight Editions, 1984.
[Vollmann 2006] — *Vollmann W.T.* Europe Central. New York: Penguin, 2006.
[White 2014] — *White H.* The Practical Past. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014.
[Wilson 2006] — *Wilson E.* Shostakovich: A Life Remembered. London: Faber, 2006.
[Wolf 1999] — *Wolf W.* The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam; Atlanta GA: Rodopi, 1999.

Константин А. Богданов

Пунктуация как мотив:

многоточие и тире

Konstantin A. Bogdanov

Punctuation as a Motif: Ellipsis and Dashes

Константин А. Богданов (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; ведущий научный сотрудник Центра теоретико-литературных и междисциплинарных исследований; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), профессор департамента филологии; доктор филологических наук) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Ключевые слова: мотив, мотивация, теория литературы, антропология литературы

УДК: 82.0 + 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_241

Статья посвящена экспрессивной пунктуации — знакам многоточия и тире — в текстах Н.М. Карамзина, его последователей и критиков, а также в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Цель этого обзора — прояснение обстоятельств использования и восприятия графических знаков препинания в качестве содержательно мотивированного приема и, соответственно, мотива.

Konstantin A. Bogdanov (Dr. habil.; Lead Researcher, Literary Theory and Interdisciplinary Research Center, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences / Professor, Department of Philology, St. Petersburg School of Social Sciences and Humanities, HSE University (Saint Petersburg)) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Key words: motif, motivation, theory of literature, anthropology of literature

UDC: 82.0 + 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_241

This article is on expressive punctuation — ellipses and dashes — in the texts of Nikolai Karamzin, his followers, and critics, as well as in Alexander Pushkin's *Eugene Onegin.* The purpose of this review is to clarify the circumstances of the use and perception of graphic punctuation marks as a meaningfully motivated device and, by extension, a motif.

В работах Юрия Чумакова о поэтике «Евгения Онегина» одним из существенных элементов пушкинского текста объявлялись «пропущенные строфы» и стихи, отмеченные в первом случае прибавлением одной или нескольких цифр к номеру существующей строфы и (выборочно) тройным рядом отточий, а во втором — многоточиями, соответствующими числу пропущенных строк. Читателю, по мнению исследователя, следует считаться с наличием этих пустот как указанием на «существование вероятностного текста ЕО» и, соответственно, безмерную глубину самого романа — ведь «знак неизвестного текста семантически весомее, чем его словесное раскрытие» [Чумаков 1999: 17][1].

1 Автор ссылается здесь же на мнение Ю.Н. Тынянова, видевшего в «пропущенных» строфах и стихах романа «напряжение нерастраченных динамических элементов». См. в этой связи лингвистические суждения о многоточиях, позиция которых «в составе предложения и целого текста непредсказуема. Они не могут быть определены четкими правилами, поскольку не связаны с грамматикой текста, с построением синтаксических конструкций, а всецело подчинены эмоциональной и содержательной стороне речи» [Валгина 2004: 132]. Но многоточие способно дезориентировать еще

Стремление видеть в «пропущенных» строфах и стихах «Евгения Онегина» структурно значимую особенность пушкинского произведения, а фактически один из его мотивов обнаруживает между тем парадоксы не столько авторской интенции, сколько читательской рецепции — поскольку известно, что почти все «вакантные» строки последнего прижизненного издания романа 1837 года восстанавливаются на основании отдельно (и тоже прижизненно) изданных четвертой и пятой глав «Евгения Онегина» (1828) и ставших позднее доступных черновых рукописей. Таким образом, из всех типографически «отсутствующих» 294 стихов издания 1837 года современному читателю неизвестны только четыре строфы, или 56 стихов[2]. Отсутствие этих строф (39—41-й строфы 1-й главы и 39-й строфы 7-й главы) расценивается комментаторами соответственно так: «Не исключено, что пропущенные строфы есть фикция, несущая некоторую мелодическую нагрузку — это обманная задумчивость, придуманный трепет сердца, мираж моря чувств, ложное многоточие ложной недосказанности»; «возможно, ложный пропуск, имитирующий пропуск автором потока банальных впечатлений» [Набоков 1998: 185, 511]; «пропуск имеет структурно-композиционный смысл, создавая с одной стороны, временной промежуток, необходимый для обоснования изменений в характере героя, а с другой — эффект противоречивого сочетания подробного повествования («болтовни», по определению Пушкина) и фрагментарности»; «сдвоенный номер строфы не означает реального пропуска каких-либо стихов — он создает некое временное пространство, поскольку между временем данной строфы и предшествующей прошел “час-другой”» [Лотман 1983: 166, 328].

Стоит заметить, что сама возможность в объяснении тех причин, которыми руководствовался Пушкин, обозначавший стихотворные «пропуски» в издании своего романа, определяется прежде всего тем, что последние оформлены типографически — это пропуски в последовательности цифровой нумерации строф и сопутствующий им знак многоточия. Остается удивляться, что ни в одном из комментариев этому обстоятельству не уделяется сколь-либо отдельного внимания, между тем вопрос о правилах пунктуации имел ко времени написания пушкинского текста не только научно-педагогическую, но также эмоционально-стилистическую и собственно литературную предысторию. Сам Пушкин не без иронии упоминал о «пропущенных» строфах своего романа в предисловии к отдельному изданию 8-й главы (1832 года, перепечатанном в издании 1837 года): «Пропущенные строфы подавали неоднократно повод к порицанию и насмешкам (впрочем, весьма справедливым и остроумным)». Два примера таких «порицаний» приводит Лотман — отрывок из письма Александра Грибоедова к Фаддею Булгарину и пародию Павла Яковлева, в которых иронически обыгрывалась латинская нумерация отсутствую-

---

и потому, что за ним могут стоять не паузы со значением тех или иных эмоций, а «лишь идеи этих пауз» [Абакумов 1950: 21]. Общий обзор использования многоточия в русской литературе приводит к выводу, что в «пособиях по пунктуации в общей сложности зафиксировано всего 11 функций многоточия, но реальный узус показывает, что знак обладает гораздо большим количеством функций» [Копылова 2000: 169].

2 Типографские «пропуски» в издании 1837 года: 9-я, 13-я, 39—41-я строфы 1-й главы; 9—14 стихи в 8-й строфе 2-й главы; 9—14 стихи в 3-й строфе 3-й главы; 1—6-я, 36-я строфы 4-й главы; 37-я, 38-я строфы 5-й главы; 15-я, 16-я, 38-я строфы 6-й главы; 8-я, 39-я строфы 7-й главы; 5—14-й стихи во 2-й строфе и 9—14-й стихи в 25-й строфе 8-й главы.

щих строф и глав [Там же: 166]. Многоточие в этих примерах не упоминается, но его присутствие в тексте «Евгения Онегина» вполне могло давать повод к такому же «порицанию», недвусмысленно отсылая к традиции литературного сентиментализма.

К 1810-м годам эта традиция — в ретроспективе уже сравнительно многочисленных произведений сентиментального жанра — все еще остается на пике читательского спроса [Пашкуров 2010][3], но по мере нарастающей инерции сюжетных и стилистических повторений становится все более опознаваемой и привычной мишенью для критики и пародирования [Арзуманова 1964; Иванов 2006; Кочеткова 1994: 255—257]. Интересно, что одной из примет этой критики выступает критика сентиментальной пунктуации — нагромождение знаков препинания, призванных графически передать эмоциональный спектр, который к этому времени привычно связывается с эстетикой и этикой сентиментализма: необоримой меланхолией, слезливостью, экзальтацией и недостаточностью слов для выражения чувств и мимолетных мыслей [Щецова 2013]. Для современников Пушкина эталонным образцом русского литературного сентиментализма была «Бедная Лиза» Николая Карамзина (1792), давшая старт многочисленным подражаниям и переподражаниям, в которых горестные истории о несчастной любви, сердечной верности и коварстве графически пестрели прежде всего тире и многоточиями.

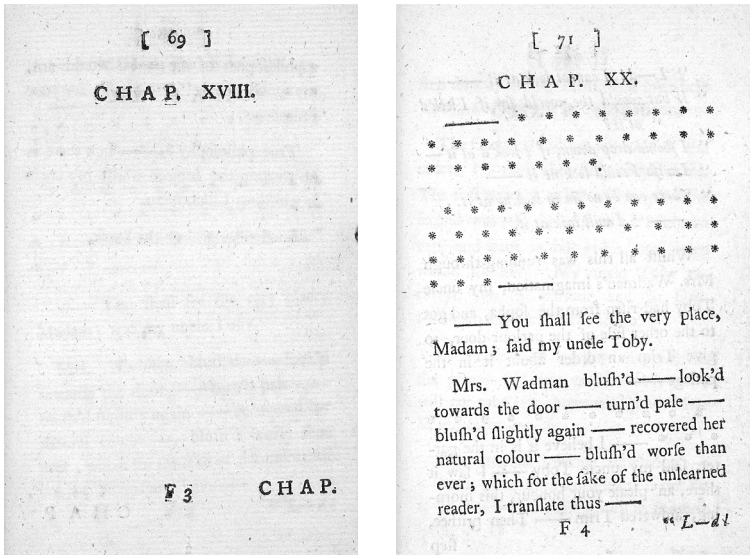
У Карамзина использование этих знаков видится осознанным приемом литературного стиля, стремившегося придать литературному тексту силу переживания, не укладывающегося в границы синтаксиса, формализующего высказывание его логическим завершением [Иванова 1979; Лотман, Успенский 1984: 520; Шапиро 1955]. История «Бедной Лизы» — история равно рассказанная и недосказанная: читатель, вынужденный останавливаться по ходу авторского изложения, волен только догадываться обо всем, что произошло за текстом, — и это произошедшее, конечно, значительнее всего того, что можно было бы о нем сказать. Само чтение литературы оказывается при этом таким чтением, которое подразумевает жизнь героев за границами текста и вместе с тем олитературивает саму жизнь, наделяет ее литературными темами и мотивами [Wolpers 1986].

Интересно, что лапидарность прозы Карамзина и его последователей позднее будет оцениваться как оборотная сторона необязательного многословия: так, например, по мнению Константина Аксакова, проза Карамзина и его литературных единомышленников «является какой-то бесконечной плетеницей, слова подбираются нужные и ненужные к слову ближайшему, и карамзинский писатель мог бы, кажется, говорить или вести речь целый век, если бы его не остановили или бы сам он не думал остановиться. Конца в составе речи карамзинской нет» [Аксаков 1977: 107]. Недоброжелательное суждение Аксакова примечательно тем, что оно высказано тогда (в 1848 году), когда в русской литературе снова появляются тексты, несопоставимо более обширные и громоздкие, чем короткие тексты Карамзина. Длинноты текстов видятся отныне иными: современная Аксакову литература призвана проговаривать то, о чем сентиментальная литература только обещает сказать, но никогда не говорит достаточно. Нарративная краткость оказывается дискурсивно (и коммуникативно) бесконечной.

---

3 Более того: в 1812—1814 годах внимание к традиции сентиментализма приобретает своего рода идеологический характер — «последовательное чтение истории и политики на языке сентиментальной литературы» [Майофис 2008: 56].

Трудно сказать, на кого именно ориентировался Карамзин в выработке своего литературного стиля (помимо общего контекста европейского сентиментализма, объединявшего таких разных, но важных для него авторов, как Сэмюэл Ричардсон, Лоренс Стерн, Жан-Жак Руссо, Соломон Гесснер, графиня де Жанлис) [Виноградов 1966; Сорокин 1994][4]. В использовании тире он вполне мог следовать Ричардсону — страницы книг которого — «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740) и «Кларисса, или История молодой леди» (1749) — выделялись непривычным обилием тире. В еще большей степени это относится к Стерну: изощренная пунктуация в «Тристраме Шенди» (1759—1767) — длинные многократные тире, надстрочные звездочки, «пропущенные» главы, обозначенные римскими цифрами, разноцветные страницы типографского текста — стала приметой новаторского эксперимента, радикально изменившего представление о визуальной стилистике литературного повествования (*ил. 1*) [Moss 1981—1982; Levenston 1992: 72—74][5].


[69]

CHAP. XVIII.

F 3 CHAP.

[71]

CHAP. XX.

* * * * * * * *
* * * * * * * * *
* * * * * *.

* * * * * * * * *
* * * * * * * * *
* * * * * * * * *
* * *

—— You ſhall ſee the very place, Madam; ſaid my uncle Toby.

Mrs. Wadman bluſh'd —— look'd towards the door —— turn'd pale —— bluſh'd ſlightly again —— recovered her natural colour —— bluſh'd worſe than ever; which for the ſake of the unlearned reader, I tranſlate thus ——

F 4 « L—d!

Ил. 1. Страницы первого издания романа Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена» (Лондон, 1759—1767)

4 О роли европейской литературы в творчестве Карамзина см.: [Алпатова 2012; Канунова 1975; Кафанова 1982; Кросс 1969; Сиповский 1910: 491—512].

5 Занятно, что еще один автор, который несомненно произвел сильное впечатление на Карамзина, — Генри Филдинг, автор романа «История Тома Джонса, найденыша» (1749) (о тематических параллелях между романом Филдинга и «Бедной Лизой» Карамзина см.: [Дятлова 2019]), — был противником именно тире, всячески критикуя и исправляя их в прозе своей сестры Сары Филдинг, использовавшей тире в сентиментальном романе «The Adventures of David Simple» (1744), по его мнению, эмоционально избыточно и безграмотно, и убрав их из второго издания романа (808 тире в первом издании — 81 тире во втором), вышедшего под его редакцией в том же году [Barchas 2003: 153—172]. Не исключено, что редактура Филдинга, последовательно избегавшего тире в собственных текстах, объяснялась его неприязнью именно к Ричардсону, из-за чего он и устранял из романа сестры какие-либо следы «пунктуационного влияния» на нее его главного литературного противника [Sabor 1998: XXIX].

Карамзин, не устававший возносить похвалы Стерну, едва ли прошел мимо этих нововведений[6]. Но в содержательном следовании правилам русской пунктуации он также мог опираться на лекции и наставления своего университетского профессора (чрезвычайно чтимого им и близко с ним общавшегося) Антона Барсова [Кобаяси 1998; Успенский 1981]. Рукописная «Российская грамматика» Барсова (1788) стала первым языковедческим руководством, в котором тире (называемое здесь «молчанка» или «pausa») получило пунктуационно-семантическую и пунктуационно-произносительную нормативизацию. На письме «молчанка» длиннее, чем знак переноса («черта единитная иди единительная»).

> Молчанка (Pausa) начатую речь прерывает, либо совсем, либо на малое время, для выражения жестокой страсти, либо для приготовления читателя к какому-нибудь чрезвычайному и неожиданному слову или действию в последствии, но больше всего служит она к разделению лиц разговаривающих, чтоб не иметь нужды именовать их при каждой перемене их в продолжающемся разговоре [Барсов 1981: 74].

При чтении вслух «молчанка», по Барсову, требует более долгой задержки речи, чем точка (обязывающая читателя сделать паузу, достаточную, чтобы сосчитать до четырех) [Там же: 76].

У Карамзина тире используется во всех перечисленных Барсовым значениях — но на письме и типографически он его еще более усложняет, делая его не только одиночным, но и двойным и даже тройным. В ряду знаков препинания Барсов не упоминает о многоточии, но Карамзин его также использует — в близком к тире значении пунктуационной эмфазы, как знак внезапного перерыва речи, недоговоренности и задумчивости. Количество точек в многоточии при этом варьирует, но обнаруживает и некоторую формализацию, когда оно (как и тире) связывается с междометием «ах!» и восклицательным знаком (междометие «ах!» — еще один графический и произносительный элемент «Бедной Лизы»: на 39 крупношрифтных страниц малого формата первой публикации повести оно употреблено 29 раз)[7].

На фоне предшествующей русской литературной традиции работа Карамзина над текстом повести предстает реализацией принципа, который можно равно считать графическим и поэтическим: «зрительный» образ текста — избыточно оформленный вспомогательными знаками препинания — поддерживается обособлением фразовых фрагментов, которые уже тем самым наделяются неким дополнительным экспрессивным смыслом. Историко-лингвистический анализ поддерживает это впечатление, обнаруживая новаторство Карамзина не только в отборе и порядке используемых им слов, но и в преобразовании самих грамматических конструкций, подчиненных их предполагаемой соразмерности в границах того или иного текстового сегмента — будь это слова или фразы, со-

---

6 См., например, примечание Карамзина к переводу отрывка из «Тристрама Шенди»: «Стерн несравненный! В каком ученом университете научился ты столь нежно чувствовать? Какая риторика открыла тебе тайну двумя словами потрясать тончайшие фибры сердец наших? Какой музыкант так искусно звуками струн повелевает, как ты повелеваешь нашими чувствами?» [Карамзин 1964: 117].

7 Ср.: «Но вдруг вскочила и закричала: ах!..» (с. 248); «когда он приближился к ней с розовыми губами своими… ах! он поцеловал ее» (с. 255); «…Ах! Лиза, Лиза, где мать твоя?» (с. 263). Схожим образом «ах!» связывается с тире: «— ах! она помнила, что у нее был отец и что его не стало» (с. 244); «— Ах Эраст! я плакала!» (с. 262) [Ы 1792].

ставляющие абзац [Топоров 1995: 68—69, 77—78][8]. В целом особенности пунктуационной графики в «Бедной Лизе» Карамзина создают эффект содержательно открытого, недосказанного повествования, связанного синтаксисом, который нарочито акцентирует выделение обращений, энергичное перечисление последовательных действий, обособление причастных и деепричастных оборотов, кульминационные паузы главных периодов — и уже поэтому придает самому повествованию ритмико-интонационный характер, схожий с выразительностью поэтического текста [Головченко 2016; Чупашева 1994][9].

Если учитывать при этом, что чтение литературных произведений вслух было более привычным для эпохи конца XVIII и первых десятилетий XIX века, чем чтение «про себя» [Рейтблат 2001: 30—35], то поэтическая выразительность чтения вслух повести Карамзина предстает еще более значимой, как пример поэтики и риторики, выражающей особенности непосредственной коммуникации — силу эмоционального взаимодействия, устанавливаемого между автором и его аудиторией, а также достижение сопереживания, которое, собственно, и определяло собою эстетику и этику сентиментализма — право на искренность чувств и голос сердца (ср.: [Sobol 2006]).

Для читателей «Бедной Лизы» стилистические и пунктуационные предпочтения Карамзина были особенно непривычны в сравнении с уже имевшимися к тому времени в русской литературе большими, часто многотомными, романами, отличавшимися исключительно подробным изложением приключенческого и/или любовного сюжета[10]. Те же предпочтения резко контрастировали с традицией торжественных од и поэтических панегириков, изобиловавших восклицательными («удивительными», по выражению Ломоносова) [Ломоносов 1952: 431] знаками, но никак не многоточиями и тире[11]. Много лет спустя Николай Греч будет вспоминать о своем детстве в эпоху павловского правления и о своем первом наставнике в изучении языков: «Литературные познания моего учителя, Дмитрия Михайловича Кудлая, франта и модника, были очень ограничены. Он читал с восторгом “Бедную Лизу” и любил везде ставить тире, в подражание модному тогда Карамзину» [Греч 1930: 168].

В подражании Карамзину ревнители связываемого с ним «нового слога» утрировали как лексику, так и стилистику сентиментализма — и, в частности, его пунктуационные приметы. Издатель журнала «Цветник» Александр Измайлов в 1810 году характерно иронизировал на его страницах над «сентиментально-плаксивыми писателями», для которых «нет ничего легче, [чем] ставить тире», и пародийно описывал кабинет одного из таких писателей с реестром «разных

8 См. также: [Байкова 1967; Хютль-Фольтер 1997].

9 В.Н. Топоров, усмотревший в «Бедной Лизе» преимущественно «дактилический ритм», оговаривается, что «в принципе» повесть Карамзина «столь же дактилична, сколь ямбична и хореична. Само соотношение ритмов в этом случае, строго говоря, не показательно» [Топоров 1995: 72, 69].

10 О лексико-стилистическом «перевороте», произведенным Карамзиным в истории русского романа, см.: [Скипина 1926: 13—22, 28—31].

11 См. запись А.И. Тургенева в дневнике от 31 июля 1803 года: «Ввечеру целый час проговорил со Шлецером и — о чем же? О Ломоносове и Карамзине. <…> Разница видна, примолвил с усмешкой Шлецер, и в числе точек и тире, попадающихся на странице сих двух авторов. У одного вряд на целой странице увидишь более трех периодов и, следовательно, трех точек, у второго — десять и более, не считая тире и восклицательных знаков» [Архив 1911: 243].

сочинений, которые он намерен выдать в свет», одно из них — «Рассуждение о точках и тиретах»[12]. Пристрастию к тире и многоточиям верен также герой сатирической «Исповеди бедного стихотворца» (1814), приписываемой юному Пушкину.

> Там можешь, батюшка, прочесть на каждой строчке
> «Увы!», и «се», и «ах», «мой Бог!», тире да точки
> [Пушкин 1999: 313][13].

Язвительные насмешки по адресу сентиментального лексикона вкупе с сопутствующей ему пунктуацией остаются актуальными и в последующие годы — пока и сам этот лексикон остается востребованным у читателей, воспитанных на Карамзине. Епископ Евгений (Евфимий Болховитинов) не случайно пенял Державину, едва ли не единственному из поэтов старой школы, кто приветствовал карамзинское направление, что тот злоупотребляет тире[14]. Еще более оправданно те же упреки могли быть адресованы Алексею Мерзлякову — популярному поэту и профессору-словеснику, одному из самых деятельных членов Общества любителей российской словесности при Московском университете, многочисленные произведения которого не обходились без постраничных тире и многоточия. О принципиальности такой пунктуации для самого Мерзлякова можно судить по его переводам античной поэзии и особенно «Идиллий госпожи Дезульер» (Antoinette Des Houlières), изданных отдельным сборником (1807), который буквально изобилует экспрессивной пунктуацией, отсутствующей в оригинальном тексте (*ил. 2*) [Дезульер 1807][15].

Михаил Погодин, прочитавший в 1820 году торжественную оду юного ученика Мерзлякова Федора Тютчева «Урания», оставил дневниковую запись о прочитанном:

> Каждый стих отдельно хорош, а все вместе составляют такую бестолковщину, какой примера редко найти можно. Я вспомнил слова Кубарева: Если у… наших поэтов отнять было право ставить тиреты и точки во множестве, то у нас по крайней мере в пятеро было бы менее стихотворений. Нет ничего справедливее этого. Теперь поставят несколько… точек, потом совсем другая мысль без всякого отношения к предыдущей, и ничего сказать нельзя против, потому что не понимаешь (цит. по: [Рогов 1999])[16].

---

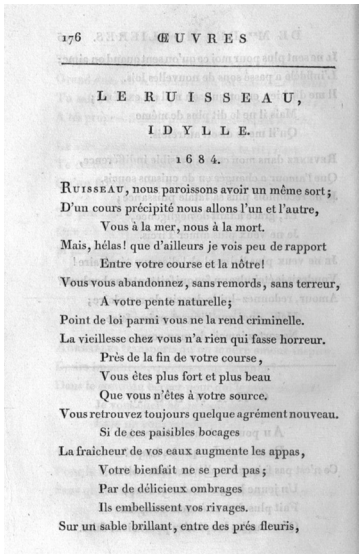
12 Журнал «Цветник» за 1810 год (№ 2. С. 249; № 5. С. 230; цит. по: [Горшков 1982: 231—232]).

13 Известно по копии в сборнике С.А. Соболевского. Обоснование авторства Пушкина см.: [Цявловский 1930].

14 «Еще скажу вам, что в сочинении вашем часто слог слишком отрывен и инде нет связи мыслей и замечаний. Нужно сии места посвязать, а линеечки (тиреты) многие выключить» [Переписка 1868: 85].

15 Во французских изданиях, которыми мог пользоваться Мерзляков (например: Oeuvres de Madame des Houlieres. T. 1. Paris: Desray, 1798), многоточия единичны, а тире отсутствуют вовсе. У Мерзлякова и те, и другие постраничны (зачастую через одну-две строки).

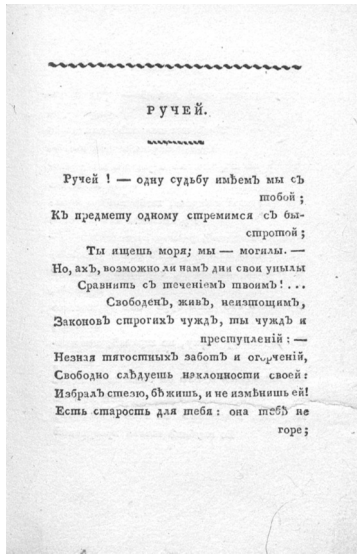
16 Запись от 26 июля. «Урания» была прочитана Тютчевым на торжественном собрании Московского университета 6 июля 1820 года, на котором присутствовал и Погодин. Прочитать — и, соответственно, увидеть количество тире и многоточий он мог по одновременным изданиям (см.: [Речи 1820: 1—6]; тогда же напечатана отдельным оттиском с титульным листом в типографии Московского университета).



176 ŒUVRES

LE RUISSEAU,
IDYLLE.
1684.

Ruisseau, nous paroissons avoir un même sort;
D'un cours précipité nous allons l'un et l'autre,
Vous à la mer, nous à la mort.
Mais, hélas! que d'ailleurs je vois peu de rapport
Entre votre course et la nôtre!
Vous vous abandonnez, sans remords, sans terreur,
A votre pente naturelle;
Point de loi parmi vous ne la rend criminelle.
La vieillesse chez vous n'a rien qui fasse horreur.
Près de la fin de votre course,
Vous êtes plus fort et plus beau
Que vous n'êtes à votre source.
Vous retrouvez toujours quelque agrément nouveau.
Si de ces paisibles bocages
La fraicheur de vos eaux augmente les appas,
Votre bienfait ne se perd pas;
Par de délicieux ombrages
Ils embellissent vos rivages.
Sur un sable brillant, entre des prés fleuris,



РУЧЕЙ.

Ручей ! — одну судьбу имѣемъ мы съ
тобой ;
Къ предмету одному стремимся съ бы-
стротой ;
Ты ищешь моря; мы — могилы. —
Но, ахъ, возможно ли намъ дни свои унылы
Сравнить съ теченіемъ твоимъ! . . .
Свободенъ, живъ, неизтощимъ,
Законовъ строгихъ чуждъ, ты чуждъ и
преступленій : —
Незная тягостныхъ заботъ и огорченій,
Свободно слѣдуешь наклонности своей :
Избралъ стезю, бѣжишь, и не измѣнишь ей!
Есть старость для тебя : она тебѣ не
горе;

Ил. 2. Идиллия «Ручей» Дезульер в издании «Oeuvres de Madame des Houlieres» (Paris: Desray, 1798) и ее перевод в сборнике: [Дезульер 1807].

Основания для критики у Погодина были: на 194 стиха «Урании» насчитывается 26 многоточий и 39 тире. Новомодная пунктуация раздражала и Александра Шишкова, давнишнего оппонента Карамзина и его литературных единомышленников. В 1821 году в письме к И.И. Дмитриеву он критикует перевод Вергилия, выполненный Семеном Раичем (который, как и Мерзляков, был университетским наставником Тютчева), и особенно негодует на встречающиеся в нем тире: «Черточки (тире) есть также новое изобретение, показующее больше упадок, нежели возвышение ума. Оне, сколько их не наставь, не прибавляют ничего к ясности смысла и силе выражения» [Письма 1867: 10][17].

В вышедшем в том же году «Словаре древней и новой поэзии» Николая Остолопова понятие «удержание» (reticentia, aposiopesis) объяснялось как пропуск («выпуск»), обозначенный на письме многоточием, «одного или многих слов, необходимых в предложении по словосочинению». «У новейших наших стихотворцев, — замечалось здесь же, — фигура сия в большом употреблении». «Однако ж надлежит наблюдать, чтобы такие выпуски не затмевали смысла» [Остолопов 1821: 435].

Литературно-поэтическая практика в употреблении многоточия и тире со временем уравновешивается их ученой нормативизацией. В 1820—1830-е годы об их надлежащем употреблении пишут филологи Евграф Филомафитский (расценивавший тире как наименее значимый и малообязательный знак препинания, а многоточие — как знак вообще лишний и подлежащий исключению из грамматики) [Филомафитский 1822], Александр Востоков, определявший многоточие как знак «пресекательный», а тире — как знак «мысле-

17 Письмо от 13 сентября 1821 г.

отделительный» [Востоков 1831: 318][18], и упоминавшийся выше Николай Греч, полагавший оба эти знака «вспомогательными» «в случае недостаточности прочих знаков» — с тем, впрочем, различием, что многоточием «означается неожиданное прерывание речи», а тире — «между периодами, оконченными точкою, для показания, что они не состоят в логической между собою связи» и «при всяком неожиданном переходе в предложении» [Греч 1834: 512, 524].

Обращение к пунктуации во всех этих случаях интересно в том отношении, что и многоточие, и тире указывают на эмфатические особенности текста — на логические сбои в синтагматической последовательности, содержательные разрывы и остановки в повествовании. Но, как выясняется, и такие графические приемы, отсылающие прежде всего к умолчаниям и недосказанности, могут восприниматься как знаки эмоционально значимых мотивов и/или мотиваций.

Библиография / References

[Абакумов 1950] — *Абакумов С.И.* Методика пунктуации. 2-е изд. М.: Изд-во Акад. пед. РСФСР, 1950.

(*Abakumov S.I.* Metodika punktuatsii. 2nd ed. Moscow, 1950.)

[Аксаков 1977] — *Аксаков К.С.* О Карамзине. Речь, написанная для произнесения пред Симбирским дворянством (1848) // Русская литература. 1977. № 3. С. 102—110.

(*Aksakov K.S.* O Karamzine. Rech', napisannaya dlya proizneseniya pred Simbirskim dvoryanstvom (1848) // Russkaya literatura. 1977. № 3. P. 102—110.)

[Алпатова 2012] — *Алпатова Т.* Диалог Н.М. Карамзина с литературной традицией Л. Стерна на страницах «Писем русского путешественника» (приемы художественного конструирования «стернианского сюжета») // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. 2012. № 5. С. 9—20.

(*Alpatova T.* Dialog N.M. Karamzina s literaturnoy traditsiey L. Sterna na stranitsakh "Pisem russkogo puteshestvennika" (priemy khudozhestvennogo konstruirovaniya "sternianskogo syuzheta") // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. 2012. № 5. P. 9—20.)

[Арзуманова 1964] — *Арзуманова М.Л.* Русский сентиментализм в критике 90-х годов XVIII в. // Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма / Под ред. П.Н. Беркова, И.З. Сермана. М.; Л.: Наука, 1964. С. 197—223.

(*Arzumanova M.L.* Russkiy sentimentalizm v kritike 90-kh godov XVIII v. // Russkaya literatura XVIII veka: Epokha klassitsizma / Ed. by P.N. Berkov, I.Z. Serman. Moscow; Leningrad, 1964. P. 197—223.)

[Архив 1911] — Архив братьев Тургеневых. Письма и дневники А.И. Тургенева. Вып. 2. Письма и дневник Александра Ивановича Тургенева Геттингенского периода (1802—1804 г.) и письма его к А.С. Кайсарову и братьям в Геттинген 1805—1811 г. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1911.

(Arkhiv brat'ev Turgenevykh. Pis'ma i dnevniki A.I. Turgeneva. Iss. 2. Pis'ma i dnevnik Aleksandra Ivanovicha Turgeneva Gettingenskogo perioda (1802—1804) i pis'ma ego k A.S. Kaysarovu i brat'yam v Gettingen 1805—1811. Saint Petersburg, 1911.)

[Байкова 1967] — *Байкова Л.С.* Структура и стилистическая направленность бессоюзных предложений в языке Н.М. Карамзина. Таллин: Валгус, 1967.

(*Baykova L.S.* Struktura i stilisticheskaya napravlennost' bessoyuznykh predlozheniy v yazyke N.M. Karamzina. Tallin, 1967.)

[Барсов 1981] — *Барсов А.* Российская грамматика Антона Алексеевича Барсова / Ред. Б. Успенский. М.: Изд-во Московского университета, 1981.

18 В последнем случае Востоков следует немецкому термину, обозначающему тире: *Gedankenstrich*.

(*Barsov A.* Rossiyskaya grammatika Antona Alekseevicha Barsova / Ed. by B. Uspenskiy. Moscow, 1981.)

[Валгина 2004] — *Валгина Н.С.* Актуальные проблемы современной русской пунктуации. М.: Высшая школа, 2004.

(*Valgina N.S.* Aktual'nye problemy sovremennoy russkoy punktuatsii. Moscow, 2004.)

[Виноградов 1966] — *Виноградов В.В.* О стиле Карамзина и его развитии (исправления текста повестей) // Процессы формирования лексики русского литературного языка (от Кантемира до Карамзина) / Ред. Ю.С. Сорокин. Л.; М.: Наука, 1966. С. 357—358.

(*Vinogradov V.V.* O stile Karamzina i ego razvitii (ispravleniya teksta povestey) // Protsessy formirovaniya leksiki russkogo literaturnogo yazyka (ot Kantemira do Karamzina) / Ed. by Yu.S. Sorokin. Leningrad; Moscow, 1966. P. 357—358.)

[Востоков 1831] — *Востоков А.Х.* Русская грамматика. СПб.: Тип. И. Глазунова, 1831.

(*Vostokov A.Kh.* Russkaya grammatika. Saint Petersburg, 1831.)

[Головченко 2016] — *Головченко Г.А.* Ритм и интонация в характеристике образа героини в повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» // Язык. Словесность. Культура. 2016. Т. 6. № 6. С. 29—60.

(*Golovchenko G.A.* Ritm i intonatsiya v kharakteristike obraza geroini v povesti N.M. Karamzina "Bednaya Liza" // Yazyk. Slovesnost'. Kul'tura. 2016. Vol. 6. № 6. P. 29—60.)

[Горшков 1982] — *Горшков А.И.* Язык предпушкинской прозы. М.: Наука, 1982.

(*Gorshkov A.I.* Yazyk predpushkinskoy prozy. Moscow, 1982.)

[Греч 1834] — *Греч Н.* Практическая русская грамматика. 2-е изд. СПб.: Тип. издателя, 1834 (1-е изд. — 1827 год).

(*Grech N.* Prakticheskaya russkaya grammatika. 2nd ed. Saint Petersburg, 1834 (1st ed. — 1827).)

[Греч 1930] — *Греч Н.* Записки о моей жизни. М.; Л.: Academia, 1930.

(*Grech N.* Zapiski o moey zhizni. Moscow; Leningrad, 1930.)

[Дезульер 1807] — *Дезульер А.* Идиллии госпожи Дезульер / Переведены А. Мерзляковым. М.: Тип. Платона Бекетова, 1807.

(*Deshoulières A.* Oeuvres de madame Des Houlières. Moscow, 1807. — In Russ.)

[Дятлова 2019] — *Дятлова Н.И.* Сопоставительный анализ романа Генри Филдинга «The History of Tom Jones, Foundling» и повести Николая Михайловича Карамзина «Бедная Лиза» // Лексикографическая копилка / Под ред. В.В. Гончаровой. СПб.: СПГЭУ, 2019. С. 56—64.

(*Dyatlova N.I.* Sopostavitel'nyy analiz romana Genri Fildinga "The History of Tom Jones, Foundling" i povesti Nikolaya Mikhaylovicha Karamzina "Bednaya Liza" // Leksikograficheskaya kopilka / Ed. by V.V. Goncharova. Saint Petersburg, 2019. P. 56—64.)

[Иванов 2006] — *Иванов Д.* Почему ошибся Державин? Еще раз о комедии Шаховского «Новый Стерн» // Русская филология. 2006. № 17. С. 18—24.

(*Ivanov D.* Pochemu oshibsya Derzhavin? Eshche raz o komedii Shakhovskogo "Novyy Stern" // Russkaya filologiya. 2006. № 17. P. 18—24.)

[Иванова 1979] — *Иванова Н.Ф.* О первоначальном употреблении тире в русской печати // Современная русская пунктуация / Ред. А.Б. Пеньковский, В.С. Шварцкопф, Т.М. Николаева и др. М.: Наука, 1979. С. 236—254.

(*Ivanova N.F.* O pervonachal'nom upotreblenii tire v russkoy pechati // Sovremennaya russkaya punktuatsiya / Ed. by A.B. Pen'kovskiy, V.S. Shvartskopf, T.M. Nikolaeva. Moscow, 1979. P. 236—254.)

[Канунова 1975] — *Канунова Ф.З.* Карамзин и Стерн // Русская литература XVIII в. и ее международные связи. (XVIII век. Сб. 10) / Ред. И.З. Серман. Л.: Наука, 1975. С. 258—264.

(*Kanunova F.Z.* Karamzin i Stern // Russkaya literatura XVIII v. i ee mezhdunarodnye svyazi. (XVIII vek. Sb. 10) / Ed. by I.Z. Serman. Leningrad, 1975. P. 258—264.)

[Карамзин 1964] — *Карамзин Н.М.* О Стерне (1792) // Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2. М.; Л.: Художественная литература, 1964.

(*Karamzin N.M.* O Sterne (1792) // Karamzin N.M. Izbrannye sochineniya: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, Leningrad, 1964.)

[Кафанова 1982] — *Кафанова О.Б.* Н.М. Карамзин — переводчик Жанлис (французская «нравоучительная сказка» и пути формирования русской сентиментальной повести) // Художественное творчество и литературный процесс / Отв. ред. Н.Н. Киселев. Томск, 1982. Вып. 4. С. 96—111.

(*Kafanova O.B.* N.M. Karamzin — perevodchik Zhanlis (frantsuzskaya "nravouchitel'naya skazka" i puti formirovaniya russkoy sentimental'noy povesti) // Khudozhestvennoe tvorchestvo i literaturnyy protsess / Ed. by N.N. Kiselev. Tomsk, 1982. Vol. 4. P. 96—111.)

[Кобаяси 1998] — *Кобаяси К.* А.А. Барсов и Н.М. Карамзин // Русская культура. 1998. № 5. С. 22—31.

(*Kobayasi K.* A.A. Barsov i N.M. Karamzin // Russkaya kul'tura. 1998. № 5. P. 22—31.)

[Копылова 2000] — *Копылова С.А.* Функционирование многоточия в русских литературных текстах XVIII—XX веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000.

(*Kopylova S.A.* Funktsionirovanie mnogotochiya v russkikh literaturnykh tekstakh XVIII—XX vekov: PhD thesis abstract. Moscow, 2000.)

[Кочеткова 1994] — *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб.: Наука, 1994.

(*Kochetkova N.D.* Literatura russkogo sentimentalizma (Esteticheskie i khudozhestvennye iskaniya). Saint Petersburg, 1994.)

[Кросс 1969] — *Кросс А.* Разновидности идиллии в творчестве Карамзина // XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века / Под ред. П.Н. Беркова. Л.: Наука, 1969. С. 210—228.

(*Kross A.* Raznovidnosti idillii v tvorchestve Karamzina // XVIII vek. Sb. 8. Derzhavin i Karamzin v literaturnom dvizhenii XVIII — nachala XIX veka / Ed. by P.N. Berkov. Leningrad, 1969. P. 210—228.)

[Ломоносов 1952] — *Ломоносов М.В.* Российская грамматика. § 134 // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. Труды по филологии 1739—1758 гг. / Ред. В. Виноградов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 389—578.

(*Lomonosov M.V.* Rossiyskaya grammatika. § 134 // Lomonosov M.V. Polnoe sobranie sochineniy: In 10 vols. Vol. 7. Trudy po filologii 1739—1758 gg. / Ed. by V. Vinogradov. Moscow, Leningrad, 1952. P. 389—578.)

[Лотман 1983] — *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1983.

(*Lotman Yu.M.* Roman A.S. Pushkina "Evgeniy Onegin". Kommentariy. Leningrad, 1983.)

[Лотман, Успенский 1984] — *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Текстологические принципы издания // Н.М. Карамзин. Письма русского путешественника. М.: Наука, 1984.

(*Lotman Yu.M., Uspenskiy B.A.* Tekstologicheskie printsipy izdaniya // N.M. Karamzin. Pis'ma russkogo puteshestvennika. Moscow, 1984.)

[Майофис 2008] — *Майофис М.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815—1818 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

(*Mayofis M.* Vozzvanie k Evrope: Literaturnoe obshchestvo "Arzamas" i rossiyskiy modernizatsonnyy proekt 1815—1818 godov. Moscow, 2008.)

[Набоков 1998] — *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / Ред. перевода Н.М. Жутовская. СПб.: Искусство, 1998.

(*Nabokov V.V.* Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksander Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokow Saint Petersburg, 1998. — In Russ.)

[Остолопов 1821] — *Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии: В 4 ч. Ч. 3. СПб.: Тип. Императорской Российской Академии, 1821.

(*Ostolopov N.* Slovar' drevney i novoy poezii: In 4 pts. Pt. 3. Saint Petersburg, 1821.)

[Пашкуров 2010] — *Пашкуров А.Н.* Поздний русский сентиментализм: диалог идиллического и элегического. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2010.

(*Pashkurov A.N.* Pozdniy russkiy sentimentalizm: dialog idillicheskogo i elegicheskogo. Kazan', 2010.)

[Переписка 1868] — Переписка Евгения с Державиным: Чтение Я.К. Грота. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1868.

(Perepiska Evgeniya s Derzhavinym: Chtenie Ya.K. Grota. Saint Petersburg, 1868.)

[Письма 1867] — Письма разных лиц к И.И. Дмитриеву. М.: Тип. Грачева и К°, 1867.

(Pis'ma raznykh lits k I. I. Dmitrievu. Moscow, 1867.)

[Пушкин 1999] — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1999.

(*Pushkin A.S.* Polnoe sobranie sochineniy: In 20 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, 1999.)

[Рейтблат 2001] — *Рейтблат А.И.* Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

(*Reytblat A.I.* Kak Pushkin vyshel v genii. Istoriko-sotsiologicheskie ocherki o knizhnoy kul'ture pushkinskoy epokhi. Moscow, 2001.)

[Речи 1820] — Речи и отчеты имп. Московского университета. М.: Унив. тип., 1820.

(Rechi i otchety imp. Moskovskogo universiteta. Moscow, 1820.)

[Рогов 1999] — *Рогов К.* Вариации «Московского текста»: к истории отношений Ф.И. Тютчева и М.П. Погодина // Тютчевский сборник II. Тарту, 1999. С. 68—106 (https://www.ruthenia.ru/document/202591.html (дата обращения: 16.02.2022)).

(*Rogov K.* Variatsii "Moskovskogo teksta": k istorii otnosheniy F.I. Tyutcheva i M.P. Pogodina // Tyutchevskiy sbornik II. Tartu, 1999. P. 68—106 (https://www.ruthenia.ru/document/202591.html (accessed: 16.02.2022)).)

[Сиповский 1910] — *Сиповский В.В.* Очерки из истории русского романа. Т. 1. Вып. 2 (XVIII в.). СПб.: Тип. Т-ва печ. и изд. дела «Труд», 1910.

(*Sipovskiy V.V.* Ocherki iz istorii russkogo romana. Vol. 1. Iss. 2 (XVIII c.). Saint Petersburg, 1910.)

[Скипина 1926] — *Скипина К.* О чувствительной повести // Русская проза / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л.: Академия, 1926. С. 13—41.

(*Skipina K.* O chuvstvitel'noy povesti // Russkaya proza / Ed. by B. Eykhenbaum and Yu. Tynyanov. Leningrad, 1926. P. 13—41.)

[Сорокин 1994] — *Сорокин Ю.С.* Язык и стиль карамзинской прозы в оценке современников и последующих поколений: 180 лет с начала споров вокруг «нового слога» // Очерки по стилистике русских литературно-художественных и научных произведений XVIII — начала XIX в. / Ред. Ю.С. Сорокин, З.М.Петрова. СПб.: Наука, 1994. С. 16—57.

(*Sorokin Yu.S.* Yazyk i stil' karamzinskoy prozy v otsenke sovremennikov i posleduyushchikh pokoleniy: 180 let s nachala sporov vokrug "novogo sloga" // Ocherki po stilistike russkikh literaturno-khudozhestvennykh i nauchnykh proizvedeniy XVIII — nachala XIX v. / Ed. by Yu.S. Sorokin, Z.M. Petrova. Saint Petersburg, 1994. P. 16—57.)

[Топоров 1995] — *Топоров В.Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М.: РГГУ, 1995.

(*Toporov V.N.* "Bednaya Liza" Karamzina. Opyt prochteniya. Moscow, 1995.)

[Успенский 1981] — *Успенский Б.А.* Предисловие // Российская грамматика Антона Алексеевича Барсова / Под ред. Б.А. Успенского. М.: Изд-во Московского университета, 1981. С. 13—15.

(*Uspenskiy B.A.* Predislovie // Rossiyskaya grammatika Antona Alekseevicha Barsova / Ed. by B.A. Uspenskiy. Moscow, 1981. P. 13—15.)

[Филомафитский 1822] — *Филомафитский Е.* О знаках препинания вообще и в особенности для российской словесности // Труды общества любителей российской словесности. Ч. 2. М.: Унив. тип., 1822. С. 72—134.

(*Filomafitskiy E.* O znakakh prepinaniya voobshche i v osobennosti dlya rossiyskoy slovesnosti // Trudy obshchestva lyubiteley rossiyskoy slovesnosti. Pt. 2. Moscow, 1822. P. 72—134.)

[Хютль-Фольтер 1997] — *Хютль-Фольтер Г.* Связи синтаксиса русского литературного языка с французским синтаксисом XVIII в. Порядок слов в «Письмах из Франции» Фонвизина и новый слог Карамзина // Wiener slavistisches Jahrbuch. 1997. Bd. 43. S. 103—114.

(*Hüttl-Folter G.* Svyazi sintaksisa russkogo literaturnogo yazyka s frantsuzskim sintaksisom XVIII v. Poryadok slov v "Pis'makh iz Frantsii" Fonvizina i novyy slog Karamzina // Wiener slavistisches Jahrbuch. 1997. Bd. 43. S. 103—114.)

[Цявловский 1930] — *Цявловский М.* Забытое стихотворение Пушкина «Исповедь стихотворца» // Новый мир. 1930. № 4. С. 169—174.

(*Tsyavlovskiy M.* Zabytoe stikhotvorenie Pushkina "Ispoved' stikhotvortsa" // Novyy mir. 1930. № 4. P. 169—174.)

[Чумаков 1999] — *Чумаков Ю.Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999.

(*Chumakov Yu.N.* Stikhotvornaya poetika Pushkina. Saint Petersburg, 1999.)

[Чупашева 1994] — *Чупашева О.М.* О некоторых пунктуационных особенностях художественной прозы Н.М. Карамзина // Формирование норм русского литературного языка XVIII века. Ижевск: Удмурт. ун-т, 1994. С. 115—121.

(*Chupasheva O.M.* O nekotorykh punktuatsionnykh osobennostyakh khudozhestvennoy prozy N.M. Karamzina // Formirovanie norm russkogo literaturnogo yazyka XVIII veka. Izhevsk, 1994. P. 115—121.)

[Шапиро 1955] — *Шапиро А.Б.* Основы русской пунктуации. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 139—147.

(*Shapiro A.B.* Osnovy russkoy punktuatsii. Moscow, 1955. P. 139—147.)

[Щецова 2013] — *Щецова Т.Г.* Пародийное отражение пунктуационного узуса Н.М. Карамзина // Художественный текст: структура, семантика, стилистика: Сб. науч. ст. к юбилею Е.И. Дибровой / Отв. редактор Л.Г.Чапаева. М.: РИЦ МГГУ им. М.А. Шолохова, 2013. С. 188—197.

(*Shchetsova T.G.* Parodiynoe otrazhenie punktuatsionnogo uzusa N.M. Karamzina // Khudozhestvennyy tekst: struktura, semantika, stilistika: Sbornik nauchykh statey k yubileyu E.I. Dibrovoy / Ed. by L.G. Chapaeva. Moscow, 2013. P. 188—197.)

[Ы 1792] — *Ы* [*Карамзин Н.М.*] Бедная Лиза // Московский журнал. 1792. Ч. VI. Кн. 3. С. 238—277.

(*Ы* [*Karamzin N.M.*] Bednaya Liza // Moskovskiy zhurnal. 1792. Pt. VI. Bk. 3. P. 238—277.)

[Barchas 2003] — *Barchas J.* Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

[Levenston 1992] — *Levenston E.A.* The Stuff of Literature: Physical Aspects of Texts and Their Relation to Literary Meaning. New York: State University of New York, 1992.

[Moss 1981—1982] — *Moss R.B.* Sterne's Punctuation // Eighteenth-Century Studies. 1981—1982. Vol. 15. № 2. P. 179—200.

[Sabor 1998] — *Sabor P.* Introduction // Fielding S. The Adventures of David Simple and Volume the Last. Lexington: The University Press of Kentucky, 1998. P. VII—XXXVII.

[Sobol 2006] — *Sobol V.* Nerves, brain, or heart? The physiology of emotions and the mind — body problem in Russian sentimentalism // Russian Review. 2006. Vol. 65. № 1. P. 1—14.

[Wolpers 1986] — *Wolpers Th.* Zu Begriff und Geschichte des Motivs „Gelebte Literatur in der Literatur“ // Gelebte Literatur in der Literatur: Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Komission fur literaturwissenshaftliche Motiv- und Themenforschung 1983—1985 / Hrsg. von Th. Wolpers. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986. P. 7—29.

Прочтения

Сергей Ю. Неклюдов

Мосты, река и берега: от мифа к поэтике[1]

Sergei Yu. Neklyudov

Bridges, River and Riverbanks: From Myth to Poetics

Сергей Ю. Неклюдов (Российский государственный гуманитарный университет, научный руководитель Центра типологии и семиотики фольклора; ШАГИ РАНХиГС, главный научный сотрудник лаборатории теоретической фольклористики; доктор филологических наук, профессор) sergey.nekludov@gmail.com.

Ключевые слова: мифологическая семантика, лирическая поэзия, мотив, символ, метафора, брачная символика, эротическая символика, река, берега, переправа, стирка

УДК: 81.37; 398.8
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_254

Тема статьи — преобразование мифологической семантики в языке и образах лирической поэзии. Анализируются мифологические функции реки и моста, мотивы противолежащих речных берегов с их гендерными значениями, брачная / эротическая символика переправы через реку, стирки / мытья ног девицей на речном берегу и пр. Рассматриваются семантические переходы от мифологической картины мира к ритуально-магической символике и к поэтической метафорике, демонстрируется, что символический уровень лирики не утрачивает близости к прототипическим значениям.

Sergei Yu. Neklyudov (Dr. habil., Professor; Director of Research, Center for Typology and Semiotics of Folklore, Russian State University for the Humanities; Chief Researcher, Laboratory of Theoretical Folklore Studies, School for Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration) sergey.nekludov@gmail.com.

Key words: mythological semantics, lyric poetry, motif, symbol, metaphor, marital and erotic symbolism, river, riverbanks, river crossing, washing

UDC: 81.37; 398.8
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_254

This article is focused on the transformation of mythological semantics in the language and images of lyrical poetry. It analyzes the mythological functions of the river and the bridge, the motifs of the opposing riverbanks with their significance in terms of gender, the marital/erotic symbolism of crossing a river, the laundering of clothes/washing of feet of a girl on the riverbank, etc. It clarifies the process of semantic transitions from the mythological picture of the world to ritual and magical symbolism and then to poetic metaphor. It demonstrates that in lyric poetry, the symbolic level of meaning does not lose its close connection to prototypical meanings.

1 Статья выполнена в рамках работы по научному проекту РГГУ № 2021-1-1 «Мифоритуальные и дискурсивные практики в контексте живых традиций» (конкурс «Проектные научные коллективы РГГУ»).

1

В песне «Ленинградские мосты» (1957)[2] рассказывается о якобы существовавшей в городе традиции, согласно которой влюбленные молодые люди имели обыкновение назначать свидания своим подругам на каком-либо из многочисленных питерских мостов, причем «у каждого был мост любимый свой», сообразный его «симпатии». Подробнее рассказывается о встречах и прогулках лирического героя с его подругой Леной. Они до старости остаются верны своим чувствам, поскольку их любовь была скреплена систематическими визитами на неразводной Поцелуев мост — видимо, в отличие от прочих перечисленных пар (Веры с Вовою, Коли с Катею), встречавшихся на больших разводных мостах, в силу чего их совместная жизнь так, вероятно, и не сложилась [Неклюдов 2020а].

На самом деле подобный обычай, судя по всему, никогда не существовал; более того, этот сюжет мало соответствует даже ритуальным практикам Поцелуева моста [Синдаловский 2013: 397—398; Виноградов 2020: 291, 300—301], несомненно представляющего собой символический центр стихотворения. Похоже, эти мотивы появились в песне вследствие развития более широкой лирической темы, семантика которой исходно не обусловлена символическим слоем питерской топонимики и вообще никак специально не связана с картиной мира какой-либо локальной традиции.

Прежде всего, вспоминается лирический мотив свиданья на мосту — часто последнего («Ночью нас никто не встретит; / Мы простимся на мосту»[3]) и вообще, как правило, овеянного грустью, предчувствием разлуки, прощанием с уходящей любовью (ср. мотив прощальных поцелуев на Поцелуевом мосту [Синдаловский 1994: 78—79; 1999: 201—202; 2013: 398]).

Под мостом Мирабо тихо Сена течет
И уносит нашу любовь…
Будем стоять здесь рука в руке,
И под мостом наших рук
Утомленной от вечных взглядов реке
Плыть и мерцать вдалеке…
Любовь, как река, плывет и плывет,
Уходит от нас любовь…[4]

[Аполлинер 1998]
(«Мост Мирабо», 1913)

---

2 Слова Л.Н. Давидович и В.Ю. Драгунского, музыка М.Е. Табачникова. Исп. Л.О. Утесов, аккомп. ансамбль солистов Гос. эстрадного оркестра РСФСР, дирижер Л.О. Утесов. Зап. на грампластинку 1957 года. (Артель «Пластмасс», Ленинград). Я обнаружил одну-единственную публикацию [Сафошкина, Сафошкин 2004], но совсем не уверен, что она точно соответствует авторскому тексту.

3 «Песня цыганки» Я.П. Полонского (1853) [Гусев 1988: № 450]; романсы Я.Ф. Пригожего / Э. Вальдтейфеля (1886), П.И. Чайковского (1887), Ф.К. Садовского (1895) и др.

4 Пер. М. Кудинова. Оригинал: «Sous le pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amours… / Les mains dans les mains restons face a face / Tandis que sous / Le pont de nos bras passe / Des eternels regards l'onde si lasse… / L'amour s'en va comme cette eau courante / L'amour s'en va…» [Apollinaire 1913].

Хотя в стихотворении есть ожидание утешения/радости («Faut-il qu'il m'en souvienne / La joie venait toujours apres la peine») и порыв надежды («Et comme l'Esperance est violente»), общий вывод печален: время и любовь невозвратимы («Ni temps passe / Ni les amours reviennent») — как вода в Сене под мостом Мирабо. В девятистишьи Набокова («Ласточка», 1937) грусть переживаемого момента (мгновенный пролет ласточки) охватывает двусмысленную клятву-прощание («До завтра, навеки, до гроба…») и закольцовывается поэтической формулой свиданья на мосту:

Однажды мы под вечер оба
стояли на старом мосту.
Скажи мне, спросил я, до гроба
запомнишь вон ласточку ту?
И ты отвечала: еще бы!
И как мы заплакали оба,
как вскрикнула жизнь на лету…
До завтра, навеки, до гроба —
однажды, на старом мосту…

[Набоков 2015]

У Ахматовой тема приобретает мрачноватый, даже демонологический, колорит — сообразно духу своего времени[5]:

Почернел, искривился бревенчатый мост
<…>
На условный крик
Выйдет из норы,
Словно леший дик,
А нежней сестры.
На гору бегом,
Через речку вплавь,
Да зато потом
Не скажу: оставь.

[Ахматова 1976: № 288]
(«Почернел, искривился бревенчатый мост…», 1917)

Обратим внимание: во всех этих случаях время указывается только ночное или вечернее (Аполлинер: «Наступает ночь, пробил час» («Vienne la nuit sonne l'heure»), Ахматова: «Вечерами над озером слышен вздох…», Набоков: «Однажды мы под вечер оба…», Давидович — Драгунский: «Встречали мы с подружками рассвет»), а сам мост характеризуется как «старый» (у Набокова),

5 «За последние годы наблюдается странное, мало кем замеченное явление. <…> То здесь, то там мелькнет любовно написанный пером или кистью образ водяника, оборотня или сказочной птицы. Или почти одновременно несколько молодых литераторов, внезапно почувствовав дыхание старины, начинают изображать смутившие душу их облики. <…> Настоящий момент можно характеризовать как попытку разработать малоисследованные и почти неизвестные доселе образы нашей демонологии, которая становится тем богаче, чем ниже спускаемся мы по ранговой лестнице ея представителей» (*Кондратьев А.* [Рец. на кн.:] Сергей Городецкий. Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические // Перевал. 1907. № 3. С. 57).

ветхий (у Ахматовой: «почернел, искривился»). В строках Тарковского («Ветер», 1959), по-видимому, отсылающих к «Песне цыганки»[6], мост — «шатучий», и тут же — предчувствие беды:

И на цыганской масленой реке
Шатучий мост, и женщину в платке,
Спадавшем с плеч над медленной водою,
И эти руки, как перед бедою.

[Тарковский 1982: 167]

У Аполлинера «мост наших рук» над вечно текущими водами («Le pont de nos bras passe / Des eternels regards l'onde si lasse») существует, лишь пока длится последнее свидание героев, после чего он, естественно, исчезнет[7]. Мост, таким образом, представлен как непрочный, ненадежный, недолговечный, ассоциированный с вечерним/ночным временем; кстати, эти его качества присутствуют в элегическом дискурсе и за пределами собственно любовной лирики: «И мост мой солнцем освещен, / Но хрупок он, но зыбок он, / И так легко сорваться можно» [Алексеева 1971: 45] («Из темноты и в темноту…», 1971); «…и мост костлявый, обветшалый / грызет замшелая парша» [Петров 2008: 524] («А глушь как прежде хороша…», 1964). Мост в этой традиции довольно устойчиво ассоциирован с кладбищем, чему в русской поэзии способствует созвучие слов «мост» и «погост»:

Идут поэт и попрошайка
В обнимку через Красный мост,
За ними едет таратайка
И зазывает на погост.

[Одарченко 2010]
(«Идут поэт и попрошайка…», 1953)

Белеет мост.
Блестит погост,
О вихри вздохов, волны слез!
Известно все заранее:
Средь звезд
И роз
Апофеоз
Непонимания.

[Одоевцева 1961: 28]
(«За верность. За безумье тост», 1961)

Стучи и хлюпай, жуй подгнивший мост
Пусть хляби, окружив погост,
высасывают краску крестовины (О дожде. — *С.Н.*).

[Бродский 1983: 53]
(«Новые стансы к Августе», 1964)

---

6 Ср.: «Мы простимся на мосту / <…> / На прощанье шаль с каймою / Ты на мне узлом стяни…» [Гусев 1988 II: 21].

7 Ср. в одном из переводов (В. Портнова, 1984): «И под хрупким мостом / Двух ладоней — река будет литься…».

С другой стороны, и ночное свидание на мосту, за которым следует драматическая развязка, может не быть прямо связано с любовной тематикой. В приключенческом «Рассказе об отрубленной руке» (1825) Гауфа герой получает записку, а в ней — приглашение явиться в полночь на флорентийский Старый (!) мост, где он встречает закутанного в красный плащ незнакомца, по поручению которого, сам того не ведая, совершает убийство девушки накануне ее свадьбы. В детективной новелле 1907 года из цикла Ната Пинкертона цепной мост в Нью-Йорке является местом ночных свиданий убийцы с его жертвами[8]; впрочем, и в этих случаях основой преступлений являются любовные интриги, связанные с темами мести и ревности.

Вернемся к песне Давидович — Драгунского — Табачникова — Утесова. Использование в ней метафоры разводящихся мостов — для передачи идеи временности, ненадежности, переменчивости любовных чувств — является вполне закономерным развитием базовой семантики образа (в которую, по-видимому, эти значения входят изначально). Отсюда, кстати, следует, что символика «неразводного» моста, гарантирующего, напротив, постоянство отношений влюбленных и нерушимость их союза, является, в свою очередь, вторичной уже по отношению к соответствующим значениям «разводных» мостов.

В ходе последующей разработки поэтическая метафора «разводящихся мостов» может быть подвергнута дальнейшей фабульной инверсии:

Где-то посредине Земли
Люди все мосты развели
Над водой застыли мосты
И молчат, как заломленные руки...[9]
<...>
Это для того, чтоб в ночи, чтоб в ночи
Мы друг друга не нашли...[10]
<...>
Я свою любовь сберегу
Через море перекину мосты,
Если только я поверить смогу,
Что идешь навстречу ты...[11]

«Мостостроительные» устремления лирического героя здесь чрезвычайно отчетливо раскрывают «внутреннюю форму» рассматриваемого образа, ни в одном из предыдущих примерах не проступающую с такой очевидностью: любовники ассоциированы с разными берегами разделяющего их водоема (обычно

8 Ср. сказочный мотив «боя на мосту» (AaTh 300A), а также «детские шалости» Мгера Младшего, избивающего прохожих у входа на выстроенный им мост [Меликсет-Оганджанян 2004: 255], или «бои» с новгородцами на мосту через Волхов Василия Буслаевича [Смирнов, Смолицкий 1978: № 1—4, 6, 7, 9, 10], отражающие, кстати, вполне реальную традицию кулачных боев на мостах: «Посреди моста собираются, делят мост пополам», «вот мост... там вот встречались засарски с сарскими», «шли на мост, задирали, дрались» [Матлин 2001].

9 Ср. «мост наших рук» у Аполлинера; едва ли данная строка является отсылкой к «Мосту Мирабо», хотя ничего невозможного в этом, разумеется, нет.

10 Вспомним мотив ночных/вечерних свиданий на мосту в разобранных выше примерах!

11 «Через море перекину мосты...». Песня из кинофильма «Это случилось в милиции» (реж. В. Азаров, 1963). Слова Р.И. Рождественского, музыка А.Г. Фларковского.

реки)[12]. Соответственно, мост представляет собой не только естественное место их встречи (как это было продемонстрировано предшествующими примерами) — в силу «медиальности» своего положения, но и столь же естественное средство их соединения.

Течет речка по песочку,
Через речку — мостик;
Через мост лежит дорожка
К сударушке в гости!
Ехать мостом, ехать мостом
Аль водою плыти —
А нельзя, чтоб у любезной
В гостях мне не быти!
Не поеду же я мостом —
Поищу я броду…
Не пропустят злые люди
Славы по народу…
Худа слава — не забава…
Что в ней за утеха?
А с любезной повидаться —
Речка не помеха.

[Гусев 1988: № 37]

Здесь предлагается три варианта пересечения водной преграды, разделяющей влюбленную пару: переезд по мосту, переправа по воде, переход вброд. Выбирается последний способ — в соответствии с законом троичности, согласно которому обычно верен именно третий вариант [Мелетинский и др. 2001: 82—87]. Брод оказывается предпочтительнее моста как способ скрытый, противопоставленный нежелательному явному; тем самым мост признается недостаточно надежным — для достижения поставленной цели (потаенному прибытию к «любезной»). Что же касается водной переправы, то она не рассматривается как актуальная — либо из-за физического отсутствия реального средства (лодки, парома), либо в силу нежелательности появления лишнего свидетеля (перевозчика) и опять-таки невозможности сохранения в секрете самого факта любовного свидания. С этим примером сравним нетривиальный способ преодоления реки как препятствия, разделяющего влюбленную пару, в песне Алексея Паперного «Зимой близко», где долгому обходному пути через мост противопоставляется короткий зимний — по льду замерзшей реки:

Мороз крепчает
Пора в гости
Попить чаю
Погреть кости
Полежим на диване
Посмотрим телек
Пойду к Тане
На тот берег

12 Ср. также: «Выйду ль я на речиньку, / Пасматрю на быструю; / Не увижу ль я милова, / Сердечнава прежнява, / Своего любезнава» [Киреевский 1986: № 257].

Зимой близко
Не надо идти 1,5 километра до моста
Иду по льду
Иду, мечтаю
Когда приду
Дадут чаю[13].

Лодка и лодочник (~ паром и паромщик) представляют собой наиболее характерную, причем древнейшую, альтернативу мосту через реку [Ranke 1979: 828].

…Соединяет берега седой паромщик.
Разлук так много на земле и разных судеб,
Надежду дарит на заре паромщик людям.
То берег левый нужен им, то берег правый.
Влюбленных много — он один у переправы[14].
<…>
Венчает юные сердца седой паромщик,
Но нас с тобой соединить паром не в силах,
Нам никогда не повторить того, что было[15].

Проблема, разумеется, не в разном (право- и левобережном) местожительстве влюбленных (~ женихов и невест), дело в их прочной ассоциированности с противолежащими берегами реки — настолько прочной, что соединение стремящихся друг к другу людей (завершаемое «венчанием юных сердец») описывается именно как «соединение берегов», невозможное, однако, для лирических героев песни.

Образ отнюдь не единичный, он вполне прецедентный: «И сама я верила, сердцу вопреки: / Мы с тобой два берега у одной реки! / Утки все парами, как с волной волна… / Все девчата с парнями — только я одна»[16]. В стихотворении И.З. Сурикова «Рябина» (1864) (и популярном романсе на его слова) рябина-девушка тщетно стремится к дубу-возлюбленному, растущему «там, за тыном, в поле, / Над рекой глубокой, / На просторе, в воле…» [Гусев 1988: № 553][17]. Из этих слов, правда, еще не следует, что «над рекой» значит «на другом бере-

13 См.: http://www.bard.ru.com/php/print_list.php?id=16730 (дата обращения: 03.03. 2021). Благодарю М.Л. Лурье, указавшего мне на этот текст.

14 Ср. широко известные строчки: «Переправа, переправа! Берег левый, берег правый…» (Твардовский, «Василий Теркин», 1942).

15 «Паромщик». Слова Н.Н. Зиновьева, музыка И.Ю. Николаева. Исп. А.Б. Пугачева (1985) (https://www.gl5.ru/pugacheva-alla-paromshchik.html (дата обращения: 03.03. 2021)).

16 «Два берега». Песня Маши из фильма «Жажда» (реж. Евг. Ташков, 1959). Слова Г.М. Поженяна, музыка А.Я. Эшпая.

17 Ср. стихотворение Гейне («Ein Fichtenbaum steht einsam…», 1822), где одинокий кедр, спящий под снегом на холодном северном утесе («кедр» — если следовать гендерной интерпретации нем. *der Fichtenbaum*, принятой в тютчевском переводе 1824—1826 годов), мечтает о далекой пальме южной страны, одиноко и безмолвно дремлющей на раскаленной скале. В переводе Фета (1841) — «дуб», что, возможно, является отсылкой к известному стихотворению А.Ф. Мерзлякова (1810), включающего ту же самую метафору: «Среди долины ровныя, / На гладкой высоте, / Цветет, растет высокий дуб / В могучей красоте. / <…> / Ни сосенки кудрявыя, / Ни ивки близь него; / Ни кустики зеленые / Не вьются вкруг него».

гу реки», однако семиотически чуткая фольклорная традиция вносит необходимое уточнение в устные варианты: «А через дорогу, / За рекой широкой…» [Там же: № 782, 783], расселив, таким образом, своих дендроморфных героев по разным берегам реки, где им и положено быть в соответствии с логикой рассматриваемой лирической темы.

Символика разных берегов как разлученной любовной пары, даже не имея прямого сюжетного выражения, может обусловить тональность последующего повествования, получая свое нарративное воплощение по более общей схеме бессвязочного «психологического параллелизма».

Течет речка по песочку
Бережочки моет
Молодой казак, молодой казак
Прапорщика просит:
«Ты, товарищ, командир мой,
Отпусти с полка до дому
Больно скучилось
Больно смучилась
Милая моя зазнобушка»[18].

Ассоциация между «бережочками речки», с одной стороны, и героем (узником в тюрьме, солдатом в армии, молодым казаком), разлученным со своей далекой «зазнобушкой», — с другой, весьма устойчива [Пенская и др. 2015: 60], как и сама инициальная формула, задающая тему последующего поэтического высказывания: «Течет речка по песочку (~ песочечку, песоченьку) / Бережочки (бережочек, бережок) моет/сносит/точит (~ Берега/бережка крутые)…» В 63 записях формула с «берегами» используется 51 раз, то есть более чем в 80% случаев [Там же: 72—100], а одна из редакций («Течет речка по песочку, / Через речку мостик» [Там же: 94]), по-видимому, прямо отсылает к приведенному выше романсу Цыганова, зависимость от которого этой песни весьма вероятна [Там же: 52]. Среди остальных текстов чаще встречаются варианты «Вода камни точит, ~ Камешки наносит, ~ Золотишко моет»; не исключено, что в этой поэтической формуле («речка бережочек точит / золотишко моет»[19]) заключена эротическая метафора[20].

Наконец, в двух случаях местонахождение одного из лирических героев (казака или девушки) переносится за реку, что, вероятно, может читаться как их разделенность рекой — в соответствии с ядерной семантикой нашей темы [Там же: 95, 97]:

18 Об этой песне и ее вариантах см.: [Пенская и др. 2015].

19 Ср.: «В свадебном фольклоре эпитет *золотой* прилагается ко всему, что имеет отношение к невесте» [Агапкина, Виноградова 1999: 353].

20 Логика ее семантической организации, кстати, хорошо объясняет прозвище первопредка одного из бурятских племен: «Эхирит, имеющий отцом пестрого налима, а матерью береговую щель» (*эреэн гутаар эсэгэтэй, эрьеын габа эхэтэй Эхирид)* [Ханга-лов 1960: 103, 403]. Здесь, в сущности, обнаруживается проекция одной из форм «космического брака», где земля (= неперсонифицированный дух земли) в месте соприкосновения с водной стихией обнаруживает свою женскую природу («береговая щель»), а вода (= дух воды в облике рыбы) — мужскую (ср. связь *рыбы* с фаллическими мотивами и с мифологической темой производительности, что в данном случае подчеркивается пестрой окраской налима, устойчивым знаком плодородия и изобилия).

Бежит речка-невеличка, с бережками ровна.
Как за этою за речкой казак волю просит.
Ой, бежит речка-невеличка, с бережками вровень.
Как за этой быстрой речке девка воду носит.

Сам по себе образ девушки на речном берегу (пришедшей за водой, стирающей белье, купающейся, умывающейся) также в достаточной степени трафаретен [Неклюдов 2015: 211—212]. «На речке, на речке, на том бережочке / Мыла Марусенька белые ножки» [Котикова 1962: № 22, 23; 1966: № 163] — это не жанровая зарисовка, а мотив с эротическим подтекстом, который далее раскрывается в просьбе героини «не будить свекра», обращенной к проплывающим гусям (имеющим в свою очередь брачную и эротическую символику [Гура 1997: 674—675; Graetz 1987]): «Будет Марусеньку свекор бранити, / Свекор бранити, свекровка журити: / “С кем ты, Маруська, всю ночку гуляла, / С кем ты гуляла, с кем утро встречала?”». Не случайно в автобиографической песне Петра Лещенко «Бессарабянка» роман певца с его первой любовью — цыганкой Марьгёлой происходит на берегу кишиневской речки Бычок: «Помню горы, леса и поля. / Не забыть мне их никогда, / И травку, берег реки Бычка, / Когда Маргёла стала моя»[21].

Чрезвычайно подробно подобная тематика разработана в песне дальневосточного поэта Станислава Горбика[22]. Здесь и босоногая/стирающая/поющая девушка на том берегу, и невозможность для героя перебраться через реку (выстроить мост, найти брод), и вещие утки, предрекающие ему неудачу, причем символический ракурс этих мотивов в данном случае особенно очевиден:

Вдоль по речке-речке утки плавают
Мы живем на разных берегах
Полюбил тебя девчонка славная
Ты стоишь в пятнадцати шагах
Река-речонка, милая девчонка
Я прихожу к тебе издалека,
А утки кря-кря-кря
Ты парень зря-зря-зря
Приходишь счастья здесь искать
<…>
Ты белье стираешь босоногая,
Песенку поешь ты для себя (~ Напевала песни мне, любя)
<…>
Ах, ты речка-речка волны быстрые
Разлилась ты прямо на пути
Как бы мост мне через речку выстроить
Или брод какой-нибудь найти.

---

21 «Бессарабянка» П.К. Лещенко (слова и исполнение), мелодия — народная молдавская. Фонограмма «Columbia» WHR 298, Вена, 1933 (альбом «Жизнь цыганская», 1995 (http://russianshanson.info/?id=205&attr=4&album_id=1776&text=18470 (дата обращения: 03.03.2021)).

22 А утки кря-кря-кря // [Сайт города] Александровск-Сахалинский (http://aleksandrovsk-sakh.ru/node/7892#comment (дата обращения: 03.03.2021)). Год написания песни — 1962-й; никаких больше сведений об авторе мне найти не удалось.

Ой, ты речка-речка серебристая
Кто-то эту речку переплыл
Удивился ласковому голосу
И девчонку тоже полюбил (~ Покорился ласковому голосу /
И девчонку тоже покорил)[23].

Вернемся к «заречной» локализации персонажа, маркирующей изначальную разделенность влюбленной пары:

Жил кузнец веселый за рекою,
Никого собой не беспокоя,
Но во всей округе
Девушки-подруги
То бледнели, то краснели,
Встретив кузнеца.
А за лесом, где закат дымится,
Расцвела певунья-кружевница...[24]

Если персонажи разбираемых ранее сюжетов фигурировали как лица без определенных занятий, то в этой песне будущие жених и невеста обозначаются по своей принадлежности к профессиям, причем профессиям весьма значимым в традиционной картине мира. Избрание лирическим героем кузнеца[25] (вероятно, благодаря особой «маскулинности» этого образа [Щепанская 2001: 24] и его связи с эротической/брачной символикой [Петрухин 2004: 21]) вызывает необходимость семантических уточнений в тексте песни, прежде всего по линии локализации событий. Проживание кузнеца за рекой едва ли имеет отношение к обычной житейской практике, дело скорее в репутации этой профессии как ассоциированной с потусторонними силами [Marold 2007] — ее представителю самое место на другом берегу, где он «никого собой не беспокоит»[26]. Возможность такого прочтения песенного текста нейтрализуется

23 Стихи.ру (http://www.stihi.ru/2011/11/13/1135 (дата обращения: 03.03.2021)). Как можно понять, С. Горбик является автором и слов, и музыки. Песня получила распространение и в устной традиции — так, ее редакция (в полуграмотной, явно слуховой, записи) обнаруживается, например, в рукописном «Песеннике В.М. Шумкова» (г. Лиепая, 1967, № 40); благодарю М.В. Ахметову, ознакомившую меня с данным текстом. Отрывок из этой песни в исп. О. Анофриева звучит в кинофильме «Первый рейс» (реж. А. Шахвалиева, Ленфильм, 1976; полный текст см.: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/8436/song/ (дата обращения: 03.03.2021)), существуют и другие ее варианты (см.: [Белов 2003]).

24 «Кружевница и кузнец» («За рекою зори...»). Слова Л.И. Ошанина и Л.Н. Кондырева, муз. З.Л. Компанейца. — Грамзаписи: исп. В.А. Нечаев, оркестр, дирижер В.Н. Кнушевицкий, Ленинградский завод, 1947; исп. З.Н. Рождественская, аккомп. Д.В. Ашкенази (ф-но). Апрелевский завод, 1949 и др.

25 В противоположность обычному «гармонисту» советской пасторальной лирики: «Андрюша» Г. Гридова (1938), «Одинокая гармонь» М. Исаковского (1945), «Ты только одна» В. Харитонова (1950), «Старый клен» М. Матусовского (1961), «Хороши вечера на Оби» В.Н. Семернина (1961) и т.д. В разбираемом тексте гармонисты обеспечивают лишь фоновое сопровождение сюжета («И во всем районе / Славили гармони / Молодую кружевницу, / Синие глаза»).

26 Ср.: «В подблюдных песнях все происходящее “за рекой” истолковывалось как недоброе предсказание» [Виноградова 2009: 417].

положительными характеристиками героя («веселый», «добрый»), делающими его вполне подходящим партнером для «молодой кружевницы — синие глаза».

Героиня имеет трафаретное лирическое амплуа прядущей/ткущей/поющей девушки, которая ожидает своего жениха/избранника/возлюбленного[27], причем прядение и ткачество (сюда же, вероятно, можно отнести и плетение кружев) опять-таки устойчиво связано со свадебной/эротической символикой [Валенцова 2009; Валенцова, Узенёва 2012]. Однако «певунья-кружевница» явно не относится к числу тех «девушек-подруг», которые «то бледнеют, то краснеют» от чар кузнеца — она сама, как сказано, одним взмахом ресниц «навеки приковала» его сердце. Локализация же ее жилища «за лесом, где закат дымится» (?), говорит о том, что находится оно где-то на западе от местопребывания коллективного свидетеля/рассказчика этой истории, обозначаемого собирательным «мы» (а дом кузнеца тогда, очевидно, располагается симметрично — на востоке[28]); кстати, и «лес» как препятствие, еще более увеличивающее исходную разобщенность влюбленной пары, также, видимо, не случаен: «Ходил бы к тебе, милая, / Кажинный вечерок. / Мешае быстрая речонка, / Яшшо темнинький лесок»[29].

Таким образом, ни кузнец, ни кружевница не проживают на территории повествователя, которую, с одной стороны, окаймляет река, а с другой — лесной массив. Предположим, это райцентр, куда по своим делам могли приезжать герой и героиня: он — из-за реки, она — из-за леса; там они, вероятно, встретились, там и поженились («Мы на свадьбе день и ночь гуляли. / Заходи, прохожий, / Выпей с нами тоже / Ты за счастье кружевницы / С добрым кузнецом!» — приглашает рассказчик).

Наконец, «заречная» локализация персонажа может предрешать драматическое развитие ситуации — тогда мы сталкиваемся еще с одним сегментом поэтической семантики реки и ее берегов, на сей раз — семантики инфернальной. В стихотворении «Девушка с веснушками» канадского поэта Джо Уоллеса герой следующим образом рассказывает печальную историю своей первой любви:

---

27 «И она взяла тогда в руки челнок, села за ткацкий станок и принялась ткать… А девушка в то время сидела за своей работой и пела» («Сказки братьев Гримм», № 188); «Песня Маргариты за прялкой» (Гете, «Фауст», I, 15: 3374—3413); «В избушке распевая дева / Прядет…» (Пушкин, «Евгений Онегин», IV: 41); «Не знаю, как это случилось: / моя мать ушла на базар, / я вымела дом / и села за ткацкий станок… / Я ткала и пела…» (М. Кузмин, «Александрийские песни», III, 6) [Кузмин 1923: 166] и т.д.

28 Этому несколько противоречит строка «За рекою зори догорали», из которой следует, что тамошнее заречье находится на западе; но, может быть, река здесь делает изгиб? Или речь идет об утренних зорях после ночного свадебного пира (про которые, впрочем, странно говорить, что они «догорают»)?

29 «Долгога». Наигрыш на балалайке с пением (гитарный строй). Псковская обл., Олонецкий р-н, Матюшкинская вол., д. Козырево. Исп. Смирнов И.Т., 1929 г.р. // Архив Фольклорно-этнографического центра им. А.М. Мехнецова СПбГК. ОВФ, № 028-44 (https://mail.google.com/mail/u/0/?q=%D0%92+%D1%81%D1%83%D1%89%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8%2C+%D1%80%D0%B5%D1%87%D1%8C+%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%82+%D0%BE+%D1%81%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D0%B8#inbox/FMfcgxwKkRFzCNfkKPzQSHhCpFqRjBKh?projector=1 (дата обращения: 03.03.2021)).

...а когда я стал искать свою веснушчатую подружку, то однажды узнал,
Что туман с того берега реки забрал ее к себе[30]
Теперь я стар, мне пора в дорогу...
<...>
Река бежит у ног моих и шепчет, что все — тлен,
Но девушка с другого берега свистком зовет меня на ту сторону[31].

Вспоминается многократно отмечавшийся параллелизм «текстов свадьбы» и «текстов похорон», как и их взаимные семиотические перекодировки, которые основываются на аналогиях между двумя важнейшими «жизненными переходами»: во-первых, переходом юноши/девушки в другое общественное качество (женатого/замужнего человека), что сопровождается радикальными изменениями его семейно-социального статуса (свадебный обряд), и, во-вторых, переходом души в иной мир (ее проводы в похоронном обряде). И то, и другое может символизироваться мотивами переправы — брода — моста [Агапкина, Терновская 1995].

Таким образом, здесь сквозь риторику поэтической образности особенно отчетливо проступают поддерживающие ее мифологические значения.

Обратимся к ним.

2

Прежде всего, отметим, что мост, фигурирующий в цитируемых текстах, — это почти всегда мост, перекинутый именно через реку (а, скажем, не через овраг, шоссе или железную дорогу). Река — центральное понятие рассматриваемой темы. Согласно одному из своих базовых мифологических значений[32], она имеет функцию абсолютного рубежа, отделяющего «свое» пространство от «чужого», в пределе — потустороннего (по крайней мере, обладающего подобными чертами) [Ward 1984: 1382; Топоров 1988: 376; Виноградова 2009: 417; Плотникова 2009: 11–13]. Переправа через реку есть пересечение этой границы, которая благодаря повышенной символической насыщенности исходной оппозиции репрезентируется как труднопреодолимое препятствие, сопряженное с рисками и опасностями, имеющее лишь одностороннюю «пропускную способность» [Плотникова 2009: 11]. Соответственно, ни одно из средств переправы (мост, паром, брод) не обладает достаточной надежностью; в наибольшей степени это касается моста — самого употребительного и ритуализованного из этих средств.

---

30 В буквальном переводе — «высвистел».

31 «For when I sought my freckled girl I found upon a day / A mist beyond the river banks had whistled her away. / Now I am an old man, it's time for me to fare / <...> / A river runs before my feet that whispers all is dross / But a girl is on the other bank to whistle me across» [Wallace 1953: 15]. В переводе С.Я. Маршака: «Я долго девушку искал, с которой был знаком, / Но злой туман из-за реки позвал ее свистком. <...> / О том, что тленно все вокруг, бормочет мне река... / Но за рекой моя любовь, — я жду ее свистка» [Маршак 1959: 292] (о Джо Уоллесе (1890—1975) см.: [Doyle 1994]).

32 Диапазон этих значений весьма широк [Ward 1984; Топоров 1988; Виноградова 2009: 416—419], как и спектр порождаемой ими символики в культурной традиции [Cooper 1986: 60].

Мост, соединяющий противолежащие берега (и, значит, имеющий медиативную функцию), не относится ни к одному из них, а потому обладает ярко выраженными лиминальными свойствами. Это «ничейная территория», излюбленное место пребывания потусторонних сил, от которых нет достаточной защиты, из-за чего территория возле моста и особенно под мостом признается «нечистой»[33], а переход через мост может рождать у суеверных людей чувство опасности, ощущение какой-то преграды на пути [Ranke 1979: 823, 828; Виноградова 2004: 303; Peuckert 1965: 60; Beit 1965: 492; Degh 1969].

В силу своей универсальности оппозиция «свое — чужое» используется не только для разграничения мифологического пространства (в том числе разделенного рекой), но также и для кодирования гендерного противопоставления «мужское — женское», что демонстрируется, например, некоторыми описаниями средневековой «мифологической географии», согласно которым мужчины и женщины запредельных земель разделены рекой или проливом, а для любовного соединения должны переправляться через эту водную преграду [Юрченко 2007: 509—511]. Так, согласно Палладию Еленопольскому, мужья в «стране брагманов» живут по ту сторону реки Ганг, а жены — по эту. «Переправляются мужья к женам в июле и августе месяце. <…> Говорят, что те месяцы и более благоприятны для возбуждения страсти. И проведя с женами сорок дней, они переправляются обратно» [Палладий 2007: № 13]. По еврейской версии «Романа об Александре», в земле Аншик живут только женщины, «а по ту сторону реки живут мужчины, которые никогда не переправляются [к женщинам] через реку, но постоянно женщины переправляются через воду для того, чтобы забеременеть от мужчин» [Гаркави 1892: 41]. В «Шахнаме» страна дев-воительниц отделена от остального мира широкой рекой, и когда дева захочет замужества, она должна перейти реку [Фирдоуси 1984: 60—64]. «На этом острове (Мужском. — *С.Н.*), — пишет Марко Поло, — ни жены, ни другие женщины не живут; живут они на другом острове, и зовется он Женским. Мужья уходят с этого острова на Женский и живут там три месяца: март, апрель, май. …и все три месяца они наслаждаются, а через три месяца идут к себе на остров, и девять месяцев занимаются делом [Марко Поло 1940: 229].

Рассмотренная символика «реки» и «переправы» вплоть до нашего времени удерживается в свадебных обрядах и в народных поверьях, а берега реки (луга, возвышенности) и мосты являются излюбленными местами весенних молодежных гуляний [Виноградова 2004: 307], то есть встреч юношей и девушек добрачного возраста, завязывания между ними романтических отношений. В польских заговорах «на привлечение женихов» девушка, стирающая белье на реке, приговаривает: «Не стираю я эти тряпки для себя, а призываю к себе добрых молодцев… если они за водами, пусть приплывут ко мне на веслах. И как эти капли с тех тряпок стекают — так пусть и ухажеры ко мне прибывают» [Виноградова 2009: 418].

---

33 Вспомним чеховского контрабасиста Смычкова, ставшего призраком и обитающего под мостом: «И теперь еще крестьяне, живущие в описанных местах, рассказывают, что ночами около мостика можно видеть какого-то голого человека, обросшего волосами и в цилиндре. Изредка из-под мостика слышится хрипение контрабаса» (Чехов, «Роман с контрабасом», 1886). Напомню, что под тем же мостом укрывалась и обнаженная героиня, у которой украли одежду, — это подчеркивает неслучайность и значимость данного локуса.

Мотив переправы через реку представлен в песнях о приезде сватов, а во время венчания свадебный поезд должен переехать через реку, что символизирует переход молодоженов в новое состояние и перемену их статуса. В снах и гаданиях о замужестве кто-то переводит девушку по мосту через речку / через мост[34] — это является предвестием свадьбы; ср. задаваемую сказочному жениху «трудную задачу» за одну ночь построить «чудесный/драгоценный мост» (AaTh 425B; Березк. K27f1), что предполагает эротический подтекст, как и мотивы перехода/переноса через «через ручеек»/речку/поток, а также требования платы с девушки за ее перевоз через реку [Виноградова 2009; Плотникова 2009: 13]. Вообще мотив переправы через реку содержит в себе распространенную фольклорную метафору соития или брачного союза [Васильков 2010: 154].

Особенно яркую реализацию рассматриваемая тема получает в северокавказских (абхазских, кабардинских, осетинских, адыгских) сказаниях о рождении одного из величайший героев нартского эпоса — Сасрыквы/Сослана [Инал-Ипа и др. 1962: 32, 34–36; Ардзинба 2015: 17–21; Салакая 1976: 170, 172; Джапуа 2003: 168–170; 2016: 103, 139–140; Талпа 1936: 13; Миллер 2008: 147 (дигорск.); Либединский, Кулов 1948: 73; Андреев-Кривич 1957: 45]. Согласно этому сюжету, красавица Сатаней (Сатани-Гуаща, Сатана/Шатана, Гунда, Кырс-бийче), закончив прясть и ткать полотно, приходит к реке стирать/отбеливать холсты, видит там пастуха, спящего на другом берегу, и зовет его к себе, однако река оказывается для него непреодолимым препятствием. Иногда, напротив, он первый замечает ее — обнаженную, купающуюся, и пытается переплыть реку, но бурное течение отбрасывает его назад (либо так происходит в результате колдовства самой женщины). Пастух просит красавицу явить ему свою наготу и испускает в ее сторону семя — оно, как стрела, молния, облако, перелетев через реку, внедряется в камень / скалу, от которой испуганная женщина успевает отшатнуться (~ за которой успевает укрыться), и на поверхности камня отпечатывается человеческий образ. В менее «откровенных» осетинских версиях (и в некоторых кабардинских) пастух, узрев прекрасную женщину, лишь прислоняется к камню / присаживается на него, в результате чего в этом камне зарождается ребенок [Неклюдов 2020б]; мифологический мотив петрогенеза, семантическое ядро которого — тем или иным образом оплодотворенное каменное лоно (Березк.: F14).

Итак, любовников разделяет река («Мы с тобой два берега у одной реки»), они стремятся друг к другу («А нельзя, чтоб у любезной / В гостях мне не быти!»), однако разделение оказывается непреодолимым («Но нельзя рябине / К дубу перебраться») — на реке нет ни брода, ни моста, ни лодочной/паромной переправы (ср.: «Но нас с тобой соединить паром не в силах»),

34 Эпизод из сна Татьяны: «В сугробах снежных перед нею / Шумит, клубит волной своею / Кипучий, темный и седой / Поток, не скованный зимой; / Две жердочки, склеены льдиной, / Дрожащий, гибельный мосток, / Положены через поток: / И пред шумящею пучиной, / Недоумения полна, / Остановилася она. / Как на досадную разлуку, / Татьяна ропщет на ручей; / Не видит никого, кто руку / С той стороны подал бы ей; / Но вдруг сугроб зашевелился, / И кто ж из-под него явился? / Большой, взъерошенный медведь; / Татьяна ах! а он реветь, / И лапу с острыми когтями / Ей протянул; она скрепясь / Дрожащей ручкой оперлась / И боязливыми шагами / Перебралась через ручей; / Пошла — и что ж? медведь за ней!» (Пушкин, «Евгений Онегин», 5: XI—XII).

а переплыть бурный поток пастуху не удается, что вызывает насмешку позвавшей его красавицы: «Женщине не к лицу [идти самой к мужчине], а то я перешла бы реку, / Не смочив ног выше колен!» [Салакая 1976: 172] — вспоминается мотив «смелой воды»из ирландской легенды о Диармайде и Грайне, перешедший затем в легенду о Тристане и Изольде («О, вода, ты смелее, чем Диармайд/Тристан!» — восклицает героиня, когда на переправе вода забрызгивает ее ноги выше колен) [Смирнов 1932: 23]. Смысл реплики еще яснее раскрывается в следующем эпизоде из чеченского фольклора:

> «Теперь ты должна выйти за меня!» — говорит Чопа невесте. — «Лучше отпусти меня. Возьми себе все богатство. Ты не можешь быть моим мужем, потому что не можешь исполнять супружеские обязанности». Чопа настаивал на своем. «Ну, если достанешь до моих колен, то я выйду за тебя!» — сказала княжна. Чопа не мог достать до ее колен. Тогда он отпустил княжну домой [Далгат 1972: 262].

Согласно осетинской редакции, Сатана «была в коротком бешмете» и пастух «увидел ее белое, красивое тело», а в одном из адыгских вариантов Сатаней, придя на берег реки стирать, поднимает подол и обнажает ноги» [Ардзинба 2015: 19; Либединский, Кулов 1948: 73] — ср.: «На речке, на речке, на том бережочке / Мыла Марусенька белые ножки». В других случаях женщина обнажает нижнюю часть тела по просьбе пастуха: «“Сними с себя шерстяные штаны! / Задери шелковое платье и обвяжи вокруг спины, / И хорошо покажи свое лоно!” — сказал он. / Она сняла шерстяные штаны, / Шелковое платье обвязала вокруг спины. / “Этого ли ты хотел!” — сказала она…» [Джапуа 2003: 168—170]. «Загляделся пастух на красоту женщины Сатаней, на междуножье ее. / И полюбил пастух прекрасную Сатаней — белую телом Мезитху» [Талпа 1936: 13].

В заключение необходимо подчеркнуть: с точки зрения самой традиции приведенные варианты сюжета о рождении героя из камня описывают совершенно реальную картину эпического события[35]. Реальны все элементы сказания со своими «первичными» мифологическими значениями: сами персонажи с их гиперболизированными, даже гротескными, женскими и мужскими признаками, чудесный пастух с его невероятными сексуальными возможностями, непреодолимая река, подчиняющаяся воле всемогущей «матери нартов» благодаря ее особой связи со стихией воды, и т.д. Если рассказ утрачивает опору на эту мифологическую семантику, повествовательный ряд сказания распадается — он не может существовать без нее; в лучшем случае демифологизация существенно трансформирует и сюжетную, и жанровую форму повествования, сохранив лишь самые общие контуры этой текстопорождающей модели [Неклюдов 2020б: 33—34].

3

Итак, персонажи эпоса вместе со своими атрибутами, поступками, окружающим ландшафтом представляют собой именно ту мифологическую реальность, о которой повествует сказание, — в подобных образах нет никакой ал-

35 Хотя на позднейших этапах развития могут уже возникать и сомнения в их реальности: «…а то, что рассказывают, будто у них было что-то через реку, это сказка. Я сказки не люблю. — Примеч. сказителя» [Салакая 1976: 176].

легории, они равны себе. Таков же, скажем, и *мост* народных поверий, который не «символизирует» рубеж между мирами, а в действительности обладает его признаками — признаками порогового, лиминального, опасного места, открытого для агентов потустороннего мира.

В ритуально-магических и мантических практиках — при всей их содержательной близости к упомянутым народным поверьям — дело обстоит существенно иначе. *Мост* обрядов, гаданий, снотолкований исключительно символичен — это лишь предметный знак[36], передающий идею пересечения рубежа, что в рассмотренных случаях получает истолкование в рамках брачной/любовной тематики; то же относится к *реке* и к *переправе* через нее. «Материальный» образ здесь не презентация объекта (как в мифе и эпосе), а символическая проекция тех его признаков, которые имеют доминирующее значение для определенных обрядовых практик. Раскрытие символа должно предсказать судьбу, воздействовать на будущее, актуализовать ритуальный сценарий.

Продуктом дальнейшего развития «исходной» темы являются соответствующие мотивы устной и книжной поэзии — с теми же *реками*, *берегами*, *переправами* и *мостами*. Вследствие деритуализации фольклорного дискурса и утраты им обрядово-магического контекста его прочтение преобразуется содержательно и прагматически, формируя на сей раз уже картину мира устных и литературных лирических жанров. В известном смысле их язык есть результат конверсии выразительных средств предшествующей традиции, но с радикальной отменой прежних коммуникативных заданий (прогностических, санкционирующих, регулятивных).

Здесь речь опять-таки должна идти о значениях символических, но этот символизм совсем иного рода. Его формы определяются набором стереотипных лирических ситуаций, описания которых предоставляют потребителю поводы для эмпатических и эстетических переживаний (кластер «любовных отношений»)[37]: взаимные/односторонние любовные устремления; разделенность партнеров (пространственная, статусная, ситуативная); возможность/невозможность их соединения; прочность/непрочность их чувств и отношений; встреча/разлука, верность/измена, фальшь/искренность в выражении чувств и некоторые другие.

Еще одно отличие поэтической символики в данном типе любовной лирики от ее обрядово-магических эквивалентов — преимущественная установка на переживание именно драматических коллизий, ситуаций неразрешимых либо разрешаемых в направлении, нежелательном для лирического героя[38]. Это, в свою очередь, дополнительно актуализует ряд семантических элементов «базовой» темы, создавая импульс для постоянной корректировки склады-

---

36 Иногда это может быть даже просто макетом: «Девушка перед сном ставила возле кровати сосуд с водой, на который сверху укладывала прутик (соломинку, щепку, палочку) либо несколько таких прутиков, уложенных друг на друга квадратом; это сооружение называлось “мостом”. После таких приготовлений девушке должен был присниться сон о том, как суженый переводит ее через мост, т.е. возьмет ее замуж» [Виноградова 2004: 304—305].

37 Ср.: «Тема включается со своим эмоциональным тоном, создает определенную установку, управляющую движением смысла. Читатель получает ключ к прочтению» [Гинзбург 1982: 17—18].

38 «Фольклорная и профессиональная песня непрерывно поют о несчастной любви, которая не состоялась или была разрушена…» [Петровский 1997: 28—29].

вающейся образной системы, которая вообще гораздо пластичнее и продуктивнее[39], чем устойчивый символический ассортимент обрядово-магической традиции[40].

Соответственно, *река* в качестве непреодолимого рубежа (мифологический признак) становится ядром поэтического образа, символизирующего уже разделенность влюбленных, которые далее начинают ассоциироваться с ее *берегами* — как фатально несоединимыми сущностями. Мифологическая опасность/трудность переправы может интерпретироваться как непрочность/ненадежность ее средств, что, в свою очередь, пригодно для передачи мотива непрочности/ненадежности любовных отношений. Поэтому оказывается, что мост свиданий — «старый», «шатучий», он «почернел, искривился»; вообще мост опасен (особенно в ночное время), «хрупок и зыбок», он «подгнивший», «костлявый, обветшалый», «замшелый». Наконец, в феномене «разводного моста» до предела усиливается идея временности, хрупкости отношений, а в качестве оппозита формируется образ «не разводящегося моста», который, напротив, символизирует нерушимость связи влюбленной пары.

Именно подобная метафорика является структурообразующей в текстах данной группы, тогда как конкретные реалии «материального» мира отбираются в них по критерию насыщенности смыслами, нужными для предлагаемого лирического высказывания, сюжетная организация которого полностью подчинена символическому уровню[41]. Это относится и к дорожке через мост «к сударушке в гости», и к поселению за рекой кузнеца — будущего жениха живущей за лесом кружевницы, и к судьбоносной миссии «седого паромщика», и к ночному перекидыванию через море мостов, которые до того были коварно разведены, и ко всем ночным свиданиям/расставаниям на старых — ветхих — хрупких — разводных/неразводных мостах.

Этот символический уровень лирики не утрачивает своей живой близости к субстратным ритуально-мифологическим значениям, что особенно очевидно при сравнении «высокой» поэзии с «бытовым» романсом, массовой и эстрадной песни с фольклорной, устной «внеобрядовой» лирики с обрядовой и далее — с мифологическим дискурсом и мифологической картиной мира; наглядная иллюстрация прямого превращения мифа в поэтику — в мифопоэтику.

---

39 Согласно П.Г. Богатыреву: «Активно-коллективные, пассивно-коллективные, продуктивные и непродуктивные этнографические факты» [Богатырев 1971: 384—386].

40 Среди ее «постфольклорных» новаций в рамках нашей темы можно назвать, пожалуй, только «замки любви» на мостах и в качестве локального случая — ритуалы Поцелуева моста [Виноградов 2020: 298—299].

41 Ср.: «В римской лирике — начальной точке отсчета для европейской поэзии… задача состояла в том, чтобы подчинить непосредственную реальность, личную эмоцию, отвоевывавшие себе место в поэзии, упорядоченности искусства» [Ошеров 2001: 176].

Библиография / References

[Агапкина, Виноградова 1999] — *Агапкина Т.А., Виноградова Л.Н.* Золото // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. II / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 1999. С. 352—355.

(*Agapkina T.A., Vinogradova L.N.* Zoloto // Slavyanskie drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar': In 5 vols. Vol. II / Ed. by N.I. Tolstoy. Moscow, 1999. P. 352—355.)

[Агапкина, Терновская 1995] — *Агапкина Т.А., Терновская О.А.* Брод // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1 / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 1995. С. 263.

(*Agapkina T.A., Ternovskaja O.A.* Brod // Slavyanskie drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar': In 5 vols. Vol. 1 / Ed. by N.I. Tolstoy. Moscow, 1995. P. 263.)

[Алексеева 1971] — *Алексеева Л.А.* Время разлук: Четвертая книга стихов. New York: [Б. и.], 1971.

(*Alekseeva L.A.* Vremya razluk: Chetvertaya kniga stikhov. New York, 1971.)

[Андреев-Кривич 1957] — Нарты. Кабардинский эпос / Вступ. ст., общ. ред. и подгот. текста С.А. Андреева-Кривича; отв. ред. Г.Р. Каримова. М.: Государственное издательство детской литературы, 1957.

(Narty. Kabardinskiy epos / Introd., common ed. and prep. by S.A. Andreev-Krivich; ed. by G.R. Karimova. Moscow, 1957.)

[Аполлинер 1998] — *Аполлинер Г.* Мост Мирабо: стихи / Пер. с фр.; вступ. М. Яснова // Иностранная литература. 1998. № 4 (https://magazines.gorky.media/inostran/1998/4/most-mirabo.html (дата обращения: 03.03.2021)).

(*Apollinaire G.* Le Pont Mirabeau: stikhi / Introd. by M. Yasnov // Inostrannaya literatura. 1998. № 4 (https://magazines.gorky.media/inostran/1998/4/most-mirabo.html (accessed: 03.03.2021)). — In Russ.)

[Ардзинба 2015] — *Ардзинба В.Г.* Нартский сюжет о рождении героя из камня // Собрание трудов: В 3 т. Т. III. Кавказские мифы, языки, этносы / Ред.-сост. В.А. Чирикба; отв. ред. А.Р. Вяткин. М.; Сухум: ИВ РАН; Абх. ин-т гуман. исслед. АН Абхазии, 2015.

(*Ardzinba V.G.* Nartskiy syuzhet o rozhdenii geroya iz kamnya // Sobranie trudov: In 3 vols. Vol. III. Kavkazskie mify, yazyki, etnosy / Comp. by V.A. Chirikba; ed. by A.R. Vjatkin. Moscow, 2015.)

[Ахматова 1976] — *Ахматова А.А.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1976.

(*Akhmatova A.A.* Stikhotvoreniya i poemy. Leningrad, 1976.)

[Белов 2003] — Песни нашего двора / Авт.-сост. Н.В. Белов. Минск: Современный литератор, 2003 (http://a-pesni.org/dvor/reka-retch.php (дата обращения: 03.03.2021)).

(Pesni nashego dvora / Comp. by N.V. Belov. Minsk, 2003 (http://a-pesni.org/dvor/reka-retch.php (accessed: 03.03.2021)).)

[Богатырев 1971] — *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971.

(*Bogatyrev P.G.* Voprosy teorii narodnogo iskusstva. Moscow, 1971.)

[Бродский 1983] — *Бродский И.А.* Новые стансы к Августе. Michigan: Ардис, 1983.

(*Brodsky I.A.* Novye stansy k Avguste. Michigan, 1983.)

[Валенцова 2009] — *Валенцова М.М.* Прядение // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. IV / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 2009. С. 322—324.

(*Valencova M.M.* Pryadenie // Slavyanskie drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar': In 5 vols. Vol. IV / Ed. by N.I. Tolstoy. Moscow, 2009. P. 322—324.)

[Валенцова, Узенёва 2012] — *Валенцова М.М., Узенёва Е.С.* Ткачество // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. V / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 2012. С. 278—279.

(*Valencova M.M., Uzenjova E.S.* Tkachestvo // Slavyanskie drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar': In 5 vols. Vol. V. / Ed. by N.I. Tolstoy. Moscow, 2012. P. 278—279.)

[Васильков 2010] — *Васильков Я.В.* Миф, ритуал и история в «Махабхарате». СПб.: Европейский дом, 2010.

(*Vasil'kov Ja.V.* Mif, ritual i istoriya v "Makhabkharate". Saint Petersburg, 2010.)

[Виноградов 2020] — *Виноградов В.В.* Прошлое в настоящем: записки этнографа / Ред.-сост., вступ. ст., коммент. Е.В. Хаздан; науч. ред. А.Ф. Некрылова. СПб.: Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН, 2020. С. 289—303.

(*Vinogradov V.V.* Proshloe v nastoyashhem: zapiski etnografa / Comp., introd., comment. by E.V. Hazdan; sci. ed. by A.F. Nekrylova. Saint Petersburg, 2020. P. 289—303.)

[Виноградова 2004] — *Виноградова Л.Н.* Мост // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. III / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 2004. С. 303—307.

(*Vinogradova L.N.* Most // Slavyanskie drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar': In 5 vols. Vol. III / Ed. by N.I. Tolstoy. Moscow, 2004. P. 303—307.)

[Виноградова 2009] — *Виноградова Л.Н.* Река // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. IV / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 2009. С. 416—419.

(*Vinogradova L.N.* Reka // Slavyanskie drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar': In 5 vols. Vol. IV / Ed. by N.I. Tolstoy. Moscow, 2009. P. 416—419.)

[Гинзбург 1982] — *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом. Статьи и очерки. Л.: Советский писатель, 1982.

(*Ginzburg L.Ja.* O starom i novom. Stat'i i ocherki. Leningrad, 1982.)

[Гаркави 1892] — *Гаркави А.Я.* Неизданная версия романа об Александре. СПб.: Тип. Имп. Академии Наук, 1892.

(*Garkavi A.Ja.* Neizdannaya versiya romana ob Aleksandre. Saint Petersburg, 1892.)

[Гура 1997] — *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997.

(*Gura A.V.* Simvolika zhivotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii. Moscow, 1997.)

[Гусев 1988] — Песни русских поэтов: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. В.Е. Гусева. Л.: Советский писатель, 1988.

(Pesni russkikh poetov: In 2 vols. / Introd., comp., biograph. notes and comment. by V.E. Gusev. Leningrad, 1988.)

[Далгат 1972] — *Далгат У.Б.* Героический эпос чеченцев и ингушей. Исследование и тексты. М.: Наука, 1972.

(*Dalgat U.B.* Geroicheskiy epos chechentsev i ingushey. Issledovanie i teksty. Moscow, 1972.)

[Джапуа 2003] — *Джапуа З.Д.* Абхазские архаические сказания о Сасрыкуа и Абрыскиле (Систематика и интерпретация текстов в сопоставлении с кавказским эпическим творчеством. Тексты, переводы, комментарии). Сухум: Алашара, 2003.

(*Dzhapua Z.D.* Abkhazskie arhaicheskie skazaniya o Sasrykua i Abryskile (Sistematika i interpretatsiya tekstov v sopostavlenii s kavkazskim epicheskim tvorchestvom. Teksty, perevody, kommentarii). Sukhum, 2003.)

[Джапуа 2016] — *Джапуа З.Д.* Абхазский нартский эпос: Текстология. Семантика. Поэтика. М.: Наука, Восточная литература, 2016.

(*Dzhapua Z.D.* Abhazskiy nartskiy epos: Tekstologiya. Semantika. Poetika. Moscow, 2016.)

[Инал-Ипа и др. 1962] — Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев. Абхазский народный эпос / Подгот. текста Ш.Д. Инал-Ипа, К.С. Шакрыла, Б.В. Шинкубы. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962.

(Priklyucheniya narta Sasrykvy i ego devyanosta devyati brat'ev. Abkhazskiy narodnyy epos / Prep. by Sh.D. Inal-Ipa, K.S. Shakryl, B.V. Shinkuba. Moscow, 1962.)

[Киреевский 1986] — Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина: В 2 т. Т. II / Подгот. текстов, предисл., коммент. З.И. Власовой. Л.: Наука, 1986.

(Sobranie narodnykh pesen P.V. Kireevskogo. Zapisi P.I. Yakushkina: In 2 vols. Vol. II / Prep., introd., comment. by Z.I. Vlasova. Leningrad, 1986.)

[Котикова 1962] — Гдовская старина. Русские народные песни и наигрыши Гдовского района / Сост. Н. Котикова. Л.: Советский композитор, 1962.

(Gdovskaya starina. Russkie narodnye pesni i naigryshi Gdovskogo rayona / Comp. by N. Kotikova. Leningrad, 1962.)

[Котикова 1966] — *Котикова Н.Л.* Народные песни Псковской области / Под общ. ред. С.В. Аксюка. М.: Музыка, 1966.

(*Kotikova N.L.* Narodnye pesni Pskovskoy oblasti / Ed. by S.V. Aksyuk. Moscow, 1966.)

[Кузмин 1923] — *Кузмин М.* Сети. Берлин: Петрополис, 1923.

(*Kuzmin M.* Seti. Berlin, 1923.)

[Либединский, Кулов 1948] — Осетинские нартские сказания / Пер. Ю. Либединского; отв. ред. и вступ. ст. К.Д. Кулова. Дзауджикау: Гос. изд-во Северо-Осетинской АССР, 1948.

(Osetinskie nartskie skazaniya / Ed. and introd. by K.D. Kulov. Dzaudzhikau, 1948.

[Маршак 1959] — *Маршак С.* Избранные переводы. М.: Государственное издательство детской литературы, 1959.

(*Marshak S.* Izbrannye perevody. Moscow, 1959.)

[Марко Поло 1940] — *Марко Поло.* Путешествие. Пер. со ст.-фр. И.П. Минаева; Вступ. ст., коммент. и ред. перевода К.И. Кунина. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1940.

(*Marco Polo.* Livres des merveilles du monde / Introd., comment. and ed. by K.I. Kunin. Leningrad, 1940. — In Russ.)

[Матлин 2001] — *Матлин М.Г.* Кулачные бои в Сурском районе Ульяновской области // Живая старина. 2001. № 4. С. 18—19.

(*Matlin M.G.* Kulachnye boi v Surskom rayone Ul'yanovskoy oblasti // Zhivaya starina. 2001. № 4. P. 18—19.)

[Мелетинский и др. 2001] — *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М.: РГГУ, 2001.

(*Meletinskij E.M., Neklyudov S.Yu., Novik E.S., Segal D.M.* Problemy strukturnogo opisaniya volshebnoy skazki // Struktura volshebnoy skazki. Moscow, 2001.)

[Мелик-Оганджанян 2004] — Армянский народный эпос «Сасунские удальцы». Избранные варианты / Пер. текстов, сост. и словарь-коммент. К. Мелик-Оганджаняна. Ереван: Ван Арьян, 2004.

(Armyanskiy narodnyy epos "Sasunskie udal'tsy". Izbrannye varianty / Comp. and comment. by K. Melik-Ogandzhanjan. Erevan, 2004.

[Миллер 2008] — *Миллер В.Ф.* Фольклор народов Северного Кавказа: тексты; исследования / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. указ. А.И. Алиевой; подгот. текста, пер. с осет. М.И. Исаева. М.: Наука, 2008.

(*Miller V.F.* Fol'klor narodov Severnogo Kavkaza: teksty; issledovaniya / Comp., introd., comment. and bibliograph. index by A.I. Alieva; prep. by M.I. Isaev. Moscow, 2008.)

[Набоков 2015] — *Набоков В.* Стихи. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015.

(*Nabokov V.* Stikhi. Saint Petersburg, 2015.)

[Неклюдов 2015] — *Неклюдов С.Ю.* «Жестокая память» о прошлом и ее лирическое преодоление: трансформация темы в меморате и в песне // ШАГИ/STEPS. Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований [ИОН РАНХиГС], 2015. Т. 2. № 4. С. 204—216.

(*Neklyudov S.Yu.* "Zhestokaya pamyat'" o proshlom i ee liricheskoe preodolenie: transformatsiya temy v memorate i v pesne // ShAGI/STEPS. Zhurnal Shkoly aktual'nykh gumanitarnykh issledovaniy [ISS RANEPA], 2015. Vol. 2. № 4. P. 204—216.)

[Неклюдов 2020б] — *Неклюдов С.Ю.* Логика семантических трансформаций: «Стрела пастуха» и «рождение из камня» // «Нарты» и другие устные традиции: Сборник в честь 60-летия Зураба Джапуа / Ред.-сост.: С.О. Хаджим, Н.С. Барциц. Сухум: Абгосиздат, 2020. С. 21—38.

(*Neklyudov S.Yu.* Logika semanticheskikh transformatsiy: "Strela pastukha" i "rozhdenie iz kamnya" // "Narty" i drugie ustnye traditsii: Sbornik v chest' 60-letiya Zuraba Dzhapua / Comp. by S.O. Hadzhim, N.S. Barcic. Sukhum: 2020. P. 21—38.)

[Неклюдов 2020а] — *Неклюдов С.Ю.* «Ленинградские мосты»: комментарий к лирической теме // Commentarii litterarum. Ad honorem viri doctissimi Valentini Golovin / Отв. ред. М.Л. Лурье. СПб.: Пушкинский Дом, 2020. С. 133—147.

(*Neklyudov S.Yu.* "Leningradskie mosty": kommentariy k liricheskoy teme // Commentarii litterarum. Ad honorem viri doctissimi Valentini Golovin / Ed. by M.L. Lurye. Saint Petersburg, 2020. P. 133—147.)

[Одарченко 2010] — *Одарченко Ю.П.* Идут поэт и попрошайка... // Русские стихи 1950–2000: Антология (первое приближение): В 2 т. Т. I / Сост. И. Ахметьев, Г. Лукомников, В. Орлов, А. Урицкий. М.: Летний сад, 2010. С. 97.

(*Odarchenko Ju.P.* Idut poet i poproshayka... // Russkie stikhi 1950—2000. Antologiya: pervoe priblizhenie: In 2 vols. Vol. I / Comp. by I. Akhmet'yev, G. Lukomnikov, V. Orlov, A. Uritskiy. Moscow, 2010. P. 97.)

[Одоевцева 1961] — *Одоевцева И.* Десять лет: Стихи. Париж: Рифма, 1961.

(*Odoevtseva I.* Desyat' let: Stikhi. Paris, 1961.)

[Ошеров 2001] — *Ошеров С.А.* Найти язык эпох. От архаического Рима до русского Серебряного века. М.: Аграф, 2001.

(*Osherov S.A.* Nayti yazyk epokh. Ot arhaicheskogo Rima do russkogo Serebryanogo veka. Moscow, 2001.)

[Палладий 2007] — *Палладий.* О народах Индии и брагманах // Древний Восток в античной и раннехристианской традиции. Индия, Китай, Юго-Восточная Азия / Подбор текстов, пер. с др.-греч. и лат., примеч. и аннот. указ. Г.А. Тароняна, введение А.А. Вигасина. Москва, 2007. С. 290—305.

(*Palladius.* De gentibus Indiae et Bragmanibus // Drevniy Vostok v antichnoy i rannekhristianskoy traditsii. Indiya, Kitay, Yugo-Vostochnaya Aziya / Sel., notes, annot. ind. by G.A. Taronyan, introd. by A.A. Vigasin. Moscow, 2007. P. 290—305. — In Russ.)

[Пенская и др. 2015] — *Пенская Д.С., Кабанов А.С., Сербина Н.В.* «Течет речка по песочку»: история одной песни // Вестник РГГУ (История. Филология. Культурология. Востоковедение). 2015. № 6. С. 40—106.

(*Penskaja D.S., Kabanov A.S., Serbina N.V.* "Techet rechka po pesochku": istoriya odnoy pesni // Vestnik RGGU (Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie). 2015. № 6. P. 40—106.)

[Петров 2008] — *Петров С.В.* Собрание стихотворений: В 2 кн. Кн. I. М.: Водолей, 2008.

(*Petrov S.V.* Sobranie stikhotvoreniy: In 2 bks. Bk. I. Moscow, 2008.)

[Петровский 1997] — *Петровский М.* Скромное обаяние кича, или что есть русский романс // Русский романс на рубеже веков / Сост. В. Мордерер, М. Петровский. Киев: Оранта-Пресс, 1997. С. 3—60.

(*Petrovskij M.* Skromnoe obayanie kicha, ili chto est' russkiy romans // Russkiy romans na rubezhe vekov / Comp. by V. Morderer, M. Petrovskij. Kiev, 1997. P. 3—60.)

[Петрухин 2004] — *Петрухин В.Я.* Кузнец // Славянские древности. Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. III / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 2004. С. 21—22.

(*Petruhin V.Ja.* Kuznets // Slavyanskie drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar': In 5 vols. Vol. III / Ed. by N.I. Tolstoy. Moscow, 2004. P. 21—22.)

[Плотникова 2009] — *Плотникова А.А.* Переправа через воду // Славянские древности. Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. IV / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 2009. С. 11—13.

(*Plotnikova A.A.* Pereprava cherez vodu // Slavyanskie drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar': In 5 vols. Vol. IV / Ed. by N.I. Tolstoy. Moscow, 2009. P. 11—13.)

[Салакая 1976] — *Салакая Ш.Х.* Абхазский нартский эпос. Тбилиси: Мецниереба, 1976.

(*Salakaja Sh.H.* Abkhazskiy nartskiy epos. Tbilisi, 1976.)

[Сафошкина, Сафошкин 2004] — Я люблю тебя, жизнь: Песни на все времена / Сост. Л. Сафошкина, В. Сафошкин. М.: Эксмо, 2004.

(Ya lyublyu tebya, zhizn': Pesni na vse vremena / Comp. by L. Safoshkina, V. Safoshkin. Moscow, 2004.)

[Синдаловский 1994] — *Синдаловский Н.А.* Петербургский фольклор. СПб.: Максима, 1994.

(*Sindalovskij N.A.* Peterburgskiy fol'klor. Saint Petersburg, 1994.)

[Синдаловский 1999] — *Синдаловский Н.А.* Петербург в фольклоре. СПб.: Нева; Летний сад, 1999.

(*Sindalovskij N.A.* Peterburg v fol'klore. Saint Petersburg, 1999.)

[Синдаловский 2013] — *Синдаловский Н.* Легенды петербургских мостов и рек. М.: Центрполиграф, 2013.

(*Sindalovskij N.* Legendy peterburgskikh mostov i rek. Moscow, 2013.)

[Смирнов 1932] — *Смирнов А.А.* Роман о Тристане и Исольде по кельтским источникам // Тристан и Исольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревразии. Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора / Под ред. Н.Я. Марра. Л.: Изд-во АН СССР, 1932. С. 17—36.

(*Smirnov A.A.* Roman o Tristane i Isol'de po kel'tskim istochnikam // Tristan i Isol'da. Ot geroini lyubvi feodal'noy Evropy do bogini matriarkhal'noy Afrevrazii. Kollektivnyy trud Sektora semantiki mifa i fol'klora / Ed. by N.Ja. Marr. Leningrad, 1932. P. 17—36.)

[Смирнов, Смолицкий 1978] — Новгородские былины / Изд. подгот. Ю.И. Смирнов, В.Г. Смолицкий. М.: Наука, 1978.

(Novgorodskie byliny / Prep. by Ju.I. Smirnov, V.G. Smolickij. Moscow, 1978.)

[Талпа 1936] — Кабардинский фольклор / Вступ. ст., коммент. и словарь М.Е. Талпа. М.; Л.: Academia, 1936.

(Kabardinskiy fol'klor / Introd., comment. and dict. by M.E. Talpa. Moscow; Leningrad, 1936.)

[Тарковский 1982] — *Тарковский А.А.* Избранное: стихотворения, поэмы, переводы (1929—1979). М.: Художественная литература, 1982.

(*Tarkovsky A.A.* Izbrannoe: stikhotvoreniya, poemy, perevody (1929—1979). Moscow, 1982.)

[Топоров 1988] — *Топоров В.Н.* Река // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. Т. II. М.: Советская энциклопедия, 1988. С. 374—376.

(*Toporov V.N.* Reka // Mify narodov mira. Entsiklopediya: In 2 vols. / Ed. by S.A. Tokarev. Vol. II. Moscow, 1988. P. 374—376.)

[Фирдоуси 1984] — *Фирдоуси.* Шахнаме. Т. V. (От начала царствования Искендера до начала царствования Йездгерда, сына Бехрама Гура) / Пер. с фарси Ц.Б. Бану-Лахути и В.Г. Берзнева, коммент. В.Г. Луконина. М.: Наука, 1984.

(*Firdowsi.* Shahnameh. Vol. V. Ot nachala carstvovanija Iskendera do nachala carstvovanija Jezdgerda, syna Behrama Gura / Comment. by V.G. Lukonina. Moscow, 1984.)

[Хангалов 1960] — *Хангалов М.Н.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. III. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1960.

(*Hangalov M.N.* Sobranie sochineniy: In 3 vols. Vol. III. Ulan-Ude, 1960.)

[Щепанская 2001] — *Щепанская Т.Б.* Мужская магия и статус специалиста (по материалам русской деревни конца XIX—XX вв.) // Мужской сборник. Вып. 1. Мужчина в традиционной культуре: Социальные и профессиональные статусы и роли. Сила и власть. Мужская атрибутика и формы поведения. Мужской фольклор / Сост. И.А. Морозов; отв. ред. С.П. Бушкевич. М.: Лабиринт, 2001. С. 9—27.

(*Shhepanskaja T.B.* Muzhskaya magiya i status spetsialista (po materialam russkoy derevni kontsa XIX—XX vv.) // Muzhskoy sbornik. Iss. 1. Muzhchina v traditsionnoy kul'ture: Sotsial'nye i professional'nye statusy i roli. Sila i vlast'. Muzhskaya atributika i formy povedeniya. Muzhskoy fol'klor / Comp. by I.A. Morozov; ed. by S.P. Bushkevich. Moscow, 2001. P. 9—27.)

[Юрченко 2007] — *Юрченко А.Г.* Книга Марко Поло: записки путешественника, или Имперская космография. СПб.: Евразия, 2007.

(*Jurchenko A.G.* Kniga Marko Polo: zapiski puteshestvennika, ili Imperskaya kosmografiya. Saint Petersburg, 2007.)

[Apollinaire 1913] — *Apollinaire G.* Le pont Mirabeau / Apollinaire G. Alcools. Paris: Mercure de France, 1913.

[Beit 1965] — *Beit H. von.* Das Mürchen. Sein Ort in der geistigen Entwicklung. Bd. I—II. Bern: Francke Verlag, 1965.

[Cooper 1986] — *Cooper J.C.* Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Leipzig: Drei Lilien Verlag, 1986.

[Degh 1969] — *Degh L.* The Haunted Bridges near Avon and Danville and Their Role in Legend Formation // Indiana Folklore. 1969. № 2. P. 54—89.

[Doyle 1994] — *Doyle J.* The Canadian Worker Poet: the Life and Writings of Joe Wallace // Doyle J. Canadian Poetry and American Magazines, 1885—1905. Canadian Poetry: An Electronic Resource. Department of English. University of Western Ontario. [1994] Vol. 35 (http://canadianpoetry.org/volumes/vol35/doyle.html (accessed: 03.03.2021)).

[Graetz 1987] — *Graetz M.* Gans // Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung: 15 Bd. Bd. V. / Hrsg. von K.W. Brednich, R. Wilhelm u.a. (Göttingen: Akademie der Wissenschaften). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1987. S. 677—678.

[Marold 2007] — *Marold E.* Schmied // Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung: 15 Bd. Bd. XI / Hrsg. von K.W. Brednich, R. Wilhelm u.a. (Göttingen: Akademie der Wissenschaften). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2007. S. 105—111.

[Peuckert 1965] — *Peuckert W.-E.* Sagen. Geburt und Antwort der mythischen Welt. Berlin: Erich Schmidt, 1965.

[Ranke 1979] — *Ranke K.* Brücke // Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung: 15 Bd. Bd. II / Hrsg. von K.W. Brednich, R. Wilhelm u.a. (Göttingen: Akademie der Wissenschaften). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1979. S. 823—835.

[Wallace 1953] — *Wallace J.* All My Brothers. Toronto: New Frontiers, 1953.

[Ward 1984] — *Ward D.* Fluss: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung: 15 Bd. Bd. IV / Hrsg. von K.W. Brednich, R. Wilhelm u.a. (Göttingen: Akademie der Wissenschaften). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1984. S. 1374—1391.

Каталоги / Catalogues

(Березк.) — *Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика (https:// www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/index.htm (дата обращения: 03.03.2021)).

(AaTh) — The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Märchetypen (FFC. No 3) / Transl. and enl. by S. Thompson. Helsinki, 1981 (Folklore Fellows Communications. № 184).

Екатерина Кузнецова

Поэтика эго-документа в ранней лирике И. А. Бунина[1]

Ekaterina Kuznetsova

The Poetics of the Ego-Document in Early Verse by Ivan Bunin

Екатерина Кузнецова (ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, старший научный сотрудник лаборатории «Rossica: русская литература в международном контексте»; кандидат филологических наук) katkuz1@mail.ru.

Ключевые слова: поэтика И.А. Бунина, эго-документ, литературный дневник, лирика, русский модернизм

УДК: 821.161.1+82-1/-9+82-32+801.731
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_276

Статья посвящена анализу особенностей авторского самовыражения в ранней лирике И.А. Бунина. В центре внимания находится ряд стихотворений, подчеркнуто спроецированных на дневниковый жанр. Автор рассматривает художественные задачи подобной проекции и способы ее воплощения в поэтических текстах, прослеживает эволюцию «дневниковости» в бунинской лирике, связи конкретных стихотворений со страницами реального дневника и размышляет над механизмом перехода нехудожественного текста в художественное произведение. В статье также анализируются связи поэтики эго-документа в ранней лирике И.А. Бунина с творчеством С.Я. Надсона, экспериментировавшего над внесением в поэзию черт лирического дневника.

Ekaterina Kuznetsova (PhD; Senior Researcher in the laboratory “Rossica: Russian Literature in the International Context”, Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences) katkuz1@mail.ru.

Key words: poetics, Ivan Bunin, ego-document, literary diary, verse, Russian modernism

UDC: 821.161.1+82-1/-9+82-32+801.731
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_276

This article is on the analysis of the distinguishing characteristics of Ivan Bunin’s self-expression in his early verse. The focus is on a number of poems emphatically projected into the diary genre. The author examines the artistic tasks of such a projection and the ways it is implemented in poetic texts, traces the evolution of the diary quality in Bunin’s verses and the connection of specific poems with the pages of his real diary, and reflects on the mechanism of the transformation of a non-artistic text into a work of art. The article also analyzes the genetic connections of the poetics of the ego-document in Bunin’s early verses with the works of Semyon Nadson, who experimented with the introduction of lyrical diary features into poetry.

Эго-документы (письма, дневники, записные книжки, мемуары, автобиографии) представляют собой особый вид дискурса, которому свойственен ряд черт: автобиографический характер, установка на исповедальность, маркированно частный, личный характер сообщения, неприглаженность стиля, а порой и отход от норм литературного языка, письменная фиксация разговорной речи, ориентация на действительность, «на реально бывшее, а не творческий вымысел» [Бондарь 2013; Михеев 2007: 33; Жожикашвили 2003: 288—295; Кобрин 2003; Воронова 2003]. Для жанра дневника также характерно совпадение адресата и адресанта сообщения в одном лице (хотя порой конкретного адресата нет вообще или избирается другой адресат для возможности имита-

1 Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17-18-01410 «Академический Бунин. Источниковедение, текстология, методология»).

ции диалога: друг, родственник, потомок и т. д.), подневная или более-менее регулярная фиксация текущих событий с установкой на синхронность, сиюминутность, анализ быстротечных состояний.

Художественные явления, эксплуатирующие «дневниковость» и ее основные признаки (документальность, интимность, синхронность, фрагментарность, литературную необработанность), по наблюдениям исследователей, начинают активно функционировать в прозе с XVIII века [Ромашкина 2016]. Но в конце XIX столетия появляются новые жанровые формы, что связано с тенденцией превращения бытового факта в литературный [Криволапова 2018]. Речь не о стопроцентно художественной литературе, просто эксплуатирующей форму дневника, а о некоторых промежуточных явлениях, которые получили позднее название «дневник писателя» [Богомолов 2016]. В качестве примера можно назвать «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского или фрагментарную прозу В.В. Розанова. Оба автора создают гибридные или синкретичные, дневниково-художественные формы, рассчитанные и на самовыражение, и на массового читателя, прибегающие к поэтике эго-документа, но предающиеся широкой огласке. И.Л. Волгин приводит некоторые весьма существенные черты «дневниковости», присущие прозе Розанова: «обрывочный», «случайный», «фрагментарный» характер записей, «текст дан в динамике — часто с указанием места и времени его возникновения» — все, как в "настоящем" дневнике» [Волгин 2009: 62—63]. По его мнению, дневниковая форма у Розанова и Достоевского «не более чем литературная условность, позволяющая авторам решать сугубо художественные задачи» [Там же: 63]. К «условно дневниковому жанру» произведения Розанова («Уединенное», «Опавшие листья») относит и В.А. Келдыш, имея в виду их стилизаторский характер, исключающий жанровую «чистоту» [Келдыш 2009]. С вышеприведенными суждениями согласна Е.М. Криволапова, которая считает Розанова создателем нового жанра, это дневник внутренней, мыслительной, а не внешне-событийной жизни личности [Криволапова 2012].

Итак, форма полухудожественного, или олитературенного дневника в конце XIX — начале XX века приобретает все большую популярность у писателей, которые экспериментируют с разными приемами эго-документальности в литературе, оттачивают в жанре дневника новые прозаические стили, приемы критики, жизнетворческие модели, обсуждают написанное в узком кругу ценителей, поэтому *литературный дневник* отличается большей упорядоченностью, структурированностью и шлифовкой письменной речи, а также не исключает или даже предполагает возможность опубликования и прочтения его другими людьми [Богомолов 1990; Рабенко 2018]. Это дискурс, обращенный к самому себе, но допускающий и других в свой внутренний мир. Диффузная, синкретичная форма такого жанрового образования не относится уже к эго-документам в строгом смысле слова, но теснейшим образом с ними связана. Характерна она и для Ивана Бунина, который много лет вел и самый настоящий личный дневник, а значит, был хорошо знаком с этим литературным жанром [Устами Буниных 1977—1982; Федотова 2010]. Широко известно его произведение «Окаянные дни», которое представляет собой художественно обработанный дневник революционных лет.

Но развивать способы создания иллюзии дневника для решения творческих задач писатель начал намного раньше, еще в юности, и испробовал их сначала в поэзии, а потом уже в прозе. В 1880—1890-х годах он создает ряд стихотворений, в заголовочном комплексе которых указывает, что это тек-

сты, имеющие отношение к жанрам дневника или записной книжки, которые в данном случае являются контекстуальными синонимами: «Из записной книжки» (1887); миницикл из двух стихотворений «Листки из дневника» (1888); стихотворение «Последние дни» с подзаголовком «Отрывки из дневника» (1891); стихотворение «Из дневника» (1901). Отдельно следует сказать еще о цикле «Отрывки» 1890 года, состоящем из четырех фрагментов. По ряду признаков его также можно отнести к «дневниковым» стихотворениям. В этом цикле последовательно описываются четыре временных промежутка в течение одних суток: сумерки, поздний вечер, ночь и новый день, а также фиксируются изменения в природе, в мыслях и в настроении лирического героя. Подобная отрывочная фиксация сиюминутных событий, монтажная композиция, «ассоциативно сложившиеся ряды номинативных предложений, передающих запечатленную в сознании картину дня», характерны для эго-документов, по мнению С.В. Рудзиевской [Рудзиевская 2002: 15].

Все вышеперечисленные произведения, помимо заглавия, обладают рядом художественных особенностей, отражающих их генетическую связь с жанрами эго-документальной литературы. Например, в стихотворении Бунина «Из дневника» представлена речевая ситуация и бытовая обстановка, характерная для ведения дневниковых записей: лирический герой находится в одиночестве в своей комнате у окна, предается размышлениям и описывает облака и небо, предстающие перед его взором, потом переносится мыслью в старый усадебный парк, бродит в воображении по знакомым аллеям. Далее читатель узнает целую историю из жизни героя: болезненный разрыв с любимой, ушедшие безвозвратно счастливые дни любви, нынешнее одиночество. Завершается все стихотворение рассуждениями о жизни, о прошлом и настоящем, о времени и о смерти:

В окно я вижу груды облаков,
Холодных, белоснежных, как зимою,
И яркость неба влажно-голубого. <…>
Бушует ветер… Двери на балконе
Уже давно заклеены к зиме,
Двойные рамы, топленные печи —
Все охраняет старый дом стужи… <…>

И даль полей открыта… Много дней
Вдоль тех аллей, среди берез гудящих,
Под холодом и ветром я скитался,
Пытаясь к одиночеству привыкнуть,
Забыть тебя, унять тоску разлуки,
Пока в тоске душа не истомилась,
Пока недуг тоски не поборол…
Теперь я отдыхаю. Одиноко
Проходят дни, но горе миновало. <…>

Я часто вспоминаю осень юга… <…>
И жадно ловим ветер. Вольно веет
Он бодростью и свежестью морской;
Срывая брызги с бурного прибоя,
Он влажной пылью воздух наполняет
И снежных чаек носит над волнами. <…>

Все это сном мне кажется теперь. <...>
Зачем смущать себя бесплодной думой,
Что мы живем не счастьем, а надеждой
На это счастье, — что никто не знает,
К чему все наши радости и скорби,
Когда нас ждет забвение, ничто?
Умру — и все ж останусь в этом мире,
Как часть его великой, вечной жизни,
И пусть пока я сознаю его,
Пока я это чувствую и мыслю,
Пусть сердце не смущается в печали,
Пусть познает, что и печаль, и радость
Равно прекрасны в вечной жажде — жить!

[Бунин 2014а: 235—236]

Бросается в глаза повествовательная интонация этого произведения, которая реализуется в астрофичной форме организации текста и в обращении к белому пятистопному ямбу, свойственному драматическим произведениям и предающему ощутимую эпичность всему изложению. Точнее, стихотворение разделено на четыре тематических отрывка (осенний день в старом доме, воспоминания о событиях любовной драмы и о счастливых днях на юге, философское заключение) длиной от 17 до 22 строк, которые тем не менее не соотносятся ни с каким видом строгой строфической формы. Следует также отметить, что на протяжении всего текста конец строки часто не совпадает с концом синтаксической единицы (предложения или его смысловой части), что способствует передаче свободного течения мыслей, воспоминаний и их речевой фиксации. Композиционно схожим образом выстроен миницикл «Листки из дневника»: простое описание погодных явлений, окружающей обстановки и времени года приводит к раздумьям о потерянной любви и человеческом одиночестве.

Движение лирического сюжета стихотворения «Из дневника», с одной стороны, повторяет стандартное развитие микросюжета дневниковой записи (констатация собственных мыслей, эмоций, текущих наблюдений и событий личной жизни). Но с другой стороны, читатель может реконструировать жизненную историю, целый неудачный любовный роман и, по сути, перед нами свернутый рассказ о любви. При этом финальная часть стихотворения представляет собой образец жанра философской лирики. Именно появляющаяся в данном стихотворении ретроспекция выдает авторскую жанровую фальсификацию, так как ретроспективность настоящему дневнику в большинстве случаев не свойственна [Шикин 1987: 98]. Следует отметить, что проникновение эпичности в лирику и лиризма в эпику составляет характерную черту бунинского творчества. Например, известное и любимое самим автором стихотворение «Одиночество» (1903) является таким же рассказом в миниатюре и так же повествует (с еще более явной разговорной интонацией) о крахе любви и душевной ране. Таким образом, возникновение оценивающей ретроспективной авторской позиции превращает дневниковый дискурс в художественный, а фрагментарную запись — в рассказ в стихах. А.А. Зализняк указывает на еще один важный признак дневника, от которого Бунин отходит в данном стихотворении, — отсутствие единого, выстраивающего повествование замысла [Зализняк 2006: 173]. В его лирических произведениях, содержащих отсылки

к дневниковому дискурсу, постоянно присутствуют временны́е скачки от «сейчас» к «тогда», от прошлого к настоящему и обратно, что демонстрирует наличие авторского замысла — собирание единой причинно-следственной и ценностной канвы своей жизни.

Но если говорить о строфическом и метрическом оформлении поэтического текста, то другое стихотворение Бунина, «Последние дни», наиболее близко к рассмотренному произведению. Совпадает обращение к астрофичной форме и белому стиху, только теперь это еще более длинный, протяженный шестистопный ямб. При этом с помощью пробелов единый словесный поток разделен автором на шесть фрагментов длиной от 4 до 11 строк, которые отражают движение мысли и настроения лирического героя. Фрагментарность, отрывочность, сиюминутность идейно-образного содержания стихотворения маркируются также большим количеством многоточий, расположенных в начале и в конце строк:

...Сегодня в первый раз один брожу в аллее...
Сегодня в первый раз подумать мне пришлось,
Что счастье наших дней и светлые мгновенья
Мы не умели, может быть, ценить...
<...>
Минувшая весна, минувшая любовь
Тогда вдвойне милей и поэтичней
Мне кажутся... Как будто даль зовет
И тихую печаль мне навевает...
И долго я стою, безмолвием объятый,
И долго предо мной безмолвствуют поля,
И теплый светлый день, и редкий лес пахучий...

[Бунин 2014а: 137—138]

Стихотворения «Из дневника» и «Последние дни» посвящены тяжелому роману с Варварой Пащенко и имеют реальную биографическую основу (перипетии этой любовной трагедии отразились на страницах писем И.А. Бунина к его брату Юлию, а все дневниковые записи этих лет не сохранились и, по всей видимости, были автором уничтожены[2]). Переживание превратностей первой серьезной любви провоцировало у молодого поэта обращение к поэтике дневникового жанра и, возможно, проанализированные стихотворения в поэтической форме перерабатывали какие-то реальные дневниковые страницы, которыми мы сейчас не располагаем. Тем не менее перед нами не подлинные отрывки из дневника, а художественные произведения, адресованные широкому читателю. Поэтому можно говорить о том, что признаки эго-документа в них представляют собой *художественный прием*, нацеленный на создание определенного впечатления жизненности, сокровенности описанной любовной

2 В период драматического романа с В.В. Пащенко И.А. Бунин мог вести дневник, а затем уничтожить его после крайне тяжелого разрыва. Однако в это время он мог и не вести регулярно дневник, а записывать только некоторые свои впечатления. Например, сохранились отдельные записи за 1893 и 1894 годы. Наличие этих отрывочных записей может говорить о том, что начинающий писатель все-таки вел дневник в этот период, но сохранил только эти отрывки. На наличие дневниковой основы указывают также названия стихотворений, созданных в этот период: «Из дневника» и «Последние дни. Отрывки из дневника».

драмы. Некоторые из вышеперечисленных текстов были обнародованы, но они не потеряли своей интимности, не перестали быть *текстами для себя*, предназначенными для психотерапии душевной раны.

Отметим в этом плане, что некоторые «дневниковые» стихотворения практически не публиковались. Например, «Листки из дневника» и «Из записной книжки» не входили в прижизненные авторские издания стихотворения. Оба стихотворения печатались один раз в журнале «Родина» в 1887—1888 годах и больше не переиздавались. Возможно, статус этих произведений менялся для самого Бунина, и со временем на первый план вышла их биографическая основа, он стал воспринимать их скорее как личные эго-документы своей молодости, нежели как художественные тексты. И причина этого, на наш взгляд, не только в художественной незрелости ранней лирики поэта, но и в ее отчетливом исповедально-биографическом характере, от которого он позже начинает последовательно избавляться. В доказательство приведем более позднюю оценку И.А. Бунина своего первого поэтического сборника «Стихотворения 1887—1891 гг.» (Орел, 1891): «...Издал первую книжку стихов, чисто юношеских, не в меру интимных» [Бунин 1988: 552].

Поразительным примером тесной связи анализируемой группы стихотворений с эго-документальным дискурсом является стихотворение «Из записной книжки» 1887 года, которое почти дословно, но только в стихотворной форме, повторяет содержание одной бунинской дневниковой записи тех лет, которая чудом сохранилась. Процитируем сначала стихотворение:

<...>
Не хочется спать!.. Я в молчании ночи
Рассвета дождусь... Мне *мерещатся вновь*
И русые кудри, и женские очи,
А в сердце опять — *и печаль, и любовь*!
Я радостно чую свое пробужденье, —
Мне тяжко дремать, холодея душой!..
Теперь я хочу пережить треволненья,
Чтоб жить, — не томиться бесплодной тоской.

За слово привета, за добрые речи,
Согретые жаром *горячей любви*,
За *лунные ночи* и *тайные встречи*
Забуду печали и скорби мои!
Те скорби мне сердце вконец истомили,
Томила нужда беспросветной тоской,
В *душе молодой* все *порывы застыли*,
И жаждал я счастья до боли порой!..

[Бунин 2014б][3]

Сравним с дневниковой записью пятнадцатилетнего Бунина:

«29-го декабря (1885 г.) Сегодня вечер у тетки. На нем наверно будут из Васильевского, в том числе гуверн[антка], в которую я влюблен не на шутку. <...> Она моя! Она меня любит! О! С каким сладостным чувством я взял ее ручку и прижал

3 Здесь и далее курсив в цитатах мой. — *Е.К.*

к своим губам! Она положила мне головку на плечо, обвила мою шею своими ручками и я запечатлел на ее губках первый, *горячий поцелуй*!.. Да! пиша эти строки, я *дрожу от упоенья*! от *горячей первой любви*!.. <...> Остальное время вечера я был как в тумане. Сладкое, пылкое чувство было в душе моей. Ее *милые глазки* смотрели на меня теперь нежно, открыто. В этих *очах* можно было читать любовь. <...>

Наконец я лег спать, но долго *не мог заснуть*. В голове носились *образы, звуки... пробовал стихи писать*, — звуки путались и ничего не выходило... передать все я не мог, сил не хватало, да и вообще всегда, когда сердце переполнено, стихи не клеятся. Кажется, что написал бы бог знает что, а возьмешь перо и становишься в тупик... Согласившись наконец с Лермонтовым, что всех чувств значенья «стихом размерным и словом ледяным не передашь», я погасил свечу и лег. Полная *луна* светила в окно, ночь была морозная, судя по узорам окна. Мягкий бледный *свет луны* заглядывал в окно и ложился бледной полосой на полу. Тишина была немая... Я все еще не спал... Порой на луну, должно быть, набегали облачка и в комнате становилось темней. В памяти у меня пробегало прошлое. Почему-то мне вдруг вспомнилась давно, давно, когда я еще был лет пяти, *ночь летняя, свежая и лунная*... Я был тогда в саду... И снова все перемешалось... Я глядел в угол. *Луна* по-прежнему бросала свой мягкий свет... [Бунин 1988: 331].

В дневнике писателя 1885 года говорится о влюбленности в гувернантку Э.В. Фехнер, а в стихотворении 1887 года, возможно, отразилось также увлечение А.В. Резвой, которой посвящены другие три стихотворения 1887 года, сохранившиеся в юношеских рукописных поэтических тетрадях Бунина [Литературное наследство 1973: 247, 251]. Не исключено слияние этих ситуаций в один психологический комплекс влюбленности и наложения реалий и художественных деталей одного эпизода на другой. Э.В. Фехнер под влиянием нахлынувших воспоминаний может быть также героиней стихотворения «Из записной книжки». Порывы, восторги и упоения юношеской любви, выраженные в дневнике сумбурно и многословно, в стихотворении обретают более строгую и отточенную форму, хотя оно еще поэтически незрелое, немного наивное и безыскусное. Данный переход дневниковой записи в стихотворный текст подтверждает наблюдения М. Михеева о свободном перетекании документальной литературы в художественную и о промежуточном характере любой дневниковой записи: «Это *почти*-текст, *недо*-текст, *около*-текст, или *пред*-литература — уже теряющая невинность и безответственность спонтанной речи, но и не приобретшая законченности, окончательности, выверенности собственно текста» [Михеев 2007: 75]. Исследователь вводит термин «*пред*-текст» для подобных фрагментарных, неорганизованных дневниковых записей, отмечая, что в литературной мастерской писателя они зачастую становятся черновиками для позднейших художественных произведений [Там же: 114].

Совпадают в двух приведенных текстах описания тайных жарких встреч с возлюбленной («согретые жаром горячей любви» — «от горячей первой любви»), ночная бессонница от волнений, наплыв образов и впечатлений, упоение волшебством лунной ночи. Если в дневнике юноша Бунин переносится мыслью от зимней ночи к одной из летних лунных ночей своего детства, то и стихотворение «Из записной книжки» начинается описанием летней лунной ночи: «Но летняя ночь коротка — заалеет / Край неба опять и умчится она, / Едва только запад потухнуть успеет / И в небе взойдет молодая луна...» [Бунин

2014б: 203]. Таким образом, приведенный стихотворный текст, на наш взгляд, представляет собой все же свершившуюся попытку передать стихами мысли и чувства той памятной ночи (или ряда ночей, озаренных глубоким душевным волнением), и, возможно, его появление вызвано перечитыванием записной книжки, что и нашло отражение в заглавии. Стихотворение, в отличие от дневника, уже суммированный, обобщенный жизненный опыт, пропущенный через более строгую эстетическую призму (лаконизм, отсутствие повторов, сбивчивости изложения, элементы ретроспекции), но при этом оно сохраняет важные особенности породившего его дискурса: речевая ситуация «разговора с самим собой», непосредственность высказываний, повествовательная интонация, отсутствие тропов и риторических приемов, кроме некоторых трафаретных поэтизмов («жар любви», «беспросветная тоска» и т. д.).

Ранняя лирика Бунина в целом характеризуется прямотой авторского самовыражения, узнаваемыми параллелями с его биографией, образом жизни, социальным статусом. Лирический герой наиболее близок к реальному автору, не затушеван масками, мифопоэтическими или литературными аллюзиями. Особенно это проявляется в вышеназванных стихотворениях, в которых преобладают личные формы глагола и местоимения первого лица: «...Сегодня в первый раз брожу в аллее...», «Люблю бродить я и вздыхать...», «Уснуть бы мне теперь, чтоб тихий сумрак ночи...», «Я долго тебя поджидал на дороге...», «Я радостно чую свое пробужденье...», «В окно я вижу груды облаков» и т. д. Безусловно, лиризм, душевная открытость, рефлексия характерны как для лирической пьесы в целом, так и для личного дневника, поэтому и возможно скрещивание этих жанров. Порой лирические стихотворения у разных авторов даже безо всякого «говорящего» заголовка похожи на рифмованные и метрически оформленные дневниковые записи, но выбор заглавий для вышеназванных бунинских текстов подчеркивает их взаимосвязь с эго-документами и не оставляет сомнений в сознательности обращения автора к их поэтике[4].

После 1901 года Бунин старается не впускать читателя в свой личный мир, рассуждая в поэзии о вечных вопросах: божественном бытии, непреходящих жизненных ценностях, истории человечества. Поэтому в начале XX века стихотворений, которые содержали бы в заглавии слова «дневник» или «записная книжка», больше не встречается. Однако Бунин продолжает переделывать в стихотворения некоторые свои дневниковые записи, используя их как предварительные наброски, зарисовки. Например, Т.М. Двинятина проследила возникновение важнейшего для зрелого Бунина стихотворения «Петух на церковном кресте» из дневниковой записи от 20 сентября / 3 октября 1922 года [Двинятина 2014а: 466]. Это вполне закономерно, так как меняется и субъектно-объектная организация его поэзии, намечается отход от лиризма к объективиз-

4 Под поэтикой эго-документа мы понимаем определенные формальные и содержательные признаки, характерные для эго-документального дискурса: образ «откровенного автора», близость этого облика в произведении к характеру и обстоятельствам жизни автора биографического, фрагментарность, интимность, синхронность (описание эмоционального настроения, места и времени по принципу «здесь и сейчас»), повествовательность, событийность и соотнесенность фактов внутренней, психической и внешней, бытовой жизни, минимальное количество тропов, а также отсутствие каких-либо художественных приемов, затрудняющих восприятие авторской исповеди.

му, стремление к передачи не личного, а обобщенного опыта. Бунин отказывается от установки на исповедальность и начинает тяготеть к абстрактному «я», не лично-авторскому, а общечеловеческому, «я»-конструкции заменяются на безличные обороты, выражающие не индивидуальное мнение, а некие абсолютные априорные истины. Но исповедальная интенция и непосредственное авторское самовыражение не исчезают из бунинского творчества, а переходят в прозу и находят свое воплощение в лирических миниатюрах, бессюжетных рассказах и рассказах-фрагментах. Эту потребность прямого разговора с читателем и стремление освободиться от фабульности и героев, а по сути приблизиться к формату дневниковой записи, отмечает Ю. Мальцев в прозе Бунина 1900-х годов: «“Я”, о котором повествовалось, сливалось у него с “я” повествующим, а “я” повествующее сливалось с “я” авторским. В этой открытой и серьезной исповедальности искусства он видел спасение не только от фальши и условности, но и от времени, от забвения, от смерти» [Мальцев 1994: 105]. Исследователь видит взаимосвязь зрелых бунинских прозаических миниатюр с «Опавшими листьями» Розанова и связывает их художественные особенности с общим кризисом традиционных литературных форм [Там же: 103—105]. А сам писатель зафиксировал в феврале 1916 года в своем дневнике мысль о том, что «дневник одна из самых прекрасных литературных форм», и «в недалеком будущем эта форма вытеснит все прошлые» [Устами Буниных 1977–1982 I: 149].

Но вернемся к лирике. Помимо самих стихотворений, копирующих форму и содержание эго-документа, дневниковый характер ранней бунинской поэзии проявляется и в самом *принципе построения ранних поэтических книг*. Например, проанализируем, как составлен поэтический сборник «Под открытым небом» 1898 года. Вся книга состоит из 31 стихотворения, которые хоть и фрагментарно, но последовательно, без хронологических сбоев, фиксируют временное движение на протяжении полутора лет. За точку отсчета берется лето, потом следует осень, зима, весна, снова лето, осень и зима. В результате перед читателем оказывается лирический дневник, в котором отражена смена впечатлений, жизненных событий (бытовых фактов) и настроения лирического героя, сопряженная с течением времени. Соответствующие иллюстрации (пейзажные заставки) в оформлении книги и названия стихотворений поддерживают иллюзию дневника: «В феврале», «Весенняя сказка», «Летнее утро», «Начало осени», «Октябрьский рассвет», «Осенняя ночь», «Первый снег» [Бунин 1898]. Описанное в каждом стихотворении событие, как правило, сиюминутно, фиксируются мимолетные жизненные впечатления и изменчивые состояния природы. Если в лирическом сюжете и присутствует изредка мысленное возвращение в прошлое, то оно всегда сопоставляется с настоящим моментом.

Сам поэт в одном позднем любопытном стихотворении подтвердил дневниково-интимный характер своих первых лирических опытов, их связь с юношескими дневниковыми записями. Речь идет об осеннем стихотворении 1923 года «Опять холодные седые небеса…». Перед нами один из редких примеров исповедальной ноты в составе итогового сборника «Избранные стихи» 1929 года:

«Опять холодные пустые небеса,
Пустынные поля, набитые дороги,
На рыжие ковры похожие леса
И тройка у крыльца и слуги на пороге…»

— Ах, *старая наивная тетрадь*!
Как смел я в те года гневить печалью Бога?
Уж больше не писать мне этого «опять»
Перед счастливою осеннею дорогой!
[Бунин 2014б: 194]

Особая интимность возникает в тексте за счет создания в первом четверостишии иллюзии отрывка из дневника, которая подтверждается во втором четверостишии словами «старая наивная тетрадь». При первой публикации в «Русской газете» в 1924 году (14 декабря, №199, Париж) стихотворение так и называлось — «Старая тетрадь» [Двинятина 2014а: 467], и подобное заглавие, указывающее на источник происхождения произведения, позволяет включить этот текст в круг «дневниковых» стихотворений, рассмотренных ранее. Вслед за первыми закавыченными строками под влиянием искреннего и открытого читателю образа повествователя, свойственного этому жанру, прорывается прямая речь автора, обозначенная тире в начале строки (редкий для Бунина прием). Стихотворение имеет биографический подтекст: указание на уже немолодой возраст лирического героя («в те года») и на утраченный им образ жизни русского помещика («тройка у крыльца», «слуги на пороге»). Т.М. Двинятина высказала интересное предположение, что вышеприведенная одна из последних лирических пьес Бунина является эхом его самого первого дошедшего до нас юношеского осеннего стихотворения 1883 года, описывающего его отъезд из родного дома в Елец на учебу в гимназию и никогда не публиковавшегося при жизни автора [Двинятина 2015: 231—232]:

Клубился туман над землею
Густою, густой пеленой,
Когда я поутру зарею
О[зёрки] оставил с тоской.

И северный ветер холодный
В лицо мне порывисто бил,
Когда я, закрывшись шинелью,
Оставил все то, что любил.
[Бунин 2014б: 199]

Исследовательница также отмечает, что в 1920-х годах Бунин осознал цикличность своей поэзии и внутренние переклички произведений не только одного года, но и разных десятилетий. Он начинает сознательно обращаться к *автоцитации*, в ряде стихотворений она становится почти дословной [Двинятина 2015: 231—232]. Действительно, словно прочитав в юношеской тетради одно из своих первых стихотворений, немолодой поэт создает одно из последних. Но о какой тетради может идти речь? Т.Г. Динесман в статье «По страницам ранних поэтических тетрадей Бунина» указывает, что в юности, во время жизни в Озёрках после ухода из гимназии, будущий знаменитый писатель создавал особые рукописные тетради, которые представляли собой самодельные записные книжки:

> Все, что выходило в те годы из-под его пера, тщательно переписывалось в сшитые собственными руками тетради; заглавия их («Опыты», «Сочинения стихотворные») заимствованы с обложек тех «чудеснейших томиков» со стихами «поэтов

державинских и пушкинских времен», за чтением которых Бунин провел первую зиму после возвращения из гимназии [Динесман 1973: 121].

Говоря о ранних юношеских поэтических тетрадях начинающего писателя, можно упомянуть сохранившиеся в архивах первую (1886)[5], вторую (1886—1887)[6] и третью (1887) тетради[7]. Остальные юношеские стихотворения в ОГЛМТ сохранились на отдельных листах из утраченных тетрадей [Описание материалов… 1979: 11—27]. Еще одна юношеская тетрадь И.А. Бунина под заглавием «Опыты. Стихотворения Ивана Алексеевича Бунина» находилась в собрании писателя В.Г. Лидина, сейчас она хранится в РГАЛИ в его личном фонде[8]. Известны еще две более поздние рукописные тетради (1915—1917 и 1943 годов), которые уже не имеют отношения к данному периоду, но к одной из них мы далее все же обратимся [Двинятина 2014б: 374—375]. Таким образом, «старая наивная тетрадь» может быть отсылкой к тем ранним рукописным тетрадям, которые исследовала Т.Г. Динесман, или к подобным рукописям, которые были увезены Буниным в эмиграцию. Вероятно, они время от времени перечитывались, в частности использовались для переработки и редактирования ранней лирики при подготовке полного собрания его сочинений, выпущенного издательством «Петрополис» в 1934—1936 годах[9]. Публикация в 1924 году стихотворения «Старая тетрадь» также говорит о перечитывании писателем своего архива уже в эмиграции.

Т.Г. Динесман указала на то, что тяготение к поэтике эго-документа в раннем творчестве Бунина связано с влиянием поэзии С.Я. Надсона: «Бунин пытается войти в поэтический мир Надсона, пережить его чувства, мыслить его образами, говорить его языком. В бунинской тетради появляются стихи «Из записной книжки» (№ 34), повторяющие излюбленный жанр Надсона (“Из дневника”)» [Динесман 1973: 125]. В частности, исследовательница пишет о стихотворении «Листки из дневника», которое несет в себе отличительные черты надсоновских тем и интонации: «Как измучился я, как от дум изнемог, / Как устал от бессонных ночей! / Но никто не понял этих дум и тревог / Под улыбкой обычной моей… / Тяжело мне писать, рассказать мне невмочь, / Как душа молодая болит; / А в открытые окна весенняя ночь / С тихой лаской безмолвно глядит» (цит. по: [Там же: 125]). Мотивы печали, тоски, усталости, одиночества и разочарования в этом тексте берут свое начало не только в личном опыте автора, но и в поэзии старшего современника, в которой они проявились с исключительной силой. Исследовательница выделяет целый цикл «надсоновских» лирических текстов, написанных в 1887 году, когда Бунин был особенно впечатлен его творчеством (в этот год вышло посмертное издание стихотворений поэта, ставшее литературным событием) и даже выступил в печати со стихотворением «Над могилой С.Я. Надсона», отмечая, что после 1887 года

5 ОГЛМТ (Орловский объединенный государственный литературный музей И.С. Тургенева). Ф. 14. № 982 оф. Л. 1—27.

6 Там же. № 974 оф. Л. 1—22.

7 Там же. № 983 оф. Л. 1—11.

8 РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 3102. Оп. 3. Ед. хр. 27.

9 Первый том данного собрания сочинений содержит лирические произведения И.А. Бунина, в том числе ранние, начиная с 1888 года, и их редакции отличаются от предыдущих публикаций.

молодой поэт освобождается от этого влияния [Там же: 126]. К типично «надсоновским» стихотворениям Т.М. Двинятина вслед за Т.Г. Динесман относит: «Пошли, о Боже! — новой силы...», «Поэту», «Кто испытал и тоску, и мученья...», «Перед разлукой», «При разлуке», «Листки из дневника (I—II)», «Отрадно сознавать, что в жизни есть мгновенья...» [Двинятина 2014а: 468]. Безусловно, Бунин находит свои оригинальные темы и интонации в лирике, однако, на наш взгляд, творчество безвременно умершего старшего современника оказало на начинающего поэта более сильное воздействие и оставило заметный след в его собственной поэзии не только конца 1880-х, но и 1890-х годов. Это влияние проявляется в виде заметной повествовательности, печально-интимной интонации, тогда как гражданские мотивы надсоновской поэзии никогда не вызывали бунинского интереса.

Надсон активно внедрял в лирику 1880-х годов поэтику эго-документа, в частности исповедальность, формы письма или отрывка из дневника. Четыре его стихотворения имеют одинаковый заголовок «Из дневника», четыре стихотворения озаглавлены «Отрывок» и два из них по другим признакам (событийность, интимность, биографичность) можно интерпретировать как отрывки из дневника или письма. Одно из этих стихотворений с названием «Отрывок» имеет подзаголовок «Из письма к М.В. Ватсон», а другое произведение с этим же заголовком описывает типичную дневниковую ситуацию наступления ночи и вечерних размышлений, рефлексии над прошедшим днем. Также можно отметить три стихотворения Надсона в жанре письма: «Письмо», «Последнее письмо», «Я вам пишу, хотя тревожно», а также шесть произведений поэта, которые начинаются со слов «сегодня» и «сегодняшняя», что также является характерным зачином для стилистики ведения ежедневных записей [Надсон 1962]. Н.А. Богомолов пишет о тесной внутренней связи формы письма с дневниковой записью, о возможности совмещения их функций и о существовании примеров дневников в виде писем на рубеже XIX—XX веков [Богомолов 2008]. На наш взгляд, подобные приемы и обозначения нужны были Надсону для создания образа дневникового «я», представления о предельно откровенном авторе, который не стесняясь впускает читателя в свой внутренний мир и тесный круг избранных друзей. Вел Надсон и настоящий дневник, который, по его собственному свидетельству, не только был разговором с самим собой, но и предназначался для чтения третьим лицам (например, его собственной тете или матери девушки, в которую он был влюблен) [Надсон 1912].

Исследователи надсоновской поэзии справедливо указывают, что для нее характерно большое количество клишированных, устойчивых поэтизмов, традиционных слов-сигналов и оборотов, тематическая узость и кодифицированность [Безменова 2017; Павельева 2009]. Но задушевная интонация, обилие форм личного местоимения «я» и глаголов в личной форме, маркеры дневникового или эпистолярного жанра в заголовках, — все это преобразовывало условно-поэтическую лексику, приспосабливало ее для выражения субъективно-авторских чувств и переживаний. Именно в этом, на наш взгляд, секрет невероятной популярности Надсона у поколения конца 1880-х — начала 1890-х годов. У читателя его посмертного сборника стихотворений создавалось впечатление, что они читают не просто стихи, а личный дневник, ведение которого оборвалось одновременно с жизнью автора.

Эту манеру старательно копирует молодой Бунин, создавая аналоги форм дневникового дискурса как в виде отдельных стихотворений или небольших

циклов, так и в виде печатных сборников. Но столь же старательно зрелый Бунин освобождается от поэтики эго-документа в своей лирике, уходит от дневникового образа откровенно-простодушного автора, прячет свое «я» и в этом идет наперекор магистральным тенденциям лирики начала XX века. З.Н. Гиппиус писала по поводу зрелой лирики поэта: «Во всяком случае, у нас в данную минуту нет художника, равного Бунину по умению так последовательно, под такими целомудренно длинными одеждами скрывать себя — в своем» [Гиппиус 1912]. Галина Кузнецова, размышляя над лирикой Бунина, пришла к схожим с Гиппиус выводам, что «непопулярность его стихов — в их отвлеченности и скрытности, прятании себя за некой завесой, чего не любит рядовой читатель, ищущий в поэзии прежде всего обнаженья души» [Кузнецова 2006: 420]. Сам Бунин высказал в стихотворении «Завеса» (1912) нежелание пускать кого-либо в свою душу, то есть создавать интимную лирику:

<…>
И сокровенных чувств, и тайных мыслей много
От вас *я утаил*. Никто моих путей,
Никто моей души не знает, кроме Бога:
Он сам нас разделил завесою своей.

[Бунин 2014б: 91]

Таким образом, зрелый период поэтического творчества Бунина отчетливо противопоставлен его раннему периоду по отношению к дневниковой прямоте и откровенности. Исключением становятся лишь поэтические произведения 1915—1917 годов, составившие так называемую поэтическую «Глотовскую тетрадь», которую с определенными оговорками можно назвать *литературным дневником*. Заполнявшаяся с февраля 1915-го по конец сентября 1917-го года, она содержит черновые и беловые с правкой автографы 107 стихотворений, дающие отчетливое представление и о характере бунинской работы над своими текстами, и о данном периоде его жизни. Большинство (70) стихотворений в ней было записано в 1916 году [Двинятина 2015: 123—128; 2014б: 374]. Не все они исповедального свойства, среди них много сюжетных и ролевых стихотворений, но в ряде текстов поэт снова начинает говорить от первого лица и описывать свое душевное состояние и обстоятельства своего пребывания в охваченной революционными настроениями деревне с бытовыми подробностями: «Постепенно в 1916—1918 годах происходит перестройка художественной системы Бунина и на первый план снова, как в ранние годы, выходит прямое авторское высказывание» [Двинятина 2015: 127]. Обращение к форме поэтического дневника в этот раз вызвано исключительно драматическими событиями в жизни автора, ощущением надвигающейся катастрофы, затворничеством в усадьбе Глотово, прощанием с молодостью и всей прежней дворянской, усадебной культурой, которые исчезали под натиском исторических событий. Приведем важное для нас суждение Т.М. Двинятиной о наличии дневникового подтекста в произведениях «Глотовской тетради»: «Ряд стихотворений этих лет может быть прочитан как поэтический пролог “Окаянных дней”» [Там же: 123]. Как отдельная книга стихотворения «Глотовской тетради» не были изданы, но многие из них, а именно 50, вошли в сборник «Избранные стихотворения» 1929 года.

Подведем некоторые итоги. Под воздействием лирики С.Я. Надсона Бунин достаточно рано учится воспроизводить в поэзии дневниковые формы, соз-

давать иллюзию интимно-доверительного разговора с автором. Он экспериментирует со стихотворениями фрагментарного характера, которые кажутся вырванными из контекста какого-то большого личностного повествования. Иногда на это указывает многоточие в начале первой строки и в конце последней, как, например, в стихотворении «Последние дни. Отрывки из дневника». В этих произведениях преобладает установка на безыскусственность, прямоту высказывания, откровенность, в поэтическую ткань вплетены обороты и интонации разговорной речи, например: «Но нету сил уснуть», «Ты помнишь, что я говорил тебе?», «Не хочется спать» и т. д. Таким образом, поэтика эго-документа в ранней лирике Бунина проявляется на разных уровнях: семантика заглавия и наличие жанровых подзаголовков, повествовательность, эпичность, подбор лексики (разговорно-бытовой или нейтрально-литературный узус без обращения к поэтизмам высокого стиля или экзотизмам), фиксация характерных дневниковых речевых ситуаций (например, вечерние размышления и рефлексия над текущим днем, порой переходящая в воспоминания и философские размышления). Эго-документальный характер раннего периода творчества Бунина, его взаимосвязь с опытом ведения юношеских записей «для себя» проявляется и в отдельных поэтических текстах, созданных до 1901 года, и в хронологической композиции первых печатных сборников, создающей видимость лирического дневника. Однако несмотря на тщательное использование поэтики эго-документа, сравнение псевдодневниковых стихотворений Бунина с подлинными личными записями демонстрирует характерные отличия, присущие уже художественному тексту: общий замысел, идейно скрепляющий текст, временную дистанцию, лаконизм, отбор лексики и отсутсвие синтаксического хаоса.

Библиография / References

[Безменова 2017] — *Безменова Л.П.* Особенности поэтического стиля С.Я. Надсона // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 1А. С. 173—179.

(*Bezmenova L.P.* Osobennosti poeticheskogo stilya S.Ya. Nadsona // Kul'tura i tsivilizatsiya. 2017. Vol. 7. № 1A. P. 173—179.)

[Богомолов 2016] — *Богомолов Н.А.* Писательский дневник как тип повествования // La poétique autobiographique à l'âge d'argent et au-delá. Lyon: Centre d'études slaves André Lhirondelle (CESAL), 2016 / Modernités russes 16. P. 220—238.

(*Bogomolov N.A.* Pisatel'skiy dnevnik kak tip povestvovaniya // La poétique autobiographique à l'âge d'argent et au-delà. Lyon: Centre d'études slaves André Lhirondelle (CESAL), 2016 / Modernités russes 16. P. 220—238.)

[Богомолов 1990] — *Богомолов Н.А.* Дневники в русской культуре начала XX века // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 148—158.

(*Bogomolov N.A.* Dnevniki v russkoy kul'ture nachala XX veka // Tynyanovskiy sbornik: Chetvertye Tynyanovskie chteniya. Riga, 1990. P. 148—158.)

[Богомолов 2008] — *Богомолов Н.А.* Письмо — дневник — устная новелла — проза в практике символистов: Вячеслав Иванов и Л.Д. Зиновьева-Аннибал // Revue des études slaves. 2008. Т. 79, fasc. 3. Entre les genres: l'écriture de l'intime dans la littérature russe, XIX—XX siècles. P. 349—360.

(*Bogomolov N.A.* Pis'mo — dnevnik — ustnaya novella — proza v praktike simvolistov: Vyacheslav Ivanov i L.D. Zinov'eva-Annibal // Revue des études slaves. 2008. T. 79, fasc. 3. Entre les genres: l'écriture de l'intime dans la littérature russe, XIX—XX siècles. P. 349—360.)

[Бондарь 2013] — *Бондарь И.А.* Эго-текст и эго-документ в литературном процессе // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2013. № 6. С. 107—115.

(*Bondar' I.A.* Ego-tekst i ego-dokument v literaturnom processe // Izvestiya vysshih uchebnyh zavedeniy. Problemy poligrafii i izdatel'skogo dela. 2013. № 6. P. 107—115.)

[Бунин 2014а] — *Бунин И.А.* Стихотворения: В 2 т. Т. 1 / Сост., коммент. и вступ. ст. Т.М. Двинятиной. СПб.: Пушкинский Дом; Вита Нова, 2014.

(*Bunin I.A.* Stikhotvoreniya: In 2 vols. Vol. 1 / Comp., comment. and introd. by T.M. Dvinyatina. Saint Petersburg, 2014.)

[Бунин 2014б] — *Бунин И.А.* Стихотворения: В 2 т. Т. 2 / Сост., коммент. и вступ. ст. Т.М. Двинятиной. СПб.: Пушкинский Дом; Вита Нова, 2014.

(*Bunin I.A.* Stikhotvoreniya: In 2 vols. Vol. 2 / Comp., comment. and introd. by T.M. Dvinyatina. Saint Petersburg, 2014)

[Бунин 1988] — *Бунин И.А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6: Освобождение Толстого. О Чехове. Воспоминания. Дневники. Статьи. М.: Художественная литература, 1988.

(*Bunin I.A.* Sobranie sochineniy: in 6 vols. Vol. 6: Osvobozhdenie Tolstogo. O Chekhove. Vospominaniya. Dnevniki. Stat'i. Moscow, 1988.)

[Бунин 1898] — *Бунин И.А.* Под открытым небом. М.: Изд. ред. журнала «Детское чтение», 1898.

(*Bunin I.A.* Pod otkrytym nebom. Moscow, 1898.)

[Волгин 2009] — *Волгин И.Л.* Метаморфозы личного жанра // Наследие В.В. Розанова и современность. Материалы Международной научной конференции (Москва. 2006. 29—31 мая). М.: РОССПЭН, 2009. С. 61—72.

(*Volgin I.L.* Metamorfozy lichnogo zhanra // Nasledie V.V. Rozanova i sovremennost'. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (Moscow. 2006. May 29—31). Moscow, 2009. P. 61—72.)

[Воронова 2003] — *Воронова Н.Г.* Заметки о речевом жанре дневника. Культура и текст. 2003. № 10. С. 194—200.

(*Voronova N.G.* Zametki o rechevom zhanre dnevnika. Kul'tura i tekst. 2003. № 10. P. 194—200.)

[Гиппиус 1912] — *Гиппиус З.Н.* В целомудренных одеждах (К 25-летию литературной деятельности И.А. Бунина) // Солнце России. 1912. № 141 (42). С. 2.

(*Gippius Z.N.* V tselomudrennykh odezhdakh (K 25-letiyu literaturnoy deyatel'nosti I.A. Bunina) // Solntse Rossii. 1912. № 141 (42). P. 2.)

[Двинятина 2014а] — *Двинятина Т.М.* Примечания // Бунин И.А. Стихотворения: В 2 т. Т. 2 / Сост., коммент. и вступ. ст. Т.М. Двинятиной. СПб.: Пушкинский Дом; Вита Нова, 2014.

(*Dvinyatina T.M.* Primechaniya // Bunin I.A. Stikhotvoreniya: In 2 vols. Vol. 2 / Comp., comment. and introd. by T.M. Dvinyatina. Saint Petersburg, 2014.)

[Двинятина 2014б] — *Двинятина Т.М.* Текстология поэзии И.А. Бунина // Бунин И.А. Стихотворения: В 2 т. Т. 2 / Сост., коммент. и вступ. ст. Т.М. Двинятиной. СПб.: Пушкинский Дом, Вита Нова, 2014. С. 371—419.

(*Dvinyatina T.M.* Tekstologiya poezii I.A. Bunina // Bunin I.A. Stikhotvoreniya: In 2 vols. Vol. 2 / Comp., comment. and introd. by T.M. Dvinyatina. Saint Petersburg, 2014. P. 371—419.)

[Двинятина 2015] — *Двинятина Т.М.* Поэзия И.А. Бунина. Эволюция. Поэтика. Текстология. Дисс. … д-ра филол. наук. СПб., 2015.

(*Dvinyatina T.M.* Poeziya I.A. Bunina. Evolyutsiya. Poetika. Tekstologiya. Dr. habil. thesis. Saint Petersburg, 2015.)

[Динесман 1973] — *Динесман Т.Г.* По страницам ранних поэтических тетрадей Бунина // Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин: В 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 1973. Кн. 2. С. 121—128.

(*Dinesman T.G.* Po stranitsam rannikh poeticheskikh tetradey Bunina // Literaturnoe nasledstvo. Vol. 84: Ivan Bunin: In 2 bks. Moscow, 1973. Bk. 2. P. 121—128.)

[Жожикашвили 2003] — *Жожикашвили С.В.* Дневник // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2003. С. 233.

(*Zhozhikashvili S.V.* Dnevnik // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy. Moscow, 2003. P. 233.)

[Зализняк 2006] — *Зализняк А.А.* Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. 2006. № 106 (6). С. 162—180.

(*Zaliznyak A.A.* Dnevnik: k opredeleniyu zhanra // Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. № 106 (6). P. 162—180.)

[Келдыш 2009] — *Келдыш В.А.* Розанов и русская литература Серебряного века // Наследие В.В. Розанова и современность. Материалы Международной научной конференции (Москва. 2006. 29—31 мая). М.: РОССПЭН, 2009. С. 73—80.

(*Keldysh V.A.* Rozanov i russkaya literatura Serebryanogo veka // Nasledie V.V. Rozanova i sovremennost'. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (Moscow. 2006. May 29—31). Moscow, 2009. P. 73—80.)

[Кобрин 2003] — *Кобрин К.* Похвала Дневнику // Новое литературное обозрение. 2003. № 61. С. 288—295.

(*Kobrin K.* Pokhvala Dnevniku // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 61. P. 288—295.)

[Криволапова 2018] — *Криволапова Е.М.* «Бытовой» и «литературный» факт в эстетическом сознании В.В. Розанова // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2018. № 1 (28). С. 51—57.

(*Krivolapova E.M.* "Bytovoy" i "literaturnyy" fakt v esteticheskom soznanii V.V. Rozanova // Teoriya yazyka i mezhkul'turnaya kommunikatsiya. 2018. № 1 (28). P. 51—57.)

[Криволапова 2012] — *Криволапова Е.М.* Признаки «дневниковости» в произведениях В. Розанова «Опавшие листья» и «Уединенное» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012. Т. 1. № 4. С. 22—29.

(*Krivolapova E.M.* Priznaki "dnevnikovosti" v proizvedeniyakh V. Rozanova "Opavshie list'ya" i "Uedinennoe" // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina. 2012. Vol. 1. № 4. P. 22—29.)

[Кузнецова 2006] — *Кузнецова Г.Н.* Грасский дневник // Бунин и Кузнецова. Искусство невозможного. Дневники, письма. М.: Грифон, 2006.

(*Kuznetsova G.N.* Grasskiy dnevnik // Bunin i Kuznetsova. Iskusstvo nevozmozhnogo. Dnevniki, pis'ma. Moscow, 2006.)

[Литературное наследство 1973] — Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин: В 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 1973. Кн. 1.

(Literaturnoe nasledstvo. Vol. 84: Ivan Bunin: In 2 bks. Moscow, 1973. Bk. 1.)

[Мальцев 1994] — *Мальцев Ю.* Иван Бунин. Франкфурт-на-Майне; М.: Посев, 1994.

(*Mal'cev Yu.* Ivan Bunin. Frankfurt am Main; Moscow, 1994.)

[Михеев 2007] — *Михеев М.Ю.* Дневник как эго-текст (Россия XIX—XX). М.: Водолей Publishers, 2007.

(*Miheev M.Yu.* Dnevnik kak ego-tekst (Rossiya XIX—XX). Moscow, 2007.)

[Надсон 1962] — *Надсон С.Я.* Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1962.

(*Nadson S.Ya.* Polnoe sobranie stikhotvoreniy. Moscow; Leningrad, 1962.)

[Надсон 1912] — *Надсон С.Я.* Проза. Дневники. Письма. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1912.

(*Nadson S.Ya.* Proza. Dnevniki. Pis'ma. Saint Petersburg, 1912.)

[Павельева 2009] — *Павельева Ю.Е.* Судьбы риторического стиля в русской поэзии «Безвременья» (на примере творчества С. Надсона и М. Лохвицкой) // Русская словесность. 2009. С. 57—63.

(*Pavel'eva Yu.E.* Sud'by ritoricheskogo stilya v russkoy poezii "Bezvremen'ya" (na primere tvorchestva S. Nadsona i M. Lokhvickoy) // Russkaya slovesnost'. 2009. P. 57—63.)

[Описание материалов... 1979] — Описание материалов Государственного музея И.С. Тургенева. II. И.А. Бунин. Орел, 1979. С. 11—27.

(Opisanie materialov Gosudarstvennogo muzeya I.S. Turgeneva. II. I.A. Bunin. Orel, 1979. P. 11—27.)

[Рабенко 2018] — *Рабенко Т.Г.* Вариативное функционирование речевого жанра (на материале жанра личного дневника) // Сибирский филологический журнал. 2018. № 1. С. 250—260.

(*Rabenko T.G.* Variativnoe funktsionirovanie rechevogo zhanra (na materiale zhanra lichnogo dnevnika) // Sibirskiy filologicheskiy zhurnal. 2018. № 1. P. 250—260.)

[Ромашкина 2016] — *Ромашкина М.В.* Дневник как литературная форма. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2016.

(*Romashkina M.V.* Dnevnik kak literaturnaya forma. PhD thesis. Moscow, 2016.)

[Рудзиевская 2002] — *Рудзиевская С.В.* Дневник писателя в контексте культуры XX века // Филологические науки. 2002. № 2. С. 12—19.

(*Rudzievskaya S.V.* Dnevnik pisatelya v kontekste kul'tury XX veka // Filologicheskie nauki. 2002. № 2. P. 12—19.)

[Устами Буниных 1977—1982] — Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны: В 3 т. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1977—1982.

(*Ustami Buninykh.* Dnevniki Ivana Alekseevicha i Very Nikolaevny: In 3 vols. Frankfurt am Main, 1977—1982.)

[Федотова 2010] — *Федотова В.В.* Поэтика дневниковой прозы И.А. Бунина. Дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2010.

(*Fedotova V.V.* Poetika dnevnikovoy prozy I.A. Bunina. PhD thesis. Kazan', 2010.)

[Шикин 1987] — *Шикин В.Н.* Дневник // Литературный энциклопедический словарь. М.: Большая советская энциклопедия, 1987. С. 98.

(*Shikin V.N.* Dnevnik // Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'. Moscow, 1987. P. 98.)

Поэто*логические штудии*

Григорий Беневич

Поэт-поводырь

(О ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ СТРАТАНОВСКОГО)

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_292

Настоящая статья написана главным образом на материале вышедшего в 2021 году сборника избранных стихов Сергея Стратановского 1968—2018 годов «Человек асфальта»[1], в котором (его названии, композиции и составе), как я постараюсь показать, поэт сам очертил основную траекторию своего творчества (за пятьдесят лет!)[2] и дал некоторые существенные ключи к своей поэтике. Разговор об этом сборнике, таким образом, будет не только и не столько разговором о нем, сколько обсуждением поэзии Стратановского в целом. Но начнем с названия.

В стихотворении «Городская прогулка» (1972) Виктор Кривулин вступает в беседу с Евгением Боратынским, совершая прогулку невдалеке от «свеженаваленного асфальта», который «горяч, как чернозем». Смысл этой воображаемой беседы — в постановке вопроса о возможности идти тем же путем (Кривулин изображает его как «путь зерна» или путь христианской парадигмы — смерти и воскресения), что и Боратынский, но в совершенно иных условиях. Кончается стихотворение таким размышлением:

> Кто был зерном, кто семенем — тому
> да хрящ иной и вправду плодоносен,
> и жизнь его продлят стволы прямые сосен,
> и, брошенное некогда во тьму
> взойдет из тьмы, и с легкостью отбросим
> постель из слякоти — последнюю тюрьму.

---

1 *Стратановский С.* Человек асфальта: Избранные стихи 1968—2018 годов. М.; СПб.: Пальмира, 2021 (Серия «Часть речи»). Все ссылки на стихи Стратановского, если не указано другого, даются по этому изданию в круглых скобках в тексте статьи.

2 Притом что книга выпущена в 2021 году, 2018 год в название, очевидно, попал не случайно.

Да, Боратынский, ты живешь. Твоя стезя,
иная слову, иглами шевелит.
Но мне-то лечь в асфальт, что над землею стелят!
Не в землю, но туда, где умереть нельзя,
чтобы воскреснуть. Шел ремонт. Расплавленной смолою
тянуло отовсюду...[3]

Через четверть века, на излете 1990-х, в совершенно иных, но преемственных по части «асфальта» (его суть еще предстоит понять) условиях Сергей Стратановский написал стихотворение, одна мифологема которого и дала название выпущенному им в 2021 году сборнику избранных стихов:

Ты — человек асфальта —
        порожденье субстанции уличной,
Мерзкой тьмы подботиночной,
        а не земли первовещной,
Древоносицы вечной
        и в асфальт закатают, наверно,
Твою душу увечную.

1998 (С. 100)

Преемственность с Кривулиным (надо ли упоминать, что они со Стратановским были друзьями и соратниками) очевидна, тем более интересно заметить различия. Строчки Кривулина, как и многие его стихи того времени, исполнены каким-то элегическим духом, с его тончайшим сочетанием печалования и надежды (да, тянет отовсюду смолой, но все же идет ремонт...). У Стратановского элегичности нет и в помине — есть самоотчет человека, который создан не из земли, но из мерзкой, попираемой ботинками тьмы, то есть, строго говоря, даже библейским Адамом называться не может, и чья душа «увечная» (полуантоним к «вечной»), наверное, будет закатана обратно в асфальт. Не знаю, когда появилась идиома «закатать в асфальт», но в бандитские девяностые она (со смыслом жестоко уничтожить, так что и следа не останется) получила самое широкое распространение.

Далее можно заметить, что лирический герой Кривулина — поэт; да, это поэт, живущий совсем в иных (асфальто-смоляных) условиях, нежели Боратынский, но все же определенно поэт, и не случайно он прогуливается и беседует с другим поэтом. Лирический герой Стратановского — не только в приведенном выше стихотворении, но и почти во всех стихах последнего сборника — отнюдь не поэт. В этом замечательная особенность поэзии Стратановского, отличавшая его с самого начала (с появления первых признанных им самим стихов, то есть с 1968 года) от большинства ближайших и наиболее ярких соратников по поэтическому цеху (Виктора Кривулина, Елены Шварц, Олега Охапкина, Александра Миронова, не говоря о позиционировавшем себя как поэта par excellence Викторе Ширали). И дело тут не только и не столько в личной скромности (чтобы не сказать — смирении) Стратановского, сколько в осознанно занятой им позиции дистанцирования от богемности как образа существования и в бытовом (см. хотя бы его стихотворение «Мастерская поэта» —

3 *Кривулин В.* Воскресные облака. СПб.: Пальмира, 2017. С. 10—11.

явно не о своей «мастерской»), и, что намного важнее, в творческом и экзистенциальном смысле.

В «человеке асфальта», душе которого грозит быть в него, этот асфальт, закатанным, может (в отличие от лирического героя-поэта у других поэтов) узнать себя каждый. Не каждый, впрочем, с такою остротою, как Стратановский, осознает эту опасность, встретит ее лицом к лицу и противостанет ей. Кто, собственно, хочет закатать нашу душу в асфальт, не сгущает ли поэт и мы вместе с ним краски? Ничуть, если иметь в виду, что «закатывание души в асфальт» — это не физическое уничтожение бессмертной души (об этом поэт не рассуждает), а духовная смерть, духовная аннигиляция, угрозу которой Стратановский и как человек, и как поэт (здесь уже можно сказать и о поэте) ощущает, может быть, острее, чем кто-либо другой из современных стихотворцев.

Эта тема угрозы духовного уничтожения появляется у Стратановского буквально с первого, открывающего настоящий сборник (как и выпущенный в 2019 году «Изборник»[4]), стихотворения 1968—1972 годов, давно ставшего визитной карточкой поэта:

Тыква

Тысячеустая, пустая
Тыква катится, глотая
Людские толпы день за днём.
И в ничтожестве своём
Тебя, о, тыква, я пою,
Но съешь ты голову мою.

(С. 5)

Стихотворение это удивительно и многосмысленно, чего стоит хотя бы эта антиномия — поэт поет «Тыкву» и вместе с тем острейшим образом ощущает исходящую от нее угрозу для своей головы — быть съеденной вместе с другими. Угроза закатывания души в асфальт, похоже, какого-то такого же рода, только еще более страшная и беспощадная. Что касается Тыквы, то можно предположить, что она потому и достойна быть воспетой, что исходящая от нее для «головы» угроза быть съеденной вместе с другими имеет не только жуткий, но и какой-то позитивный смысл. В самом деле, принадлежащий толпе в лучшем случае — один из толпы. Это не настоящее, личное бытие, а только видимость его. Напротив, осознание угрозы быть поглощенным в качестве одного из толпы, угрозы, исходящей от Тыквы, позволяет поэту обрести себя и вместе с тем и свой голос.

Не претендуя на однозначность толкования поэтического символа (он всегда богаче любого понимания), я бы рискнул высказать мнение о том, что Тыква в стихотворении Стратановского (какого бы она ни была происхождения в плане «источников» в мировой культуре[5]) прекрасно прочитывается как символ хайдеггеровского Das Man — объемлющего собой всю область несобственного существования с его тысячеустой «молвой», «толками» и т.п. При этом Хайдеггер не демонизирует Das Man, характерное для повседневного сущест-

4 *Стратановский С.* Изборник: Стихи 1968—2016. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2019.

5 Некоторые возможные культурные параллели перечислены в статье Андрея Арьева «О Боге и боли. Поэзия Сергея Стратановского» (Урал. 2017. № 1 (http://uraljournal.ru/work-2017-1-1719)).

вования людей, но вместе с тем подчеркивает несобственность Dasein в модусе Das Man. Именно обращенность к этой проблематике, предельно серьезное отношение к ней позволяет ставить вопрос о собственном существовании с его аутентичной, отличной от «молвы» и «толков» речью.

[Характерно, что в плане поэтики, как это заметил уже Кирилл Бутырин, многие, особенно более ранние, стихи Стратановского, из тех, что на злободневные темы, — «это отклик на отклик, на отражение факта в массовом сознании, в безличном Man, говоря проще — на толки и пересуды о факте»[6]. Иными словами, Стратановский и Тыкву (Das Man) во многих стихах заставляет работать на себя.]

Как бы то ни было, уже с первого своего стихотворения Стратановский работает с экзистенциальной угрозой духовного уничтожения, черпая в осознании и переживании этой угрозы силы для пробуждения к собственному бытию и творчеству. Если же вернуться к стихотворению «Ты — человек асфальта», то можно заметить, что в обсуждаемом нами сборнике (точно так же и в «Изборнике») вслед за ним идет другое написанное в том же году стихотворение, во многом антиномичное предыдущему:

В теле душевном моем,
Теле замызганном
        светится точка одна
Микромир какой-то.

Может быть, это звезда,
        но иного, невнешнего неба.
Или это тот самый, о ком
Говорить мы привыкли
        своим языком раболепным
Как о Господе нашем
        и о Судье дел наших…

1998 (с. 101)

Знаменательно соседство этих двух, таких как будто разнонаправленных, текстов. Казалось бы, «человек асфальта» обречен быть закатанным в него, но нет: тут же, в следующем тексте, не кто иной, думаю, как он же (ведь «Человек асфальта» — название сборника, и можно предположить, что Стратановский так определил своего лирического героя в целом, а значит, и героя каждого стихотворения), обнаруживает в себе то, что сам осторожно соотносит с трансцендентным началом, но не чуждым и внешним по отношению к своему собственному бытию (чуждым мыслится Господь и Судия в «раболепном» религиозном дискурсе), но присущим внутреннему человеку. Присущим, заметим, не как-то «догматически» (то есть по определению человеческой природы), а открывающимся, словно точка света во тьме. Смирившись до «асфальта» (как смирялись некогда «до земли»), признав в нем свое происхождение в предыдущем стихотворении, в следующем тексте того же года поэт открывает в себе залог того, что не может быть «закатано в асфальт».

6 *Бутырин К.* Поэзия Сергея Стратановского // Памяти Кирилла Бутырина. Статьи, переписка, интервью, воспоминания. 2-е изд., испр. и доп. / Сост. В. Бутырина, С. Стратановский; под ред. А. Арьева, С. Стратановского. СПб.: Юолукка, 2019. С. 86—87.

Приведенных примеров, думаю, достаточно, чтобы понять, что стихи Стратановского следует воспринимать не порознь, как какие-то отдельные шедевры (притом что шедевры в сборнике тоже есть), но в совокупности и в диалоге друг с другом. Шедеврален и совершенно удивителен весь сборник Стратановского в целом. Еще Кирилл Бутырин, в первом, еще самиздатском, обширном исследовании, посвященном поэзии Стратановского (Обводный канал. 1981. № 1), заметил, что он пишет стихи так, что относительно них возникает вопрос: да стихи ли это? В своей поэзии он находится не внутри обеспеченного предыдущими поэтами (наиболее значительными из них) понимания поэзии (что и почитается поэтической традицией), но где-то на границе, все время рискуя и в конечном счете раздвигая наши представления о поэзии. Это впечатление, хотя Стратановский давно уже стал признанным поэтом, лауреатом всевозможных престижных премий, остается от его стихов и по сей день. Одним из важнейших элементов такого риска, начиная, наверное, с 1990-х, как заметил еще Виктор Кривулин, является незащищенное прямое высказывание[7], чистосердечность и простота которого требуют для своего адекватного восприятия от читателя хотя бы отчасти стать таким же. В этом может быть главное «силовое» воздействие (а стихи Стратановского обладают немалой силой, по-своему властны, как заметил тот же Кривулин), требующее от читателя простоты и сердечности (пробуждая к ним), не вообще и не безотносительно (чем была бы наивная душевность и искренность), но применительно к каким-то главным, последним, ну или хотя бы предпоследним, вопросам.

Обнаруженный выше основной вектор поэзии Стратановского — из «тьмы подботиночной» и угрозы духовного уничтожения к свету собственного бытия, воспринимаемому только в чистоте и простоте, — подтверждается и последним стихотворением сборника. О первом — «Тыква» и центральном — «Ты — человек асфальта» я уже сказал, теперь пора сказать и о последнем. В целом стихи в сборнике расположены более или менее в хронологическом порядке; когда же порядок нарушается, за этим стоит какой-то особенный авторский замысел. Именно так и происходит с последним текстом, который, хотя и датируется 2013 годом, отнюдь не последним во временном охвате сборника, но замыкает его (как является он последним в разделе собственно стихотворном в «Изборнике», где, впрочем, дальше идут драматические отрывки). Вот эта вещь:

Иди туда, иди туда,
Где смог и черная вода
Под транспортным мостом,
                как ближний гром грохочущим.
Там сквер без детворы, дворы несвежие,
В одном из них пятно
                на крестоказнь похожее.
Иди мимо него
                в большой трущобный дом,
На лестницу его
                щербатую, крутую,

7 См. послесловие В. Кривулина «Сквозь призму боли и ужаса» в книге: *Стратановский С.* Тьма дневная: Стихи девяностых годов. М.: Новое литературное обозрение, 2000 (http://www.vavilon.ru/texts/krivulin6.html).

Карабкайся по ней —
площадки, двери, ниши...
Пусть с передышками,
но выше, выше, выше...
И, наконец, чердак,
но есть еще за ним
Ступени белые,
ведущие на небо,
Навстречу ангелам...

Собственно, в этом, опять же требующем для своего адекватного восприятия простоты и чистосердечия, стихотворении и указан основной вектор, духовная направленность поэзии Стратановского, как и то, ради чего ее стоит читать. Ею обозначен путь из тьмы, с ее нависшей над «человеком асфальта» угрозой духовного уничтожения, через дворы, пустоши с их запустеньем, грязью и следами как будто бы крестных мук, и дальше в каком-то заброшенном доме, по лестнице-лествице к небу, свету и ангельскому бытию. Таков же путь поэта, как он сам его обозначил в этом сборнике — своим первым, центральным и последним стихотворением.

Поэт и сам идет этим путем (а сборник охватывает, пусть и пунктирно, без таких подробностей и отступлений, как более полный «Изборник», весь, до сих пор пройденный, его творческий путь[8]), и тех, кто захочет идти за ним и вместе с ним, читателей его стихов, может провести тем же путем. И здесь я хотел бы обратиться к одному стихотворению сборника, которое, не скрою, стало для меня толчком к написанию этой статьи. Я уже писал выше, что Стратановский с самого начала своего творчества отказался от отождествления своего лирического героя с «поэтом». В сборнике «Человек асфальта» есть стихотворение, в котором он уравнивает по значимости с любым творчески трудом, в том числе и писательским или трудом ученого или композитора труд совсем иного рода:

Просто поводырём
Для слепого
и костылём для калеки
Быть в этой жизни
и в достоинстве стать наравне
С человеком творящим —
с писателем, с изобретателем,
С композитором звуков,
объёмов и красочных масс
И с учёным
творцом и спецом
По загадкам научным,
а также с врачом наилучшим
Вровень стать, наравне...
Человеком вполне, пусть не гением
И в ином неумелом.

2009 (С. 154)

8 Если учесть даты в названии, получится своего рода Пятидесятница!

Первый смысл этого стихотворения предельно ясен: труд поводыря ничем не менее почетен, чем так называемый творческий труд или труд лучшего врача. С этим нельзя не согласиться. Но верно и то, что слова эти произносит от первого лица поэт, который в стихотворении (по самому определению лирической поэзии) отождествляется с тем поводырем и костылем, от имени которых ведет речь. Так что мало сказать, что Стратановский в своей поэзии не входит в роль поэта, не избирает поэта своим лирическим героем. Следует сказать, что он (свободный для этого, в отличие от многих других стихотворцев) избирает лирическими героями других. Мы уже видели, что таким был для него «человек асфальта», а в приведенным выше стихотворении это «поводырь» и «костыль». Поводырь — это тот, кто, в отличие от слепого, видит, куда идет, а костыль — то, на что можно при ходьбе опереться. Именно в этом качестве поэт и может выступить для читателя, если только он умалится до слепого и хромого (признает себя таковым), как умалился прежде до них сам поэт, ибо, чтобы быть поводырем другим, нужно прежде всего стать поводырем своему внутреннему слепцу, провести его от тьмы к свету. Именно такой вектор, как мы убедились, и является главным в поэзии Стратановского.

Что до темы «поводыря», то она в приведенном выше стихотворении появляется у поэта не впервые. Есть еще одно замечательное стихотворение (оно не вошло в сборник 2021 года, как не вошли в него вообще все длинные стихи и поэмы), где у Стратановского встречается «поводырь». Это вошедший в «Изборник» «Диспут» 1979 года, в котором в стихотворной форме различные герои представляют различные богословские позиции по вопросу о бытии Божием и доказательствах его. Вот интересующие нас строфы из «Диспута»:

Новый богослов:

Да, Бог всегда молчит.
Он без ушей и глаз,
Он путнику в ночи
Поводыря не даст.
Голодному в ладонь
Он не насыплет крох.
В вещах погас огонь.
Нам не поможет Бог.

Просто верующий:

Но брезжит свет во тьме,
        и в этом смысл вещей,
И нищему в корчме
        дадут тарелку щей.
И на пути слепой
        найдет поводыря.
Бог рядом. Он с тобой.
Ты сотворен не зря[9].

9 *Стратановский С.* Изборник. С. 107.

Итак, если «новый богослов» (модернист?) отстаивает позицию совершенной оставленности мира Богом, который «поводыря не даст», то «просто верующий», или верующий просто, высказывает свою веру, что слепой поводыря найдет, и в этом поводыре, как видно из контекста, и будет Бог, который рядом, то есть наш ближний. Именно эти строчки, я думаю, сознавал он это или нет, отозвались в стихотворении Стратановского 2013 года «Просто поводырем…», которое, помимо своего очевидного и абсолютно убедительного гуманистического смысла, имеет, как я старался выше показать, и тот, что относится к поэзии автора этого стихотворения, ставшего поэтом-поводырем на пути, которым идет сам, из тьмы — к ангелам.

На этом можно было бы поставить точку, если бы не была мной на время обойдена одна важная тема. Выше я писал так, словно само собой ясно, о какой тьме и каком асфальте (из которых идет к свету поэт) в стихах Стратановского идет речь. Приведенные выше стихи об этом хороши тем, что они написаны на таком языке, используют такую образность, что ни к какой исторической конкретике не привязаны. Подобная обобщенность образов Стратановского, как, например, в «Тыкве», является залогом выживания его поэзии в других исторических обстоятельствах, нежели те, в каких это было написано, и способствует пониманию его стихов в самом общем метафизическом и философском смысле. Но вместе со стихами, где поэт возвышается до такой степени обобщения, в его сборнике есть и множество других, в которых он погружен в историю с ее страшной конкретикой в самом прямом и непосредственном смысле.

Эти стихи Стратановского тоже важны и по-своему замечательны. Собственно, именно в них конкретизируется, что именно в историческом измерении и смысле стоит за более обобщенным «асфальтом», в который могут закатать душу, говоря этим же мифопоэтическим языком. «Асфальт» здесь, конечно, не просто символ урбанистической цивилизации, противопоставленный земле, лесу и природе. Лес, точно так же, как город, вся земля, все Отечество, которое оплакивает, которому сострадает и которое «не умеет судить»[10] поэт, «полнится смертью», как он говорит, например, в этом стихотворении 2013 года:

Бернгардовка

Несколько лет
Мы с женой отдыхали на даче
В Бернгардовке, неподалеку от леса,
Мусорного на опушке,
                но в глубине всё же чистого.

А за ним было кладбище и шоссе
Вдаль уходящее,
                вдоль перелесков и стрельбища.

Вспомнил я, что когда-то,
                безусым студентом будучи,
Был я там.
                Нас возили туда

10 Ср. строчки: «Я тебя не умею судить, / Отечество» (с. 56).

На учебные стрельбы.

А потом вдруг случайно
Я узнал, что на том полигоне учебном
Были расстрелы,
что там в двадцать первом году
Гумилев был расстрелян.

Так вот повсюду земля
Полнится смертью и не уйти никуда.
В перелесках не спрятаться,
и за дачной оградой не спрятаться.

2013 (С. 163)

Стратановский — один из немногих, после смерти Кривулина чуть ли не единственный большой поэт, не только хранящий память о страшном прошлом, но и во многих стихах проводящий прямые и косвенные связи между русской катастрофой XX века, периода Гражданской войны, сталинщины и советского периода в целом, с тем перманентным духовным, идейном и политическим кризисом (мягко говоря), в котором Россия находилась в девяностые, нулевые годы и находится сейчас. В этом смысле его стихи представляют собой яркий и едва ли не уникальный пример того, что можно было бы назвать поэзией после ГУЛАГа. С тем важным уточнением, что для Стратановского никакого «после», собственно, и нет. «ГУЛАГ» в других измерениях и других формах (в том числе в попытках забыть о нем и запретить его память), присутствует и дает себя знать во всей советской и постсоветской истории, и стихи Стратановского — ясное и недвусмысленное свидетельство и память об этом. На эту миссию поэзии Стратановского, как он сам признает, повлиял его друг, один из основателей «Мемориала»* Арсений Рогинский, которому посвящено пронзительное стихотворение сборника — «Строки историку» (1977[11]) (с. 29).

Именно в этом контексте следует понимать, я полагаю, и образ происхождения из асфальта («мерзкой подботиночной тьмы») и «закатывания в асфальт», каким бы обобщенно метафизическим он ни был. Мы все происходим из этого страшного прошлого, полного ненависти, попрания человека государством и человека человеком, насилия и смертоубийства, и нам грозит быть и остаться его, этого прошлого, детьми, вернуться туда, откуда мы произошли, совершить то движенье по кругу, которое описано в одном из стихотворений сборника:

Лагерная дорога
Кольцевая, и ходит по ней
Трёхвагонный состав
с паровозом усталым и старым,
С машинистом — тоже из заключённых.

11 Написанное в год первого обыска на квартире Рогинского, это стихотворение, его последние строчки, стало в определенном смысле пророческим. Вот эти строчки: «Шарить в стране беспамятства — / вот ремесло историка. / Дело разведчика Божьего, / праведный шпионаж», — которые по-особому прочитываются в контексте объявления «Мемориала»* иноагентом.

Так что если и спрячешься
За мешками какими-то,
в тёмном углу вагонном
И поедешь,
то круг отмотав, вновь окажешься
В том же самом лагпункте…

2009

Этот круг — вернуться туда, откуда происходишь, в тот же лагерь, тот же духовный ГУЛАГ (не только в историческом, но и в нравственном и метафизическом смысле) — и пытается разорвать Стратановский. Именно из этого круга он, поэт-поводырь, поэт-костыль, выводит своего «человека асфальта», подставляя и нам, читателям, таким же людям асфальта, свою руку, чтобы опереться, и свое зрение, свои глаза, чтобы выйти из этой подботиночной тьмы — к небу и ангелам.

* Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество «Мемориал» признано в Российской Федерации некоммерческой организацией, выполняющей функции иностранного агента. — *Примеч. ред.*

Шамшад Абдуллаев

Перечень

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_302

Точность скупой пристальности поэтической слежки сегодня вправе лишь мириться с перечислением никому ничем не обязанной элементарности, с явным оскудением устаревшего окраса и разноликих определений какой-нибудь сочной надежности, с непроницаемостью мизерного лиризма, в котором царят прежде всего стертые голосом, незамысловатые правила стихотворной работы: соблюдать экономность даже в сухом остатке выжженной дотла речевой мушкры, превращать понукание вкуса в решимость лишений и трат, а не приобретений волевого дара, и каждый раз учиться урезать малейшие намеки на вероятность умножения материала, чтобы не только обилие, но и нигде прежде не звучавшие свежесть и открытия, имеющие свои длинноты, не перешли в манерность. Это вовсе не минус-прием, которому некая стратегия общего минимализма предлагает заранее успешную и удобную среду для отказа от своих преимуществ. Нормальность речи не усматривает в этом расчете бесповоротной аскезы, в этой обделенности своими привилегиями никакой перспективы, кроме дезертирства внимательности. В каком-то смысле такого рода демонстративное снижение тонуса, рискующее в дальнейшем обернуться как бы новой выразительностью в глазах сторонней пытливости, становится и впрямь впоследствии каноном, то есть вполне сносным заблуждением стиля, которое, правда, вряд ли может отвлечь все более изощренного, все более увертливого, все более неподкупного читателя от желания покончить с собой. Это уже представляется немыслимым — шанс столкнуться с чем-то (без всякой подготовки), что удержало бы на несколько месяцев, либо, как чудо, на два-три десятилетия твое магнетически цепкое намерение сгинуть, что уверенно и благополучно замедлило бы стремительное приближение к тебе вплотную этого «риска». Hypocrite lecteur остался в девятнадцатом веке, в укромном уголке одинокого сплина. Сегодня никого не проведешь на мякине, сегодня все всё знают. В общем, «всякий перечень гипнотизирует», как признался в 1922 году Михаил Кузмин в тексте, посвященном Глебовой-Судейкиной. В принципе, вот путь, устраивающий левых и правых, сломленных и довольных собой, полых людей и полнокровных, никаких и разных. Но только подобный вид восприятия верен при одном условии: если «считалке» суждено быть слышимой на краю земли за считанные минуты до твоего обширного инфаркта. Итак, что ты готов выбрать из коллекции пройденного за пятьсот мгновений до того момента, когда твое сердце лопнет? Короче говоря, где твоя сверкающая родина? В поэме «А» Луиса Зукофски, в куске воздуха перед белой стеной, залитой солнцем, в антоновских яблоках, во всех алжирах любой юности, в динарской бабочке или в одной из ярких комнат родительского дома, окруженного виноградником в летнее воскресное утро, когда тебе пятнадцать и твои глаза впервые снедает мерцание трех эпических сигналов: «Зовите меня Измаил». Это, судя по всему, список предпочтений пассеиста, верующего, что минувшее в пятнах ослепительного кайфа проецируется сквозь мякотный рой экранного света в прочность простора, в некое место уверенности, в котором наблюдателю какая

угодно покинутость безразлична. Такой терапевтический прием: уходящий исключительно в исчезновении неуязвим. Для единственного свидетеля иссякшей мнимости, оболганного дрессировкой своего же личного опыта, в этой атмосфере исчерпанности все же отнюдь не стиль сохраняет репутацию породы, а голая нужда в простом перечислении неизобразимой машинальности. В окрестном воздухе, однако, по-прежнему ощутим привкус древнейших поэтик, укрепляющих и без того неколебимое право (чтимых сугубо своей химеричностью) чинных теней на якобы вечную касбу в памяти письма. Но стрекало предков, пожалуй, притупилось. Никто уже не правит со спины твоей манерой идти именно по затверженной стезе, никто уже не кладет на твое плечо, как сухой лист, эфирную руку, и вкрадчивая призрачность этого жеста едва ли силится сберечь и утаить в себе огласку визионерского образца. Теперь мимолетная забота о традиции сказывается не в том, чтоб иной раз поддаваться призыву дотошного узора и несомненной причудливости насущных решений, но хотя бы в смутной привычке действовать чуть лучше обещанного, дабы соответствовать ожидаемому. *Удод* суфийских поэтов, или *старый пруд* Мацуо Басё, или *пунктуальный снег* Эмили Дикинсон, или *подкова* Мандельштама, или *альбатрос* Кольриджа и Бодлера, или *погребенный порт* Унгаретти, или *греческая ваза* Джона Китса, или *две родинки на щеке тюрчанки* Хафиза, или *поля Кастилии* Антонио Мачадо, или *персиковый сад* Тао Юань Миня, или *вой ассирийского пса* Гарсиа Лорки, или *красивые фабричные женщины* Орхана Вели, или *пролетарский амок* Рене Шара (и так далее), отмаяченные в прошлости прошлого, сейчас не дотягивают игольчатой рябью до бездны, в которую заглядывает с кромки пропасти выжатый сомнением, измотанный явью очередной словесник, взыскующий наперед окрыляющую никчемность в терновых идиомах объективистского своеволия, которым, может статься, отныне его не обдурить. На сей раз никакая эстетика не воскресит в первую очередь тех, кто лишен веры в свою грядущую непреходящесть и кто пока старается стоять на истаивающей почве настоящего времени, никакой целительный язык не оживит, не расшевелит их, кроме тусклого перечня увиденной невзрачности. Кто они, извивисто мудрые, как выжженная до шелестящей желтизны чахлая солома среди пустошных камней? Наверное, такими в безмыслии, без рефлексирующих внутренностей были Пауль Целан и Герасим Лука, перед тем как броситься в Сену, или Аккатоне, прежде чем нырнуть головой вниз в Тибр? Пан или пропал. Строгий факт безликого самоубийства или недолгое фараонство римского люмпена.

Но, впрочем, иногда встречаешь текст, который тебя вдруг останавливает, как Марселя плохо отесанный камень возле стены каретника в «Обретенном времени». Речь идет о стихотворении «Fisterra» Даниила Кислова. В этом будто навязчиво узком, среднелаконичном верлибре, привлекшем твое внимание, словно прямо при тебе, словно при твоем участии прослежен путь некой инертной нейтральности, некой ландшафтной неказистости, в которой с тихой хрипотцой, с чеканным и бесцветным стенографическим спокойствием надиктована самим безличьем глухая, ничейная опись истощающегося натюрморта. Вот эта небольшая, как бы сделанная походя, небрежно в зыбкой толще полузабытой беглости, нерифмованная поэма, мимикрирующая под набросок:

Fisterra

От сумасшедшего и самоубийцы
уклоняется всё.
Все его избегают.

Ужин на кухне.
Взоры, укоры.
Длинные паузы.
Чей-то зов.

Темный сад.
Ступени. Бутоны.
Калитка. Асфальт и лужи.
Трое бродяг на перекрестке.

Автобусная остановка. Аэропорт.
Разбег. Облака.
Ломтик хлеба.

Посадка.
Улыбчивый пограничник.
Скоростной поезд.
Бюро аренды автомобилей.
Задняя передача.

Виноградники за окном.
Долгий незнакомый пейзаж.
Парковка. Несколько шагов пешком.
Крутой мыс над морем.

Соленый ветер.
Кричащие птицы.
Камни.
Холодная волна.

Когда читаешь этот своего рода монотонно-беглый дневниковый отрывок, эту крошащуюся подробность какого-то вызывающе вялого, послеобморочного, скрупулезно грамотного отчета о возможности поэтического протокола и пуристской отстраненности, будто существующей вне литературности, вне реестра эстафетных рецепций, в рикошетности изолированных сцен, в приблатненной неотзывчивости натуральных картин, появляется соблазн замыслить не упомянутое в тексте, гадательное странствие (нельзя тут не сказать о трехликости мест, в которых автору «Fisterra» приходится в галлюцинаторных импрессиях, реально и ретроспективно обитать: Фергана, откуда он родом, Испания и Россия), оставшееся *за кадром*, за гермой стихотворных границ: от узбекского кишлака мимо андалузского тамаринда, мимо неизбежного маяка до холодной (у Монтале «пустой») волны, которая *о мыс дробится в Финистерре*[1]. Ты вроде

1 «…волна о мыс дробится в Финистерре» — строка из сборника Эудженио Монтале «Буря и другое» (1956).

уже поднес нож к горлу, но тотчас положил его на закраину стола, потому что начал ощущать неожиданно, как невероятно своевременный перечень и ртутная въедливость блеклых, наблюдаемых отрезков (*трое бродяг на перекрестке, автобусная остановка, виноградники за окном, несколько шагов пешком, соленый ветер, кричащие птицы, камни…*) расплетают, разматывают твой скепсис и свивают его с дрожью мира. Здесь мы соприкасаемся с чем-то несомненным, чуть-чуть более мудрым, чем наша повседневная трезвость: с ясностью мягкого хладнокровия, растопившего taedium vitae в нашем мозгу. Автор в этом тексте сперва будто заводит мотор, предлагает читателю стартовую условность, путеводную тему (*от сумасшедшего и самоубийцы уклоняется всё* — фрагмент, в котором скрыт пароль, известный лишь некоторым насельникам ферганской долины; грубо говоря, в этом пассаже имеются в виду те, кто остался в своей уютной бездомности, не пускаясь в путешествие — туда, в номадический рай), которую мгновенно забывает, оставляет ее позади, — он, по сути, первым делом проверяет свои голосовые связки, прочищает их от опасности вымолвить, выдать какую-нибудь колючую истину (это было бы слишком даже в терминах дискомфортной бесцельности): такой морализаторский подвох, подтверждающий фантомность любого маршрута — шествие без пункта назначения, вибрация без благозвучия, акустические клочья без эвфонии. Потом следует флюидный отсвет монотонных называний. И всё. Никакой отсылки к лингвистическому приключению, к истории литературы, к жанру, к гонгорианскому уединению, например, или к обкуренной анашой песне в туркестанских подворотнях, к мистике, наконец, то есть к совпадению конкретного земного события с тем эпизодом, что происходил в нашей сияющей отчизне в иной жизни, откуда мы пришли сюда. Здесь артикуляция почти прильнула к финальной черте своих ресурсов, здесь уцелевшему умыслу в тиглях эстетических инстинктов, в лирическом месиве дозволено лишь грызть камни, потому что последнюю горсть оставшихся зерен он отдал Никому, которого благословил когда-то Целан. В своей потрясающей догадке о природе поэтической бездонности в эссе «Местность как усилие» Аркадий Драгомощенко пишет: «Поэзия — разорительна. Если она не такова, если она не раздор, не агон, она никогда не приблизится к пределу опыта, где она сама становится невозможной». Это уже не столько вездесущая ирония, поглотившая модернизм, не столько культ индивидуальных черт, сколько неотступная всеобщность костей. Это не осколочность медитативной зоркости в период, когда человечеству неймется достичь единства и Тысячелетнего царства после тотальной и неосязаемой катастрофы, не нуждающейся в миллионной толпности искупительных жертв. Не совсем (или совсем не) «суета сует» малых голландцев с их тщательно тиражируемой тщетностью земной щедрости, с их интимизацией символического приговора и овеществлением «внутрь» некой сверхъестественной опеки. По слухам, спасутся крохи отдельностей, бегущих витальных вкусностей, а не те лучшие из лучших, кто прячется в гнозис и великодушие, совершенно искренне, между прочим, намеренно и всуе минуя на склоне лет обаяние своего облика в тесноте теологической топки. Собственно, кругом не осталось ни одного поэтического комментария, пытающегося как минимум передать «судорожную красоту жизни» (по словам Василия Кондратьева), которая никому не нужна в последний час на волоске от пропасти. Как раз в подобных обстоятельствах создается впечатление, что мир кончился, и в нем лишь тлеет магматическая череда, сплошная зыбь мигающей плоскости, сты-

нущая масса наглядно-пластической поверхности, которую наблюдатель просто про себя отмечает, не ища в ней смыслов и повода для толкований. Перед нами только простираются выжившие ошметки непрерывной посюсторонности, лишенной каких-либо знаков и значений. В таких местах на передний план выходит изнурительно-четкое, графитно-медленное угасание кем-то пунктирно зафиксированной, еще теплой машинальности: *ломтик хлеба*, *длинные паузы*, *чей-то зов*, *темный сад*, *облака*, *ступеньки*, *бутоны*, *калитка*, *холодная волна*, *скоростной поезд* — и так далее.

Фергана 2020 г.

Хроника современной литературы

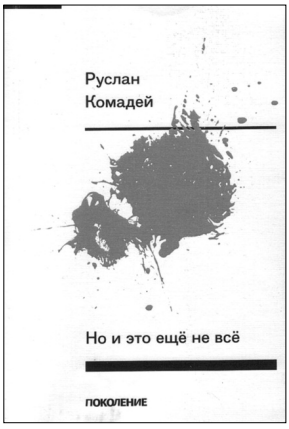
Александр Уланов

Расщепление темноты

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_307

Комадей Р. Но и это еще не все

М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2021. — 56 с.



Стихи Руслана Комадея полны синтаксических и грамматических сдвигов. «Из случайных слов прикоснувшихся / возник пыль» (с. 52) — возникла пыль, но и возник некий субъект, человек из праха. Пыль, кстати, окрыляет — как сказано в том же стихотворении. Тут и пыльца на крыльях бабочки, и пыль-память о тех, на чьих плечах стоишь, и еще многое. Но таким языком и говорить около смерти, где «никакое укрытие невозможно» (с. 53). Там, где «взгляд — это столбняк» (с. 15), всегда выявляя такое, от чего можно остолбенеть. Для встречи с многообразным миром могут понадобиться и соединение синтагмы одновременно с предыдущей и с последующей («камень отчаянный / воды день / как живёт / запоминая», с. 39), и неологизмы («нектота чувственнная», там же). Комадей применяет пространственную композицию, расщепление строки или слова и многое другое, что пока непривычно в русской поэзии, но обычно в американской. Но он не обходит и заумь русских футуристов. «В предложение не входят: одежда, обычай, ветер, полдник, рябь, плоть, травма, оболочка, штиль, легкость, запах, панама, рыба, солнце, анекдот, дыхание, песок, глоток, воля, волна, волыволныволяволны — воля вол на вля влны лалвно лвол овлнл овллнллв» (с. 17). Это указание на конечность любого упорядоченного высказывания — но одновременно и на его связь с хаосом, в которое оно может распасться, но из которого и черпает содержание и жизнь. Вопрос «ктоя» (с. 19) влечет путаницу в языке/мысли: «просто и простовойя / от делусь замрту», — где на простоту наползает вой, на отдельность смерть.

Книга Комадея посвящена гораздо более взаимоотношениям человека и общества, человека и истории, а не человека и человека; где-то проскальзывают Катя, Динара и Ангелина, с которыми надо бы встретиться, но и не более того. Общество заставляет слово принимать только одно значение, например не логическое, а лишь юридическое: «следствие: / алебастровое, правоохранительное» (с. 42). Но книга не пытается представить подавление как только языковую игру. И давление общества, и сопротивление личности у Комадея не столько описаны (описание неизбежно отстраненно), сколько представлены в событиях языка. Суконной мудрости «льдины “женись” и “мужайся”» (с. 44) заслуживают только иронии: «женящееся мужайство». В другом тексте появляется «ложка выращивания семей» (с. 49). Зрелость не спасает, она скорее застывание: «мы всё равно в верёвки верим» (с. 45).

Позиция Комадея — безжалостная наблюдательность. «Весь в щетине из собственного смеха» (с. 34). Не следует надеяться: «чаяние сжимает пользу труда, / угрожая банальным концом движения» (с. 41). Комадей отказывается и от иллюзии уюта, бумажного творчества, цветущей природы. «Слишком многое продолжает казаться окном: / милый чай, лепестки бумаги, сад с окном» (с. 33). Виновен и удобно устроившийся, тот, «кто распечатывает обёртку чего, / сидя за целостностью сетчатки» (с. 41). Не спасет «место, / где я сольюсь с сопричастными: / бантиками, девочками-акушерками, / христовым семенем и поздним капитализмом» (с. 32). Человеку самому искать свой отдельный путь.

Преобладающий цвет стихов Комадея — черный. (О том, что у Комадея «всё раннее, дорассветное. Свет разве что снится», пишет и И. Машинская[1].) Цвет сажи и буквы. Письмо как результат выгорания. Да и чтение («сжигая в глазу / разницы русского языка», с. 10). И перевод: «хор, обнадёживающий переводчика, / строго настроен на пепел» (там же). Как выбраться из горения речи? Сбить ее правильность? «когда тем не могу / то й. / млое личико: / раздва́три» (с. 11) — потому что, например, близкий человек — это не стандарт нормы, а индивидуальность близости? Сдвинуть слово из наречия? союза? в — дополнение? состояние? «едва ли лицо, его едва» (с. 15). Смещать регистры от нормативной связности предложения до связи лишь положением в одной строке: «Безучастья хлеба́ перерыв» (там же)? Создать даже не связь, а взаимопроникновение слова и предмета (развивая обэриутов)? В поезд впитываются чернила, он летописец, и одновременно под его днищем кал, вода и мазут (с. 5). Буква цепляется за репей, у слова могут быть переломаны руки.

Н. Санникова отмечает принципиальную неустойчивость стихов Комадея. «Такая зыбкая речь передает сознание неустойчивости читателю и предлагает соучастие — граница чтения и письма тоже может и должна быть размыта»[2]. Но личность и находит себя в неуверенности, постоянной постановке под вопрос — без нее человек теряет себя, оказывается принадлежащим той или иной системе взглядов, не им созданной. По мнению Ю. Подлубновой, Комадей «сочетает традиционное и абсурдистское, не отказываясь ни от привычных и по-своему банальных поэтических форм, ни от неожиданных экспери-

1 *Машинская И.* [Рец. на кн.:] Руслан Комадей. Парад рыб. Геннадий Каневский. Подземный флот // Промегалит. 2014 (http://www.promegalit.ru/public/10941_irina_mashinskaja_ruslan_komadej_parad_ryb__gennadij_kanevskij_podzemnyj_flot.html).

2 *Санникова Н.* Сопроводительное письмо номинатора // Премия Аркадия Драгомощенко. 2016 (https://atd-premia.ru/2016/11/03/ruslan-komadey/).

ментов»[3]. Язык массовой культуры маркирует ее соблазн: «роскошные апартаменты / где от дыхания шепчутся свечи» (с. 18). Выливаясь вскоре в блатные интонации: «нет, парашютист, / ты мне жену не заметишь / тотоже». В полуабсурдной истории о формалистах (Тынянове, Шкловском, Якобсоне) Абиссиния или броневик постепенно переходят в сегодняшнее «как в поездах предаваться скорби и безразличию» (с. 34). Некоторые фразы Комадея заставляют вспомнить скорее работы по логике (если литературу — то разве что Льюиса Кэрролла). Например, о взаимосвязи следствия и причины: «я причинил отца» (с. 19). Действительно, отец — причина рождения сына, но только появление сына и делает отца отцом.

Обобщающее утверждение вроде «нас глотало павшее бегство» (с. 5) немедленно разъедается иронией и рефлексией: автор знает, что «мы» пишется для самоутешения, в нем притворство драмы и значимости, бежать — «везде / на слишком множестве многоножек» (вспоминается персонаж ехидной фразы, побежавший в разные стороны одновременно). После такого и остается констатировать, отстранившись: «с ними ничего не убудет». Но так человек и выходит из «мы» к «я»? И поэты если и делают одно и то же — все равно разными сторонами (с. 8).

Комадей сознает слабость — свою и поколения. «Мы блудим и блу- / ждаем, / нет сил, чтобы признаться в “я”» (с. 29). Он ощущает множественность личности («перехожу к следующему себе», с. 30), путаницы имен («одни имена / такие, какие-то», с. 31). Но он не будет пытаться уладить все это связностью повествования или опорой на повседневность, пытаться ограничить стихотворение на том, что «в маршрутке синие шторки с розами» (с. 35). Он будет пытаться переводить это на язык мертвых или с итальянского на спасский, и едущий в маршрутке окажется «на пароме и без, / на домике и бездомный» (с. 36), рассыпаясь в противоречия — но одновременно не забывая, «как Пауля Целана / били ногами под сапогом» (там же). Смещенность синтаксического управления демонстрирует и кривизну жизни: «жить / прибережённое на-на-на / гнилых отчислений» (с. 42).

Н. Санникова пишет, что «Евгений Туренко, чьим младшим учеником является Комадей, настаивал на изменении всего и вся — взгляда, ритма, звука, он учил не останавливаться, не обольщаться равновесием»[4], — вероятно, Комадея можно считать наиболее последовательным в этом, так как многие другие, считающиеся учениками Туренко, ориентированы более на описание повседневности. Для Комадея повседневность с ее железным гаражом, за которым в кустах валяются что теннисная ракетка, что труп, — скорее и есть ад (с. 41). Среди спутников Комадея АГ — вероятно, писавшая под псевдонимом Анна Горенко русско-израильская поэтесса Анна Карпа. Горечь, ирония, бездомность которой вырывают из спокойного мира («в онкахя, вогняз запутались», с. 26) и помогают расти. Некоторые интонации текста «Новый гнев» напоминают и о Янке Дягилевой.

«Черное, прошлое, непробивное» (с. 12) понятно, потому что уже мертво, с ним ничего непредусмотренного не будет. Иной цвет — риск непонятных воз-

---

3 *Подлубнова Ю.* От стиха до стекла. [Рец. на кн.:] Алексей Кудряков. Стихотворения. Руслан Комадей. Стекло // Урал. 2013. № 1 (https://magazines.gorky.media/ural/2013/1/ot-stiha-do-stekla.html).

4 *Санникова Н.* Сопроводительное письмо номинатора.

можностей. Но пунктир, прерывность могут ожить. Если поддержаны речью, жесткой, оглядывающейся, порой разорванной, порой плавящейся и перетекающей. «Отличие неба — слеп, боль, врост. Брать страдание на поклон» (с. 47). Текст очень плотен, книга Комадея требует внимательности. «Приходится замечеть» (с. 50) — скользящий по фразе взгляд не заметит мечети. «Тяжело упираясь кам-нем» (с. 51) — необходимо услышать немоту в этом опорном-краеугольном. Это отмечает и Ирина Машинская: «у Комадея огромный зрачок и отличное ухо — большая редкость в современной поэзии»[5].

И внимательность, помноженная на напряжение, не пропадает зря. «Я знаю, что всё осталось окном: / булыжники-малыши, варежки лиц, причины» (с. 33) — если в них всмотреться, задать вопрос: «камень, ты — кто?» (с. 40), различить (потому что окно — «даже две вещи, взятые по отдельности», с. 33) и встретить. В окне одновременно все растворяется и все остается, от аккадского эпоса до штанов. Комадей выбирает жизнь в постоянном противоречии, в несводимости. «О чем и прошу: перебудешь двойной, изменишь видимость, а день-единица» (с. 20). Меняться может расщепленное, хотя бы двойное (или множественное), а день, куда тела входят, закругленные умыванием, слишком един и просвечен, чтобы с ним говорить или ждать от него перемен. «Умри обветренно // чудом» (с. 40) — и ирония над клише «чудом остался жив», и намерение погибать не на месте, а в зареве поворота, в пространстве, в ветре, — но и превращение смерти в чудо, размыкающее выход куда-то еще. Есть «она» — «резкость, дыра, пыль», одновременно «свечущая, гласная» (с. 46) — кто? Жизнь, подвижность, вопреки застывшему? Дело человека — включиться в нее. «Мы внесены ейё вветер, / раскачивая другую форму» (там же).

Можно жить в сгоревшей раздробленности и одновременно идти вдаль посредством вполне связных дел. Комадей руководит издательством «Полифем», где выходит много переводов современной американской поэзии — как положено, большими авторскими сборниками-билингвами, с учетом прав автора. Он издает журнал «Здесь», подготовил к печати книгу уральского поэта Сандро Мокши. Возможно, ирония уберегает от приблизительности и соблазна схалтурить и в издательских делах.

А дела способствуют и важному для автора безразличию к себе. Объективизму (возможно, опирающемуся и на американских поэтов-объективистов). Личный взгляд Комадея умеет отвлечься от себя. «Красиво, когда ты нет, / то есть когда я не думаю о себе» (с. 52). Комадей смотрит, слушает, думает, а случающиеся с автором бедствия слишком личное дело, чтобы о них говорить, пытаясь распространить их на всех. Но одновременно это не эпос, не попытка охватить все — скорее попытка найти свой взгляд, свою позицию. Не случайно Комадей выбрал для изданной им книги переводов американской поэтессы Розмари Уолдроп название «Снова найти точное место». Именно снова, потому что раз навсегда найти место невозможно — и не нужно, это было бы застыванием.

«Гаснет где? Мерцает» (с. 51) — то есть все же продолжается. Рядом «вот оно, удивление / спящее под ногами» (с. 55) — важно наклониться к нему. «Волк растерзал камень, / но и это ещё не всё» (с. 34) — это еще не все сваливающиеся бедствия. И одновременно всегда есть что-то иное, куда можно идти,

---

5 *Машинская И.* [Рец. на кн.:] Руслан Комадей. Парад рыб. Геннадий Каневский. Подземный флот.

что можно встретить. О предыдущей книге Комадея «Ошибка препятствия» (2017) К. Корчагин писал, что поэтика Комадея направлена на «расщепление линейности поэтического текста, на разложение любых устойчивых знаков»[6]. В новой книге этот процесс продолжается, причем расщепление кажется имеющим вполне конструктивную цель — поиск себя, своей речи. «Вполне несложно препятствовать прекращению видимого» (с. 17) — если смотреть самому, создавать. Строфы одного из текстов разделены знаком 8 — скорее не цифрой, а вставшей вертикально бесконечностью.

6 *Корчагин К.* Рецензия на книгу: Комадей Р. Ошибка препятствия // Воздух. 2017. № 2—3. С. 289.

Максим Дрёмов

Пролетая над гнездом химеры

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_312

Сим К. Общество защиты химер

М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2021. — 48 с.



«Одно из важнейших решений, принимаемое философами, касается производства или устранения зазора в космосе»[1], — с этой формулировки Грэм Харман начинает разговор о явлении, которое в жанровотэговой системе современной массовой литературы принято называть «weird fiction» — «странное письмо» или «страннопись» (последний вариант русификации я предлагал и ранее[2]). Сгруппированные под флагом этой смутной дефиниции авторы — преимущественно прозаики-фантасты XX—XXI веков, от короля современного хоррор-пантеона Г.Ф. Лавкрафта до покорившего все возможные премии своим левоангажированным онейризмом Ч. Мьевиля, — создают непредставимые, ускользающие от структур и описаний миры, хаотично воспроизводящие себя на изнанке реальности и сновидения. Попытки охарактеризовать поэтику вирда, вне зависимости от того, исходят они из социолитературных оснований[3] или, к примеру, из лакановской категории jouissance[4], сходятся в точке пресловутого *зазора* — разрыва между объектом и самокомпроментацией языка или когнитивного аппарата, неспособных этот объект охарактеризовать. Эшеровская шизогеометрия лавкрафтовских божеств или авангардные скульптуры из секрета желез разумных жуков в романах Мьевиля хирургически вскрывают космологические зияния, выпуская наружу гной диссонирующих качеств — ту же процедуру производят и тексты Кати Сим:

> Чёрным веером ноги Мухи раскрыть.
> Ты стоял на перроне
> я была в маске лисы-оборотня
> ты был в плаще из Северного Полюса —
> чудища затаились под тёплым пузом вагона
> вирусы замерли в воздухе — тёмные балерины-гориллы,

1 *Харман Г.* Weird-реализм / Пер. с англ. Г. Коломийца и П. Хановой. Пермь: Hyle-Press, 2020. С. 13.

2 *Дрёмов М.С.* Во всем домашнем // Ровинский А.В. Сева не зомби. М.: Poetica, 2021. С. 4.

3 См.: *Joshi S.T.* The Weird Tale. Austin: University of Texas Press, 1990; *Idem.* The Modern Weird Tale. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2001; *Idem.* The Evolution of the Weird Tale. New York: Hippocampus Press, 2016.

4 См.: *Fisher M.* The Weird and the Eerie. London: Repeater Books, 2016.

они не кричали: верни нам лес, они ждали, добрые джинны,
а после заперли в марлевых городах.
Если наемся мха — будет ли он стелиться из живота? <…>
(С. 35)

Именно зазор и зияние оказываются фактором отличия поэтики Кати Сим от хорошо описанного сегмента фантастической, ирреальной или гиперреальной русской поэзии — начиная от Алексея Парщикова, с которым у Сим есть и прямое родство не только по принципу бестиарности, но и на уровне перекличек («Эры» во многом следуют за тектоническими сдвигами «Землетрясения в бухте Цэ»), и заканчивая полистилистикой Нины Искренко. Манифестация целостности внешне дискретного мира и гармоничность несочетаемого, предложенная Искренко в программном тексте «Гимн полистилистике», равно как и прокладывающая сложные связи между отдаленными областями понимания метабола Парщикова, — модели скорее противоположные принципиальному разъятию и болезненному взаимопроникновению, организующему стихи Сим. Родственной фигурой, если на мгновение вернуться из контекстов англоязычной фантастической прозы в знакомые пределы, для Сим выступает скорее Александр Ерёменко, в художественных мирах которого сопряженность также принципиально травматична, а материальное стремится к распаду (чтобы не впадать в тривиальность, не будем лишний раз припоминать «В густых металлургических лесах…», а ограничимся, к примеру, следующей цитатой: «О, как я люблю этот гипсовый шок / и запрограммированное уродство, / где гладкого глаза пустой лепесток / гвоздем проковырян для пущего сходства»[5]).

Не будем, однако, столь скоро оставлять избранную нами рамку. Связь с визуальными и нарративными кодами поп-культуры, жанрового фикшена и других пластов широко популярного искусства, маргинализированного литературоцентричностью, для поэтики Сим едва ли не важнее вышеозначенных «высоких» источников. Эта связь манифестируется и самими текстами — прообразом созерцаемых вирд-ситуаций становится французский графический роман «Сквозь снег», более известный широкой аудитории по своим киноадаптациям — корейскому полнометражному фильму (2013) и сериалу на Netflix (2020) — и повествующий об антиутопическом до гротеска посткатастрофическом мире; легендарный сюжет о приземлении Гагарина в саратовском селе смешивается с реалиями японских видеоигр — и встретившая космонавта внучка лесника Румия отождествляется с одноименным персонажем из Touhou Project — сверхъестественным существом, противящимся свету и властвующему над темнотой, а также связанному с луной (ср. у Сим: «Зря я, что ли, собрал пригоршню фонаря / И любил откуда-то снизу. / Лампа, торшер, светильник, это ведь разные имена, чтобы / поставить их рядом на полку и плакать. Треск полагается / свету, но не возьму же Луну я домой», с. 43). Подобные проекции, производимые без интенции иронического остранения, но, напротив, подключающие поэтический язык к богатому и своеобычному инструментарию миросозидания массовой культуры, выделяют Сим (р. 1991) среди ровесников и намекают на более уместное сопоставление с младшими авторами — от Дмитрия Герчикова (р. 1996) с его евангелионами посреди московских протестов и Гликерия Улунова (р. 1997), в стихотворении которого

5 *Ерёменко А.В.* Матрос котенка не обидит. М.: Фаланстер, 2013. С. 48.

в могилу совершившему суицид националисту Просвирнину бросают карты из настольной игры «Magic: The Gathering», до Василия Савельева (р. 1999), аффект у которого манифестируется то цитатами из популярных «альтернативных» песен, то видеоигровой терминологией. Вирд-визуальность и фантастические метаморфозы, таким образом, прочитываются не как некая констелляция сугубо поэтологических факторов, но как интенсивная разработка новой жанровости. В доказательство своих слов приведу еще несколько цитат, плотно насыщенных отсылками к фантастике, современной медиареальности и следующих за логиками вирдового химерического извращения реальности (обратим, наконец, внимание на название книги, прямо провозглашающее подобный метод).

На детской площадке листаю лицо —
Качаешься вниз головой на перекладине, определить будущее, переступив через шланг —
На помосте, куда должна бы упасть Луна.
Я про вас помню, вы ещё вылезете, плиты и переходы
А пока
Жертвоприношение чайной ложки
Воронкам за окном <…>

(С. 44)

Падение луны — мотив в целом архетипический — здесь может быть интерпретирован как осколок космологии видеоигровой вселенной The Elder Scrolls: одна из лун этого мира, Баар Дау, была брошена на землю безумным божеством Шеогоратом, но не достигла поверхности — покровительствующий местным народам чудотворец, воин-поэт Вивек остановил ее, заставив зависнуть в атмосфере.

Трещина о стене припаяна полотенцем.
Померять скины на Томми, пока дети разматывают бобины.
Масляные колечки луж, это пятиться на границы глупых
корней, медленных к свету. <…>

(Там же)

— видеоигровая механика (смена скинов — перемена облика персонажа) и Томми Версетти, герой культовой Grand Theft Auto: Vice City соседствуют здесь с алогичным вывихом быта, дополнительно подсвеченным анаколуфом («трещина о стене припаяна полотенцем»).

мнимая математика
обмазана котлетой с картошкой
взвесить и не продать —
Да ты падший мясник, Капитан Трансивер
Как острица, плясала она
Серпантином стекало лицо

(С. 39)

— «мнимая математика» явно включает в себя и мнимую геометрию: непредставимые пространства лавкрафтовских миров и недоступные ограниченному

человеческому сознанию облики чудовищных богов; паразитические черви острицы могут соотноситься с космическими червеподобными йекубианцами, один из которых в рассказе все того же Лавкрафта «Вызов извне» вселился в тело протагониста; а техногенный персонаж по имени Капитан Трансивер («трансивер», напомним, — это передатчик) актуализирует жанр киберпанка.

Сюрреальность вирда — и, соответственно, сюрреальность Сим — рождается не из вакуума фантазии. Эффект ненормальности сопряжения предметов и явлений и его обратная сторона — влекущая мертвая пустота, засасывающая в себя субъекта, — возможен лишь при вторжении инородной материи и информации в знакомые координаты. Литературные реалии провинции в «Двух стихотворениях про Водку и Волгу» опрокинуты в бездну не только вполне уже ожидаемым высвечиванием травматичности советского («Никогда не пиши о Волге. О Волге писал / Юрий Петрович, а потом расстрелял твоего папу», с. 26: внутри советской топологии таятся репрессии), но и галереей чертиков из табакерки, выскакивающих из-под среднерусской земли и возгоняющих ощущение потустороннего — гопник-страус, пугала папы в решетчатых плащах… Уже давно освоенные современной поэзией, а кому-то и порядком надоевшие «действительно актуальные темы» — «оппозиция… граффити на дверях» (с. 15) в стихотворении «Эры» осколками актуальной медиареальности сверкают на дне реки, пролегающей посреди трайбалистского архаичного мира, населяемого разумными животными с человеческими именами; в следующем же тексте — «бойся собаку» — сотрудники центра «Э», привычные российским политическим активистам ходячие генераторы паранойи, характеризуются как «сноходцы» (с. 23) — надзор и наказание ведомы и по ту сторону сознания. Политическое не имманентно вирду, но органично сопрягается с ним — в этом смысле фантастическая постапокалиптика Сим ближе не Лавкрафту, чудовища которого могут интерпретироваться и как сублимация ужаса социальности, но Мьевилю, в Новом Париже которого левые сюрреалисты героически сражаются с нацистами и их демонами, задействуя персонификации собственного бессознательного. Вдохновляющий героизм фантазма, однако, Сим не присущ: ее оптика — оптика камеры-дрона, пролетающей над руинами, а субъект манифестирует ангажированность с интонацией обреченности. Цикл «Как добывать огонь» становится точкой наибольшей концентрации прямых политических заявлений: «Старшая сестра носила кровяные трусы. / Младшая сестра носила кровяные трусы. / А я боялась думать о смерти»; «За ужином их всегда было трое: / Дедушка, бабушка и президент Лукашенко. / Try čarapachi. / Он сказал, что ни одно тело не разделяло их. / Они лежат в земле в качестве сувениров» (с. 28—29); завершается же он — после кульминации вирд-катастрофы, включающей в себя резню черепаховыми ножами и восковые лепестки, вскрываемые в людях, — совершенно апокалиптическим знамением:

Звук колокольчика:
«Умирайте, умирайте, умирайте!»
Или заглушается расстоянием
Или гудит самолёт
Или вертолёт завис над твоим домом.

(С. 29)

При этом новая политичность Сим не только предугадывает мрачные перспективы мира, в котором мы будем вынуждены оказаться, если немедленно не займемся сопротивлением, но и демонстрирует траектории спасения даже после падения луны на землю, поглощения птиц «небоворотом», превращения всех предметов в тучи жуков и исчезновения целых государств в очагах эпидемии и автократии. Химеричность ее героев, сплавленных из гибнущего антропоцена, довременной архаики и техногенной трансгрессивности, позволяет разомкнуть границы познания и воображения и, выражаясь метафорой, ставшей заглавием одного из циклов, добыть огонь — спустить монстров, рожденных сном разума, на агентов всех иерархий. Изощренное волшебство стихотворений Кати Сим, эгалитарное на уровне источника метода, но тяжело дешифруемое ввиду тотальной суггестивности, и поэтому в равной мере далеко отстоящее и от хорошо всем известной модальности интимной яростной исповеди, и от постметареалистического герметизма, бьет далеко за пределы современности — туда, где наши политические основания, накачанные мутагеном, приобретут самые немыслимые свойства. Мир кончился, а борьба продолжается.

Библиография

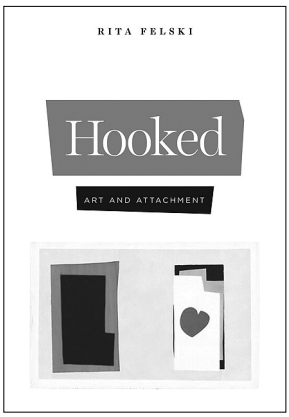
Татьяна Венедиктова

Типология «привязанности» — обживание «посткритики»

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_317

Felski R. Hooked: Art and Attachment.

Chicago; L.: The University of Chicago Press, 2020. — XIV, 199 p.



Приставка «пост-» указывает на нечто бывшее, но не переставшее быть, хотя и в изменившейся форме, и потому требующее переосмысления. В нашем случае речь идет о критике, или критической теории, к которой в англоязычном академическом обиходе устойчиво применяется французское слово *critique*. Научная карьера Риты Фелски — профессора Виргинского университета, автора семи книг и в разное время редактора авторитетных журналов «Feminist Theory» и «New Literary History» — развивалась именно в этом русле. И именно в тот период (1980—2010) критическая теория в западной гуманитарной науке взошла к славе, затем рутинизировалась, превратилась в мейнстрим и, наконец, сама стала предметом критики. Все это нашло отражение в собственном опыте Фелски, включая особенно последнюю фазу, ярко воплотившуюся в ее книгах «Полезность словесности» (2008) и «Пределы критики» (2015)[1]. Постфактум они воспринимаются как полемическая дилогия, которая стала трилогией, если считать рецензируемую монографию[2]. Каждая

1 *Felski R.* Uses of Literature. Malden; Oxford: Blackwell, 2008 (см. отзыв в: *Зенкин С.* Полезность словесности: (Заметки о теории, 24) // Новое литературное обозрение. 2011. № 109. С. 313—322); *Eadem*. The Limits of Critique. Chicago; L.: University of Chicago Press, 2015.

2 Стоит упомянуть также проблемно-тематические сборники, редактором которых выступила Фелски: Critique and Postcritique / Ed. by E.S. Anker, R. Felski. Durham; L.:

из трех книг вызвала по выходе оживленную дискуссию: их и приветствовали, и резко критиковали, а это значит, что личная исследовательская программа Фелски соотносима с куда более широким трендом.

Объект полемики в данном случае обширен и расплывчат: парадигма знания, проникнутая духом «герменевтики подозрения» (П. Рикёр). К ней можно отнести едва ли не все направления литературоведческой мысли, которые считались ведущими еще недавно и по сей день остаются на слуху: структурализм с его культом научности и строгого объективизма; марксизм с пафосом разоблачения форм ложного сознания; психоанализ с поиском глубинных мотиваций; деконструктивизм, вооруженный едким ироническим скепсисом. Общее у этих очень разных методов — одержимость поиском скрытого в недосягаемой для профанов глубине. Литературное произведение фактически оказывается полем интеллектуального дознания. Подобно детективу, литературовед-аналитик беспристрастен, бесстрастен, профессионально нацелен на извлечение подноготной истины. Объективное, обобщенное, системное знание для такого исследователя — высшая ценность. Впрочем, в условиях постмодерна просветительский идеал науки и научности из светоча превратился в проблему, и критический этос в наши дни сильно скукожился. «Подозрительная» мысль, найдя себе приют исключительно в академических кущах, превратилась в предмет поточного воспроизводства, вид самодовольной схоластики. Литературу, в частности, она склонна рассматривать как ключ к познанию чего-то иного, чем сама литература, то есть как своего рода отмычку. Богатство интеллектуального и эмоционально-чувственного, эстетического опыта, то есть то, ради чего люди обращаются к литературному письму и чтению, с этой точки зрения интереса не представляет.

Словом, вот какой наблюдается парадокс (в трактовке Фелски): победив по всем линиям, критическая теория оказалась в тупике; не видя себе альтернативы, она не видит и перспектив развития, а потому работает по инерции, вхолостую и тем самым только себя компрометирует.

Что может быть альтернативой «герменевтике подозрения»? По Рикёру, как известно, — «герменевтика доверия». Но в какой конкретно форме? Возврат литературоведения в лоно традиционного формализма едва ли привлекателен, да и явно нереален. Фелски предлагает подумать об обновленном альянсе с философией (новой онтологией, неофеноменологией) и социологией. Не с той, однако, социологией, что увлечена статистикой или глобальными обобщениями, а с той, что пристально исследует формы, практики, отношения и связи, — многовекторность и неопределенность социальной жизни. Опыт таких социологов, как А. Энньон, Л. Болтански или Б. Латур, должен помочь исследователям литературы заново увидеть то, чем они занимались всегда: литературную форму. В наших представлениях о ней имеются обширные слепые зоны — хотя бы потому, что мы привычно исходим из противоположности, разнокачественности эстетических форм и социальных порядков, в упор не видим их сходного, сетевого устройства, вдохновляющего параллелизма между ними.

Акторно-сетевой теории (АСТ) уже примерно полвека, но интерес к ней в литературоведении проснулся лишь недавно. И не удивительно: АСТ не помогает отвечать на дежурные вопросы, — например, об исторической периодизации или национальной специфике художественных произведений. Хуже того, эта теория смешивает, спутывает опорные для филолога дихотомические порядки: «означающее — означаемое», «форма — содержание», «мир слов — мир вещей» и т.п.

Duke University Press, 2017; Latour and the Humanities / Ed. by R. Felski, S. Muecke. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2020.

Ключевое понятие АСТ — актор, причем актором может быть человек, вещь, растение, животное, машина, текст, идея, метафора, прием, навык, кто и что угодно, главное — возможность действия, участия в интеракции. Наличие у актора воли, интенции, умысла, свободы или определенного места в иерархии не имеет значения: практики взаимодействия в сети рассматриваются в отвлечении от всех этих важных категорий. Сети, в свою очередь, разнообразны по объему, расположению в пространстве и времени, эффективности: разговаривая по телефону в кафе, я теснее связана с собеседником, находящимся за тысячу километров, чем с людьми, сидящими за соседним столиком.

Теория Латура, настаивает Фелски, интересна как способ приложения внимания к миру — или тексту. Работая в рамках «АСТ-подобного» (ANT-ish) подхода, она пытается культивировать стилистику мысли, последовательно альтернативную критической. Направление поиска примерно таково: вместо того чтобы повсюду прозревать абстрактные модели и бинарные оппозиции (изучать, например, коллизии между базисом и надстройкой или между Искусством и Обществом), давайте «внимательно рассматривать акты соединения и окружающую нас контактную сеть; связи трансперсональные и внутриперсональные; вещи, заполняющие собой мир, и вещи, заполняющие произведения искусства» (с. 1). Это не раскоп вглубь, а оглядка вширь. Не абстрагирование от субъективного опыта, а погружение в неповторимость отношений конкретного читателя с текстом в конкретной ситуации чтения. Не выявление причинно-следственных закономерностей, а описание-отслеживание непредсказуемо плодящихся взаимосвязей. Вопрос не о том, «чего не знает о себе данное произведение», а о том, «что именно данное произведение побуждает меня в себе заметить» (с. 153). Иными словами: выбор в пользу «доверительного», а не разоблачительно-критического ангажемента текстом.

План этот трудновыполним и далеко не всех вдохновляет. «Заклинания сетью» особенно сильно раздражают тех из нас, кто привык полагаться на твердую валюту позитивного знания и не расстался с верой в его способность если не спасти мир, то хотя бы местами усовершенствовать. В позиции «посткритиков» усматривается безответственность, а то и прямое предательство социальной и культурной миссии интеллектуала. Но и Фелски настроена решительно и упреждающий критический укол позволяет себе в первом же абзаце предисловия. О каком произведении мы скажем, что оно «цепляет»[3]? Уж, наверное, не о Прусте, а скорее о бестселлере или блокбастере. К «крючкам» обыкновенно крепится дешевая на-

3 Название книги кажется обманчиво легким для перевода: почему бы не «На крючке»? Нет, не подходит: Фелски ведь очень сознательно использует не существительное, а производное от глагола прилагательное с широким веером значений: подвешенный, подсевший (на наркотик), подцепленный или подключенный (к сети). Выражение «быть на крючке» (или «держать на крючке») предполагает несвободу одной из сторон; в ситуации литературного чтения такой стороной — управляемой, подчиненной, контролируемой — должен быть, кажется, читатель. Но в логике Фелски читатель как раз активен — не менее, чем множество других акторов, вовлеченных в процесс. Нас равно *увлекают* сюжет романа и поезд метро, поясняет Фелски (с. 65), и разница не в том, что один опыт иллюзорен, а другой реален, — скорее в том, что первый предполагает наше (читателей, зрителей) внимание и участие, а второй нет. «Крючок» в этой системе рассуждений не вещь, а именно «аффорданс», то есть элемент или свойство формы, предполагающие осуществление какой-то возможности-действия реципиентом. Характер возможности не определим строго: на крючок, в конце концов, можно поймать рыбу, повесить халат, подцепить нить, прицепить вагон… В поп-музыке есть понятие «хук» — «цеплялка» — часть композиции, выделяемая слушателем, особо привлекательная ритмически или мелодически.

живка, которой уважаемый человек побрезгует. Или сделает вид: статус ведь не мешает ценить состояние очарованности, которое дарит искусство независимо от степени его «серьезности». Воображая, будто за читателями-профессионалами зарезервированы особые, интеллектуализированные наслаждения, возносящие их/нас над мороком массовых жанров, мы всего лишь воспроизводим по инерции догматику «высокого модернизма», в которой сами модернисты были совсем не последовательны. А в пестром, динамичном ландшафте современной культуры такого рода элитаристская предвзятость и вовсе смотрится карикатурой на самое себя.

В основе потенциально бесконечного спора о том, что же *в принципе* лучше и правильнее — доверять или проверять (подозревать), — прячется вопрос о природе эстетического опыта. В логике «подозрительности», поясняет Фелски, этот опыт устойчиво ассоциируется с привилегированным состоянием созерцательного наслаждения красотой. Предполагается, что в подлинном искусстве самодостаточное «я» встречается с самодостаточным же произведением («a solitary self faces a self-contained work», с. 15), отвлекаясь от практических интересов и обыденных соображений. Но в прагматически ориентированной логике все ровно наоборот: эстетический опыт одновременно и непосредствен, и сложно опосредован; и индивидуален, и трансиндивидуален, пронизан социальными связями.

Типологии этих связей, или форм привязанности, Фелски посвящает основную часть книги, по главе на каждую. Называются они словами подчеркнуто, даже обескураживающе, привычными: *настройка* (attunement), *идентификация* (identification), *интерпретация* (interpretation).

О процессе *настройки* важно заметить, что он никогда не происходит «с нуля», в пустоте: самим фактом рождения любой человек заброшен в некоторую среду, систему правил, запретов и предпочтений: осваиваясь в ней, мы становимся постепенно «самими собой». Вкус развивается и отчасти перевоспитывается образованием, — как правило, при участии людей более опытных, ценителей, знатоков или практиков (художников). Нам, например, начинают нравиться «Девушки из Авиньона», первоначально отталкивавшие своей странностью. Особенно интересны случаи, когда «настройка» на новое возникает как бы сама собой, никем и ничем не мотивированно. Ты проходишь через зал музея, и внимание вдруг приковывает картина, на которую никто не указывал заранее и не воспевал как шедевр. Она, скорее всего, и не является шедевром, и тем не менее интенсивное взаимодействие с ней происходит. Чаще, впрочем, настройка переживается как постепенный процесс — совокупность неотслеживаемых сознанием сдвигов. Нужно время, чтобы «пыль чтения», по выражению В. Вулф (цит. по с. 59), осела и книга отодвинулась от читателя, — чтобы позднее к нему вернуться, но уже другой, чем при первоначальном контакте. Не то чтобы мы стали понимать содержание лучше или точнее, хотя и это не исключено. «Отношение отзывчивости» (responsive relation) формируется в порядке реагирования на *форму* произведения, или на то, что вслед за Х.-У. Гумбрехтом можно назвать «присутствием». Ничего «магического» или «мистического» в этом эффекте нет. Процессы индивидуальной «настройки» протекают часто без поддержки языка и помимо актов концептуализации; перед лицом этой ускользающей, слабо осознаваемой реальности в одинаково трудном положении оказываются и литературоведение, и искусствознание, и киноведение, что позволяет Фелски приводить примеры из разных областей. Выразительно, например, признание Дж. Элкинса в книге «Картины и слезы»[4]: известный искус-

4 *Elkins J.* Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings. N.Y.: Routledge, 2001.

ствовед сетует на неумение и нежелание историков искусства учесть при анализе живописных произведений аффективную силу личных реакций и рассказывает, как четырнадцатилетним мальчиком был зачарован полотном Беллини «Экстаз святого Франциска» в нью-йоркской Коллекции Фрика. Позже он прочел много книг о Беллини, многое об этом художнике узнал и понял, но раннее впечатление притупилось, эмоция умерла. Произошло ли при этом обогащение субъективного опыта культурным знанием? Трудно сказать. Да и был ли субъективный опыт «чист» в своей непосредственности? Постфактум Элкинс ясно видит в собственной подростковой реакции след романтических вкусовых предпочтений, то есть некую вторичность. И это возвращает нас к базовой посылке, или уроку, почерпнутому Фелски у Латура: акт личного восприятия невозможно понять путем интроспекции, вглядывания в себя. В формировании этой тонкой материи незримо участвует множество взаимодействующих акторов: вещи, люди, пространства, события. Весь вопрос в том, как сделать невидимые действия наблюдаемыми или по крайней мере различимыми.

О природе *идентификации*, кажется, трудно сказать что-то новое. Уж как много поучительных слов сказано о том, что к литературному персонажу или изображению на портрете нельзя относиться наивно, «как к живому человеку»! Эту незаконную с точки зрения науки проекцию мы тем не менее осуществляем с легкостью и на каждом шагу, позволяя образам на себя воздействовать — вызывать восхищение или раздражение, желание подражать или отвращение... Конечно, общение с персонажем не похоже на бытовое общение хотя бы потому, что в нем отсутствует взаимность. Мы можем испытывать острое любопытство к Подпольному человеку Достоевского или к Постороннему Камю, хотя в жизни предпочли бы не иметь дела ни с тем, ни с другим. Идентификация может быть точечной, избирательной, летучей, гибкой, порой неожиданной (когда мы опознаем то, чего знать не можем, или переживаем чувство общности с тем, что не может нас не отталкивать). Персонаж в силу своей фикциональности неотделим от сюжета книги, от вымышленных ситуаций, от стиля повествования и от личности автора (или актера, исполнителя соответствующей роли), но в то же время более чем способен переступить границы текста. Гарри Поттер и Гермиона Грейнджер не просто продолжают существовать в головах читателей — они часть жизненного окружения (Umwelt), с которым люди взаимодействуют. Сеть виртуальных соучастных связей, возникая внутри текста, распространяется вовне. И наоборот. Акт идентификации возможен ведь не только с персонажем, но и с автором, с произведением, со стилем — по отдельности или в разных комбинациях все они могут формировать сложносоставной локус привязанности (text-person combination, с. 104).

Фелски предлагает различать четыре модуса идентификации. Это *согласование* (alignment), близкое к понятию фокализации; *солидаризация* (allegiance) — сближение на основе ценностных предпочтений, игровое принятие чьей-либо стороны; *узнавание* (recognition) — опознание в другом своего, необязательно приятное; *эмпатия* (empathy) — способность чувствовать вместе с кем-то (with somebody) и за кого-то (for somebody), реализуемая, как правило, на волне дружественного со-чувствия, но иногда и враждебной антипатии. Все четыре режима идентификации актуализируются, например, при чтении романа «Джейн Эйр»: формальное согласование с перспективой повествования от первого лица; солидаризация с героиней как нравственным центром романа; узнавание гендерных коллизий, с которыми читательницы могли и сами сталкиваться в жизни; сопереживание сомнениям и страданиям Джейн. Тонкие нити сплетаются в канат (thick rope of connection), но гарантией идентификации не может быть даже это. Фелски приводит в пример

эпизод из романа М. Клифф «Нет телефона в рай» (1987). Его героиня, современная молодая цветная женщина с идентичностью во всех отношениях гибридной, читает роман Бронте и размышляет над природой переживаемого «фокуса»: «Литературный вымысел ее перехитрил. Вовлек в себя, так что она превратилась в Джейн. <…> Опомнившись, она себя корила. Нет же, говорила она себе, она никак не могла быть Джейн». Другим примером служат рассказы Конан Дойля, где ориентир для читательских реакций задается путем *согласования* с перспективой Ватсона, хотя *солидаризация* вероятнее с его харизматическим компаньоном Холмсом. Акты *эмпатии* чаще всего обсуждаются применительно к реалистическим текстам, создающим «полнокровные характеры», и гораздо меньше изучены применительно к письму модернистов и постмодернистов. Законно ли, например, отождествление с Лолитой или оно исключается словесной пиротехникой и иронией Набокова?

Интерпретация — третий вид «привязанности», неотделимый от первых двух, — трактуется Фелски особым образом. Этому искусству она опять-таки учится у Латура, который сам, как известно, брал уроки у литераторов, в частности у Льва Толстого. Роман, по Латуру, учит видеть множественность связей, даже избыточность их по сравнению с тем, что схватывает «практический» взгляд. В романе действуют не только лица, но и объекты, включая простейшие вещи; в сюжетной и/или метафорической логике образы-акторы формируют сложнейшие констелляции. Именно по этой причине чуткая интерпретация вооружает нас не только знанием о тексте, но и тонкими навыками взаимодействия, очень небесполезными в общении. В связи с этим Фелски обращается в финале книги к проблемам педагогики. В сущности, литературный семинар, сосредоточенный на работе интерпретации, являет собой пример рабочей сети (worknet). Группа лиц, (временно) объединенных общим интересом к тексту, вырабатывает общие привычки, ритмы, посылки и предпочтения. Внимание направляется на произведение и породивший его контекст, но косвенно также и на связи, что формируются по ходу занятий. Читатели учатся замечать в тексте то, чего не замечали ранее, но отчасти его посредством воссоздают и самих себя. (Здесь, конечно, встает вопрос: точно ли описательность по методу Латура «гостеприимнее», доступнее для работы в студенческой аудитории, чем отвергаемая критическая теория, которая ведь тоже создает основание для сотрудничества? Вопрос этот, как и многие другие, остается в книге без ответа.)

Где искать позитивные образцы посткритической мысли? Мы исходим из того, что есть много видов знания, каждый из них многосоставен, и это дает современному аналитику широкое поле выбора и маневра. Предположив наличие аффективной составляющей (установку на доверие или на подозрительность) в научном тексте, как не предположить наличия познавательного потенциала в тексте, не претендующем на научность, эссеистическом, мемуарном или художественном? По сути, для Фелски идеальный «посткритик» — это писатель с хорошо развитой наблюдательностью, способностью к саморефлексии и даром точного слова. Ее собственная книга к этому идеалу стремится. Внушительный арсенал теоретической начитанности присутствует, но не демонстрируется, стиль скорее эссеистичен. Мысли предоставлено двигаться «по-крабьи» (*crabwise* — выражение автора), то есть боком, не путем построения логического аргумента, а путем нанизывания примеров, которые обогащают складывающуюся картину все новыми штрихами, делают ее все более убедительной.

Другие примеры убедительных посткритических усилий: эссе романистки Зейди Смит, где анализируется процесс вкусовой перенастройки, по ходу которой нечто чужое и отталкивающее чужестью (песни Джони Митчелл) превращается

в «свое», пронзительно близкое[5]; автобиографическая книга прозаика Майкла Уайта о «путешествиях с Вермеером» сквозь перипетии личной жизни[6]; хроника пожизненного перечитывания романа Джордж Элиот в книге Ребекки Мид «Моя жизнь в Мидлмарче»[7]. Писательница Патриция Хэмпл описывает встречу с полотном Матисса[8], поэт Марк Доти — эффекты интимности, производимые устрицами и лимонами на голландских натюрмортах[9]. Особый случай — опус романиста Джеффа Дайера «Зона» о масштабной внутренней работе, к которой подвиг его фильм Тарковского лишь одной, запавшей в память деталью[10]. Очевидно, что подобного материала много, и под предложенным Ритой Фелски углом — как приглашение к пересмотру парадигмы наших знаний об искусстве — его пока никто всерьез не рассматривал.

Итак, перед нами книга, которая безусловно интересна, но не обязательно и не всем понравится, даже и чисто стилистически. В ней многовато повторов, а также формулировок, транслирующих негативность, неопределенность, вариативность, неокончательность (один из американских рецензентов подсчитал, что фразы с союзом *yet* — ‘однако’, ‘тем не менее’ — встречаются на 163 страницах 134 раза!). Невольно реагируя на каждый такой «микрокрючок», читатель испытывает смущение, порой и раздражение. То и другое, впрочем, по некотором размышлении может стать продуктивным. Где-то в середине книги, к примеру, мое внимание зацепила такая фраза: «Текст не последовательность знаков, подлежащая декодированию, а структура, которую мы обживаем» (с. 77). Сразу возник вопрос: о каких, собственно, структурах толкует здесь автор? Потом подумалось: акцент здесь не на свойствах структур, а на способах поведения по отношению к ним. «Обживание» — это система действий и жестов, посредством которых и благодаря которым конструкция из крыши и стен превращается постепенно в жилище, а обретающийся в ней субъект — в обитателя дома. Процесс обживания новой парадигмы знания долог и заслуживает аванса — в виде нашего интереса и доверия.

---

5 Эссе Смит называется «К вопросу о самонастройке. Путешествие вокруг Джони Митчелл» (*Smith Z.* Some Notes on Attunement. A voyage around Joni Mitchell // The New Yorker. 2012. 17 Dec. (https://www.newyorker.com/magazine/2012/12/17/some-notes-on-attunement)). Это же слово, *attunement*, Фелски пытается терминологизировать, превратить в понятие.

6 *White M.* Travels in Vermeer: A Memoir. N.Y.: Persea, 2015.

7 *Mead R.* My Life in Middlemarch. N.Y.: Broadway, 2015.

8 *Hampl P.* Blue Arabesque: A Search for the Sublime. N.Y.: Mariner, 2007.

9 *Doty M.* Still Life with Oysters and Lemon: On Objects and Intimacy. N.Y.: Beacon, 2002.

10 *Dyer G.* Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room. L.: Vintage, 2012.

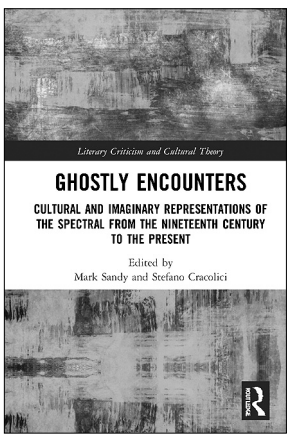
Ирина Головачева

Охота за призраками:

О СОВРЕМЕННОЙ ХОНТОЛОГИИ

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_324

Ghostly Encounters: Cultural and Imaginary Representations of the Spectral from the Nineteenth Century to the Present / Ed. by S. Cracolici, M. Sandy.
L.; N.Y.: Routledge, 2021. — XIV, 155 p.



Изучение разнообразных призраков как отдельное направление в исследованиях культуры и культурной памяти зародилось почти тридцать лет назад. В основе его лежит знаменитый труд Жака Деррида «Призраки Маркса» (1993), в котором был введен в оборот термин «хонтология» (hauntology) для обозначения принципиальной, «квантовой» неопределенности призрака: «Это некая вещь, о которой мы как раз ничего и не знаем, и нам даже неизвестно, действительно ли она есть, существует ли она, соответствует ли ей какое-либо имя или сущность. <...> Этот не-объект, это не присутствующее присутствующее, это здесь-бытие отсутствующего или исчезнувшего уже не имеет отношения к знанию»[1]. После Деррида призрак стал рассматриваться как инструмент междисциплинарных теоретических спекуляций едва ли не о всяком ускользающем или «мерцающем» предмете, например о бродячем призраке коммунизма, о теневой политике, о машинерии массмедиа, о субъективности, о навязчивых и порой ложных воспоминаниях, об ускользающей индивидуальной и исторической памяти[2].

Продуктивность хонтологии (в смысле призраковедения) не удивительна: призрак, как оптический прибор с тонкими настройками, позволяет не только рас-

1 *Деррида Ж.* Призраки Маркса: государство долга, работа скорби и новый интернационал / Пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2006. С. 18—19.

2 Наиболее заметные монографии 1990-х — начала 2000-х гг., посвященные различным проявлениям призрачности в литературе, философии, социологии, истории, психоанализе и т.д.: *Rabate J.-M.* The Ghosts of Modernity; Crosscurrents: Comparative Studies in European Literature and Philosophy. Gainesville, 1996; *Gordon A.* Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination. Minneapolis, 1997; Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History / Ed. by P. Buse, A. Stott. Basingstoke, 1999; *Wolfreys J.* Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature. N.Y., 2002; Spectral America: Phantoms and the National Imagination / Ed. by J.A. Weinstock. Madison, 2004. Самые репрезентативные хонтологические тексты собраны в кн.: The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory / Ed. by M. del Pilar Blanco, E. Peeren. L., 2013.

смотреть микросюжеты, но и обозреть большие кросскультурные массивы данных. Как и монстр, он оказался популярным объектом и удобным инструментом исследований не только в готистике (gothic studies), но и в самых разных областях гуманитарных наук[3].

Сборник статей «Встречи с привидениями: образы призрачного в культуре с XIX в. до наших дней» под редакцией Марка Сэнди и Стефано Краколичи можно рассматривать как свидетельство того, что «поворот к призракам» (spectral turn) отнюдь не завершен: призрачное и его теоретическое осмысление по-прежнему остается на переднем краю критических баталий гуманитариев[4]. Осмысляя во Введении место призрачного в современной культуре, составители пишут: «Мы живем в мире, населенном духами. Ими населены пейзажи и места, которые мы видим ежедневно. Каждый день мы преследуем их, а они — нас. <…> Казалось бы, модерность освободила нас от призраков. Однако культура изобрела для них пробелы и зияния — пространства суеверия» (с. 7).

Там же, во Введении, кратко изложена история международной моды на спиритизм. Это заставляет предположить, что в сборнике и пойдет речь об этой международной паранауке и обширной практике середины XIX в., о медиумах, оккультистах, телекинезе, автоматическом письме, эктоплазме и свидетелях сверхъестественного присутствия. Спиритизм и связанные с ним парапсихологические феномены, привлекшие внимание ученых в ту эпоху, и в самом деле будут предметом нескольких статей, однако в остальных «призрачность» перейдет границы спиритического и охватит немало сопредельных территорий, ассоциирующихся с идеей невидимого и трансцендентного в художественной литературе, кино и изобразительном искусстве. Другими словами, речь пойдет вовсе не обязательно о призраках как таковых. Но, как и положено в исследованиях культуры, изучаемые призрачные объекты, сколь угодно эфемерные, будут привязаны к конкретным месту и времени.

Призраки романтические и викторианские

Первый раздел — «Встречи с привидениями в романтической и викторианской литературе» — открывается статьей *Марка Сэнди* «“Силы нам дадут вовек не забывать о том, что позади осталось”: Вордсворт, невидимые “я” и старение», в которой освещена тема идеализированной и поэтизированной старости. Сэнди основывает свое прочтение топоса «старость» в поэзии Вордсворта, в частности, на стихотворении

3 Призрак может быть определен как монстр, что подтверждается его функциями, почти полностью соответствующими тем, что перечислены Джефри Коэном: *Cohen J.* Monster Culture (Seven Theses) // Monster Theory: Reading Culture / Ed. by J.J. Cohen. Minneapolis, MN, 1997. P. 3—25. Еще одно теоретическое свидетельство в пользу того, что призрак — это чудовище, обнаруживается в «Эшгейтской энциклопедии литературных и кинематографических монстров»: The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters / Ed. by J.A. Weinstock. Berlington, VT, 2014. P. 251—271. Об этой энциклопедии см. в: *Головачева И.* Джефри Коэн и все-все-все: обзор современной монстрологии // Новое литературное обозрение. 2019. № 155. С. 353—362.

4 Свидетельством актуальности «призраковедения» является также недавняя кн.: The Routledge Handbook to the Ghost Story / Ed. by S. Brewster, L. Thurston. L.; N.Y., 2018. Назовем еще три ценные монографии: *Smith A.* The Ghost Story, 1840—1920: A Cultural History. Manchester; N.Y., 2010; *Peeren E.* The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility. Basingstoke, 2014; *Franklin J.J.* Spirit Matters: Occult Beliefs, Alternate Religions, and the Crisis of Faith in Victorian Britain. Ithaca, 2018.

«Странствующий старик. Покой и умирание. Зарисовка». Его герой — старик, покой которого «так совершенен, что юнец, / Завидуя, глядит ему вослед», и который «так упорно приучал себя / К бесстрастью», что не возбуждал «любопытства птиц, / Облюбовавших придорожный куст»[5]. По мнению Сэнди, фигура старца в текстах Вордсворта символизирует стадию постепенного ухода из мира, когда человек почти достигает границы иного, становясь бродячим призраком при жизни. Герой другого текста, пасторальной поэмы «Майкл», — старик, выступающий в качестве призрачного двойника юного героя. По мнению Сэнди, роль таких персонажей Вордсворта сводится, среди прочего, к изображению неуклонного исчезания в конце жизненного пути способности страдать и сострадать.

Майк Пинкомб в статье «Совсем не простая история с привидениями: сложная “Химия” (1926) Элджернона Блэквуда» рассуждает о том, как сверхъестественное распределено в структуре рассказа с привидением и как «измерить концентрацию паранормального» в повествовании. В самом деле, какова роль тех отрезков текста, которые, на первый взгляд, не имеют непосредственного отношения к призраку? Пинкомб начинает с того, что приводит определение призрака, данное знаменитым автором рассказов о сверхъестественном Монтагью Джеймсом: призрак — это мертвец, являющийся живому. Следовательно, этим событием и ограничена привиденческая часть нарратива. Однако это утверждение соответствует лишь точке зрения одного из акторов, а именно мертвеца, явившегося с того света. С точки же зрения живого протагониста, сверхъестественная часть рассказа повествует о его восприятии и осознании таинственного события. Пинкомб пишет о необходимости тщательного критического прочтения непривиденческого нарратива в подобных произведениях: именно он, а отнюдь не эпизоды с участием призрака, порой оказывается самым важным для писателя. В самом деле, привиденческий сюжет отнюдь не сводится к рассказу о мертвеце: «Призрак — это не просто некий мертвец, а мертвец в момент появления перед живым человеком. Это событие вовлекает в свою орбиту темы “жизни и смерти”, “видимости и реальности” и т.д. — до тех пор, пока вокруг темы призрака не будет выстроена целостная система тематических связей» (с. 36). С этим трудно поспорить; еще в 1865 г. Генри Джеймс писал, что «хорошая история с привидениями, чтобы вселить хотя бы половину тех страхов, что вселяет в нас история с убийствами, должна быть сотнями нитей связана с обыденными фактами нашей жизни»[6]. Именно множественность тематических и мотивных связей гарантируют художественную убедительность такого рассказа, как «Химия» Блэквуда, автора, который следует традициям многозначных таинственных рассказов Джеймса, предусмотрительно оставляя лакуны, играя с двусмысленностью и балансируя между тодоровскими категориями «необычное» (сверхъестественное) и «чудесное». Столь же точны и другие тезисы Пинкомба: протагонист «Химии» является литературным наследником Джекила-Хайда, а ярость и омерзение, им испытываемые, могут объясняться тем, что он воспринимает призрак как собственное alter ego. Ценность этой интерпретации в том, что она справедлива и для многих других классических текстов «призрачной» литературы.

---

5 Пер. с англ. И. Меламеда.

6 *James H.* The Turn of the Screw: Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives / Ed. by P. Beidler. Boston, 2011. P. 98—99. О рассказах с привидениями в целом и о «Повороте винта» Г. Джеймса в частности см.: *Головачева И.* Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. СПб., 2013. С. 27—117.

К теме свидетелей и свидетельств паранормальных феноменов обращается *Николас Сол* в статье «Вильгельминские видения: призраки и желания между наукой, религией и искусством в немецком романе XIX в.» (речь идет об эпохе правления германского кайзера Вильгельма II). Статья посвящена влиянию идеологии и практики спиритизма на немецких писателей второй половины XIX столетия. По мнению автора, спиритизм стал важным индикатором процессов, происходивших в немецком общественном сознании, и сыграл большую роль в утверждении эпистемы модерности как таковой: Германия восприняла спиритическую моду как лекарство от культурного шока, вызванного потеснившей религиозность дарвинистской теорией. Идеи спиритизма рассмотрены на примерах текстов влиятельных и вместе с тем одиозных его адептов — Карла Дюпреля и барона Альбрехта фон Шренк-Нотцинга, которые полагали, что эта доктрина выступает в роли «научной религии», или «религиозной науки», основанной не на таинстве, а на демонстрации. Спиритические опыты проводились не только на потребу жаждущей сенсаций публике, но и ради убеждения скептиков, которых приглашали выступить экспертами на спиритических сеансах. Не случайно спиритизмом серьезно интересовались, например, естественники Френсис Гальтон и Альфред Рассел Уоллес, экспериментальный психолог Густав Теодор Фехнер, астрофизик Фридрих Цольнер и физик Уильям Крукс. Спириты охотно приглашали фотографов, чья продукция должна была выступать в качестве улик, доказывающих присутствие духа умершего или выделение эктоплазмы, что, в свою очередь, подтверждало существование загробного мира. Особое внимание Сол уделяет Томасу Манну, который также был увлечен оккультизмом, в частности книгами «Феномен материализации» (1914) и «Борьба вокруг феномена материализации» (1914) Шренк-Нотцинга, чьи сеансы писатель посещал в 1920-е гг. Увиденное и пережитое на сеансах он впоследствии использовал в «Волшебной горе», где представил аналогичный опыт героя как результат вытеснения желаний. Сол не ограничился исследованием спиритического дискурса манновского романа; та же тема рассмотрена на примере романа Вильгельма Бёльше «Богиня полудня» (1891), в котором спиритизм в конечном счете дезавуируется: герой-ученый подвергает критическому анализу собственный мистический опыт и приходит к заключению, что пережитые им паранормальные явления — результат самовнушения.

Призраки видимые и ощущаемые

Второй раздел — «Визуальные и физические контакты с призраками» — открывает статья *Розины Баклэнд* «Визуальная репрезентация призраков и гоблинов в Японии раннего Нового времени». Автор исследует мировидение японцев той эпохи, их восприятие двух миров: посюстороннего и потустороннего, лежащего за пределами чувственного восприятия. Порожденные древней японской культурой образы — это и добрые священные духи, и демоны, и игривые гоблины-трикстеры, и зловещие оборотни, и привидения[7]. В значительной степени вокруг призраков и выстраивались массовые визуальная культура, литература и театральное искусство Японии. Отдельным предметом рассмотрения в статье стали призраки умерших людей, являющиеся с того света в прижизненном обличье. Баклэнд рассматривает этих духов в контексте традиционных (буддистских) представлений о пути души к вечности с остановкой в особом пространстве, где она временно остается неупо-

7 См. по этой теме новейшую монографию: *Nelson L.* Circulating Fear: Japanese Horror, Fractured Realities, and New Media. Lanham, MA, 2021.

коенной. Если, находясь в этом опасном пространстве, душа испытывает сильные эмоции (любовь, гнев и т.п.), она вновь оказывается среди живых и остается призраком, застрявшим в нашем мире. Назначение этих духов в японской культуре состояло не только в том, чтобы развлекать публику, но и в том, чтобы поддерживать традиционные религиозные и народные верования. В статье содержится множество изображений и подробных этнологических и искусствоведческих комментариев к ним, касающихся, например, символизма отдельных деталей изображений призраков или особенностей их показа на сцене или в общественном пространстве; так, к XIX в. восходит традиция выставлять в летнее время десятки художественных изображений призраков в храме Дзеншоан (Токио) с целью «охладить» зрителей, а также проиллюстрировать публичное чтение бесчисленных рассказов о сверхъестественном. Особое внимание Баклэнд уделяет мстительным призракам, при жизни ставшим жертвами разных злодеяний, в том числе сексплуатации.

В статье *Дугласа Дейвиса* «Изваяния памяти, ощутимое присутствие и свидетель» разговор о призрачных материях начинается с краткого экскурса в классические антропологические изыскания Эдварда Тейлора, Джеймса Фрэзера и Роберта Герца, касающиеся представлений о бессмертии души и страхе перед мертвецами. Вслед за Эмилем Дюркгеймом Герц понимал человека как двойственное создание, homo duplex — общественное существо и физический индивидуум в одном лице. Отталкиваясь от этой традиции, Дейвис полушутя определяет призрак «социологически», то есть как «общественное существо, лишившееся своей физической сущности» (с. 77). Автор анализирует многочисленные социологические и антропологические исследования, посвященные смерти и связанным с ней концептам (например, посмертному воплощению, скорби по усопшему), а также сложным переживаниям горькой утраты и «не присутствующего присутствующего». Часть статьи посвящена осмыслению результатов лонгитюдных британских социологических опросов о призраках, проведенных в XXI в. Как минимум половина респондентов не смогла ответить ни утвердительно, ни отрицательно на вопрос: «Верите ли вы лично в существование привидений?». Эти данные недвусмысленно указывают на особое место, которое занимает загадка бытия и постбытия в сознании наших современников, особенно тех, кто пережил лиминальный опыт, связанный с ощущением присутствия потустороннего.

Статья *Энн Дейвис* представляет собой подробный анализ «Багрового пика» (2015) Гильермо дель Торо, изобретательно поработавшего с классическим готическим хронотопом «проклятое место». Автор отталкивается от комментариев самого дель Торо, который охарактеризовал свой фильм как «готический роман», «портрет сознания человека» и «театр борьбы нашей души» (с. 90). Аллердейл-Холл — дом с привидениями, пространство извращенного коллективного бессознательного хозяев и вместе с тем театральные подмостки, на которых разыгрывается макаберная история трансгрессии (инцеста и убийства). Следует заметить, что особой новизны в такой репрезентации «страшного места» нет: задолго до «Багрового пика» литераторы обустраивали готические локации именно таким образом. Достаточно вспомнить хотя бы дом Ашеров из рассказа Э.А. По, изображенный как продолжение сознания его последнего хозяина, или усадьбу Блай в «Повороте винта» Джеймса, где каждая последующая гувернантка неизбежно сталкивается с нашествием неупокоившихся развратных духов, особенно если она столь же восприимчива, как наставница Майлза и Флоры. И все же статья Дейвис содержит множество точных и интересных наблюдений, например о символизме цветовой гаммы костюмов и интерьера, о роли различных предметов обстановки Аллердейл-Холла в достижении эффекта воплощенности (embodiment) призрака.

Призраки XX—XXI вв.

Третий раздел называется «Призрачное наследие: явления призраков в культуре модернизма и наших дней». *Стефано Краколичи* в статье «Призраки футуризма» анализирует «Манифест футуризма» (1909) Филиппо Маринетти, обвинившего современников в безжизненности и апатии, а традиционное искусство — в том, что оно воспело «задумчивую неподвижность, экстаз и сон». Он призывал сокрушить «таинственные двери Невозможного», вызвав духов разрушения, скорости и огня. Итальянские футуристы полагали, что в своем стремлении к абсолютной тайне они могут пользоваться любыми средствами, в том числе медиумизмом, гаданием, ясновидением и телепатией, интегрируя их в свой проект волевого преобразования мира («Манифест футуристической науки» Бруно Корра, Арнальдо Джинанни и др.). Краколичи подкрепляет свои тезисы удачными иллюстрациями: Умберто Боччони и Джакомо Балла создали картины, в которых энергия электрического света символизирует волю и стремление к Невозможному. Так футуристы изгнали ностальгически-прозрачных, освещенных лунным светом меланхоличных призраков, призвав на их место зажигательных и энергичных электрических духов.

В статье *Кристофера Ллойда* речь идет о бодлеровской (поэтической) традиции изображения инфернальных локусов в современной готической прозе. Ллойд пишет о призраках, населяющих мегаполисы, полагая, что именно эти привидения демонстрируют противоречия, свойственные еще домодерной эпохе и унаследованные современностью. На примере романов Лидии Сальвер («Сонм призраков», 1997) и Хилари Мантель («Чернее черного», 2005), действие которых происходит в дальних пригородах Парижа и Лондона соответственно, Ллойд анализирует изображение постиндустриального солипсического общества, одержимого злыми духами.

Заключительная статья — «Отрицание разочарования перед лицом призраков» *Майкла Мэка* — посвящена роли навязчивого прошлого в создании «поэтики разочарования», присущей романтизму и унаследованной модернизмом. «Осознание пустоты в современности» (с. 134) — так определил дух модернизма поэт Стивен Спендер. По мнению автора статьи, модернизм не избавлен от ощущения власти прошлого (haunting past), а также от «отчаяния» и «крушения иллюзий». Протягивая смысловые нити между текстами Джона Китса («Послание Дж.Г. Рейнольдсу»), Джозефа Конрада («Сердце тьмы»), а также Ханны Арендт, в которых она апеллируют к конрадовскому роману, Мэк рассуждает о парадоксе колонизирующего, тоталитарного и самоотрицающего идеализма. Автор доказывает, что видимый прогресс не избавил мир от власти иррационального, что будто бы очищенная от мифов модерность насквозь пронизана мифами — экономическими, идеологическими и расовыми. Обо всем этом Мэк повествует, заселяя пространство своего текста призраками Спинозы, террора Французской революции, гегелевской диалектики, — того, что, по его мнению, легло в основу «банального зла».

Справедлив тезис, высказанный в одной из статей: «Призраки перестали быть лишь художественными образами и метафорами, они стали еще и интертекстуальными, метатекстуальными и деконструктивными» (с. 123), — последняя статья его подтверждает. Как видим, вместо того чтобы охотится за призраками, которые и прежде обнаруживались повсюду, некоторые авторы сборника предпочли заняться «призрачным». Эту темную материю они понимают максимально широко, полагая, что она универсальна, — впрочем, так бывает с модными материями и «поворотами», захватывающими коллективное воображение гуманитариев.

Александр Сорочан

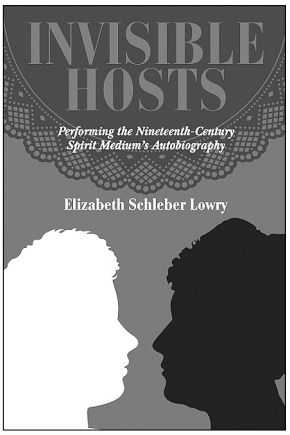
Автобиографии американских женщин-медиумов

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_330

Lowry E.S. Invisible Hosts: Performing the Nineteenth-century Spirit Medium's Autobiography.

Albany, NY: State University of New York, 2017. — XXVIII, 158 p.

Элизабет Лаури преподает риторику в Университете Аризоны. И с риторической точки зрения ее работа выстроена практически безупречно — краткая, со строгой композицией и внятными выводами. Это тем более удивительно, что сложная междисциплинарная тема, которой посвящена книга, не предполагает такой определенности и завершенности. В работе Лаури рассматриваются автобиографии четырех женщин, занимавшихся спиритизмом, а этот род литературы тяготеет к достаточно туманным формулам и сложным построениям. Женщины-медиумы во второй половине XIX в. играли в обществе роли, обычно закрепленные за мужчинами, — и это неженское поведение зачастую фиксировалось в мемуарных текстах. Поэтому Лаури основное внимание уделяет не оккультизму, а именно социализации и трансформации гендерных стереотипов. Героини исследования пытались убедить читателей мемуаров в своей состоятельности, одновременно демонстрируя и «женские», и «медиумические» таланты. На этой сложной игре социальных и эзотерических конструктов основана центральная линия работы Лаури.



«Современный американский спиритуализм», о котором идет речь в работе, предстает в разных инкарнациях: эзотерическая религия, общественное движение, философия, тщательно продуманная мистификация и величайшее благословение человечества. Исследователи расходятся во мнениях относительно того, был ли спиритуализм в XIX в. господствующим или маргинальным течением, консервативным или прогрессивным, но суть явления оставалась неизменной: «...с помощью посредника, или "духовного медиума" живые могут общаться с духами умерших» (с. X). Идея общения с мертвыми существовала до XIX в., на протяжении тысячелетий культуры коренных народов во всем мире занимались ритуальным общением с духами. Тем не менее в XIX в. была проведена идеологическая граница между «новыми» постхристианскими духовными коммуникациями белого среднего класса и обычаями коренных народов. Предположительно это произошло потому, что американцы европейского происхождения хотели дистанцироваться от того, что они считали «примитивными» культурами. Спиритуалисты утверждали, что их практика была «прогрессивной», то есть уходила корнями в область науки, а не мифологии.

Героини этой книги достаточно известны: Лия Фокс Андерхилл, старшая из трех сестер Фокс, по сути создавших «современный американский спиритуализм» в 1848 г.; Аманда Теодосия Джонс, поэт, ученый и изобретатель; Нетти Колберн Мейнард, которая утверждала, что была спиритической советницей Линкольна во

время Гражданской войны; и уроженка Великобритании Эмма Хардинг Бриттен, которая начала практиковать спиритизм во время посещения Нью-Йорка. Женщины использовали свои автобиографии, чтобы придать легитимность эфемерным спиритическим практикам, сочетали автобиографию с другими жанрами, чтобы рассказать истории своих побед и политических достижений.

Цель исследования Лаури состоит не в теоретическом осмыслении автобиографий, а в использовании автобиографий для изучения моделей женского поведения. Конструкт «истинной женственности», являвшийся гендерным идеалом XIX в., остается довольно ограниченным, «нечистые» спириты этому идеалу не соответствовали и пытались сформировать другие модели женственности. «Истинной женственности» Лаури вслед за Фрэнсис Коган противопоставляет «настоящую женственность» (с. XI). Хотя данная модель также ориентирована в первую очередь на белых женщин среднего класса, но «настоящая женственность» позволила женщинам в риторическом пространстве перекодировать фиктивные социальные идеалы и обосновать нарушения тогдашних гендерных конвенций.

Автор рецензируемой книги рассматривает только автобиографии, которые считает «усовершенствованным описанием непосредственного опыта»; дневники и заметки исключаются из рассмотрения, и круг «истинных» автобиографий оказывается достаточно узок. По сути, речь может идти только о четырех работах, которым и посвящена книга Лаури: «Недостающее звено современного спиритуализма» (1885) Лии Фокс Андерхилл; «Был ли Авраам Линкольн спиритуалистом?» (1891) Нетти Колберн Мейнард; «Автобиография» (1900) Эммы Хардинг Бриттен; «Психическая автобиография» (1910) Аманды Теодосии Джонс. Лаури рассматривает эти работы не по отдельности, а комплексно, подчеркивая «единство социально-исторического нарратива» (с. XIX).

У четырех женщин было много общего: все они родились на северо-востоке Америки, обладали скромным достатком, либо оставались одинокими, либо поздно вышли замуж, а также активно участвовали в движении за гражданские права. Андерхилл и ее сестры общались с рядом видных аболиционистов; Джонс выступала за социальное равенство и права бедных женщин; Мейнард была решительной сторонницей отмены рабства, а Бриттен — противницей геноцида коренных американцев. Все это типично для спиритуалистов XIX в.

Первые две главы книги объединены темой нарушения границ — норм церкви и христианской идеологии. Книга начинается со сравнения христианского и спиритуалистского мировоззрения, но автор быстро переходит к особенностям спиритуалистской автобиографии. Женщины в своих исканиях были вынуждены пересмотреть добродетели «истинной женственности»: благочестие перекодируется как приверженность моральной честности, семейная жизнь становится гибкой и многогранной концепцией, чистота пересматривается, становясь вопросом профессиональной и личной подлинности и честности, привычная женская покорность отвергается.

Четыре женщины в автобиографиях отвлекают внимание читателей от понятий свободной любви и христианского благочестия ради создания новой модели чистоты, связанной с ощущением уникальности, характеризующим «настоящую женственность». Речь заходит о замене идеала сексуальной чистоты идеалом честности. «Семейная жизнь не обязательно означала посвящение себя дому — это скорее создание связей с семьей и друзьями, которые простирались за пределы дома. Наконец, подчинение не требовало принятия институциональных правил и предписаний в той мере, в какой это означало жить в соответствии с кодексом морального поведения. Но несмотря на расхождение с различными христианскими нор-

мами, спиритуалистская практика часто оставалась зависимой от христианских образов, символики и текстов» (с. 25).

В следующих главах рассматривается нарушение гендерных и классовых границ. Женщины-медиумы в общественной сфере нашли уникальные способы соответствия культурным ожиданиям, основанным на базовых христианских установках. Они полемизируют с недоброжелателями спиритуализма, применяя риторическую практику «казуистического растяжения» (абстрактный принцип используется для анализа конкретной проблемы, чтобы повлиять на восприятие проблемы аудиторией). Например, некоторые спиритуалисты утверждали, что они христиане, но большинство церквей отвергали спиритическую практику. Поэтому спиритуалисты включили христианские дискурсы в спиритуалистскую практику, чтобы сделать неортодоксальные верования более приемлемыми для основной аудитории. И женщины-спиритуалистки смогли приблизиться к женскому благочестию, представ в своих книгах «хорошими» христианками, а также перекодировав благочестие как более широкую приверженность моральной целостности.

Авторы создавали собственные модели семейной жизни, чтобы смягчить вызов, который они бросили социальным условностям, покинув свои дома и уйдя в сферу общественной деятельности. Женщины демонстрируют свою женственность, используя «язык домашнего уюта», то есть с любовью говорят о различных идеалах «дома» и выражают желание вернуться в домашнюю сферу, но конструируют эту сферу как открытую для сложных и противоречивых интерпретаций. Здесь заметны некоторые недостатки работы Лаури. Так, очень мало внимания уделяется «дому с привидениями», хотя именно эта конструкция объединяет оба важных элемента автобиографии: «женский» и «спиритуалистский». Но это легко объяснить опять же построением работы — Лаури всячески пытается избежать «сочувственного эзотеризма», активной поддержки оккультных концепций. Спиритизм становится частью «общественного движения с особым мировоззрением». Соотношение «домашнего» и «общественного» может быть разным. Для некоторых спиритуалисток (таких, как Мейнард) семейная жизнь была конкретной и локализованной, в то время как для других (таких, как Бриттен) она была более абстрактной и концептуальной: «Женщины поддерживают некоторые идеализированные представления о домашней жизни, но одновременно сопротивляются идеализации, описывая некоторые из очень реальных тем насилия и смерти, вступающих в конфликт с буколическими образами садов, гостиных и очагов» (с. 62).

Пятая и шестая главы книги посвящены нарушению общественных и политических границ, которые считались запретными для женщин. Претензии на власть и политические аспекты власти становятся центральными темами «радикальных» фрагментов автобиографий.

Поддержка привилегированных клиентов часто была необходима для успеха, и медиумы были многим обязаны своим спонсорам. Отношения между медиумом и покровителем отражались в автобиографиях. Медиумы преступали закон, собирая деньги, что считалось неприемлемым для «чистых» женщин, которые должны были защищать мужчин от «грязного» мира. Поэтому медиумы, отказываясь от идеала чистоты «истинной женственности», подчеркивали отсутствие хитрости и коварства, говоря о себе в самоуничижительных выражениях: «Мейнард, например, описывает себя как “неграмотную” девушку, а на редактора Андерхилла произвело впечатление, что она просила совет, как написать книгу. Чем чаще этих женщин изображали необразованными, тем больше их воспринимали как неспособных на обман и зависимых от милости покровителей, а не наоборот» (с. 81—82).

Спиритуалисты, как правило, отвергали теорию Декарта о расщеплении разума и тела, но отделение разума от тела было неразрывно связано с вхождением в транс. Поэтому спиритуалистская риторика подчеркивала необходимость покорного женского тела, что для «настоящей женщины» было неприятно. Следовательно, некоторые медиумы демонстрируют женскую добродетель подчинения, подробно описывая различные способы, с помощью которых избегают полного подчинения контролю духа. Другие медиумы предлагают пересмотреть необходимость подчинения, опираясь на модели «настоящей женственности», которые советовали временно уступить контроль авторитетной фигуре мужского пола, чтобы затем добиться «риторического» преимущества.

В последней главе автор рассматривает то, как Бриттен и Джонс подчеркивают свою значимость и как спиритуалистов и как «настоящих женщин», включая в автобиографии рассказы о путешествиях. Джонс и Бриттен используют описания своих перемещений во времени и пространстве не только для пропаганды спиритизма, но и для того, чтобы комментировать проявления социальной несправедливости и стимулировать политическую активность.

В Заключении Лаури вновь возвращается к своей ключевой идее: центральные принципы спиритуализма повлияли на то, как женщины представляли свое тело и свои социальные роли.

По мнению автора книги, написание автобиографии само по себе является перформансом — возможно, таким же, как и спиритический сеанс. Опираясь на постструктуралистское понимание идентичности как последовательно повторяемого перформанса, исследовательница определяет специфику женственности в автобиографиях XIX в.: «...напряженность, возникающая между переписыванием существующих гендерных ролей и одновременным сопротивлением и отрицанием этих ролей» (с. 127). Но тот же эффект перформанса присутствует и в самой монографии, которая в своем риторическом совершенстве кажется чрезмерно изысканной и логически выстроенной — этой логики порой недоставало самим создательницам автобиографий, хотя реконструкция их воззрений получается очень удачной и занимательной. Для исследователей автобиографической литературы и истории спиритуализма книга наверняка окажется небесполезной.

Галина Заломкина

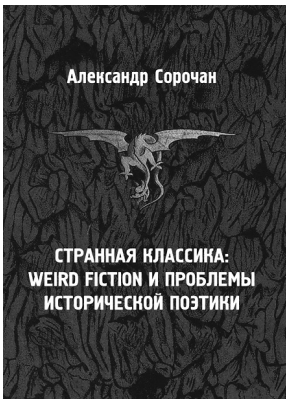
Намек на мысль о приостановке законов природы

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_334

Сорочан А.Ю. Странная классика: weird fiction и проблемы исторической поэтики.

Тверь: ТвГУ, 2020. — 384 с. — 500 экз.

Понятие «weird fiction» пока не терминологизировано и остается описательным словосочетанием, несмотря на то что корпус литературных текстов, к которым оно применимо, обширен и в какой-то степени устоялся. Это и подтолкнуло А. Сорочана к попытке упрочить статус вынесенного в заголовок определения, оперируя «weird» как категорией эстетики и исторической поэтики. Работа заявлена, с одной стороны, как популяризаторская, с другой — как шаг к тому, чтобы «не просто дополнить аристотелевскую поэтику, но создать совершенно новую междисциплинарную структуру» (с. 11). Монография, однако, остается в поле литературоведения, и ее популяризаторская сторона гораздо заметнее по сравнению с фундаментально-гуманитарной, о чем свидетельствует обилие справочных историко-литературных сведений и не всегда вполне академический стиль изложения. Автор, как представляется, намеренно отказывается от твердой и окончательной типологической атрибуции заглавного явления, и вопрос, поставленный в Предисловии: «Что же такое weird fiction? Жанр? Модус повествования? Направление?» (с. 7) — не получает ясного ответа, хотя далее в тексте без явного обоснования употребляется слово «жанр». Возможно, предполагается кристаллизация ответа у читателя. Круг свойств, которые позволяют отнести тот или иной текст к weird fiction, также только намечается и оказывается весьма широким. За основу представления, что же такое weird fiction, берется определение Г.Ф. Лавкрафта, данное в работе «Сверхъестественный ужас в литературе».



Поэтика Лавкрафта, как справедливо отмечает А. Сорочан, вообще коренным образом определяет и саму литературу о таинственном, и ее понимание. Подход Лавкрафта дополняется подробным обзором восьми работ по данному вопросу, в том числе и практического опыта составителей антологий. Среди возможных признаков феномена названы прежде всего вертикальные/генеалогические и горизонтальные родственные связи с готическим романом, романтической фантастикой, ghost stories, декадентским письмом, сюрреализмом, поэтикой Кафки, «литературой несверхъестественного ужаса», «квазинаучной фантастикой», фэнтези, (пост)панк-рок-поэзией. Поскольку окончательного вывода относительно критериев выделения weird fiction А. Сорочан не делает, авторы, которые в последующих главах оказываются в фокусе исследовательского внимания, отобраны конвенциональным образом: по принадлежности к «канону», «классикам жанра» (как это сформулировано на с. 10), затем — к кругу американского журнала «Weird Tales», в 1930-е гг. сыгравшего ключевую роль для расцвета литературы, о которой мы

ведем речь. Лорд Эдвард Дансени — наиболее показательная фигура в этом отношении. Важнейшее свойство его пьес, отмеченное в книге, вполне характеризует его поэтику в целом, определившую и творчество его горячего поклонника Лавкрафта, и weird fiction как таковую: «В пьесах Дансени удивление неизменно присутствует… Но конструкция, на которую опирается это “удивление”, совершенно иная (по сравнению с мифотворчеством Йейтса. — *Г.З.*): не мистическое откровение, а циничная усмешка… становится пуантом… Сюрприз для героев чаще всего ужасен, но и зрителей он оставляет потрясенными» (с. 56). В текстах Дансени, как и в текстах Г.Р. Хаггарда, которому посвящен следующий раздел книги, ощутимо срабатывает механизм специфического воздействия на читателя, о котором говорил в «Сверхъестественном ужасе» Лавкрафт: намек на мысль о приостановке законов природы, которые охраняют нас от «набегов хаоса», — и оборачивается парадоксальным «прощанием с оккультизмом» (с. 66). По мысли А. Сорочана, мистика в его текстах возникает в пограничной ситуации «сновидца, который не желает отрекаться от привычных земных образов» (с. 68). Раздел о У.У. Джекобсе, чьи рассказы неизменно включаются в антологии ghost stories, носит вполне справочный характер и констатирует, что «внятно охарактеризовать эти истории Джекобса никак не удается» (с. 78). Перечисление вполне очевидных — с точки зрения готической стилистики — сюжетных свойств без попытки обнаружить какие-то отличительные эстетические закономерности характерно для раздела «Weird fiction и “Рассказы антиквариев”: круг М. Джеймса». О собственно «круге» одного из самых заметных представителей жанра сказано бегло; критерии, по которым того или иного литератора относят к этому кругу, сводятся к биографическим фактам, не очень убедительно подкрепленным расплывчатым описанием «удивительной модели “антикварной” истории о привидениях, об особенностях которой можно долго рассуждать» (с. 80). Несмотря на то что приводится описание сюжетной модели, данное самим Джеймсом, и говорится, что «эти правила далеко не всегда соблюдаются» (с. 81), никаких основательных рассуждений, раскрывающих проблему, не дается. Бóльшая часть раздела отдана пересказу новелл Эймиаса Норткотта из его сборника «В компании призраков» — без объяснений, почему он отнесен к последователям Джеймса и почти без осмысления материала. Минимальный уровень такового осмысления достигается с помощью констатации того, как Норткот варьирует следование стандартам готической поэтики. Подобный синопсис информативен и полезен для тех, кто не может или не хочет читать непосредственно художественные тексты, но его аналитическая функциональность вызывает сомнения, поскольку не приводит к заявленной цели: показать специфику взаимоотношений «антикварных историй» и weird fiction.

«Американская традиция weird fiction» представлена в соответствующем разделе доминирующей фигурой Джона Кендрика Бэнгса, «создавшего удивительное описание царства мертвых — возможно, самое необычное в американской литературе» (с. 98). Исследование того, чем это обеспечивается, основанное на биографических и поэтологических наблюдениях, пристально и доказательно. Оно показывает, как в романе «Плавучий дом на Стиксе» — из ироничной полемики с античной и христианской картинами посмертного существования, в диалоге с идеями спиритуализма — Бэнгс открывает «потенциал творения вторичного мира… юмористической фэнтези» (с. 111). Поэтика ряда авторов рассматривается в особой главе «Weird fiction и декаденты»: в ней затрагиваются особенности взаимодействия «причудливой словесности» и эстетики рубежа веков. Взгляд на тексты авторов журнала «Yellow book» Мюррея Гилкриста и М.Ф. Шила наиболее убедительно обосновывает сведение двух эстетических феноменов. В творчестве последнего они взаимодействуют с религиозно-философскими и научными воззрениями,

что порождает «пограничный статус», который «по-прежнему смущает исследователей» (с. 133). Характеристика, которую А. Сорочан дает роману «Последнее чудо», может быть отнесена ко всему творчеству Шила: «Религия в романе Шила становится и источником ужаса, и выражением восторга, она внутренне противоречива — и при этом сохраняет цельность человеческого опыта» (с. 132). Эдгар Джепсон, входивший в уайльдовский круг, выстраивал свою поэтику «причудливого», используя показательный для декаданса интерес к дохристианским религиям и христианским девиациям. Для восприятия греческого язычества в период рубежа веков ключевой стала фигура Пана, и Джепсон вместе с целым рядом литераторов продуктивно разрабатывает ее в контексте weird fiction. А Сорочан дает подробный поэтико-хронологический отчет об этом, разбирая семнадцать текстов, начиная со стихотворения «Пан» Уайльда 1881 г. и заканчивая «Благословением Пана» лорда Дансени 1927 г. Там обнаруживаются не только вполне предсказуемые «Великий бог Пан» Мэкена (в книге он по устоявшейся, но ошибочной транслитерационной традиции назван Мэйченом) и «Музыка на холме» Саки, но и неожиданное «появление “доброго” Пана в визионерском фрагменте детской повести» (с. 138) К. Грэма «Ветер в ивах».

Раздел, посвященный творчеству Артура Мэкена, написан, судя по всему, на основе предисловия А. Сорочана к пятитомному собранию, вышедшему малым тиражом в 2013 г., содержащему его переводы и составленному им же. В поэтике британского литератора во многом и складывалось своеобразие «причудливой словесности»: «Фантастическое превращение совершалось в прозе Мэйчена снова и снова — жизненные представления трансформировались в магические заклинания, древность которых кажется очевидной и пугающей» (с. 150). Примечательны обоснованно проводимые параллели с Х.-Л. Борхесом. Фактография издания сборников рассказов, так или иначе родственных рассматриваемой поэтике, намечает продуктивный подход к решению проблемы отграничения weir fiction в главе, посвященной антологиям. Ключевое место среди них занимают антологии, изданные Джоном Госвортом. Результаты его деятельности свидетельствуют об «осознании специфики жанрового поля» (с. 170), которая проясняется благодаря подробному рассказу о творчестве ряда авторов этих антологий: Э.Г.У. Мейерштейна, Э.Х. Визиака, Ф. Картера, сэра Дж. Р. (Шейна) Лесли.

В главе «“Weird Tales” в истории weird fiction» исследуется феномен чтения в рамках рассматриваемого жанра: от обзора обширной библиотеки Лавкрафта до функционирования американского журнала «Weird Tales», который «остается с нами, по-прежнему определяя представление о weird fiction» (с. 211). В чтении Лавкрафта А. Сорочан помечает те книги, которые в какой-то степени обусловили базовые составляющие его поэтики. Среди них не только хрестоматийные «Арабские ночи» или «Сказание о старом мореходе», но и «Замерзший пират» У.К. Рассела и «северные» романы К. Монро, определившие мотивы «ужаса холода» и «ужаса моря», романы Т. Диксона-младшего, связанные с подходами Лавкрафта к расовой проблематике, «Звездный скиталец» Дж. Лондона, откликнувшийся у Лавкрафта идеями пространственно-временной затерянности и ничтожности человека в непостижимом космосе, поэтические фантасмагории лорда Дансени, сформировавшие стилистику Лавкрафта как таковую. Два других раздела данной главы возвращают нас от чтения к письму, но напрямую связанному с рецепцией weird fiction. Один из авторов, поставленных в центр внимания, — Лин Картер, работавший со стилизациями в духе weird fiction и таким образом внесший вклад в понимание традиционных жанровых моделей. Другой — Ф.Б. Лонг, продолживший дело своего наставника Лавкрафта и создавший собственный вариант «причудливого письма», трудно поддающегося «жанровым градациям».

В заключительной главе «Weird и другие неканонические категории» художественный концепт причудливого сопоставляется с некоторыми понятиями и духовными феноменами. Не совсем понятно, почему автор обозначает экстаз, ложь, мимесис, табу и трансгрессию как «неканонические категории», поскольку не поясняется, какой канон имеется в виду, но само по себе сопоставление получилось интересным. А. Мэкен вглядывается в «простейшие явления реальной жизни», которые «оказываются куда более возвышенными и таинственными, чем альбигойские и теософские учения» (с. 231), и «поиски нужной оптики приводят к переживанию экстаза — и открытию тех “положительно окрашенных аффектов”, от которых пытались дистанцироваться и позитивисты, и постмодернисты» (с. 233). Разбирая практику интерпретаций и переработок нескольких текстов Р.Л. Стивенсона, А. Сорочан показывает, как в поэтике weird работает парадоксальность мимесиса, одновременно обеспечивающего правдивость и подрывающего ее, и как в этой поэтике отражается ситуация, когда «место пугающих древнего человека сил природы (классическая ложь рассказа) все больше заступает запугивающая и уничтожающая исторического человека социально-политическая реальность, структурированная аппаратами власти и идеологии» (с. 245). Табу и трансгрессия в контексте weird fiction разбираются в связи со своеобразием английской литературы, развивавшейся на рубеже XIX—XX вв. и в период после Первой мировой войны в условиях морального запрета определенного рода тематики и одновременного активного эксперимента литераторов с этой тематикой. Характеристика, данная текстам А. Мэкена, думается, вполне пригодна для произведений и других авторов, рассматриваемых в разделе: эти тексты «строятся на невыразимости “запретного опыта”, что воплощается в туманных намеках на изнасилование, инцест, каннибализм, подростковую сексуальность <…> писатель находит возможность преодоления табу без использования трансгрессивных практик: строгой границы нет, возможное и невозможное никак не разделены» (с. 255—257).

Исследовательская часть книги сопровождена двумя приложениями. В первом — четыре коротких художественных текста Дж. Госворта, Э.Г.У. Мейерштейна, Ф. Картера и Ф.Б. Лонга, а также теоретизирующие статьи, заметки и письма лорда Дансени, М.Р. Джеймса, Р. Миддлтона, А. Мэкена, причем рассказ Госворта сопровождается послесловием Мэкена, что позволяет взглянуть на показательный образец «причудливого письма» и рецептивно, и рефлексивно. В Приложении 2 автор дает основательный обзор «исследований эзотерической проблематики», в большинстве из которых «рассматриваются жанры и сюжетные схемы, дается описание исторически “понятных” явлений» (с. 323), упоминаются также «и новые формы анализа, которые отсылают к эзотерическому пониманию традиции и основываются на представлениях о тайном и лежащем в их основе понимании человеческого опыта» (с. 323). Так, например, в эпилоге к сборнику статей «Генри Джеймс и сверхъестественное» Н. Брэдбери «приходит к прочтению призрачного как взаимодействия понимания и запутанности — неизбежного условия чувства реальности, которое возникает как предчувствие гипотетического <…> приближается к пониманию того, насколько важно интерпретировать иррациональное в художественном тексте, к тому, как изменение угла зрения приводит к “иным спектрам” — во всех смыслах» (с. 348). Важно отметить, что переводы всех текстов Приложения, а также подавляющего большинства цитат в работе в целом выполнены А. Сорочаном на очень хорошем уровне.

Федор Николаи

Ностальгия, советские вещи и антропология «стихийного материализма»

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_338

Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empires Legacies / Ed. by O. Boele, B. Noordenbos, K. Robbe.
N.Y.; L.: Routledge, 2020. — 244 p.

Golubev A. The Things of Life: Materiality in Late Soviet Russia.
Ithaca; L.: Cornell University Press, 2020. — 220 p.

Архипова А., Кирзюк А. Опасные советские вещи: городские легенды и страхи в СССР.
М.: Новое литературное обозрение, 2020. — 536 с. — (Культура повседневности).

Ностальгия сегодня широко распространена как в официальной политике памяти, так и в историческом сознании самых разных слоев российского общества. Исследователи отмечают, что сформировался своего рода ностальгический нарратив, который, подобно новогодним советским фильмам, через повторение воспроизводит позитивные (и вытесняет негативные) воспоминания о жизни в СССР[1]. Этот нарратив может выполнять разные функции в пространстве коммуникативной памяти, — использоваться как для легитимации сложившейся политической системы, так и для ее критики. Проблематизация ностальгии и более тонкий анализ причин ее распространения в современном обществе возможны через обращение к взаимосвязи разных видов памяти: коммуникативной, культурной, миметической (подражательной) и предметной (связанной с вещами)[2]. Но если отношениям культурной и коммуникативной памяти посвящено множество работ как в западной, так и в отечественной историографии, то память предметная лишь начинает привлекать внимание исследователей.

В этом контексте особенный интерес представляет «поворот к материальному» в социальных исследованиях — попытка рассмотреть объекты как часть сложных сетей отношений, написать «культурную биографию» советских вещей: «Вещи должны получить свободу от социального, они больше не являются пассивным эк-

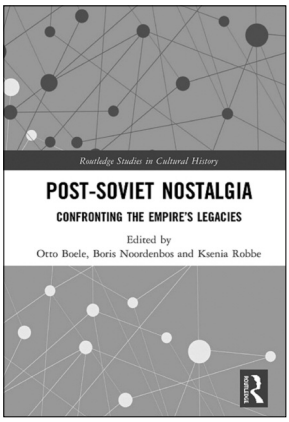
1 См., например: *Kalinina E.* Mediated Post-Soviet Nostalgia. Stockholm: Södertörns högskola, 2014; *Wijermars M.* Memory Politics in Contemporary Russia: Television, Cinema and the State. N.Y.: Routledge, 2019; *Липовецкий М., Михайлова Т.* Больше, чем ностальгия (поздний социализм в сериалах 2010-х годов) // Новое литературное обозрение. 2021. № 169. С. 127—147.

2 *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 21.

раном, на который проецируются социальные смыслы, не служат подручными инструментами социальных фактов, не выступают видимым, но молчаливым свидетельством незримого социального порядка. Они должны анализироваться как условия возможности этого порядка»[3]. Исследования позднесоветской материальности включают в себя анализ сетей распределения дефицитных товаров, жилищного строительства и городского планирования, распространения новых игрушек, влияния технического опыта или армейского быта на стратегии субъективации граждан и т.д.[4] Сегодня эти сюжеты представляются вдвойне актуальными в связи с проблемами избыточного потребления и поиском жизнеспособных стратегий его ограничения или детоваризации. Да и для понимания функционирования советского общества в целом вопросы «низового материализма» и его сложных связей с официальной идеологией тоже принципиально важны.

Постсоветская ностальгия: вещи и нарратив

Сборник статей «Постсоветская ностальгия» под редакцией Бориса Нурденбоса из Амстердамского университета и Отто Беле и Ксении Роббе из Лейденского университета проблематизирует генезис ностальгического нарратива. Книга делится на три части. Первая («Аффект») посвящена разнообразным повседневным практикам, прежде всего взаимодействию с артефактами и вещами из прошлого. *Мэнди Дуйн* изучает отклики посетителей сайта «СССР наша Родина», — одного из первых подобных проектов, важной частью которого стал интерактивный раздел о советских детских игрушках. *Кэтлин Парте* анализирует повседневные ностальгические разговоры крестьян и мир позднесоветской деревни, отраженный в прозе писателей-деревенщиков 1950—1980-х гг. Наиболее интересной в теоретическом плане представляется статья *Сергея Ушакина* о ностальгии «из вторых рук» (second-hand). На материале экспозиций казанского «Музея социалистического быта», минского музея городской истории «Назад в БССР», а также серии документальных работ московского фотографа Данилы Ткаченко автор убедительно доказывает первичность аффективного воздействия вещей по сравнению с нарративами (чаще всего внутренне противоречивыми). Особенно это касается молодежи, которая не имеет опыта жизни в СССР, меньше склонна к морализаторству и чаще подчеркивает собственное отличие от других поколений. «Музей не превращает вещи в “репрезентации”, — пишет Ушакин. — Он лишь предоставляет платформу для их действия. Не предполагая единого когерентного нарратива, вещи группируются



3 *Вахштайн В.* «Поворот к материальному»: тридцать лет спустя // Социология власти. 2015. № 1. С. 11.

4 См., например: *Иванова А.С.* Магазины «Березка». Парадоксы потребления в позднем СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2018; *Сальникова А.А.* История елочной игрушки, или как наряжали советскую елку. М.: Новое литературное обозрение, 2012; *Березина Е.* О природе вещей: исследования российской и советской материальной культуры (Рец. на кн.: Material Culture in Russia and the USSR: Things, Values, Identities. L.; N.Y., 2017) // Новое литературное обозрение. 2019. № 158. С. 351—356; *Шехтер Б.* Казенное имущество: война, люди и вещи // Неприкосновенный запас. 2021. № 3. С. 117—130.

по их функциям, не очень связанным с их содержанием или происхождением» (с. 44). В отзывах посетителей перечисленных выставок преобладают эмоции, которые чаще всего остаются не вполне отрефлексированными. Именно поэтому Ушакин пишет об аффекте, а не о какой-либо концепции прошлого в историческом сознании молодежи или российского общества в целом[5]. И если критики «реставрирующей» ностальгии вслед за Светланой Бойм делают вывод об исчезновении будущего в современной мемориальной культуре, то в данном случае бинарное противопоставление «плохой» и «хорошей» ностальгии оказывается во многом надуманным: музеи опираются не просто на материальные свидетельства прошлого, но и на связанный с ними жизненный опыт.

Во второй части («Апроприация») обсуждаются сюжеты, связанные с подчинением практик коммеморации господствующему политическому нарративу. *Эмили Джонсон* рассматривает трансформацию памяти о Чернобыле и ликвидаторах катастрофы: от недовольства отсутствием социальной поддержки в 1990-е гг. к свойственной 2000-м героизации побед советского человека над материальными трудностями. *Борис Нурденбос* анализирует проект Сергея Мирошниченко «Рожденные в СССР»: через монтаж, использование музыки и выстраивание сюжета режиссер драматизирует разрыв между настоящим и прошлым, не всегда считаясь с мнением своих собеседников. Самой яркой в этой части представляется статья *Ильи Кукулина* о «низовом сталинизме» 1970—1980-х гг. Автор сравнивает очень разные на первый взгляд культурные сюжеты: повести «Нашей юности полет» (1983) Александра Зиновьева и «У нас была великая эпоха» (1989) Эдуарда Лимонова; сценический образ фронтмена группы «Любэ» Николая Расторуева и фигуру Глеба Жеглова из фильма Станислава Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (1979—1980). Все эти столь разные сюжеты объединяет ностальгия по 1940—1950-м гг., когда сформировался культурный миф или нарратив, противопоставляющий социальный беспорядок и «сильную личность», — «того, кто может противостоять социальной аномии. Этот культ сильной личности набирал обороты все 1990-е гг. и в конечном счете стал ключевым компонентом идеологии, которую исповедует нынешняя политическая элита России» (с. 93). Такая ностальгия исключает признание гетерогенности прошлого и необходимость его многостороннего социокультурного анализа. Показательно, что появилась она еще до распада СССР в 1991 г. Ее основой был низовой ресентимент — недовольство значительной части населения ростом благосостояния партийной номенклатуры и (отчасти) московской и ленинградской интеллигенции. Ярким примером этого недовольства можно считать популярную в 1980-е субкультуру «люберов». Основанный на ресентименте ностальгический нарратив в 1990-е гг. стал все чаще использоваться критиками либеральных реформ, а в 2000-е окончательно закрепился в официальной исторической политике. Причиной его сохранения Кукулин считает «историческую травму» — забвение массовых репрессий, голода 1946—1947 гг. и материальных трудностей 1940—1950-х. Его можно назвать квазиидеологией — потому, что политические цели достигаются в рамках этого нарратива не напрямую, а через обсуждение исторических сюжетов средствами массовой культуры.

Третья часть книги — «Спор» («Contestation») — посвящена попытке согласовать два этих подхода. Хотя Кукулин и сторонники идеи господства ностальгического нарратива как коллективных рамок памяти признают его основой движение

5 Понятию аффекта в контексте «поворота к материальному» посвящен блок статей «Объекты аффекта: к материологии эмоций» в № 120 журнала «Новое литературное обозрение», открывающийся статьей С. Ушакина: *Ушакин С.* Динамизирующая вещь // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. С. 29—34.

снизу, а Ушакин и сторонники теории практик не отрицают, что аффект часто используется сегодня «реставрирующей» ностальгией, напряжение между этими позициями носит принципиальный характер. И попытка согласовать их требует не просто «плотного антропологического описания» конкретных кейсов, а подробной теоретической аргументации. С этой задачей третья часть не вполне справляется. Собранные здесь сюжеты весьма любопытны: *Марина* и *Владимир Абашевы* рассматривают проект «культурной революции» — инициированной государством модернизации культурной сферы в Перми 2008—2012 гг.; *Ксения Роббе* анализирует романы Андрея Аствацатурова, а *Отто Беле* — весьма амбивалентную ностальгию по 1990-м в отзывах зрителей сериала «Челночницы» (2016). Но попытка согласовать эти кейсы через понятие «структуры ощущений» Реймонда Уильямса, как и тезис, что в каждом конкретном случае отношения нарративных рамок и материальных практик могут радикально меняться в зависимости от ситуации, не кажутся особенно убедительными.

Говоря о спорных моментах в рецензируемой книге, стоит отметить также, что оба представленных в ней подхода не позволяют отделить ностальгию от обычной консервативной политики и внятно определить точку перехода от «рефлексивной» ностальгии 1990-х гг. к «реставрирующей» ностальгии 2000-х. Снять часть этих вопросов позволяет заключительная статья *Кевина Платта*. Он возвращается к аффективным основаниям ностальгии — к массовому недовольству социальными проблемами в 1990-е гг. Кроме того, Платт подчеркивает множественность сюжетных проявлений и форм ностальгии, иногда кодированных в противоположных символических терминах: это и интерес к дореволюционной «России, которую мы потеряли» (Говорухин), и идеализация революционных идей современными левыми, и ностальгия по 1920-м гг. в эпоху перестройки, и ироническое обращение с прошлым соцарта и московского концептуализма 1970—1980-х гг., и т.д. Аффективная составляющая позволяет ослабить или даже снять смысловые противоречия между разными аспектами этих нарративов и перенести внимание на их общий культурный фон.

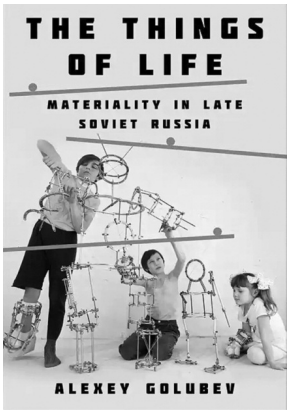
Позиция Платта возвращает читателя к более общим вопросам о популярности ностальгии не только на постсоветском пространстве, но и во всем мире[6]. Недовольство современным неолиберализмом вызывает идеализацию прошлого, которой активно пользуются сторонники Трампа в США, Джонсона в Великобритании, Эрдогана в Турции и т.д. И постсоветская ностальгия представляется лишь одной из возможных форм такой культурной политики.

«Жизненные вещи: материальность позднего социализма»

Книга Алексея Голубева из Хьюстонского университета интересна и яркими сюжетами, и концептуальным анализом взаимосвязи материального и дискурсивного мира позднего СССР. Уже во Введении автор подчеркивает, что «материальный поворот» в духе Бруно Латура и акторно-сетевая теория не вполне подходят для исследования позднесоветской проблематики: их необходимо дополнить, с одной стороны, дискурсивным анализом языка конструктивизма 1920-х гг., а с другой — антропологическим исследованием складывавшегося в СССР «стихийного мате-

6 Ср.: *Платт К.* Аффективная поэтика 1991 года: ностальгия и травма на Лубянской площади // Новое литературное обозрение. 2012. № 4. С. 199—215; *Gaston S., Hilhorst S.* Nostalgia as a Cultural and Political Force in Britain, France and Germany. L.: Demos, 2018.

риализма», — возникавших снизу трудовых, обменных и образовательных практик, а также специфического отношения к вещам.



На дискурсивном уровне взаимосвязь этих вещей и практик нашла выражение в восходящем к авангарду «продуктивистском языке советской культуры» (с. 20) с присущим ему техноутопизмом, востребованном как в выступлениях партийных лидеров, так и в текстах технической интеллигенции. Его распространению способствовали и научная фантастика, и многочисленные технические журналы, издававшиеся в 1970—1980-е гг. многомиллионными тиражами: «Техника — молодежи», «Моделист-конструктор», «Юный техник», «Катера и яхты», «Радио», «Горизонты техники для детей», «За рулем» и др. Он характеризовал советское общество как прогрессивное именно в технологическом отношении и формировал образ идеального гражданина как квалифицированного работника или просвещенного инженера, стремящегося сделать мир лучше. Речь идет не просто о языке, а о практиках его использования для поддержания самых разных вернакулярных инициатив. В качестве яркого примера можно привести так называемую теорию решения изобретательских задач (ТРИЗ) Генриха Альтшуллера, совмещавшую в себе педагогику, инженерную мысль и увлечение фантастикой с ее социально-утопическим пафосом: «Для теоретиков ТРИЗ фантастика была важна, поскольку показывала широкой аудитории, что хорошие вещи могут создать хорошее общество, и наоборот» (с. 29). Этот проект включал в себя как овладение практическими навыками, так и конструирование образов техно-утопического будущего.

Вторая глава («Время в масштабе 1:72: пластмассовая историчность советских моделей») посвящена кружкам технического моделирования в СССР, в которых школьники учились стыковать друг с другом материальные формы, образы будущего и национального прошлого: «Аффективный характер самих моделей и их коллекционирования, их способность демонстрировать советские промышленные и технологические возможности, выступать в качестве синекдохи исторического прогресса были важны для создания и воспроизводства национального исторического воображения на низовом уровне» (с. 44). Модели и их детали становились частью нарратива, который соединял и располагал рядом корабли императорской и советской России. По мнению Голубева, уже здесь формировался троп ностальгии: «Окруженные коллекцией российских и советских самолетов, кораблей, грузовиков, моделисты создавали ностальгический нарратив, в котором объект ностальгии представлял собой советское видение исторического континуитета и прогресса, или, в терминологии Рейнхарда Козеллека, “прошедшего будущего”» (с. 59).

В главе «История в дереве: поиск аутентичности на Русском Севере» рассматриваются связанные с ностальгией локальные сюжеты: реставрация Кижи и создание одного из первых в СССР музеев деревянного зодчества, превращение петрозаводского яхт-клуба в клуб исторической реконструкции «Полярный Одиссей» и др. Все они оказываются неразрывно связаны с конструктивистским дискурсом не только в дисциплинарном плане (реставратор Кижи Александр Ополовников был учеником Моисея Гинзбурга) и на уровне риторики, но и в плане идеологии, поскольку предполагают отказ от культурной стилистики (капиталистического) XIX в. в пользу образов старого, докапиталистического Русского Севера. Дерево в этих проектах становилось не только распространенным в современной городской культуре символом «возвращения к корням»; не менее важна была его «под-

ручность», доступность для обработки в рамках трудовых и повседневных практик, привычных для многочисленного сельского (преобладавшего вплоть до 1961 г.) и городского населения СССР.

Однако помимо связанных с продуктивистским дискурсом повседневных практик автор рассматривает и те формы «низового материализма», которые были маргинализованы в советской культуре, вытеснены на ее обочину. Вторая половина книги посвящена кейсам, которые не вписываются в современную ностальгию и свидетельствуют о существовавших в СССР социальных проблемах.

Показательна в этом плане глава «Стальной человек: восстановление и усиление советских тел», где рассматриваются судьбы бодибилдинга в СССР. Амбивалентное отношение к нему четко зафиксировала полемика о «люберах» в прессе 1987 г. «Огонек» и «Собеседник» были склонны к моральной панике — ее вызывали даже не столько сами «качки» и их подвальная субкультура, сколько массовое недовольство курсом реформ и признание серьезных социально-культурных конфликтов в СССР, формально провозглашавшего принцип всеобщего равенства. «Неделя» и «Техника — молодежи» скорее одобрительно отзывались о патриотической молодежи, занимавшейся «подготовкой тела и духа к армии» (с. 113). Как справедливо подчеркивает Голубев, изначально это движение было привязано не к символам и лозунгам, а к вещам и собственному телу, и лишь со временем телесные практики приобрели символическое значение, артикулированное на общепринятом языке. При этом уже в 1950—1960-е гг. достаточно распространенным стало обращение к конструктивистскому языку 1920-х, когда создание нового советского человека и его тела описывалось как машина. В поэме Алексея Гастева «Мы растем из железа» (1923) сталь и железо являются субстанцией, преобразующей органическое традиционалистское прошлое в новое будущее. После Второй мировой войны этот язык оказался востребован не только в советском спорте, но и в медицине — в деятельности известнейшего хирурга Гавриила Илизарова, компрессионно-дистракционный аппарат которого произвел революцию в ортопедии, и у знаменитого циркового атлета Валентина Дикуля, разработавшего собственную систему восстановления после тяжелой травмы с помощью пауэрлифтинга. Железо здесь было ключом для активации скрытых резервов человеческого тела. Илизаров, Дикуль, энтузиасты культуризма вроде Георгия Тэнно столкнулись с ограничениями системы и долгое время не признавались официальными институциями ни в медицине, ни в спорте. Эта маргинализация и вытеснила бодибилдинг в подвалы — на периферию советского коммунального пространства. Использование культуристами и «люберами» авторитетного советского языка «подготовки к армии», «мужественности и патриотизма» было вызвано стремлением выйти из подвалов и добиться общественного признания.

Другим пространством, в котором прошла молодость значительной части позднесоветских подростков, были подъезды «хрущевок» и «брежневок». Множество исследований как в России, так и на Западе посвящено феномену социалистического города, дворцам культуры и домам-коммунам, которые должны были воспитывать идеального советского гражданина. Однако на периферии этого пространства (охватывавшей не менее масштабные территории) оказывались зоны, производящие иные формы субъективности. Вопросы подростковой сексуальности и многообразия гендерных отношений были вытеснены за рамки официальной советской культуры, в результате чего подъезд и был основным местом для обсуждения этих вопросов молодежью. В 1980-е гг. проблемы социализации подростков широко обсуждались в кино, где они вызывали скорее антропологический интерес («Курьер» (1986) Карена Шахназарова, документальный фильм Татьяны Васильевой «Подъезд» (1990) и др.). Однако в официальных медицинских и педагогичес-

ких журналах возобладал дискурс морализации, рассматривающий подростковую сексуальность как опасную патологию. В условиях такой маргинализации со стороны официального языка практики выработки гендерной идентичности у подростков все чаще оказывались связаны с токсичной маскулинностью и хулиганством. Эта связь, по мнению Голубева, имела аффективный характер, поскольку так и не была отрефлексирована ни самими подростками, ни их родителями, ни школой: «Советские подъезды, дворы и улицы вызывали разный аффективный отклик у разных социальных групп. Для интеллигенции такие негативные аффекты, как отвращение и страх, были вызваны неспособностью этих пространств действовать функционально и обеспечивать беспрепятственный проход внутри советского города. Лестничные площадки и темные подворотни привлекали самые разные группы людей» (с. 91—92).

Наконец, последняя глава («Обыденное и паранормальное: советская телесеть») посвящена всплеску интереса к паранормальным явлениям, к телесеансам Анатолия Кашпировского и Аллана Чумака, которые в 1989 г., по данным соцопросов, регулярно смотрели 57% населения СССР, или около 200 миллионов человек. Объясняя этот феномен, Голубев делает акцент на самом телевидении, которое изменило домашнее пространство и сформировало новые аффективные связи. Понятие аффекта автор использует здесь для обозначения бессознательного характера воздействия медиа на нескольких уровнях. Во-первых, экстрасенс представляется сильной (экстраординарной) личностью, воплощением эмоций аудитории, надежд на выздоровление и нормализацию. Во-вторых, эти сеансы (как и другие популярные телепередачи) собирали перед экраном всех членов семьи, синхронизировали их интересы, делали зримой взаимную поддержку. В-третьих, миллионы поклонников и тысячи писем в редакцию усиливали «эффект плацебо», соединяющий пространство воображаемого и тела зрителей. Подчеркнем, что эти формы воздействия выходят за рамки языка и не регистрируются сознанием аудитории.

Во всех главах книги Голубева вещи и пространства — модели самолетов и аппараты Илизарова, самодельные штанги и банки с «заряженной» водой, реконструкции древних лодок и исторические здания в музее деревянного зодчества, подъезды и подвалы советских домов — оказываются связаны с зазором между официальным языком и повседневными материальными практиками. Понятие аффекта, активно используемое автором, подчеркивает процессуальный характер этих взаимосвязей, невозможность рассмотрения вещей в их статическом состоянии. Однако механизмы работы аффекта не детализируются, а скорее требуют додумывания со стороны читателя.

Советские вещи как опасные знаки

В книге Александры Архиповой и Анны Кирзюк «Опасные советские вещи: городские легенды и страхи в СССР» вещи занимают подчиненное положение — рассматриваются в качестве знаков, структурных элементов городских легенд. В первой (теоретической) главе авторы обозначают основные подходы к анализу городского фольклора: интерпретативный, операциональный и меметический. Во многом эти подходы коррелируют с эволюцией роли городских легенд в советском обществе: поначалу они использовались и властью, и рядовыми гражданами, и разного рода экспертами (от партийных работников до следователей НКВД), для того чтобы интерпретировать в своих интересах происходящие в стране события, прежде всего борьбу с «внутренними врагами» в эпоху Большого террора. При этом идеологический смысл «вчитывался» в любые тексты и изображения: дизайн

пуговицы «футбольный мяч» превращался в знак свастики, этикетка спичечного коробка или зажим для пионерских галстуков — в «бородку Троцкого», обложка школьной тетради с картинами Васнецова или Крамского — в средство антисоветской пропаганды. Так, первый секретарь Куйбышевского обкома Павел Постышев в письме Сталину и Ежову в ноябре 1937 г. описывал эти обложки следующим образом: «На первом образце, где воспроизведена репродукция с картины художника Васнецова, на сабле Олега кверху вниз расположены первые четыре буквы слова “долой”, пятая буква “И” расположена на конце плаща направо от сабли. На ногах Олега помещены буквы ВКП — на правой ноге “В” и “П”, на левой “К”. В общем, получается контрреволюционный лозунг — “Долой ВКП”. На второй обложке, где воспроизведена репродукция картины Крамского, — в левом углу рисунка лежат трупы в красноармейских шлемах. Затем если повернуть этот рисунок вверх текстом, а вниз заголовком, то в правом углу можно обнаружить подпись, похожую на факсимиле Каменева» (с. 80). Рядовым же гражданам подобная гиперсемиотизация позволяла придать смысл террору, жертвами которого часто становились совершенно случайные люди, — отвести опасность от себя и своих близких, которые не могут оказаться «внутренними врагами».



В позднем СССР идеологическая гиперсемиотизация потеряла смысл. Слухи и городские легенды распространялись скорее по внутренней операциональной логике или меметически, — апеллируя к эмоциям слушателей. Их объектами выступали чаще всего бытовые вещи: зараженные сифилисом стаканчики из автомата с газировкой, колбаса с крысиными лапками, отравленные конфеты или пропитанные иностранным ядом джинсы. Функцией городских легенд было размежевание своих и чужих, достойного и аморального, нормального и неприемлемого. «Жизнь становится менее опасной, менее голодной и менее подверженной идеологии. У людей появляется больше возможностей для частной жизни. Их перестают всерьез волновать опасности, грозящие советским символам, а легенды о домах, построенных в виде тех или иных знаков, рассказываются уже в качестве курьезных и никого не пугают. <…> Если сталинская советская легенда чему-то и учит, то необходимости охранять от вторжения внешнего врага советское символическое пространство (“нет чужим знакам в наших значках”). У легенды позднесоветской — другое сообщение: не соблазняться иностранными вещами и не впадать в грех двойной лояльности» (с. 471—472). Вещи при этом по-прежнему остаются маркерами социально-психологических или культурных оппозиций, проявлением моральных паник, за которыми могут стоять компенсация ощущения бессилия социальных низов, попытки экспертов укрепить свое влияние, стремление власти сохранить максимально возможный контроль за обществом.

Несомненным достоинством книги Архиповой и Кирзюк является то, что они не стремятся свести все многообразие богатого и яркого материала к одному из перечисленных концептуальных подходов. Особенно в последних главах советские вещи и повседневные тактики их использования оказываются все более индивидуализированы и все меньше укладываются в конвенциональные нарративы. Они все чаще предполагают различные варианты интерпретации, что возвращает нас к проблеме взаимодействия слов и вещей в позднесоветской культуре.

В этом контексте продуктивной представляется идея Сергея Ушакина, высказанная им в статье — прологе к сборнику «Веселые человечки», посвященному со-

ветским игрушкам и мультипликационным героям. Большинство персонажей популярных мультфильмов действительно имеет лиминальный характер: эти образы не столько работают в пространстве лакановского символического, сколько указывают на прорехи, нестыковки и разрывы в официальном языке описания действительности. Волк и Заяц из «Ну, погоди!», Ежик из «Ежика в тумане» и Чебурашка, Кот Леопольд и Карлсон учат детей и подростков использовать воображаемое. Обращаясь к наследию известного психоаналитика Дональда Винникота, Ушакин доказывает, что игрушки и вещи играли ключевую роль в социализации «последнего советского поколения». «Развивая идеи Лакана, Винникотт показывал на примере своих пациентов, что вещь или явление — комок ниток или угол одеяла, слово, напев или жест — становятся “жизненно важными для ребенка”, превращаясь в неотъемлемый атрибут, например, ритуала засыпания или в средство защиты в ситуации тревоги и беспокойства. Эти вещи — “переходные объекты” в терминологии Винникотта — выполняют функцию объективного (материального) “якоря” субъективных фантазий»[7]. Вещи, игрушки и образы становятся не столько устойчивыми символическими знаками, сколько важной частью переосмысления существующей символической системы в пространстве воображаемого.

Таким образом, все три рассмотренные книги посвящены проблеме соотношения слов (нарративов) и вещей. У Архиповой и Кирзюк материальные объекты подчинены городским легендам. В работе Голубева вещи и телесные практики скорее используют язык и конвенциональные нарративы для своей легитимации. Авторы «Постсоветской ностальгии» вслед за Ушакиным и Кукулиным пытаются согласовать напряжение, возникающее между этими подходами. Такое напряжение представляется весьма продуктивным: оно может выступать действенной «прививкой» от все более навязчивой современной ностальгии. Топография советского материализма — планового и стихийного, публичного и приватного — позволяет понять противоречия, в результате которых вещи выходят из подчинения и могут использоваться для трансформации существующей символической системы. В этом смысле «поворот к материальному» не следует рассматривать как явление историографического прошлого, существующее лишь в академических статьях и учебниках; его наследие важно для актуального поиска новых смыслов и практик взаимодействия с окружающим миром.

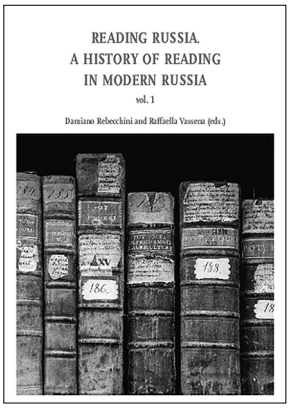
7 *Ушакин С.* «Мы в Город Изумрудный идем дорогой трудной»: маленькие радости веселых человечков // Веселые человечки: культурные герои советского детства / Под ред. И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 34.

Олег Ларионов

Чтение и читатели в России долгого XVIII века

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_347

Reading Russia: A History of Reading in Modern Russia /
Ed. by D. Rebecchini, R. Vassena.
Milano: Ledizioni, 2020. — Vol. 1. — 295 p. — (Di/Segni, 32).



Многие проблемы и подходы, рассматриваемые и применяемые в рамках истории чтения, существовали еще до оформления этой дисциплины, поскольку разнообразные темы, связанные с чтением и читателями, затрагивались в целом ряде гуманитарных и социальных наук. Тем не менее соотнесение ранее не связывавшихся друг с другом фактов, вычленение зачастую второстепенных исследовательских процедур и вопросов в отдельную сферу научных занятий, осознание их общности — все это ведет к значительной трансформации научного поля и изменению принципов и способов производства нового знания в некоторых его сегментах. Свершающееся в последние годы подобное превращение истории чтения в России в особую академическую дисциплину, рефлексирующую о своих методах и задачах, было бы невозможным без деятельности Раффаэллы Вассена и Дамиано Ребеккини. В 2014 г. под редакцией этих ученых вышел сборник статей, основывающийся на конференции, посвященной чтению в России XVIII—XX вв.[1], после чего они осуществили гораздо более амбициозный проект, результатом которого стала публикация трехтомной истории чтения в России Нового времени. Собрав международный коллектив авторов, Вассена и Ребеккини не только привлекли ведущих специалистов по русской истории и литературе нескольких столетий, но и сумели организовать совместное обсуждение первых вариантов статей, составивших сборник (с. 13). В результате тексты оказались пронизаны ссылками друг на друга, и издание, не реализуя конкретную исследовательскую программу, предложило спектр разных подходов к истории чтения, причем представители одних осведомлены о других. Так, рецензируемый первый том, обращающийся к истории чтения в России долгого XVIII века (конец XVII — начало XIX вв.), позволяет составить представление о круге вопросов, занимающих сейчас исследователей этого периода, оценить уже полученные результаты и обнаружить некоторые лакуны или проблемы, возникающие при изучении этого материала.

Книга открывается редакторским введением, в котором *Р. Вассена* и *Д. Ребеккини* очерчивают общие контуры всего исследовательского проекта. Широко определив чтение как «такой процесс “визуальной встречи с письменным текстом”,

1 См.: Reading in Russia: Practices of Reading and Literary Communication, 1760—1930 / Ed. by D. Rebecchini, R. Vassena. Milano, 2014.

в котором в какой-то степени присутствует интерпретация» (с. 14), они называют предметом своего изучения, вслед за Г. Кавалло и Р. Шартье[2], акты, практики и места чтения, а также «интерпретативные сообщества» (С. Фиш)[3] читателей в России в исторической перспективе, специально оговаривая исключение из фокуса рассмотрения иноязычного чтения и опыта религиозных и национальных меньшинств, а также хронологическую ограниченность последними тремя с половиной столетиями. Реферативно изложив содержание всех статей, вошедших в трехтомник, редакторы затем останавливаются на важнейшей, по их мнению, особенности чтения в России — сложных отношениях с вездесущей государственной властью и институтом цензуры. Намечая основные этапы институциональной истории чтения в России (развитие книгоиздания, распространение школ, появление государственных и частных библиотек), они пишут о запоздалом и слабом росте публичной сферы, в результате чего чтение часто приобретало потайной характер, уходило в приватное пространство дома, ограничивалось узким дружеским кругом и было связано с феноменом самиздата. Завершается введение кратким обзором источников, на основании которых можно писать историю чтения (списки подписчиков на книги, данные библиотек, нормативные предписания и отклики реальных читателей и т.д.).

Основная часть тома начинается с обзорной статьи *Даниэля К. Уо*, посвященной истории чтения в России до XVIII в. В чрезвычайно насыщенном тексте рассматривается целый спектр исследовательских сюжетов и проблем. Суммировав сведения о первых веках бытования письменности на Руси, автор затем переходит к анализу места книг и чтения в Кирилло-Белозерском монастыре, освещая кодикологические исследования книг из монастырской библиотеки, работу по установлению ее состава и изучение образовательных функций чтения в этом сообществе. Обращаясь к появлению в Москве книгопечатания, автор задается вопросом, послужило ли оно здесь агентом культурных перемен в той же мере, что и в Западной Европе. Анализируются учебные издания, методы обучения чтению и письму, вопрос о градациях грамотности и практиках чтения мирян, говорится о царских и вельможных библиотеках XVI—XVII вв.; отдельно обсуждаются итоги и перспективы исследования рукописных сборников для чтения, а также описывается распространение (как письменное, так и устное) новостной информации в Москве XVII в. Принципиально настаивая на разнообразии читательских практик, Уо подчеркивает невозможность однозначного увязывания распространения грамотности и чтения с процессом модернизации, приводя в пример старообрядцев, сочетавших «традиционные» («домодерные») ценности с развитой книжной культурой. История чтения, по мысли исследователя, должна преодолевать однозначное противопоставление грамотного и неграмотного, письменного и устного, печатного и рукописного, секулярного и религиозного, элитарного и низового, демонстрируя сложные пересечения и переплетения этих категорий в конкретных исторических ситуациях. Парадигматической фигурой так понятой истории чтения оказывается для Уо герой его более ранней монографии[4] Семен Попов, ризничий из Хлынова (Вятки), вовлеченный в Петровские реформы читатель церковных книг и держатель рукописных копий «Ведомостей», сам сочинявший тексты о местной истории.

---

2 История чтения в западном мире от Античности до наших дней / Ред. Г. Кавалло, Р. Шартье; пер. М. Руновой, Н. Зубкова, Т. Недашковской. М., 2008.

3 *Fish S.* Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities. Cambridge, MA; London, 1980.

4 *Уо Д.К.* История одной книги. Вятка и «не-современность» в русской культуре петровского времени. СПб., 2003.

Панорамный обзор сохраняется и в следующей статье тома, написанной *Гари Маркером* и сфокусированной уже преимущественно на XVIII в. В качестве концептуальной рамки для своих размышлений автор выбирает влиятельную главу «Чтение: браконьерство» из «Изобретения повседневности» М. де Серто, в которой тематизируется напряжение между чтением как спускаемой сверху дисциплинирующей теоретической моделью и чтением как эмансипаторной практикой, используемой читателями для собственных целей[5]. По мысли исследователя, между этими полюсами колебалось и чтение в России XVIII в., и вошедшие в этот том его исследования, обращающиеся то к прескриптивным дискурсам, то к эмпирике реальных читательских реакций. Как и Уо, Маркер ставит под вопрос жесткое противопоставление традиционной допетровской Руси и секулярной модерной Российской империи, обращая внимание на моменты преемственности, в том числе на сохраняющуюся значимость религии и сакрального. Затем исследователь предлагает ряд рассуждений о разных аспектах изучения чтения в XVIII в. Визуальный поворот побуждает нас увидеть в буквах образы и придумать новые способы работы с чтением как в первую очередь зрительным опытом. С другой стороны, необходимо изучать институции образования, в которых происходило обучение чтению; при этом возникают трудности с определением уровня и степени грамотности в разных социальных группах и обращают на себя внимание распространенность внеинституционального обучения грамоте священником с помощью букваря и Псалтири, а также феномены полуграмотности и грамотности на уровне сообщества, а не отдельного человека. Кроме того, нельзя игнорировать разнообразие практик чтения и письма, в том числе частое переписывание от руки печатных текстов, а также полиязычность чтения (не только русский и церковнославянский, но и французский, немецкий, латынь). Во второй половине статьи Маркер намечает историю сменявших друг друга типов читательских сообществ: от монахов Кирилло-Белозерского монастыря, выступавших в роли читателей и переписчиков книг, — через «республику словесности» XVII в., которую образовывали перебравшиеся в Московию украинские монахи, получившие иезуитское образование, усвоившие гуманистическую культуру и поддерживавшие связь через письменную коммуникацию, чтение и цитирование книг, — к возникновению светской читательской публики XVIII в., осознанно демонстрировавшей свой читательский статус через владельческие надписи и библиотечные каталоги (в том числе в случае неграмотного А.Д. Меншикова). Кульминацией этого процесса во второй половине века можно считать появление воображаемого сообщества образованной русской публики, наделявшей себя символическим капиталом и поддерживавшей коллективную идентичность через публичную презентацию в виде списков подписчиков книг и журналов. В финале текста Маркер возвращается к де Серто и призывает к изучению читательского опыта «чудаков», балансировавших между полюсами нормативного и «браконьерского» чтения, воплощая в себе гетерогенность социокультурной ситуации XVIII в., сложно сочетавшей старые и новые практики и модели чтения и письма.

Вслед за статьями Уо и Маркера, задающими концептуальную систему координат для всего тома, следует серия более локальных исследований тех или иных аспектов истории чтения в России XVIII в. *Кирилл Осповат* прослеживает в своей работе «эволюцию нормативных подходов к чтению» (с. 123) от Петра до Елизаветы, утверждая, как и в недавней монографии[6], фундаментальную связь между

5 *Серто М. де*. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Пер. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб., 2013. С. 279—295.

6 *Осповат К.* Придворная словесность: Институт литературы и конструкции абсолютизма в России середины XVIII века. М., 2020.

абсолютистским дисциплинированием подданных и новой словесной культурой. Санкционированные Петром переводные издания, а также оригинальные тексты Феофана Прокоповича утверждали тождество государственной пользы, науки и религии, получившее институциональное выражение в Академии наук и связывавшее образованность с более ревностной службой. В эти и последующие годы читаются и переводятся классические античные авторы и новые политические теоретики (в том числе Макиавелли, Гоббс, Локк), причем оба корпуса текстов предлагают рефлексию о политическом существовании и знакомят с республиканской традицией мысли, на которую опирались члены Верховного тайного совета в своей попытке ограничения монархии в 1730 г. Провал «затейки верховников» приводит к замене языка политического гуманизма на идиомы галантной любви, особенно активно распространяемые В.К. Тредиаковским, причем сила любви выступала тропом абсолютной монархии, а постулируемое смягчение нравов должно было облегчить задачу управления подданными. В результате на место «республикански мыслящего государственного деятеля в качестве идеального типа читателя и социального актора» приходит «ловкий придворный» (с. 137). При дворе чтение культивируется (например, И.И. Шуваловым или юной Екатериной II) в качестве престижной формы ученого досуга, служащей инструментом самопознания и учебником правильного поведения. В финале статьи Осповат обращается к автобиографическим свидетельствам М.П. Аврамова и Д.И. Фонвизина, у которых чтение оказывается практикой секулярного благочестия, сложного сочетания христианской морали и логики модерного государства, производящего ревностных и разумных подданных. В качестве приложения к тексту печатается оригинал и перевод заметки «О чтении книг» из журнала «Полезное увеселение» — парадигматический пример того, как чтение наделялось в России XVIII в. дисциплинарными функциями, превращавшими частный опыт в форму служебного долга.

В статье *Родольфа Бодэна* характеризуется чтение во времена Екатерины II, когда все сильнее ощущается напряжение между ростом книжного рынка и разнообразием читательских практик, с одной стороны, и попытками их регулирования государством и культурной элитой — с другой. В этот период, отмеченный появлением частных типографий и увеличением объемов книгопечатания, происходит диверсификация книжного рынка (практические пособия и нравоучительные сочинения, переводные и оригинальные романы, журналы, канонические авторы и модные литературные новинки и т.д.) и расширение читательской аудитории (жители провинций, мещане, женщины и дети). Этим процессам сопутствовало в рамках культуры сентиментализма появление новых читательских практик (на природе во время прогулки) и типов изданий (малый формат, облегченная с помощью графических средств подача информации), которые десакрализировали акт чтения и эмансипировали публику, вступавшую в диалог с писателем без прямого вмешательства власти.

Тщательной реконструкции круга чтения образованного православного духовенства в России XVIII в. посвящена работа *Екатерины Кисловой*. Обращаясь к каталогам семинарских библиотек, рукописным сборникам цитат и другим материалам, исследовательница выделяет несколько групп текстов, имевших хождение в этой среде: «профессиональная» литература на церковнославянском, русском, латинском языках (литургические тексты, сочинения Отцов Церкви, теологические трактаты); проповеди, которые часто использовались в преподавании как образцы для подражания и переписывались; русская и переводная светская литература от силлабических панегириков до романов и сентиментальной поэзии; разнообразная литература на иностранных языках (античные авторы, изучавши-

еся и переводившиеся французские и немецкие проповедники и теологи, а также Ж.-Ж. Руссо и энциклопедисты и др.).

Андрей Зорин в своей статье обращается к роли читателя в сентиментальной литературе, которая добавила к моральному дидактизму функцию воспитания чувств аудитории, снабжая ее эмоциональными матрицами, в соответствии с которыми следовало организовывать свою душевную жизнь[7]. Сочинения Н.М. Карамзина и его современников наполнены сценами чтения (часто — совместного, друзей или возлюбленных), а также прогулками по местам, связанным с любимым автором или его героями. Установка этих текстов на иллюзию нефикциональности способствовала их проецированию на реальную местность: «Бедная Лиза» превратила пруд у Симонова монастыря в место для паломничества сторонников секулярного культа заглавной героини повести, слава которой проникла во все слои общества, включая купцов, проституток, мастеровых и монахов. Литература оказывалась не автономным объектом, а посредником между автором и читателем, инструментом для настройки своих чувств в унисон с авторитетными образцами.

Две заключительные статьи тома выходят за рамки XVIII в. *Белла Григорян* анализирует изображения читателей и публики в периодике 1769—1839 гг. В фокусе внимания исследовательницы оказывается дискурсивное конструирование «среднего» (в социальном и культурном смысле) читателя, возникшее уже у Н.И. Новикова и продолженное во все больших масштабах Карамзиным, патриотическими «Русским вестником» и «Сыном Отечества» в эпоху войны 1812 г., Н.И. Гречем, Ф.В. Булгариным, О.И. Сенковским. Воображаемая недворянская (мещанская, крестьянская, чиновничья) читательская аудитория описывалась как дополитическая, лояльная публичная сфера, а ориентированные на ее средний уровень тексты разрушали классицистские каноны и способствовали развитию толстых журналов и реалистического романа середины XIX в.

Статья *Саймона Франклина* описывает три эпизода из истории русской публичной «графосферы»[8], текстуальных городских пространств, в которых люди сталкивались с письменным словом. При Петре в городах появляются триумфальные арки, радикально новые для России сооружения, для понимания которых необходимо было знать древние языки, античных авторов и традицию эмблематики. Кроме того, однако, эти арки обозначали саму возможность существования новых секулярных гражданских пространств и построек, и это сообщение было понятно гораздо более широкой аудитории. Два других рассматриваемых в работе момента из истории графосферы — распространение многообразных, от полуграмотных до иноязычных, торговых вывесок в 1830—1840-х гг. и их строгая регламентация в СССР 1930-х гг.

Работы, составившие этот том, демонстрируют, что история чтения в России XVIII в. является сейчас сферой плодотворных занятий целого ряда специалистов. Между тем нельзя не заметить определенный разрыв, возникающий между программными статьями Вассена и Ребеккини, Уо и Маркера, обозначающими ключевые вопросы дисциплины, и остальными текстами, занятыми более частными сюжетами. Если первые стремятся создать единое дисциплинарное поле, то последние не так легко привести к общему знаменателю. Характерно, что конститутивные, согласно Уо и Маркеру, для истории чтения проблемные отношения между устным и письменным словом, грамотностью и неграмотностью, руко-

7 Более подробно этот тезис развивается в: *Зорин А.Л.* Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М., 2016.

8 См. о ней: *Франклин С.* Русская графосфера. 1450—1850 / Пер. Т. Ковалевской. СПб., 2020.

писными и печатными книгами в основном находятся на периферии внимания остальных авторов, первоклассные работы которых зачастую являются результатами исследовательских проектов, задуманных и реализованных вне рамок истории чтения. Таким образом, том отражает актуальное состояние этой сферы исследований: интегрирующие усилия вводных статей указывают на общую дисциплинарную рамку, которая может объединить разных ученых, так или иначе обращающихся в своих разысканиях к чтению и читателям в России XVIII в.

Теперь, когда любой читатель тома может получить представление о вопросах и проблемах истории чтения в России XVIII в., последующие исследования в этой сфере должны писаться уже исходя из этой дисциплинарной перспективы. Как представляется, не столь важно, будет ли это описание институциональной инфраструктуры чтения, история медиальных форм, реконструкция чтения разных социальных групп, типология читательских практик или что-то еще; главное, чтобы эта работа мыслилась именно как опыт истории чтения и управлялась перечисленными выше ключевыми оппозициями этой дисциплины. Многообещающим материалом для такого рода исследований может послужить, например, корпус текстов, которые не очень точно характеризуют как мистическую (масонскую) литературу. Прослеживая историю переводов, существовавших как в виде печатных изданий, так и в качестве рукописей, задаваясь вопросом об институциональном и социальном статусе переводчиков и читателей, учитывая гендерную оптику, реконструируя предписываемые и реальные практики чтения этих текстов, прослеживая их пространственное и временное распространение, далеко уходящее в XIX в., ставя вопрос о связях этого корпуса с православной традицией и секулярной художественной литературой и т.д., можно было бы воплотить на практике тот вариант внимательной к ряду фундаментальных категорий и их сложному взаимодействию истории чтения, к которому призывают Уо и Маркер. При всей своей фундаментальности рецензируемый том не претендует на какую-либо полноту охвата материала, многие темы остались в нем лишь упомянутыми, и огромный объем предстоящей работы в этой области трудно переоценить. Главное, что это издание на новом уровне утвердило наличие истории чтения в России XVIII в. как особого научного поля. Задача будущих исследований, индивидуальных и коллективных, — начать сознательно прочерчивать траектории и занимать в этом поле позиции.

Мария Неклюдова

Книги в эпоху технической воспроизводимости

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_353

Chartier R. Éditer et Traduire: Mobilité et matérialité des textes (XVI^{e}—XVIII^{e} siècle).

P.: EHESS; Gallimard; Seuil, 2021. — 300 p. — (Hautes Études).

Grafton A. Inky Fingers: The Making of Books in Early Modern Europe.

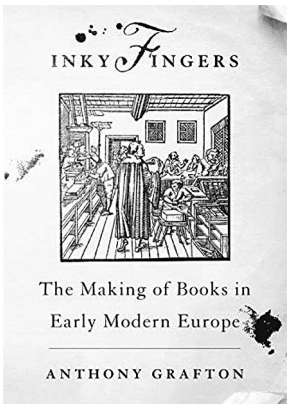
Cambridge, MA; L.: The Belknap Press, 2020. — 392 p.

Новая книга Роже Шартье «Переводить и издавать: подвижность и материальность текстов в XVI—XVIII вв.» вышла в мае 2021 г., когда по иронии судьбы ее собственная мобильность — то есть способность разойтись по миру и попасть в руки читателям — оказалась тесно связана с возможностью дематериализации текста и передачи его в электронном виде. Впрочем, как указывает сам автор, до того как стать бумажным томом, книга прошла через устно-письменную стадию. В ее основу легли лекции, семинары и доклады на конференциях, прочитанные в разных частях света и не исключено, что на разных языках. Про язык тут надо сказать отдельно, поскольку уже появившееся французское издание явно охватывает меньшую аудиторию, чем ожидаемый английский перевод, который будет опубликован весной 2022 г. Эту нехитрую мысль убедительно иллюстрирует ценовая политика компании «Amazon», которая предлагает обе книги в бумажном и цифровом форматах, причем доступ к электронной версии англоязычного издания обойдется едва ли не вдвое дороже, чем к аналогичной версии франкоязычного.



«К чему все эти подробности?» — спросите вы. К тому, что значительную часть своей научной карьеры Шартье посвятил практикам чтения, которые неизбежно связаны с конкретными формами существования текстов, но отнюдь им не равны. При этом его ранние работы о репертуаре «Синей библиотеки», о читательских сообществах, о способах использования печатной продукции были скорее сфокусированы на рецепции тех или иных произведений. В последние десятилетия Шартье все больше занимает процесс их создания, в котором активно участвуют не только авторы, но и наборщики, корректоры, издатели, цензоры и т.д. А также переводчики, компиляторы, перелицовщики чужих сочинений и другие работники пера, обычно относимые к литературным поденщикам. Именно их деятельности в основном посвящена книга, даже когда речь идет об Аристотеле, Шекспире или Мольере.

Практически те же корректоры, наборщики и издатели или их непосредственные предшественники и современники заявлены в качестве героев нового авторского сборника Энтони Графтона «Чернильные пальцы: создание книги в Европе



раннего Нового времени», который вышел в свет в июне 2020 г. Конечно, в целом у него иной список действующих лиц, чем у Шартье: Анний из Витербо, Жан Мабильон, Полидор Вергилий, Мэттью Паркер, Барух Спиноза — гуманисты, антикварии, ученые чудаки и визионеры разной степени удачливости. Графтон был и остается непревзойденным историописателем «Ученой республики», умеющим не только пробиться сквозь тома заумных латинских трактатов, но и оживить для нас это колоритное сообщество «критиков и фальсификаторов» (если вспомнить название его монографии 1990 г.). В фокусе его внимания, как правило, находится взаимодействие идей и людей, а также тот набор профессиональных инструментов, который возникает из этого соприкосновения. Не случайно одна из его самых известных книг посвящена истории научной сноски (1997). К этому же инструментарию относится сверка рукописей, вычитка корректуры, внесение правки в набор и проч., о которых идет речь в «Чернильных пальцах».

В этой встрече у старинного печатного станка двух крупных специалистов по книжности раннего Нового времени нет ничего случайного. С точки зрения истории книги, техник чтения и воспроизводства знания переход к цифровым технологиям безусловно создает новую культурную ситуацию, параметры которой еще не до конца определились. С одной стороны, это делает более заметными те аспекты прежней системы книгоиздания, которые в силу их привычности ранее не привлекали пристального внимания. С другой — позволяет рассматривать период от XVI до конца XX столетия как единое целое, несмотря на огромное разнообразие подходов к тексту, идеологий и интеллектуальных течений.

С наступлением цифровой эпохи обрывается, по-видимому, еще одна важная нить, связывавшая нас с прошлым. Я говорю не столько об интеллектуальной преемственности, сколько о привычках и навыках, передающихся внутри профессиональных сообществ на протяжении многих поколений. Когда дело касается печатной книги, то процесс ее подготовки в XVI столетии не очень отличался от того, как это делалось во второй половине XX в. Конечно, к тому времени издатели уже не использовали для считки гранок детей, как это было в знаменитой типографии Кристофа Плантена, где такая обязанность была возложена на его дочь Магдалену (об этом можно почитать у Графтона: это был специфический навык чтения вслух, не требовавший понимания текста или языка; девочка только «озвучивала» латинские, греческие и даже древнееврейские сочинения, а корректор сличал ее слова с набором). Но основные этапы обработки текста и превращения его в печатную книгу оставались примерно теми же, с поправкой на совершенствование технологий (тут стоит вслед за Шартье перечесть первые страницы «Утраченных иллюзий» Бальзака) и изменения в трудовом законодательстве.

Вековое повторение одних и тех же действий — чтение чужих книг, их критика, конструирование собственного текста на основе прочитанного, его редактура, корректура, цензура, набор, печать — дает ощущение общности, по-видимому превосходящее самые принципиальные расхождения внутри «Ученой республики». Его материальными воплощениями служат издательства и библиотеки, вокруг которых собираются профессионалы книги. И хотя Графтон справедливо напоминает о том, что чернилами были перепачканы пальцы у всех, кто соприкасался с книжным производством, от Эразма Роттердамского до последнего наборщика, все же в центре его внимания находятся не столько печатники, сколько пишущая братия. Это не

обязательно авторы в современном понимании слова, поскольку одни его герои копируют и датируют разные типы и стили письма (Мабильон, но не только он), а другие делают выписки из чужих произведений, составляя гигантскую антологию для личного и семейного использования (случай Франца Даниэля Пасториуса).

Аналогичным образом Шартье в своей книге обращается к переводу как к разновидности переписывания и воспроизведения текста, поэтому главные его герои не Шекспир и Сервантес (которым он десятилетие назад посвятил увлекательное расследование «"Кардению" между Сервантесом и Шекспиром. История утраченной пьесы», 2011), а их издатели, толкователи, перелицовщики и адаптаторы. Благодаря их усилиям происходит канонизация того или иного автора в качестве великого писателя. Шартье рассматривает этот процесс на примере издания шекспировских пьес, от непритязательных «листков» и брошюр до знаменитого фолио и собрания сочинений, постепенно утверждавших определенный порядок чтения и критерии аутентичности текстов. Не все пьесы, которые современники приписывали Шекспиру (полностью или частично), входят в сегодняшний канон, равно как и не все сцены из великих трагедий, которые нам кажутся абсолютно шекспировскими, были таковыми на вкус образованных читателей XVIII или XIX в. Для Шартье — в большей степени, чем для Графтона, — «авторство» является результатом коллективных и не обязательно однонаправленных усилий, особенно когда мы имеем дело с театром.

Сохраняя верность духу традиции переписывания и компилирования, о которой говорилось выше, я предлагаю сравнительный (и, конечно, выборочный) анализ обеих книг. Общей рамкой для него послужит проблема подлинности в ее разнообразных проявлениях, к которой с разных сторон подходят и Графтон, и Шартье. Для американского исследователя, много и плодотворно занимавшегося изучением исторических фальсификаций, производство и разоблачение подделок оказывается неотъемлемой чертой «Ученой республики». По своей природе это сообщество одновременно принадлежит реальности, то есть обусловлено практическими интересами живых людей, и существует в области коллективного воображения, где его полноправными членами оказываются давно умершие, а порой и выдуманные авторы. И тем и другим могут приписываться никогда не существовавшие сочинения, восполняющие то, что ощущается как пробел или недостача в авторитетной традиции. В особенности это относится к документам, подтверждающим древность, права, свободы и привилегии различных институций: Константинов дар и его разоблачение Лоренцо Валла классический тому пример. Но подделывались и менее прагматически ориентированные тексты. Таков печально известный случай с фрагментами из древних историков, «открытыми» Аннием (Джованни Нанни) из Витербо. Графтон не раз писал об этом предприимчивом монахе-доминиканце XV в., который водил за нос не только большинство современников, но и немалое число потомков. В «Чернильных пальцах» Графтон возвращается к нему в связи с проблемой источников: далеко не все, что писал Анний, было выдумкой, и даже когда он безусловно сочинял, за этими фантазиями могли скрываться вполне реальные сведения. Отсюда вопросы: что именно он знал и можно ли датировать это знание?

Ответы на эти вопросы предполагают полудетективное расследование, которое, как мне кажется, хорошо иллюстрирует тот круг проблем, которым посвящена книга Графтона. Но сначала несколько слов о его герое и о сути связанной с ним загадки. В главном труде Анния, «Древности» (1498), помимо пяти (утраченных) книг вавилонского историка Бероса, (якобы) неизвестных фрагментов из древнеегипетских анналов Манефона, фиктивных персидских хроник Метасфена (то есть Мегасфена) и ряда столь же сомнительных греческих и латинских сочинений, со-

держится немало отсылок к древнееврейской традиции. Как показывает Графтон, доминиканец щедро пересыпал свои комментарии древнееврейскими и арамейскими (или, как он выражался, «араратеическими») терминами и фразами. Более того, он неоднократно ссылался на Талмуд и мнения ученых талмудистов, в частности на некоего знакомого рабби Сэмуэля, вроде бы помогавшего ему разбираться с древнееврейскими этимологиями. С «араратеическими» словами и цитатами все просто, это чистой воды бессмыслица, что заставляет усомниться и в реальности пресловутого рабби. Сопоставляя сообщаемые Аннием сведения о работе над «Древностями» с известными событиями его жизни (в частности, с упоминаемым им визитом папы Александра (Борджиа) в Витербо), Графтон приходит к неутешительному выводу, что Сэмуэль и его собратья относились к числу «воображаемых друзей» итальянского историка.

Однако — и вот тут кроется загадка — это не означает, что все отсылки к Талмуду, причем конкретно к вавилонскому Талмуду и связанной с ним традиции, взяты Аннием с потолка. Напротив, многие из них точны и абсолютно достоверны. Учитывая, что в XV в. вавилонский Талмуд существовал исключительно в виде редких и трудночитаемых манускриптов, расшифровка и интерпретация которых была не под силу христианским ученым (да и далеко не всем еврейским книжникам), надежность отсылок Анния не может не удивлять. Он сам объясняет свои познания тем, что в детстве учился в «еврейской школе», то есть в хедере или в иешиве. Как отмечает Графтон, это признание свидетельствует о недюжинной широте и смелости воображения итальянского историка: в то время контакты с иудеями расценивались как компрометирующие, а поэтому такое утверждение придавало убедительность его словам. Тем не менее Анний снова фантазирует (о чем свидетельствует незнание древнееврейского языка) и заметает следы.

По иронии судьбы доминиканец скрывал именно то, чем мог заслуженно гордиться: свою способность к кропотливым и добросовестным филологическим изысканиям. Его ссылки на Талмуд имеют вторичный характер, будучи заимствованы, в частности, из сочинений другого члена Доминиканского ордена, Павла Бургосского (до обращения именовавшегося Соломоном Леви), который использовал свое знание талмудической традиции для нужд новообретенной веры. Как показывает Графтон, именно у него Анний взял некоторые фактические детали и формулировки, отсутствовавшие в других источниках. На этом можно было бы поставить точку, поскольку наличие текста-посредника многое объясняет, а те теоретические конструкции, ради которых Анний собирал и подделывал древние сочинения, имеют мало общего с современным знанием. Тем не менее его идеи и материалы — как подлинные, так и сфальсифицированные — сыграли важную роль в формировании соответствующей научной области. По словам Графтона, доминиканец сильно усложнил жизнь своим собратьям по ученому цеху, которым пришлось долго разбираться в том, какие из сообщаемых им сведений подлинны, а какие — нет. Но эта работа подтолкнула их к более пристальному изучению ранее игнорируемых источников (в первую очередь Талмуда и других древнееврейских текстов) и к оттачиванию собственного методологического инструментария.

Случай Анния — каким представляет его Графтон — отчасти перекликается с первой главой из книги Шартье, которая называется «Говорить правду: риторика, вымысел, история». Эта латентная перекличка связана не столько с тематикой обоих исследований, сколько с внутренним маневрированием по отношению к ряду широко дискутируемых вопросов. В число последних, безусловно, входит проблема фикционализации истории, вроде бы релевантная для обсуждаемого казуса. Однако Графтон игнорирует ее, что само по себе можно считать обозначением позиции. За полвека, прошедшие со времени публикации «Метаистории» Хейдена

Уайта, обсуждение риторической природы исторического повествования (или, напротив, его непосредственной соотнесенности с реальностью) постепенно утратило живость и банализировалось, по крайней мере в рамках научного дискурса: политическая реальность постоянно предлагает поводы для его актуализации. Интеллектуальная «усталость материала» очень заметна в первой главе книги Шартье, где он делает обзор теоретических и практических подходов к проблеме, от фуколдианской «воли к истине» до мистификации Макса Ауба, написавшего «настоящую» (то есть жанрово правильную и научно обоснованную) биографию никогда не существовавшего Джузепа Торреса Кампаланса.

Этот теоретический пасьянс, где парресия мирно соседствует с «эффектом реальности», показывает, что игра все время идет в одной и той же плоскости. Только Карло Гинзбург отказывается принимать предложенные правила и тем самым смешивает карты. Не случайно, что именно его голос становится для Шартье поводом разобраться, из чего именно состоит колода. Ее вечный козырь — «доказательства». По Аристотелю, доказательства делятся на технические, то есть непосредственно связанные с искусством убеждения (риторикой), и нетехнические (показания свидетелей, признания под пыткой, договоры и проч.). Как указывает Шартье, эта классификация по-разному передается на основных европейских языках, что влияет на ее восприятие учеными. К примеру, в итальянском переводе «Риторики», которым пользовался Гинзбург, доказательства именуются не «техническими», а «основополагающими», что сильно меняет если не смысл, то общее звучание аристотелевского рассуждения. И хотя, как специально подчеркивает Шартье, исследователь прекрасно отдает себе отчет, что для древнегреческого философа «доказательства» означают нечто иное, чем для наших современников или недавних предшественников, тем не менее выбор в пользу этого термина (а не «способов убеждения», как в некоторых английских переводах) является значимым. Нередко от него зависит имплицитное распределение идеологической нагрузки между техническими и нетехническими элементами аргументации, где на первый план выходят то одни, то другие.

Хорошо иллюстрирует такое распределение еще один казус, который разбирает в своей книге Графтон. На сей раз речь идет не о производстве подделок, как в случае с Аннием, а об их использовании и восприятии третьими лицами. В 1568 г. Джон Кайус (Кай), ученый медик и филолог, известный за пределами Англии как своими естественно-научными изысканиями, так и работой с галеновскими текстами, опубликовал книгу по истории Кембриджского университета. На это его подвигла не только любовь к alma mater, но и соперничество между университетами. Немногим ранее однофамилец почтенного доктора, Томас Кайус из Оксфорда, преподнес королеве Елизавете свое сочинение с характерным названием «Утверждение древности Оксфордской академии». Но зачинщиком в этом поединке амбиций был все-таки Кембридж, поскольку Томас Кайус взялся за перо из-за того, что в 1564 г., когда Елизавета почтила своим присутствием этот университет, ей всячески превозносили его древность.

Соперничество двух схожих институций, стремившихся утвердить свой престиж посредством генеалогического принципа, спровоцировало обмен вполне фантастическими текстами. Как иронически замечает Графтон, конечно, Оксфорд был древнее, поскольку город основал король Мемприк всего лишь через столетие после высадки в Британии Брута Троянского. Вместе с ним в Британию приплыли и греческие ученые, которые сперва осели в Гриклэде (потом превратившемся в Криклэд), а затем перебрались в славившееся своими красотами местечко Бомон, которое потом стало Оксфордом. Уже ко времени нашествия саксов там процветали школы, которым король Альфред Великий дал статус университета. Но Кем-

бридж еще древнее, поскольку своим происхождением он обязан испанцу Кантаберу, который женился на дочери короля Гургуинта Брабтрука и основал город на реке, названной в его честь Кентом (Cant). Его сын построил мост через реку, и так появился топоним Кентбридж или Кембридж. В пору Кантабера его город посетили греческие философы Анаксимандр и Анаксагор.

Часть этих ученых фантазий нехитрого свойства (университеты, как и аристократические дома Европы, пытались связать свою историю с Троянской войной и, что более понятно, с греческой философской традицией) подтверждалась документами. Так, Кембридж гордился хартией короля Артура и буллой папы Гонория (VII в.), в которой упоминалось, что уже папа Еливферий (II в.) похвально отзывался об этом университете. Очевидным образом это были подделки: старейшая часть кембриджского архива была уничтожена в 1381 г. во время восстания Уота Тайлера.

Графтон стремится понять, как мог Джон Кайус — ученый, знакомый с новейшими методами научного анализа, причем как в медицине, так и в гуманитарных дисциплинах, — бестрепетно пользоваться фальшивками, тем самым сильно подпортив себе посмертную репутацию? Работа Кайуса с манускриптами трудов Галена, которые он сличал, выявлял наиболее ранние варианты, заполнял лакуны и т.п. показывает умение применять на практике те филологические процедуры, за которые ратовали итальянские гуманисты начиная с Анджело Полициано. Более того, Кайус отличался живой наблюдательностью, о чем свидетельствуют его письма, книга о британских собаках и рассыпанные то здесь то там описания материального состояния рукописей, библиотек и т.д. Не был он обойден и способностями критика: рассматривая аргументы оксфордского Кайуса, он справедливо уличал своего противника в передергивании фактов (скажем, в цитировании Лиланда, Бейля и Лили как трех отдельных авторитетов, тогда как все они воспроизводили одни и те же слова Полидора Вергилия). Но когда дело доходило до его родного университета, Джон Кайус как будто утрачивал профессиональные навыки и принимал на веру откровенные небылицы.

Одно из возможных объяснений этому (по-видимому, отчасти добровольному) ослеплению Графтон видит в отношении Джона Кайуса к официальным документам. Гарантом их подлинности для него служило не содержание, а публичный характер и способ сертификации. Так, в начале XV в. мнимая булла папы Гонория была выставлена на всеобщее обозрение в церкви, а затем скопирована и заверена папским нотарием в присутствии свидетелей, чьи имена были так же зафиксированы. С точки зрения Кайуса этого было достаточно, чтобы считать документы подлинными и, соответственно, не ставить под сомнение сообщаемые ими сведения. Точно так же провенанс рукописей, то есть честность и надежность их владельцев, был для него залогом аутентичности их содержания. Одним из выражений такого доверия к материальным носителям информации был и неортодоксальный, а потому опасный интерес Джона Кайуса к католическим святыням, которые он коллекционировал (показательным образом Графтон отказывается считать его криптокатоликом). В итоге на него донесли коллеги, и все собрание, включавшее в себя изображения, утварь и церемониальные одежды, было уничтожено. Наконец, доверие к прошлому было оборотной стороной недовольства настоящим: Кайус неоднократно сетовал на плачевное состояние нравов новых поколений студентов и сожалел о суровой простоте прежних времен. Возможно, именно поэтому он не замечал анахронизмов в подделанных документах; их подозрительно современный (по сравнению с предполагаемой древностью) лексикон свидетельствовал об устойчивости и перманентности, которых так не хватало быстро уходящему времени его собственной жизни.

Если вернуться к аристотелевской классификации, о которой пишет Шартье (и которой не пользуется Графтон), то Джон Кайус был безусловным сторонником нетехнических доказательств, чем объяснялось его пренебрежение риторической убедительностью. Вместо того чтобы заботиться о том, насколько правдоподобно выглядят его аргументы, он стремился процитировать как можно больше официальных, то есть «надежных» с его точки зрения, источников. Иначе говоря, Кайуса в большей степени волновала инструментализация документа (что с его помощью можно сделать), чем собственно анализ текста. Отсюда столь доверчивое отношение к подделкам.

Переводческие практики, которые изучает Шартье, так же могли предполагать некоторую долю фальсификации оригинала ради его использования в посторонних целях. В частности, исследователь прослеживает историю адаптации знаменитого трактата «Кратчайшее сообщение о разрушении Индий» (1552) Бартоломе де Лас Касаса, еще одного монаха-доминиканца, к политическим нуждам, отнюдь не предусмотренным автором. Целью Лас Касаса было привлечь внимание испанского короля к положению индейцев в Новом Свете и прекратить их уничтожение, которое, по логике преподобного отца, было не только недостойно христиан, но и представляло непосредственную опасность для их душ. Убивая индейцев, они в духовном смысле убивали самих себя, что в итоге создавало угрозу для всехристианнейшего королевства. Как указывает Шартье, когда в 1579 г. в Антверпене вышел французский перевод трактата Лас Касаса, сделанный Жаком де Мигродом, то название было изменено на «Тирания и жестокости испанцев, совершенные в Западных Индиях, также именуемых Новым Светом». Для переводчика, принадлежавшего к протестантской церкви, было важно предупредить своих единоверцев, обитателей семи нидерландских провинций, только что восставших против испанского владычества, о том, какая судьба ожидает их, если они останутся подданными кастильской короны. При этом Мигрод практически не вмешивается в повествование Лас Касаса, за одним исключением: когда доминиканец пишет о злодействах «христиан», переводчик меняет это обозначение на «испанцев». Такая вроде бы незначительная редактура превращает реляцию в антииспанский памфлет. По аналогичному пути идут и английские переводчики доминиканца. Но, по словам Шартье, самое примечательное не это: когда в 1646 г. сочинение Лас Касаса переиздается в Барселоне, то типограф или издатель добавляет к оригинальному названию характерное уточнение: «Кратчайшее сообщение о разрушении Индий кастильцами (por los Castellanos)», тем самым делая книгу орудием борьбы каталонцев за отсоединении их провинции от земель кастильской династии.

Шартье чрезвычайно занимает эта способность перевода (а так же копирования или перепечатки), как бы не меняя содержания сообщения, радикально изменять общий смысл, помещая его в иной контекст. В «Переводить и издавать» он излагает несколько казусов, показывающих, в какой степени повторение «одного и того же» может быть полемическим приемом, устанавливающим не тождество, а различие. Так, начало монолога «Быть иль не быть», вероятно самого знаменитого поэтического текста в истории западного театра, становится испытанием для французских переводчиков XVIII столетия не только в силу лексической сложности (многие из них не знали английского или владели им относительно плохо), но и неоднозначного отношения к самому Шекспиру. Конечно, тон задает Вольтер, сперва скорее благоволивший этому «блистательному монстру», а затем яростно доказывавший его ничтожество по сравнению с Расином и Корнелем. Ему принадлежат два перевода монолога Гамлета, один в стихах, другой в прозе, причем выбор формы более чем значим: в первом случае Вольтер стремился показать, что в пьесах английского драматурга встречаются прекрасные места, во втором — подчерк-

нуть ошибки других переводчиков и промахи самого Шекспира. Тем самым прозаический перевод, максимально приближенный к оригиналу, становится важным критическим инструментом, тогда как поэтический позволяет ввести действенную, но варварскую речь в цивилизованное русло.

Нормализация шекспировской поэтики, «очищение» драматического языка в соответствии с актуальными эстетическими и этическими принципами, не были исключительно французским феноменом. Цензурированием Барда занимались и его соотечественники, многие из которых придерживались гипотезы, что «грубости» и «непристойности» — следы вмешательства в текст пьес невежественных актеров, стремившихся привлечь публику. Этот поиск «подлинного Шекспира» нам всем хорошо знаком в его современном изводе, в виде спекуляции по поводу того, кто был «настоящим автором» знаменитых трагедий и комедий, но в той или иной форме он существует с конца XVII столетия. Ирония заключается в том, что, как показывает Шартье, в случае театральных произведений вопрос о подлинности в принципе не имеет смысла. Учитывая, что текст, звучащий со сцены, никогда не равен тому, что попадает в печатный станок, какой из них следует считать аутентичным? И если мы поневоле делаем выбор в пользу печатного варианта, то какое из изданий наиболее авторитетно? Первое или последнее прижизненное? Пиратское или авторское? А ведь еще существует известная театральная практика многократного использования одних и тех же сюжетов, когда отдельные реплики и целые сцены могли перекочевывать из одного сочинения в другое.

Весь этот комплекс проблем присутствует и в случае мольеровского «Дон Жуана». В качестве примера Шартье берет финальную реплику Сганареля («Мое жалование! Мое жалование!») и с ее помощью прослеживает историю этого крайне «подвижного» текста. Шартье выделяет несколько причин его неустойчивости. Прежде всего, мы имеем дело с коллективным авторством, поскольку сюжет пьесы неоднократно переписывался разными драматургами, и мольеровская версия является звеном в цепочке текстов, тянущейся из Испании 1630-х гг. вплоть до наших дней. Далее, мы знаем, что уже по ходу первых представлений текст пьесы изменялся под давлением критики и, возможно, публики. Кроме того, его печатные варианты, появившиеся через десяток лет после смерти Мольера, не совпадают: одни были цензурированы, другие воспроизводили не всегда надежные списки и т.д. До сих пор нет и полного согласия по поводу жанра «Дон Жуана», чье действие легко переходит от комедии к трагедии и обратно. Наконец, этот сюжет многократно пересказывался на разных языках, что также влияет на его восприятие.

Как показывает Шартье, финальная реплика Сганареля отражает эту неустойчивость, незакрепленность мольеровского сочинения. Современный зритель, приходя в театр или сталкиваясь с киноверсиями знаменитого сюжета, слышит восклицание «Мое жалование! Мое жалование!», но в каждой постановке оно осмысляется и обыгрывается по-своему. В нем может звучать наивное себялюбие или трагический пафос, растерянность, паника или философская рефлексия. Для историка важно понять, что слышали в этих словах современники Мольера, тем более что драматург сам играл эту роль. И вообще слышали ли они их?

Действительно, в первой парижской публикации, которая датируется 1682 г., такой реплики нет. Вместо этого в уста Сганареля вложено рассуждение о том, что порок получает заслуженное наказание, его жертвы оказываются отмщенными, а прислужники остаются ни с чем. Однако известно, что это издание мольеровских сочинений подверглось жесточайшей цензуре и что только из одного «Дон Жуана» было изъято несколько скандальных сцен (в частности, разговор с нищим, которого герой пытается заставить богохульствовать), а другие были сильно изменены. Более того, у нас есть документальное подтверждение, что Мольер, игравший Сга-

нареля в спектакле 1665 г., кричал именно «Мое жалование! Мое жалование!»: об этом свидетельствуют памфлеты, напечатанные сразу после премьеры. Противники Мольера (по-видимому, из окружения принца де Конти) обвиняли его в безбожии и богохульстве, указывая при этом на финальную сцену, где картонное адское пламя и воображаемая молния только веселят публику, равно как и комически-алчные выкрики слуги. Защитники драматурга высмеивали эти обличения, предлагая интерпретировать восклицание Сганареля как тревогу о душе своего господина, поскольку неоплаченный долг добавит ей адских мучений. Иными словами, реплика Сганареля и ее смысл горячо обсуждались зрителями уже в 1665 г.

На этом история не заканчивается, хотя мольеровский «Дон Жуан» после постановки 1665 г. надолго сходит со сцены. Тем не менее он остается важной вехой в истории сюжета, а потому продолжается процесс его переработки. Так, в 1669 г. на сцене парижского театра Марэ появляется «Новый Каменный гость, или пораженный молнией безбожник», сочинение актера Розмона, где финальный монолог слуги тоже включает упоминание потерянного жалования. После смерти Мольера в 1673 г. Тома Корнель, с разрешения труппы и вдовы драматурга, перелагает «Дон Жуана» стихами. Хотя он достаточно близко следует за прозаическим текстом, в его версии нет ничего отдаленно напоминающего реплику о жаловании. Напротив, его Сганарель, потрясенный страшной кончиной своего господина, решает удалиться от мира и стать отшельником. Корнелевская переработка получит наибольшее распространение и будет идти на сцене на протяжении почти двух веков. Оригинальный текст Мольера — то есть текст первого издания до того, как с ним поработал цензор, — чудом сохранился в двух или трех экземплярах и стал известен только в начале XIX столетия, когда его отыскали библиофилы. Однако, как мы уже видели, и его аутентичность вызывает ряд вопросов.

Вернемся к реплике Сганареля: как подчеркивает Шартье, идея, по-видимому, принадлежала не Мольеру, а итальянским актерам. В испанской пьесе «Севильский озорник», с которой все началось и чьим автором считается Тирсо де Молина (эта атрибуция теперь тоже вызывает сомнение), слуга не сожалеет о своем жаловании. Он молится всем святым, чтобы ему удалось унести ноги, и собирается сообщить отцу героя о его гибели. Комическое восклицание «Мое жалование! Мое жалование!» появляется только в итальянских переработках, приспособивших сюжет о каменном госте к эстетике комедии дель арте. Их было несколько, и с высокой степенью вероятности по крайней мере одна была известна Мольеру.

В сущности, реплика Сганареля оказывается ключом к жанровой и идейной идентичности пьесы; ее наличие или отсутствие определяют степень серьезности всего финала. В этом плане показательно, что современные издатели Мольера стоят перед тем же выбором, что их коллеги в XVII—XIX вв. Им приходится решать, какой из вариантов реплики является более правильным: слова о жаловании или порицание порока, — и многие предпочитают соединить их вместе, приходя к своего рода текстологическому компромиссу. Круг замыкается: от печатников XVII в. мы снова возвращаемся к дилеммам нашей эпохи, связанным с установлением идеальной формы классического сочинения или (что чревато более далеко идущими последствиями) государственных, национальных и религиозных институтов.

Как можно видеть на примере «Дон Жуана», поиск подлинности в конечном счете — это вопрос о взаимодействии с сакральным. Не случайно, что обе рассматриваемые мою книги завершаются обращением к философам и религиозным мыслителям, чьи имена не обязательно ассоциируются с чернильными пальцами, печатным прессом, литературной поденщиной или театром. Так, для Графтона принципиальное значение имеет фигура Баруха Спинозы, как бы стоящая на пересечении нескольких направлений исследования, которыми он занимается на

протяжении всей научной карьеры. Это и взаимодействие разных ветвей христианской учености с еврейской традицией, и проблемы исторической хронологии, и роль подделок в формировании позитивного знания (автор «Теолого-политического трактата» косвенно опирался на один из источников, сфальсифицированных Аннием). Но не менее важно, что Спиноза имеет репутацию мыслителя-одиночки, на которого мало повлияли предшественники и современники. Графтон берется показать обратное, восстанавливая непосредственный интеллектуальный контекст его работы, от дерзких предположений Исаака Воссиуса (Фосса) по поводу технической достоверности библейской истории до кропотливых комментариев Якова бен-Хаиима ибн-Адония в Библии Бомберга, которые Спиноза безусловно использовал. Чужие мнения, идеологически близкие или неприемлемые, теоретические разработки и текстологические комментарии, — все это те строительные леса, в отсутствии которых и начинает казаться, что мысль Спинозы возникла ниоткуда, сама по себе.

Шартье заканчивает книгу комментарием к одной и самых известных проповедей Джона Донна. Благодаря Хемингуэю мы все помним, что нет человека, который был бы как остров, а потому «не спрашивай, по ком звонит колокол». Рядом с этим хрестоматийным пассажем есть вариация на ту же тему, но с библиографическим уклоном:

> У всего человечества единый Автор, и оно составляет общий том; когда умирает один человек, из книги не вырывают главу, но переводят ее на лучший язык; и каждая глава подвергнется такому переводу. Господь прибегает к разным переводчикам: одни куски переводятся старостью, другие — недугом, одни — войной, другие — правосудием, но рука Господа причастна к каждому переводу, и его рука вновь переплетет наши разрозненные листы для той библиотеки, где всякая книга будет открыта для другой.

Как напоминает Шартье, само по себе сравнение человека с книгой вполне традиционно и встречается в разных контекстах. Необычным его делает идея воскрешения как полного издания, по-видимому созвучная именно протестантской культуре. К примеру, Бенджамин Франклин еще в юном возрасте сочинил эпитафию на свою (будущую) могилу, сравнив мертвое тело с обложкой книги, из которой было вырвано содержимое, то есть страницы с текстом. Но, заверял Франклин, эти страницы не утеряны и когда-нибудь вновь появятся в новом, элегантном издании, исправленном рукой Автора (то есть Всевышнего). Любопытно, что в XIX в. некоторые читатели истолкуют эту вполне ортодоксальную веру в жизнь вечную как указание на близость Франклина к спиритуализму. Шартье приводит еще несколько случаев использования аналогичных образов, в основном британских или американских, что подтверждает первоначальное наблюдение о протестантской природе тропа. Но только на первый взгляд, потому что на самом деле у него были аналоги и в католических культурах. Среди них Шартье выделяет речь в защиту привилегий книгоиздателей, опубликованную в 1670-е гг. испанским адвокатом Мельчор де Кабрера. Последний сравнивает Господа с типографом, который, создавая человека по своему образу и подобию, как бы отпечатывает экземпляры книги, внося в них необходимые правки и изменения. Отсюда различия между людьми, существующие несмотря на их общую природу и происхождение.

Этот примечательный образ Всевышнего Типографа — как и слова Франклина о «переиздании» — напоминают о том, что вне зависимости от различия исповеданий людям той эпохи было привычно как ощущение малой аутентичности всего земного, так и твердое убеждение в существовании истины. Занятия ранним Новым временем, по-видимому, способствуют усвоению такой двойной оптики. Вер-

немся на мгновение к Спинозе в интерпретации Графтона. Как он указывает, в основе библейской текстологии XVII в. лежало понимание того, что Священное Писание не могло пройти сквозь столетия, не претерпев при этом искажений, как преднамеренных, так и невольных, закравшихся в текст из-за невежества писцов или невнимательности переводчиков. Спинозу это сомнение в безусловной подлинности текста привело к тому, что он начал видеть в Библии не связное повествование о прошлом, а подвижную мозаику, лишь в редких местах соотносимую с точными фактами, то есть с теми событиями, которые были зафиксированы греческими и другими историками. Для него эта смесь обрывков воспоминаний и исторических фрагментов являлась «точкой зрения побежденных» (формулировка, конечно, исходит от Графтона), а не истинной историей, которую еще предстоит восстанавливать по крупицам.

Восстанавливать историю по крупицам, тщательно сравнивая издания, переводы и варианты: с этим, по-видимому, могли бы согласиться как герои, так и авторы обеих книг. Такой труд никогда не вершится в одиночку, он требует многих рук (иногда не самых чистых), воображения и готовности рискнуть. Потому что обложки могут истлеть или не быть отпечатаны из-за пандемии, но содержание имеет шанс остаться хотя бы в виртуальном пространстве современной научной жизни.

Галина Бабак

Арт-индустрия первой русской эмиграции:

ПРАЖСКИЙ СЮЖЕТ

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_364

Hauser J. Sans Retour: Výtvarníci ruské emigrace v meziválečné Praze.

Praha: Památník národního písemnictví, 2020. — 302 s.

Монография чешского историка искусства Якуба Гаузера «Возврата нет: Художники русской эмиграции в межвоенной Праге» предлагает подробный очерк истории появления и присутствия в чехословацкий культурной жизни художников из бывшей Российской империи, эмигрировавших после 1917 г. Содержание книги, как и исследовательские интенции автора, несколько шире предложенного названия: в фокусе внимания Гаузера деятельность не только художников собственно русской эмиграции, но и представителей других национальных культур бывшей империи. К примеру, как отмечает автор, особенностью художественного контекста Праги тех лет было тесное взаимодействие и сотрудничество русских и украинских художников в рамках организованной в 1923 г. Украинской студии пластических искусств. Благодаря адресной поддержке Чехословацкой республикой беженцев из Российской империи, известной как «Русская акция помощи» (была осуществлена по инициативе президента Томаша Масарика в 1921 г.), межвоенная Прага стала одним из важнейших культурных центров первой эмиграции.



Книга состоит из вступления, шести разделов, заключения, резюме на английском и русском языках и библиографии, которая содержит обширный (судя по всему, почти исчерпывающий) перечень использованных в работе архивных материалов, периодических изданий, а также хронологию публикаций художественных каталогов выставок «русских художников» в (преимущественно) Праге в 1900—1983 гг. Различая понятия «русская эмиграция», с одной стороны, и «русское зарубежье», «зарубежная Россия» — с другой, автор ставит под сомнение сложившуюся практику их синонимичного употребления[1]. Этот вопрос важен, поскольку подразумевает обозначение границы между «искусством русской эмиграции» и художественной продукцией русского зарубежья, тем более если речь идет о культурной жизни Парижа или Берлина в период между двумя мировыми войнами.

Художественная сцена «русской Праги» — политически, идеологически, эстетически и социально — явление сложное и многоуровневое. В обширной литера-

1 В качестве примера подобного употребления автор приводит книгу Андрея Толстого: *Толстой А.В.* Художники русской эмиграции: Istanbul — Београд — Praha — Berlin — Paris. М., 2005.

туре на эту тему сложилось представление о Праге как о периферийной художественной сцене (а в русской эмиграции — как о своего рода перевалочном пункте) в сравнении с главными культурными центрами Европы 1920—1930-х гг., в первую очередь с Парижем. Во многом оно бытовало и среди художников первой эмиграции; многие из них провели в Чехословакии всего несколько лет, перебравшись потом на запад континента. Например, Николай Исцеленнов оказался в Праге в 1924 г. после трехлетнего пребывания в Берлине и уже через год уехал в Париж. Сергей Мако, приехавший в Прагу в 1923 г., с середины 1930-х перемещался между Лазурным берегом и Чехословакией. Николай Зарецкий после десятилетнего проживания в Берлине жил в Праге в 1931—1951 г., после чего обосновался во Франции. В то же время в русской культурной жизни Праги важную роль играли художники (например, Александр Бенуа, Николай Рерих, Мстислав Добужинский), которые не жили в Чехословакии, но по-разному влияли на формирование ее художественной среды. Как отмечает Гаузер, несмотря на «текучесть» пражской культурной жизни того времени, «можно найти некоторые общие черты, характерные для большинства живущих в Чехословакии русских художников» (с. 9). В своем исследовании автор пытается избежать устоявшей культурной иерархии (центр — периферия), равно как и идеологически и/или политически ангажированного взгляда; он рассматривает феномен «художники русской эмиграции» в широком политическом и общественном контексте практик межвоенных художественных институций, объединений, сообществ и отдельных собирателей русского и, шире, славянского искусства.

Основываясь на теории «культурного трансфера», Гаузер исследует как специфику местной рефлексии в отношении продукции русских художников, так и влияние русских художников на чехословацкую художественную сцену. Первые две главы посвящены сравнительному анализу идеологического и политического контекста восприятия «художников русской эмиграции» как критиками того времени, так и представителями советской власти. Первая глава дает представление о выставках русского искусства 1920-х гг., организованных в Берлине, Париже и Нью-Йорке, и их освещении в местной и советской прессе. Гаузер отмечает, что на протяжении 1920-х гг. термин «русское искусство за рубежом» еще не был тесно связан с политически окрашенным понятием «эмигрант», поэтому разграничительную линию между эмиграцией и советскими «попутчиками», оказавшимися за рубежом, было трудно провести (с. 34). К тому же участие в европейских выставках для многих художников из СССР было возможностью эмигрировать, как, например, сделали Филипп Малявин, оставшийся в 1922 г. в Берлине, и А. Бенуа, который в 1926 г. не вернулся из Франции.

Вторая глава посвящена трем монографиям о русском искусстве, опубликованным на чешском языке в начале 1920-х гг., и их влиянию на то, как складывалось отношение к русскому искусству в Чехословакии в этот период. Это работы Франтишека Таборского «Русское искусство» (1921), А. Бенуа «Русская школа живописи» (1904, чешский перевод — 1921) и Сергея Маковского (он в 1920-е гг. несколько лет провел в Праге) «Силуэты русских художников» (русское и чешское издания — 1922). Для всех трех работ характерны эстетический консерватизм и неприятие авангардных течений как Советской России, так и западных. Гаузер отмечает: «Канон русского искусства за пределами Советской России определялся в 1920-е и 1930-е годы, с одной стороны, преемственностью <…>, с другой — продолжением старых отечественных традиций даже в случае ряда более молодых авторов» (с. 38). Однако консерватизм эмигрантской культурной сцены, которая находилась в оппозиции к художникам-авангардистам, представлявшим Советский Союз на Западе, автор объясняет не только идеологическими причинами. Поворот

к неоклассицизму и неоакадемизму вообще характерен для части европейского искусства 1920-х гг., что было реакцией на радикальные формы модернизма и авангарда первых двадцати лет XX в. (ср., например, с движением «возвращение к порядку» (фр. rappel à l'ordre) в 1920-е гг. во Франции[2]).

Особое внимание в книге уделено тому, как произведения русских художников приобретались чехословацким государством, общественными организациями и частными галереями, что позволяет изучить механизмы взаимодействия эмигрантской среды с местной культурной сценой. К примеру, в 1932 г. во Французском институте в Праге проходила художественная выставка участников объединения «Скифы». На выставке было представлено монументальное полотно «Лики мира»[3] Бориса Григорьева, жившего в то время во Франции. Картина интересна тем, что художник наряду с анонимными персонажами изобразил известных людей — Всеволода Мейерхольда, «бабушку русской революции» Екатерину Брешко-Брешковскую, которая последние десять лет жизни прожила в Чехословакии, главу русской православной церкви в Америке митрополита Платона и других. По инициативе президента Масарика картина была приобретена для государственной коллекции за 60 тысяч крон (изначально за картину просили 140 тысяч крон)[4].

Формированию коллекций русского искусства в Чехословакии и их последующей судьбе Гаузер посвятил три главы. В третьей главе речь идет о русской коллекции из собраний славянского искусства чешского литератора и коллекционера Йиржи Карасека. Русская часть его собрания формировалось как усилиями самого Карасека (благодаря его связям с художниками Александром Головиным и Платоном Деевым), так и с помощью Министерства образования и национального просвещения Чехословакии, которое купило ряд работ и позже передало Карасеку на хранение[5]. В коллекции Карасека были произведения Натальи Гончаровой, Филиппа Малявина, Ивана Билибина. Сейчас собрание Карасека хранится в Музее чешской литературы; это единственная полностью сохранившаяся коллекция произведений русских художников эмиграции в музеях Праги.

Одновременно с коллекцией Йиржи Карасека создавались и функционировали Архив и галерея славянского искусства пражского Славянского института. О ней повествует четвертая глава книги Гаузера. В отличие от работ, собранных Карасеком, эта коллекция, к сожалению, в основном утрачена, как и богатейшая ее документация. Инициатор и собиратель коллекции Николай Окунев смог организовать в 1935 г. выставку русской живописи в Праге (эскиз плаката сделала Наталья Гончарова). Автор отмечает, что эта выставка — крупнейшая в межвоенной Чехословакии выставка такого рода — была принята публикой и критикой не очень доброжелательно. Причиной стал слишком широкий спектр представленной живописи; также важную роль сыграло изменение политической ситуации: Чехословакия установила дипломатические отношения с СССР, — что усложнило жизнь русской эмиграции в этой стране. Последняя глава книги Гаузера в каком-то смысле продолжает этот сюжет. Здесь реконструирована история коллекции Русского культурно-исторического музея, который был основан в 1934 г. в Збрасловском замке неда-

2 Получило название от одноименного сборника эссеистики Жана Кокто: *Cocteau J.* Le Rappel à l'ordre. P., 1926.

3 Сейчас в коллекции Национальной галереи в Праге.

4 Григорьев в декабре того же года писал из Нью-Йорка Арне Ларионову, что мог бы выгоднее продать ее в США (с. 187). Григорьев нарисовал два портрета Масарика во время своего пребывания в Праге; судьба их неизвестна.

5 Часть коллекции Карасека, приобретенная Министерством образования, хранится в Национальной галерее в Праге.

леко от Праги. Создателем музея был знаменитый общественный деятель, некогда личный секретарь Льва Толстого Валентин Булгаков, оказавшийся в Праге после эмиграции в 1923 г. Булгаков активно собирал русское искусство, для пополнения коллекции ездил в Париж, опубликовал каталог собрания музея. Николай Рерих подарил музею 15 своих работ — в Збрасловском замке был открыт специальный зал для их экспозиции. Известность и личные связи Валентина Булгакова способствовали расширению коллекции — в нее жертвовали свои работы и другие выдающиеся русские художники, например Зинаида Серебрякова, Константин Коровин, Александр Бенуа. После немецкой оккупации Чехословакии Булгаков был отправлен в концлагерь, а музей частично разорен. В 1945 г. Валентин Булгаков вернулся в Прагу, в 1948-м с остатками коллекции переехал в СССР. Работы из Збраслова оказались в Третьяковской галерее, Государственном историческом музее, Театральном музее имени А. А. Бахрушина, а сам создатель музея поселился в Ясной Поляне. Гаузер отмечает, что этим символически закончилась история русского эмигрантского искусства в Чехословакии. «Возвращение», упомянутое в названии книги, оказалось возможным, хотя и совсем не таким, о каком мечтали русские эмигранты.

Особое место в книге занимает глава, посвященная деятельности художественной группы «Скифы», основанной художником Сергеем Мако (получил известность во Франции как Serge Mako) на рубеже 1920—1930-х гг. Мако тогда преподавал в пражской Украинской студии пластических искусств и в группу вошли многие из его учеников. Как явствует из названия, «Скифы» идеологически ориентировались на одноименный литературный сборник, выходивший в Петрограде в 1917—1918 гг. под редакцией Иванова-Разумника, Сергея Мстиславского и Андрея Белого (второй выпуск). Как известно, «скифство» входило в число идейных источников евразийства, одной из столиц которого в 1920—1930-е гг. являлась Прага. Творчество участников группы было ориентировано на современные им идеологические течения части русской эмиграции; не удивительно, что именно на их выставке во Французском институте в Праге были представлены упоминавшиеся выше «Лики мира» Бориса Григорьева. Эта картина — ее очень хорошая репродукция представлена в рецензируемой книге[6] — своего рода иллюстрация к кругу идей евразийцев; это объясняет, почему Мако и его соратники установили довольно тесные контакты с Григорьевым.

Книга Гаузера — важный вклад в изучение культурной индустрии первой эмиграции. Работ о ней написано много, однако чешский контекст нуждался в более глубоком исследовании, особенно в архивных изысканиях. Кроме того, работы о русской эмигрантской культуре 1920—1930-х гг. в основном написаны русскоязычными авторами и из перспективы российской истории. В этом смысле работа Якуба Гаузера — интересное и полезное исключение. Прежде всего, она основана на местных источниках, по большей части ранее не использованных; сам факт того, что книга издана Государственным музеем чешской литературы в Праге, говорит о многом. Во-вторых, чешская работа о русских художниках в Чехословакии расширяет наши представления о взаимодействии эмигрантской и местных культурных сред, об их взаимовлиянии, о данном исторически-конкретном примере «культурного трансфера». Появление такого исследования дает возможность предпринять уже следующие — концептуализирующие — изыскания по этой теме, продолжая основные сюжеты и рассуждения Гаузера. В частности, исключительно интересным представляется проблема художественного влияния русского искусст-

6 Отметим, что весь иллюстративный материал «Sans retour» выполнен безукоризненно.

ва на чехословацкое в 1920—1930-е гг. Советский авангард того времени был исключительно влиятелен и популярен среди левых художников-авангардистов и модернистов Европы, в том числе и чехословацких. Эстетическое воздействие его было подкреплено идеологическим, а в ряде случаев и инициировано им. Другие модернистские движения, а также художники, ориентирующиеся на традицию (что бы ни подразумевалось под этим словом), крайне редко с симпатией относились к «культурному импорту» из СССР; можно предположить, что искусство художников первой эмиграции было им гораздо ближе, особенно учитывая сильные панславистские русофильские традиции чешской культуры того времени, унаследованные со времен чешского национального возрождения[7]. Думается, именно этим можно объяснить, что создатель Чехословацкой республики Томаш Масарик, историк и философ, много писавший о России, бывавший там, встречавшийся со Львом Толстым и Максимом Горьким, предложил приобрести на государственные деньги именно картину Бориса Григорьева с ее как бы типичной русской «духовностью».

Отметим великолепный — очень современный — дизайн книги Гаузера, выполненный компанией «Take Take Take». Российская публика привыкла к тому, что издания государственных институций часто отличает весьма консервативное оформление и не очень хорошее качество иллюстраций. «Sans Retour» демонстрирует, что можно делать и по-иному, даже при весьма ограниченных ресурсах, которыми располагает Музей чешской литературы. Прекрасное впечатление от книги несколько портит очень корявый русский перевод резюме, что затруднит знакомство с исследованием тех, кто не владеет чешским языком. Впрочем, английская версия резюме довольно точна, так что желающие могут начать с нее.

Будем надеяться, что исследование Якуба Гаузера будет издано в России.

7 См., к примеру, рецензию на книгу «Cesty do utopie. Sovětské Rusko ve svědectvích meziválečných československých intelektuálů»: *Бобраков-Тимошкин А.* Поедем в «страну Ленинию» // Неприкосновенный запас. 2018. № 6. С. 280—293.

РЕТРОРЕЦЕНЗИЯ

А. В. Крусанов

Работа над чужими ошибками

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_369

О книгах В.И. Кузнецова «Тайна гибели Есенина» (М., 1998)
и «Сергей Есенин. Казнь после убийства» (СПб.; М., 2005)

Каждому, кто изучает литературу, посвященную смерти Есенина, придется так или иначе столкнуться с работами литературоведа В.И. Кузнецова и его версией событий столетней давности. Эта версия радикально отличается от всех остальных. Согласно Кузнецову, Есенин в «Англетере» не жил, воспоминания свидетелей лживы и сфальсифицированы по указанию ГПУ, акты осмотра и вскрытия тела подделаны. Книги Кузнецова в конце 1990-х — начале 2000-х гг. вызвали большой резонанс. Газета «Книжное обозрение» в 1998 г. назвала первую из них интеллектуальным бестселлером, а сам Кузнецов рассматривал свою работу как «строго документальный труд»[1].

О документальности этих книг и пойдет главным образом речь в данной статье.

Источниковедение, как вспомогательная историческая дисциплина, справедливо утверждает, что каждый исторический документ должен быть подвергнут всестороннему исследованию, чтобы адекватно понимать, с какой целью он создавался и как правильно интерпретировать информацию, в нем содержащуюся. В.И. Кузнецов, несмотря на то что окончил филологический факультет Воронежского государственного университета, эту научную дисциплину, по-видимому, не изучал или основательно ее забыл. Подобный вывод можно сделать на основании того, как он пользуется документами, а также на основании ряда утверждений в его книгах.

Согласно воспоминаниям свидетелей последних дней жизни Есенина, приехав в Ленинград, поэт остановился в «Англетере», где прожил с 24 по 27 декабря 1925 г. Однако В.И. Кузнецов утверждает противоположное. Он считает, что Есенин был арестован сотрудниками ГПУ сразу же по приезде в Ленинград 24 декабря 1925 г., содержался в тайной тюрьме ГПУ, находившейся напротив «Англетера», и был убит во время допроса. Чтобы скрыть убийство, сотрудники ГПУ инсценировали его самоубийство, перенеся тело в номер 5 «Англетера». При этом воспоминания В. Эрлиха, Г. Устинова, Е. Устиновой, Л. Бермана, П. Мансурова и других, в которых рассказывалось о проживании Есенина в «Англетере», исследователь объявил лживыми и сфабрикованными по заданию ГПУ.

Версия Кузнецова, безусловно, эффектна, поскольку включает арест, тайную тюрьму, подземный ход и т.п., однако с ее доказательной базой имеются серьезные проблемы.

Платежные ведомости с указанием лиц, останавливавшихся в гостинице в 1925 г., и книги с регистрацией прибытия и отъезда за 1925 г. в архивах Санкт-

1 *Котов А.* Друзья и враги Сергея Есенина [Интервью с В.И. Кузнецовым] // Минуты века. 2000. № 1. С. 3.

Петербурга отсутствуют. Поэтому утверждение, что Есенин в «Англетере» не жил, Кузнецов обосновывает ссылкой на контрольно-финансовые списки (форма № 1) постояльцев «Англетера» за 1925—1926 гг., которые дважды в год сдавались фининспектору. Таких списков по адресу «Англетера» (пр. Майорова, д. 10/24) за период 1925—1926 гг. сохранилось несколько: за период со второго полугодия 1924/25 бюджетного года по первое полугодие 1926/27 бюджетного года[2]. Списки составлялись два раза в году: весной и осенью. В списках за 6 апреля 1925 г., 15 октября 1925 г. и 14 октября 1926 г. Есенин значиться не мог, поскольку его либо еще, либо уже не было в гостинице. Остается список, составленный 15 апреля 1926 г. Общее число лиц, проживавших в доме на эту дату, составляло 66 человек, из них были включены в список 60. Остальные, по-видимому, были дети до 18 лет, которые налоги не платили. Есенин в этом списке действительно не значится. Но если бы В.И. Кузнецов внимательно прочел инструкцию «К порядку заполнения списка», напечатанную на обороте документа, то он понял бы, что Есенин и не мог быть включен в этот список. В инструкции сказано: «Домовладельцы или домоуправления <...> составляют настоящий список всех граждан, достигших 18 лет, постоянно проживающих (хотя бы и находящихся во временной отлучке) в данном доме к 20 марта / 20 сентября»[3]. Согласно инструкции, Есенина не включили в список потому, что к 20 марта 1926 г. он уже почти три месяца не жил в «Англетере», поскольку был мертв и не представлял никакого интереса для фининспектора.

Вывод — контрольно-финансовый список лиц, проживавших по адресу: пр. Майорова, 10/24, за второе полугодие 1925/26 бюджетного года не может служить доказательством того, что 24—27 декабря 1925 г. Есенина не было в «Англетере».

Остается загадкой, почему Кузнецов не поинтересовался правилами составления контрольно-финансовых списков в 1925—1926 гг. и неправильно интерпретировал документ. Это могло произойти либо по невнимательности, либо из стремления подгонять факты под изначально заданную версию.

В 2018 г., уже после смерти В.И. Кузнецова, был опубликован документ, подтверждающий проживание Есенина в «Англетере»: счет за проживание в гостинице, выписанный 29 декабря 1925 г. и неизвестно кем оплаченный[4]. По свидетельству литературоведа Н.И. Шубниковой-Гусевой, оригинал этого документа на момент публикации хранился у наследников Есенина. Поскольку родственники Есенина (жена С.А. Толстая-Есенина и муж сестры В.Ф. Наседкин) 29 декабря 1925 г. приезжали в Ленинград, то, вероятно, кем-то из них (скорее всего, В.Ф. Наседкиным) и был оплачен этот счет. Без этого администрация гостиницы могла отказаться выдать родственникам оставшиеся после Есенина его личные вещи.

На основании тех же контрольно-финансовых списков В.И. Кузнецов сделал вывод, что и журналист Г.Ф. Устинов также никогда не жил в «Англетере». Однако в данном случае Кузнецов допустил еще одну ошибку. Он просмотрел не все документы, касавшиеся гостиницы. Между тем сохранился длинный список должников этой гостиницы, составленный на 1 октября 1926 г., в котором под № 94 значится Г.Ф. Устинов с задолженностью 81 руб.[5] На основании этого документа можно утверждать, что Устинов все-таки жил в «Англетере», но уехал, не заплатив за проживание.

---

2 ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 3049. Л. 45—57; Д. 3031. Л. 239—254; Д. 3038. Л. 9—16; Д. 3049. Л. 58—64.

3 К порядку заполнения списка // ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 3038. Л. 16 об.; Д. 3031. Л. 254 об.

4 Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. М., 2018. Т. 5, кн. 2. С. 547.

5 Список дебиторов (сомнительных) по отелю гостиницы «Англетер» [на 1/X-1926] // ЦГА СПб. Ф. Р-3178. Оп. 1. Д. 666. Л. 47.

Ложный вывод, сделанный Кузнецовым на основе неправильной интерпретации архивного документа, послужил основой для другого ложного утверждения, будто все мемуары, в которых рассказывалось о проживании Есенина в «Англетере», сфальсифицированы по заданию ГПУ. Никаких других доказательств тотальной фальсификации мемуаров он не приводит. Правда, один раз он попытался поймать мемуаристов на лжи, там, где речь идет об эпизоде с ванной, якобы находившейся в пятом номере.

Е. Устинова писала: «27-го [декабря] я встретила Есенина на площадке без воротничка и без галстука, с мочалкой и с мылом в руках. Он подошел ко мне и растерянно говорит, что может взорваться ванна: там будто бы в топке много огня, а воды в колонке нет. Я сказала, что когда будет все исправлено, его позовут»[6]. О том же упоминал В. Эрлих: «Сергей, смеясь и ругаясь, рассказывал всем, что его “хотели взорвать”. Дело было так. Дворник (дядя Василий[7]) пошел греть ванну. Через полчаса вернулся и доложил: пожалуйте! Сергей пошел мыться. Через несколько минут прибежал с криком, что его хотели взорвать»[8].

Из воспоминаний Эрлиха и Устиновой не следует, что ванная была в пятом номере. Наоборот, Есенин куда-то уходил с мылом и мочалкой, чтобы помыться. Сделать из этих мемуаров вывод, что ванна была в номере, можно было только при невнимательном прочтении текста. А В.И. Кузнецов пишет: «Всерьез поговорим о ванне. В 5-м, “есенинском”, номере ее не было. Лгут воспоминатели»[9]. Заявление сколь категорическое, столь и несправедливое. Исследователь возвел на мемуаристов напраслину, поскольку те и не утверждали, что ванна стояла в есенинском номере.

По описи инвентаря в гостинице «Англетер» от 15 марта 1926 г., на втором этаже (бельэтаж) ванны были только в номерах 1 и 3а[10]. При этом жильцы других комнат бельэтажа могли тоже пользоваться этими ваннами, поскольку проход в ванную комнату номера 1 был возможен и из коридора, а в ванную комнату номера 3а — из номеров 2, 3 и из коридора. Но судя по тому, что в инвентаризационной описи, составленной 15 марта 1926 г., вычеркнуты ванны в комнатах 1 и 3а и обе вынесены в отдельный раздел, вход в эти ванны из номеров мог быть закрыт и оставлены только входы из коридора. Кроме того, на бельэтаже в помещениях 10с и 12с были общие ванные комнаты. В одну из таких ванных комнат и ходил Есенин.

Предвзятое мнение о том, что все мемуары о пребывании Есенина в «Англетере» сфальсифицированы, привело Кузнецова сначала к неправильной интерпретации текста этих мемуаров, а затем к пафосному разоблачению собственной выдумки.

Но еще более некорректные методы использует Кузнецов при реконструкции биографий ряда персонажей своих книг.

Вдова бывшего управляющего гостиницей «Англетер» Антонина Львовна Назарова (1903—1995) рассказывала в 1990-е гг. журналистам и исследователям, что

---

6 *Устинова Е.* Четыре дня Сергея Александровича Есенина // Сергей Александрович Есенин. Воспоминания. М.; Л., 1926. С. 236.

7 Василий Павлович Спицын — дворник дома № 10/24 по пр. Майорова. Согласно контрольно-финансовому списку на 14 апреля 1926 г., проживал вместе с женой в номере 4 гостиницы «Англетер» (ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 3038. Л. 14 об. — 15). По-видимому, эта комната располагалась на первом этаже гостиницы.

8 *Эрлих В.* Четыре дня // Памяти Есенина. М., 1926. С. 93—94.

9 *Кузнецов В.* Тайна гибели Есенина. По следам одной версии. М., 1998. С. 13.

10 Дело № 20 по инвентаризации гостиницы «Англетер» // ЦГА СПб. Ф. 3185. Оп. 1. Д. 2148.

ее муж В.М. Назаров 27 декабря 1925 г. перед уходом из гостиницы, то есть около 9 часов вечера, заходил в один из номеров к некоему Петрову. Он видел, что там на столе стояло пиво и Есенин сидел с поникшей хмельной головой[11]. После этого В.М. Назаров ушел домой, но вскоре около 22—23 часов по телефону был срочно вызван в гостиницу, где случилось какое-то несчастье. Сама А.Л. Назарова Петрова никогда не видела и узнала о его существовании только со слов мужа.

В этом сюжете исследователя интересует, кем был упомянутый Петров. Этот эпизод стал известен только в начале 1990-х гг., как и другой эпизод: уборщица «Англетера» В.В. Васильева (работала в гостинице с 10 августа 1925 г. по 12 марта 1926 г.)[12] видела вечером 27 декабря, как пьяного, спящего или уже мертвого Есенина заносили в пятый номер[13]. По-видимому, Петров был последним, с кем общался Есенин перед смертью, и вполне естественен интерес исследователей к выяснению личности этого человека. Это попытался сделать В.И. Кузнецов.

К сожалению, нельзя назвать эту попытку удачной. Из всех многочисленных Петровых, проживавших тогда в Ленинграде, он случайным образом выбрал одного, о котором смог собрать материал, а именно Павла Петровича Петрова-Бытова (1895—1960), сотрудника политконтроля ГПУ (1923—1924), политредактора Севзапкино (1924—1925), а затем кинорежиссера. По-видимому, определяющим моментом в выборе стали сведения о службе Петрова-Бытова в ГПУ. Но их явно недостаточно для идентификации его с Петровым из «Англетера». Тем более что в ГПУ было немало других сотрудников с фамилией Петров. Например, двое из них — Петров Иван Степанович (1886 г.р., удостоверение № 25707, 1928 г.) и Петров Петр Степанович (1892 г.р., удостоверение № 25712, 1928 г.) — проживали по адресу: ул. Дзержинского, д. 5, кв. 3а[14]. Закономерен вопрос: почему именно Петров-Бытов, а не кто-либо из двух других упомянутых Петровых подходит на роль Петрова из «Англетера»? Кузнецов никак не объясняет свой выбор.

Дальше — больше. Кузнецов ухитрился перепутать двух Петровых: Павла Петровича Петрова-Бытова — режиссера Севзапкино и Петра Дмитриевича Петрова — инспектора ленинградского Гублита. Несовпадение имени и отчества почему-то не смутило исследователя, и он без тени сомнения отождествил этих двух людей. Между тем это два разных человека, что устанавливается при сравнении документов Ленгублита (где служил П.Д. Петров) и Севзапкино (где работал П.П. Петров-Бытов). По документам Севзапкино можно установить время длительных служебных командировок режиссера Петрова-Бытова. А по документам Ленгублита можно установить, что в это время инспектор П.Д. Петров находился на службе и подписывал различные бумаги.

Для характеристики метода работы В.И. Кузнецова приведем одну цитату из его книги: «...никакой он не Петров, а... Макаревич (впервые это установили авторы именного указателя к “Дневнику” (1991) Корнея Чуковского). Интересный фокус! Он заставил нас обратиться к истории революционного движения в городе Черикове и в Горецком уезде Могилевской губернии. Оказывается, сын судебного

---

11 *Кузнецов В.И.* Тайна гибели Есенина. С. 15—16, 168; *Он же.* Сергей Есенин. Казнь после убийства. М., 2005. С. 13—15, 159—160. Ср. с телепередачей В.С. Правдюка «Тайна гостиницы “Англетер”» (2007): http://esenin.ru/o-esenine/gibel-poeta/pravdiuk-v-taina-gostinitcy-angleter (дата обращения: 13.03.2021).

12 Личное дело Васильевой Варвары Владимировны // ЦГА СПб. Ф. Р-3185. Оп. 1. Д. 709. Л. 1.

13 *Хлысталов Э.* 13 уголовных дел Сергея Есенина. М., 1994. С. 79; *Кузнецов В.И.* Сергей Есенин. Казнь после убийства. С. 71, 81, 121—123; С. 13 вклейки.

14 Список проживающих в доме по ул. Дзержинского № 5 // ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 3483. Л. 181—182.

чиновника Александр Михайлович Макаревич (П.П. Петров) рано ступил на стезю борьбы с царизмом»[15].

В именном указателе, на который ссылается Кузнецов, читаем: «Петров (Макаревич) П.Д., инспектор ленинградского Гублита». В архиве Ленгублита сохранилось его личное дело. Согласно учетной карточке, хранящейся в этом деле, инспектор Ленгублита носил фамилию Макаревич-Петров, родился 22 июня 1899 г., окончил 8 классов ремесленного училища в Петрограде, был студентом, отбывал воинскую повинность с 4 июля по 25 октября 1917 г., служил в Красной армии (1 июня 1918 — 27 октября 1922), с 1918 г. работал в органах ЧК-ГПУ и военной цензуре, вступил в РКП(б) (4 марта 1919), но в декабре 1921 г. из-за конфликта с контрольной комиссией (отказ представить рекомендации) выбыл из партии, был переведен из политконтроля ПП ГПУ ПВО на должность заместителя заведующего административно-инструкторским подотделом Петроглавлита (1 декабря 1922)[16] и в последующие годы работал там инспектором. Таким образом, П.Д. Макаревич-Петров не имел никакого отношения к Александру Михайловичу Макаревичу из города Черикова и Горецкого уезда Могилевской губернии. Это повторяющийся прием Кузнецова: выдавать однофамильцев за одного и того же человека.

Совершенно непонятно, почему В.И. Кузнецов вдруг решил, что П.П. Петров на самом деле является Александром Михайловичем Макаревичем? Если следовать логике, то им должен был бы оказаться П.Д. Петров, но Кузнецов, как было сказано, совершенно не различает этих людей. Между тем в справочнике «Весь Ленинград на 1928 год» можно найти информацию, что Петр Дмитриевич Петров являлся сотрудником Облита, позднее работал в ОБЛОНО (1929) и Областлите (1930) и проживал на ул. Разъезжей, 21[17]. В то же время Павел Петрович Петров-Бытов, согласно тому же справочнику, проживал на ул. Дзержинского, д. 7.

Метод работы Кузнецова — подтасовка: когда информация в документах подходит под его версию, он активно использует ее, а когда противоречит, то он просто обходит ее молчанием.

Логики в его построениях нет никакой. Если Есенин не жил в «Англетере», как считает Кузнецов, а был тайно арестован 24 декабря 1925 г., то как он мог пить пиво в «Англетере» с неким Петровым вечером 27 декабря? Кузнецов этого противоречия не видит. Но если бы он был последователен, то должен был бы проверить по контрольно-финансовым спискам, проживал ли в «Англетере» какой-нибудь Петров, и если не проживал, то сделать соответствующий вывод, что не только Есенин не жил в «Англетере», но и таинственного Петрова там тоже не было. За период 1925—1926 гг. в указанных списках значится только один Петров (Алексей Васильевич) — рабочий сцены театра Мейерхольда, который выехал в Москву еще до приезда Есенина в Ленинград. Других Петровых в этих списках нет. Но Кузнецов не делает вывода (в отличие от случая с Есениным), что таинственный Петров в «Англетере» не проживал. Напротив, он убежден, что именно Петров-Бытов был «режиссером кровавого спектакля» в гостинице. Но эта убежденность так и остается не подтвержденной никакими фактами.

Удивительно, что, посмотрев много материалов, связанных с Петровым-Бытовым, исследователь не заглянул в его личное дело в фонде Севзапкино, где содержатся документы, свидетельствующие, что Петров-Бытов никак не мог быть Петровым из «Англетера». Ведь по распоряжению директора кинофабрики Севзапкино от 25 сентября 1925 г. П.П. Петров-Бытов отбыл в служебную командировку в Че-

15 *Кузнецов В.И.* Тайна гибели Есенина. С. 171—172.
16 Личное дело П.Д. Петрова // ЦГАЛИ СПб. Ф. 31. Оп. 1. Д. 13. Л. 2.
17 Весь Ленинград на 1928 год. Л., 1928. С. 427.

боксары для съемок фильма «Волжские бунтари»[18] и вернулся в Ленинград только 6 января 1926 г.[19] Так что он никак не мог пить пиво с Есениным вечером 27 декабря 1925 г. и быть «режиссером кровавого спектакля».

Тот же «документальный» метод произвольного соединения биографических данных разных людей, у которых схожи имя-отчество или фамилия, В.И. Кузнецов демонстрирует при описании личности «тети Лизы» (Е.А. Устиновой).

В мемуарах Г.Ф. Устинова и В.И. Эрлиха о ней говорится кратко. Г.Ф. Устинов называет «тетю Лизу» своей женой[20]. В.И. Эрлих называет ее Елизаветой Алексеевной Устиновой — женой Георгия Устинова[21]. В одной из анкет (1924) Г. Устинов указал, что у него есть жена Елизавета Алексеевна, которой 26 лет[22]. В протоколе опроса (1925) данные жены Г. Устинова также зафиксированы: Елизавета Алексеевна Устинова, происходящая из Тверской губернии, Тверского уезда, Логиновской волости, деревня Логиново, возраст 27 лет (что соответствует 1898 г. рождения), семейное положение — замужняя[23]. В графе «место службы» она написала: «Не служу». Согласно воспоминаниям Эрлиха, Е.А. Устинова исполняла роль домохозяйки: «принесла самовар», «приложила все усилия для того, чтобы Сергей чувствовал себя совсем по-домашнему», «сооружала завтрак», «заставляла его [Есенина] есть»[24]. О той же роли сказано и в воспоминаниях самой Е.А. Устиновой: «Есенин попросил меня поесть, а потом мы с ним поехали вечером покупать продовольствие на праздничные дни», «я пошла звать Есенина завтракать»[25]. Круг функций этой женщины целиком ограничен бытовыми заботами.

Однако у В.И. Кузнецова своя точка зрения: он считает, что под именем Елизаветы Алексеевны Устиновой скрывалась ответственный секретарь редакции «Вечерней Красной газеты» Анна Яковлевна Рубинштейн. Однако в автобиографии А.Я. Рубинштейн указывала, что родилась в 1892 г. в Ревеле и в 1925—1926 гг. работала ответственным секретарем в вечерней «Красной газете» и издательстве «Прибой»[26] и жила не в «Англетере», а в «Астории» (1-й Дом Советов, ул. Герцена, 39) в № 128 и работала на Фонтанке, 57[27]. Никакого совпадения с анкетными данными Е.А. Устиновой нет. Как же В.И. Кузнецов установил, что это один и тот же человек? Доказательства его, мягко говоря, удивляют.

Кузнецов отталкивается от того, что в числе жителей «Англетера» значилась «Елиз. Алекс. Рубенштейн» — торговка москательным товаром (Садовая, 83)[28]. Правда, отчество ее в этой записи может читаться и как Алексеевна, и как Александровна, а фамилия написана с ошибкой: Рубейштейн. Но это мелочи. Важно, что некая Елизавета Рубинштейн действительно жила в «Англетере». Во-вторых, найдя документы москательной лавки (Садовая, 83), В.И. Кузнецов установил, что в 1922—1928 гг. ее владелицей была Елизавета Александровна Рубин-

18 Выписка из распоряжения по кино-фабрике СЗК № 424 от 25 сентября 1925 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 1. Д. 574. Л. 37.

19 Выписка из распоряжения по кино-фабрике Ленинградкино № 154 от 11 января 1926 г. // Там же. Л. 45.

20 *Устинов Г.Ф.* Годы восхода и заката // Памяти Есенина. М., 1926. С. 87.

21 *Эрлих В.И.* Указ. соч. С. 90.

22 См.: Личное дело Устинова Георгия Феофановича (1924) // ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 58. Д. 74. Л. 4.

23 Протокол опроса Е.А. Устиновой // Смерть Сергея Есенина. Документы. Факты. Версии. М., 2003. С. 381.

24 Там же. С. 92— 95.

25 Сергей Александрович Есенин. Воспоминания. М.; Л., 1926. С. 233, 237.

26 Автобиография // ЦГА ИПД. Ф. 1728. Оп. 1 Д. 461665-2. Л. 3.

27 ЦГА СПб. Р-1963. Оп. 180. Д. 3024. Л. 219 об. — 220.

28 Там же. Л. 293 об. — 294.

штейн[29], а не Алексеевна, как сообщали Устинов и Эрлих и как сама Устинова записала в протоколе опроса. Фамилия у женщин может меняться, но отчество-то должно сохраняться, даже если Е.А. Рубинштейн стала Е.А. Устиновой. Это несколько настораживает. В то же время имеются образцы почерка Е.А. Рубинштейн[30] и Е.А. Устиновой[31]. Почерки похожи, но все-таки на этом основании нельзя утверждать, что Е.А. Рубинштейн и Е.А. Устинова являлись одним и тем же лицом.

В гостинице «Англетер» Е.А. Рубинштейн (род. 1899) проживала только осенью 1924 г. Согласно данным, зафиксированным в списках плательщиков подоходного налога на 25 июня 1925 г., Е.А. Рубинштейн вместе с мужем Б.В. Рубинштейном проживала уже по адресу: ул. Гоголя, 18/20, кв. 104[32], то есть в гостинице «Гранд-отель». В то же время, по записям в домовой книге, до 10 апреля 1925 г. Е.А. Рубинштейн вместе с мужем проживала по адресу: ул. Комиссаровская (ныне Гороховая), д. 29, а с 10 апреля 1925 г. по 1929 г. — по адресу: Комиссаровская ул., д. 14, кв. 11[33]. Род занятий Е.А. Рубинштейн в 1925—1927 гг. указан как «торговка москательным товаром», в 1927 г. — как «домохозяйка, при муже»[34]. Таким образом, Е.А. Рубинштейн в декабре 1925 г. не проживала в «Англетере» и никак не могла играть роль жены Г.Ф. Устинова.

Однако Кузнецов непостижимым образом превращает Елизавету Александровну Рубинштейн в Анну Яковлевну — уже не торговку, а сотрудницу вечерней «Красной газеты». Как он это делает?

В одной из анкет (1933) А.Я. Рубинштейн сообщала, что ее отец Яков Григорьевич Рубинштейн был мелким торговцем, затем служил приказчиком, а потом психически заболел и умер в богадельне в 1930 г.[35] В более ранней анкете (2 ноября 1926) она сообщала об отце, что он инвалид и находится в богадельне[36]. В автобиографии 1935 г. она уточняла: «В 1903 г. в связи с кризисом отец был разорен и на этой почве с ним был первый припадок душевной болезни (циклотимии). В 1904 г. он поступил на службу в тряпичный склад. Затем его болезнь повторилась и в годы от 1913 до смерти (1930 г.) он жил сначала на иждивении родных, а потом детей»[37]. То есть отец А.Я. Рубинштейн не работал уже с 1913 г. В.И. Кузнецов, отталкиваясь от этой информации, пишет: «Привлекла наше внимание случайно попавшая на глаза бумажка, гласившая, что некий Яков Соломонович Рубинштейн торгует (1923—1928) канцелярскими и табачными изделиями по Советскому переулку,

---

29 *Кузнецов В.* Сергей Есенин. Казнь после убийства. С. 186—187.

30 ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 1. Д. 691. Л. 68; ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 3924. Л. 294.

31 Смерть Сергея Есенина. Документы. Факты. Версии. С. 381.

32 Список граждан, проживающих по ул. Гоголя № 18/20 на 2 полугодие 1924/25 бюджетного года // ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 3027. Л. 43 об. — 44.

33 Книга записей о проживающих в доме № 24/14 по ул. Герцена за 1922—1929 гг. // ЦГА СПб. Ф. Р-7965. Оп. 1. Д. 382. Л. 59 об. — 60; Книга записей о проживающих в доме № 26/14 по ул. Герцена угол Комиссаровской (начата 15 июня 1924 г.; окончена 1/I-1925) // Там же. Д. 380. Л. 59 об. — 60; Книга записей о проживающих в доме по ул. Герцена уг. Комиссаровской (начата 1/I-1925 г.; окончена 25/II-1927) // Д. 381. Л. 59 об. — 60; Список граждан по адресу ул. Герцена угол Комиссаровской ул. № 26/14 // ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 3027. Л. 422 об. — 423; Торговый патент // Там же. Оп. 1. Д. 691. Л. 41, 89, 99, 101; Список граждан по адресу угол ул. Герцена и Дзержинского № 26/14 (31/X-1927) // Там же. Д. 3057. Л. 384 об. — 385.

34 Список граждан по адресу угол ул. Герцена и Дзержинского № 26/14 (31/X-1927) // ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 3057. Л. 384 об. — 385.

35 ЦГА ИПД. Ф. 1728. Оп. 1. Д. 461665-3. Л. 18.

36 Анкета сотрудника Госиздата: Рубинштейн Анна Яковлевна (2 ноября 1926) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 2. Д. 1131. Л. 3.

37 *Рубинштейн А.Я.* Моя автобиография // ЦГА ИПД. Ф. 1728. Оп. 1. Д. 461665-3. Л. 28.

21/28. Не отец ли “нашей” Анны Яковлевны? Похоже. Она писала, что батюшка ее занимался торговлей, но потом, увы, психически заболел и кончил свои дни в богадельне. Так и есть, указаны данные этого купца и грустного заведения, где он пребывает: поселок Шувалово (Ивановская ул., д. 6, кв. 2). Еще одно доказательство, что не Надежда Николаевна и не Елизавета Александровна, а Анна Яковлевна Рубинштейн числилась в 1924 г. в “Англетере”»[38].

Если это «еще одно доказательство», то где же предыдущие? Предыдущие доказательства полностью отсутствуют. Это единственное и очень странное доказательство. Если Яков Григорьевич не работал с 1913 г. и в 1926 г. уже находился в богадельне, а Яков Соломонович еще торговал канцелярскими и табачными изделиями до 1928 г., то почему В.И. Кузнецов счел, что один и тот же человек? Но даже если вопреки фактам допустить, что Кузнецов прав и это один и тот же человек — психически больной отец А.Я. Рубинштейн, то каким образом из этого следует, что в «Англетере» числилась не Елизавета Александровна, а Анна Яковлевна Рубинштейн? Кузнецов произвольно отождествил друг с другом разных лиц, чтобы стройнее выглядела его концепция, а если в документах концы с концами не сходились, то он соединял их по своему произволу и делал вид, будто все сходится[39].

«Строгий документалист» Кузнецов также сравнивал почерк А.Я. Рубинштейн с почерком некой владелицы прачечной Анны (Анеты) Яковлевны Устиновой (1891—1939), эстонки, уроженки города Пернов, проживавшей по адресу: ул. Некрасова, д. 30, кв. 10 (в этой же трехкомнатной квартире зарегистрирован также адрес ее прачечной)[40], и пришел к выводу, что это одна и та же женщина[41]. Однако и здесь он произвольно совместил разных людей. Прачка А.Я. Устинова была заметным лицом в своем доме и общим собранием жильцов дома была «избрана в комиссию по проведению налогов»[42]. Кроме того, у нее был муж А.М. Устинов, проживавший по адресу: ул. Некрасова, д. 36, кв. 17, который, весной 1925 г. работая официантом, имел случайный заработок[43], а осенью того же года находился на иждивении жены[44]. Согласно адресной книге «Весь Ленинград», прачечная А.Я. Устиновой находилась в 1923—1924 гг. по адресу: ул. Некрасова, 36, и сама А.Я. Устинова проживала там же в 1928—1939 гг. Умерла она 15 февраля 1939 г.[45]

При этом А.Я. Рубинштейн с середины 1930-х гг. жила по адресу: ул. Герцена, д. 55, кв. 15[46]; была арестована в апреле 1936 г. и расстреляна в ноябре 1937 г. Ничего общего в биографиях А.Я. Рубинштейн и А.Я. Устиновой нет.

---

38 *Кузнецов В.* Сергей Есенин. Казнь после убийства. С. 187.

39 Не менее показателен словесный фокус, проделанный Кузнецовым с адресом Я.С. Рубинштейна (Шувалово, Ивановская ул., д. 6, кв. 2). Нет никаких свидетельств, что по этому адресу находилась богадельня. В списке богаделен и приютов для инвалидов этот адрес отсутствует (см.: Три века Санкт-Петербурга. СПб., 2011. Т. 2, кн. 8. С. 663—670).

40 Список граждан, проживающих по ул. Некрасова № 30 на 1 полугодие 1924/25 бюджетного года // ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 5212. Л. 101 об. — 102; Список граждан, проживающих по ул. Некрасова № 30 на 1 полугодие 1925/26 бюджетного года // Там же. Д. 5226. Л. 149 об. — 150.

41 *Кузнецов В.* Тайна гибели Есенина. С. 141—142; *Он же.* Сергей Есенин. Казнь после убийства. С. 188.

42 ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 5226. Л. 144.

43 Список граждан, проживающих по ул. Некрасова № 36 на 1 полугодие 1924/25 бюджетного года // ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 5212. Л. 117 об. — 118.

44 Список граждан, проживающих по ул. Некрасова № 36 на 1 полугодие 1925/26 бюджетного года // Там же. Д. 5226. Л. 169 об. — 170.

45 Домовая книга прописки граждан по адресу ул. Некрасова д. 36 (начато 1933; окончено 1946) // ЦГА СПб. Ф. Р-7965. Оп. 117. Д. 1763. Л. 150 об. — 151.

46 Анкетный лист // ЦГА ИПД. Ф. 1728. Оп. 1. Д. 461655-3. Л. 19.

Но уж если Кузнецов считает, что по схожести почерка можно формировать из двух разных людей одного, то почему же он не сравнил почерк А.Я. Рубинштейн с почерком Е.А. Устиновой? Ведь именно на место последней он старался поставить эту «уголовно-политическую авантюристку», «бестию из “Красной газеты”» и «сатану в юбке», как он характеризует А.Я. Рубинштейн. Ответ на этот вопрос, видимо, состоит в том, что такое сравнение образцов почерка не давало возможности произвести задуманную подмену: почерки оказались слишком разные. Добросовестный исследователь на основании различий в годах и месте рождения, а также несходстве почерка сделал бы вывод, что А.Я. Рубинштейн и Е.А. Устинова не могут быть одним и тем же лицом. Но Кузнецов не захотел сделать этот вывод.

Для того чтобы объяснить, почему в его концепции А.Я. Рубинштейн числилась по различным адресам под разными именами, он придумал ей нелегальную конспиративную деятельность, за которую в 1936 г. она была арестована НКВД по обвинению в принадлежности к троцкистско-зиновьевской подпольной организации. Правда, Кузнецов не объяснил, почему это подполье началось в 1924 г., когда Троцкий и Зиновьев были у власти. В чем заключалась «конспиративная деятельность» прачки и торговки москательным товаром?

Исходя из представлений Кузнецова, не было ни Е.А. Рубинштейн, ни А.Я. Устиновой, ни Е.А. Устиновой, а была лишь одна А.Я. Рубинштейн в разных местах под разными именами и с разными мужьями, да еще под каждым именем, соответственно, должна была платить подоходный налог. Получается экономически очень невыгодная конспирация. Да и как можно одновременно числиться в трех разных местах и вести три разные деятельности: быть прачкой, торговкой москательным товаром и ответственным секретарем вечерней «Красной газеты» в течение нескольких лет, а затем трижды умереть в разные годы под разными именами?

Далее по уже освоенной методике Кузнецов превратил двух разных профессоров: психиатра Ивана Борисовича Галанта (1883—1978) и педагога Евгения Яковлевича Голанта (1888—1971) — в одного[47], точнее дополнил биографию И.Б. Галанта эпизодами биографии Е.Я. Голанта. Подробно останавливаться на биографиях этих людей нет смысла, любой желающий может прочитать их в «Википедии».

Все эти случаи механического соединения биографий совершенно разных людей и приписывание их одному человеку свидетельствуют уже не о случайных единичных ошибках в работе Кузнецова, а об их систематическом характере. Это его метод документального монтажа.

Немаловажную роль в построениях Кузнецова играют акт осмотра тела Есенина, составленный милиционером Н.М. Горбовым, и акт вскрытия тела судмедэкспертом А.Г. Гиляревским. Почерк, которым написан текст акта Н.М. Горбова, Кузнецов сравнивал с почерком других документов, написанных этим милиционером, сохранившихся в архивах, и заподозрил фальсификацию документа[48]. Акт Гиляревского Кузнецов сравнил с другим актом этого судмедэксперта и пришел к убеждению, что Гиляревский не имел отношения к составлению акта вскрытия Есенина[49], а подписанный его фамилией акт вскрытия — фальшивка[50].

Зная методы работы Кузнецова, мы перепроверили полученные им выводы.

Выше уже упоминалось, как по сходству почерка разных людей Кузнецов делал ошибочный вывод о том, что это один и тот же человек. В случае с актом Горбова

47 *Кузнецов В.* Тайна гибели Есенина. С. 117.
48 Там же. С. 20—21.
49 Там же. С. 55—56.
50 Там же. С. 116.

он решал обратную задачу и при сравнении почерка, которым был написан этот документ, с эталонными образцами почерка того же милиционера заподозрил, что имеет дело с почерками разных людей. Но на том же акте также стоят подписи понятых: поэта В. Рождественского, литературоведа П. Медведева, поэта М. Фромана и поэта В. Эрлиха. Означает ли это, что подписи понятых тоже поддельные? Этот вопрос Кузнецов в главе, посвященной акту Горбова, обходит полным молчанием, но в другой главе, названной «Лжесвидетели» и посвященной биографиям этих людей, фразой «после подписания лживого милицейского протокола»[51] он невольно признает подлинность их подписей. Согласно некоторым мемуарам, понятые подписали акт сразу после того, как его составил Горбов. Акт Горбова мог быть лживым, но если подписи понятых на нем подлинные, то как этот акт мог оказаться поддельным? У Кузнецова концы с концами здесь явно не сходятся. Или он считает, что понятые подписывали сначала подлинный акт, а потом, через некоторое время, — поддельный? Но если кто-то решил изготовить поддельный акт, имитируя почерк Горбова, то легче было подделать и подписи понятых, чтобы не афишировать подделку. Если же предположить, что понятых заставили подписать поддельный акт, то почему нельзя было заставить самого Горбова написать нужный текст? В общем, подозрение Кузнецова о том, что акт милиционера Горбова кем-то подделан, плохо совместимо с признанием тем же Кузнецовым подписей понятых на том же акте в качестве подлинных.

Обратимся теперь к акту вскрытия тела Есенина. Его Кузнецов сравнивал с актом вскрытия другого висельника (Виктора Витенберга), также составленным Гиляревским (7 января 1926 г.). Кузнецов обнаружил, что форма акта вскрытия Витенберга существенно отличается от формы акта вскрытия Есенина. Первый составлен гораздо более подробно, с подразделами «наружный осмотр» и «внутренний осмотр» и с более детальным описанием результатов исследования. Эту форму Кузнецов счел «принятым тогда стандартом», объявив акт вскрытия Есенина «безграмотным сочинением», «полуграмотной бумажкой» и «фальшивкой».

В архиве Бюро судебно-медицинской экспертизы, где хранятся «Протоколы вскрытия мертвых тел», составленные А.Г. Гиляревским в 1926—1928 гг., было выявлено 40 актов вскрытия тел висельников. Этот материал дал гораздо более обширную базу для сравнения с актом вскрытия тела Есенина. В результате выяснилось, что Гиляревский использовал три разных формы составления актов: очень подробную (аналогичную акту вскрытия Витенберга), менее подробную (аналогичную акту вскрытия Есенина) и совсем краткую, буквально в 8—10 строк. Поэтому на основании одной только формы акта вскрытия мертвого тела нельзя утверждать, что акт составлялся не Гиляревским, и, соответственно, вывод, сделанный Кузнецовым, следует признать ошибочным[52].

Приведем еще пару примеров произвольного обращения с фактами автора рецензируемых книг. Так, Кузнецов утверждает, что к работникам гостиницы принадлежали «сапожник Густав Ильвер, шофер Иван Яковлев, рабочий Андрей Богданов, сторож Дмитрий Тимошин, парикмахер Леонид Кубарев, портной Самуил Серман»[53]. Однако списки служащих «Англетера» известны. На 25 ноября 1925 г.

---

51 Там же. С. 80, 81.

52 Приводя аргументы в пользу подлинности актов Горбова и Гиляревского, необходимо отметить, что подлинность самих актов еще не означает их правдивости. Вопрос о правдивости данных актов требует отдельного исследования и выходит за рамки настоящей статьи.

53 *Кузнецов В.* Тайна гибели Есенина. М., 1998. С. 11.

их число составляло 20 человек. Приведем список полностью[54]: управляющий В.М. Назаров, счетовод В.И. Машевский, паспортист Н.Е. Гибберт, кастелянша М.В. Шмитц, уборщицы М.П. Петрова, З.А. Горюнова, П.Д. Дмитриева, Е.Н. Курашева, Е.А. Гаврилова, Е.Н. Романова, Л.Ф. Климова, В.В. Васильева, швейцары П.К. Оршман, Я.А. Слауцитайс, И.Г. Малышев, кочегары А.И. Пярн, И.Ф. Квитов, П.И. Чулков, дворник В.П. Спицын, И. Мухамеджанов. В другом списке служащих «Англетера», составленном 1 февраля 1926 г., из новых лиц появился только истопник К.А. Андреев[55]. Как нетрудно заметить, ни одной фамилии из списка, приведенного Кузнецовым, среди них нет. Зачем исследователь зачислил этих жильцов «Англетера» в число сотрудников гостиницы, совершенно непонятно.

На следующей странице Кузнецов заявляет: «Сохранилась подробнейшая инвентаризационная опись (166 листов) гостиницы (15 марта 1926 г.). “Зайдем” в злосчастный 5-й номер, и, хотя со дня печальной истории прошло более двух месяцев, больших перемен не произошло. Самое интересное: гипотеза о том, что “есенинская” комната была смежной с другим помещением, подтвердилась! В документе зафиксирован № 5/6. Оказывается, 5-й номер до 1917 г. использовался под аптеку, откуда “таинственная” дверь вела на склад (более 160 кв. м), где хранились лекарства. Имеются и соответствующие пометки: “Пустует со времен революции”; “Под жилье не годится”»[56]. Кузнецов ссылается на инвентаризационную опись, хранящуюся ныне в ЦГА СПб. Но, к нашему удивлению, в этой описи не оказалось приводимой Кузнецовым информации. О номере 5/6 в ней вообще не упоминается. Зато данные сведения обнаружились в контрольно-финансовом списке от 14 октября 1926 г.[57] В этом же списке значатся: номер 2 — кладовая, со времен революции пустует; номер 1 — магазин, со времен революции пустует; номер 8 — магазин дорожных вещей, пустует со времен революции; номер 9 — магазин, пустует со времен революции; номер 10 — помещение под ресторан, пустует с 1 октября 1926; номер 11 — мастерская, занята с 1 октября 1926 г. Но самое главное, что около каждого из этих помещений, в том числе и номера 5/6, отмечено их местоположение: «1 этаж». Поэтажный план «Англетера» подтверждает, что на первом этаже находились смежные помещения номера 5/6, тогда как на втором этаже (бельэтаж), где проживал Есенин, номер 5 был смежным не с номером 6, а с номером 4.

Как видим, если Кузнецов спокойно совмещает в одном персонаже биографические данные нескольких человек, то ничто не мешает ему произвольно перемещать с этажа на этаж гостиничные помещения. В отличие от историка, он не реконструирует прошлое, а формирует его по собственному произволу.

В итоге приходится сделать печальный вывод: допущенные В.И. Кузнецовым ошибки в интерпретации документов и путаница в биографиях различных лиц, вопреки намерениям исследователя, не доказывают, а, напротив, полностью дискредитируют его версию событий, связанных со смертью Есенина.

Фактически Кузнецов написал «альтернативную историю» убийства Есенина, замаскировав ее документальным материалом под «историческое расследование». Относиться к его книгам можно только как к курьезной работе, не имеющей научного значения. При этом следует отметить, что ошибки Кузнецова не умаляют значение работ других авторов, которые пишут о насильственной смерти Есенина, не прибегая к описанным выше приемам.

---

54 Список служащих «Англетера» на 25 ноября 1925 г. // ЦГА СПб. Ф. 3185. Оп. 1. Д. 2117. Л. 124 об.

55 Список служащих «Англетера» на 1 февраля 1926 г. // Там же. Л. 275 об.

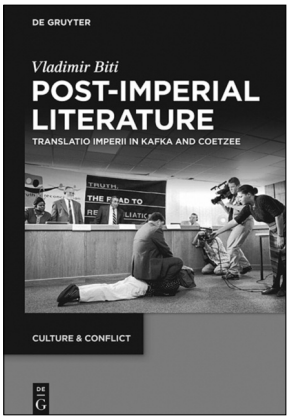
56 *Кузнецов В.* Тайна гибели Есенина. С. 12.

57 ЦГА СПб. Ф. Р-1963. Оп. 180. Д. 3049. Л. 63 об. — 64.

Новые книги

Biti V.

Post-imperial Literature: “Translatio imperii” in Kafka and Coetzee.



Berlin; Boston: W. de Gruyter, 2022. — VIII, 268 p. — (Culture and Conflict; Vol. 20).

По мнению Владимира Бити, автора книги «Постимперская литература: “translatio imperii” у Кафки и Кутзее», между австрийским писателем и его южноафриканским коллегой существует «любопытное избирательное сродство» (с. 1). Эта заимствованная у Гёте метафора используется в книге не совсем так, как в известном романе: «сродство», или «аффилиация» (с. 5), возникает, по Бити, вследствие схожих литературных ответов на политические потрясения: в одном случае это распад восточноевропейских империй после Первой мировой войны, в другом — конец восходящей к колониальной эпохе системы апартеида. ЮАР при этом трактуется как политическое образование, по сути аналогичное мультиэтничным европейским империям Нового времени. Автор придерживается распространенной (особенно в постпсихоаналитической традиции) точки зрения, что литературные произведения возникают как ответ на травматический опыт. Бити уже отстаивал ее в более ранних книгах (Biti V. Tracing Global Democracy. Berlin; Boston, 2016; Idem. Attached to Dispossession. Leiden; Boston, 2018), при этом понятие травмы описывается с опорой на теорию «homo sacer» Дж. Агамбена.

Как пишет Бити, вследствие асимметрии между индивидуальными и коллективными устремлениями, относящимися к сферам геополитики, экономики, права, языка, расы, гендера и т.д., происходит реконфигурация политической сцены, переворачивание установленных иерархий, даже их полный крах, и в результате многие люди, связанные со старым порядком, оказываются изгнаны в «зоны неразличения», как их называет Агамбен: они находятся вне установленного новым законом порядка, их жизнь теряет достоинство, то есть перестает рассматриваться как заслуживающая уважения в своей специфичности. Вслед за Агамбеном автор утверждает, что впервые такая политическая констелляция, сопоставимая с «детерриториализацией» по Ж. Делёзу и Ф. Гваттари, была создана Французской революцией 1789 г., а Кант был тем, кто сформулировал (в «Критике способности суждения») ответ на нее: художественный гений своей деятельностью «мобилизует» новый вид человеческой общности, он отказывается от изначально привычных для его круга и автоматически применяемых правил и заменяет их рефлексивными суждениями, ориентированными на всеобщность. Таким образом, Кант предлагал изъятие себя из прежней общности как способ создания более свободного типа

сообщества, противостояния революционному «исключительному положению» (Ausnahmezustand), основанному, напротив, на исключении людей. Индивидуальность, продолжает автор, есть состояние изъятия, которое не может быть разделено с другими или преобразовано в регулярный государственный порядок. Столкновение публичного чрезвычайного положения и подпольного индивидуального самоизъятия и образует тот травматический опыт, что питает современную литературу, создавая в то же время своего рода избирательное сродство между ее текстами.

Чтобы проиллюстрировать эту ситуацию более близким, чем Французская революция, примером, Бити упоминает распад СССР. Дважды, дословно повторяясь, он пишет, что двадцать пять миллионов русских, расселенных по различным областям страны в процессе колонизации с XVI до середины XX в., внезапно оказались за пределами Российской Федерации. «Нужно ли говорить, — пишет Бити, — что такая травматическая реконфигурация геополитических обстоятельств постимперской Европы глубоко обеспокоила и дезориентировала большинство населения, приведя к подъему подавляющего чувства дезориентации и беззащитности» (с. 32, 67). Здесь можно было бы возразить автору, что многие русские с XVI в. переселялись на окраины, желая как раз избежать усиливающегося давления государства (будь то крепостное право или, скажем, борьба с расколом). Травматичным для них был не столько крах империи, сколько ее затянувшееся существование, что многое объясняет и в событиях конца XX — начала XXI в.

Как бы то ни было, и Кафка, и Кутзее, и ряд других авторов (В. Беньямин, Л. Витгенштейн, Й. Рот и др.) представляются Бити травмированными именно своим постимперским состоянием. Этой трактовке не мешает даже то, что подробно рассматриваемый в качестве примера «детерриториализации реальности» роман Кафки «Процесс» писался до января 1915 г., когда еще продолжал править престарелый Франц Иосиф, война длилась всего несколько месяцев, и до краха империй было далеко. Есть в книге и другие исторические неточности. Иногда это фактические ошибки; так, Й. Рот (1894—1939) родился не в «новоприсоединенной австро-венгерской провинции Украины» (с. 12), поскольку Галиция и Лодомерия отошли к Австрии еще по первому разделу Польши 1772 г., а Австрия не была вынуждена вернуть Польше Верхнюю Силезию по итогам Первой мировой войны (с. 30), поскольку лишилась ее еще в 1742 г., после Войны за австрийское наследство. В других случаях Бити некритически повторяет спорные исторические объяснения, вроде того, что в возникших после Первой мировой войны новых национальных государствах меньшинства систематически подвергались унижениям (например, немцы или венгры в Чехословакии) и именно это стало причиной компенсаторного стремления к самовозвеличиванию в государствах-преемниках империй. Бити не утверждает прямо, что Чехословакия была сама виновата в ее дальнейшей судьбе, но ни в реальности «унижений», ни в обусловленности «компенсаторного» самовозвеличивания «унижениями» он не сомневается.

Все это, по мысли автора, служит фоном для личных страданий Кафки в независимой Чехословакии, население которой было настроено враждебно к немцам и евреям. Маргиналом ощущает себя после отмены апартеида в Южной Африке и Кутзее, представитель белого меньшинства, что проявляется в характере героев его романов. Однако, продолжает автор, именно такие представители маргинальных групп способны противостоять новому гомогенизирующему порядку национальных государств, как это некогда делал

Кант. Они образуют сообщества, лишенные прежних твердых оснований, детерриториализированные, — именно поэтому в «Процессе» Кафки нельзя найти прочной, достоверной реальности, на которую можно было бы опереться, и схожую проблематичность отсылок к реальности открывает для себя в это же время Витгенштейн: в «Логико-философском трактате» (1921) он пишет, что мир есть «совокупность фактов, а не предметов» (Витгенштейн Л. Философские работы. М., 1994. Ч. 1. С. 5). Родившийся в ассимилированной еврейской семье Витгенштейн не находит себе места в Австрии 1920-х гг. и эмигрирует.

По отношению к новым нациям-государствам детерриториализированные сообщества оказываются неинтегрируемым избытком или непереводимым остатком; Бити вспоминает о том, как Беньямин, переживший крах Германской империи, писал в статье «Задача переводчика» (1921) о нестабильных, «летучих» значениях слов: использованное им прилагательное *flüchtig* — производное от существительного *Flucht* (бегство) и однокоренное с *Flüchtling* (беженец). Подобно нестабильным значениям слов, беженец — это тот, кто не позволяет утвердиться самоидентичности нации и ее языка, постоянно дестабилизирует их. При этом беженцами являются не только те, кто действительно перемещается куда-то, но и те, для кого дом вдруг перестал быть своим, как для ненемецких жителей Вены после краха империи или для героев Кутзее в современной ЮАР. Понятие перевода у Беньямина Бити сопоставляет с его трактовкой у Хоми Бабы, для которого речь мигранта — это ироническая субверсия господствующего национального языка, в то же время раскрывающая его для чего-то иного, нового (Bhabha H. The Location of Culture. L.; N.Y, 1994. P. 212—235).

Обращение к индийским постколониальным исследованиям (Х. Баба, Д. Чакрабарти), известным также как «исследования угнетенных» или «исследования подчиненных» (subaltern studies), позволяет автору провести параллели между постимперским государственным национализмом в бывших колониях и в Восточной Европе. При этом, в отличие от постколониальных теоретиков и политических активистов послевоенного времени вроде Ф. Фанона, считавших необходимым скорейшее избавление от имперского наследия, представители сложившихся в 1970-е гг. «исследований угнетенных» считали такое радикальное освобождение невозможным, да и едва ли нужным. Как обнаружилось благодаря деконструктивистской теории, всякий язык, производя собственный избыток, постоянно разрушает и трансформирует сам себя, а значит, вполне возможна критическая работа «изнутри» этого языка, в том числе и колониального. Это относится и к стремящемуся к полноте языку постимперского национализма, являющему собой, по сути, переприсвоение гегемониальных имперских дискурсов. Вот почему то, что не вписывается в проект построения современной нации, в частности сохраняющиеся, особенно у представителей социальных низов, осколки культурной архаики, оказывается тем избытком/нехваткой, что создает возможность иных сообществ, не основанных более на синхронном времени нации, о котором писал в «Воображаемых сообществах» Б. Андерсон.

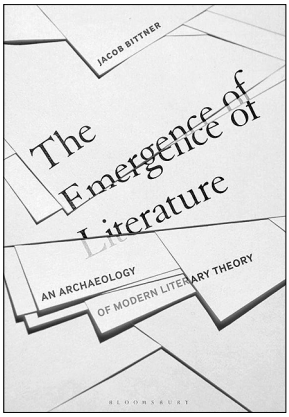
Ту же тему осколков донационального, создающих возможность будущей постнациональной общности, асинхронного избирательного сродства индивидов, Бити пытается разработать применительно к восточноевропейским и южноафриканским текстам. Это получается не всегда убедительно; текст строится скорее как философское рассуждение в традиции Агамбена — с принятием основных его положений и с привлечением идей М. Бланшо, М. Фуко, Ж. Делёза и др., — чем как историко-филоло-

гическое исследование литературных текстов, заинтересованное в них самих. Тем не менее поставленный в книге вопрос об амбивалентности перевода/переноса имперского (translatio imperii) действительно заслуживает серьезного внимания.

Евгений Савицкий

Bittner J.

The Emergence of Literature: An Archaeology of Modern Literary Theory.



N.Y.; L.: Bloomsbury, 2020. — XIV, 234 p.

В 1903 г. в первом из «Писем к молодому поэту» (Францу-Ксаверу Каппусу) Рильке писал: «Исследуйте причину, которая Вас побуждает писать, узнайте, берет ли она начало в самом заветном тайнике Вашего сердца, признайтесь сами себе, умерли бы Вы, если бы Вам нельзя было писать. И прежде всего — спросите себя в самый тихий ночной час: должен ли я писать? Ищите в себе глубокого ответа». И далее: «…достаточно <…> почувствовать, что можешь жить и не писать, и тогда уже вовсе нельзя стать поэтом» (Рильке Р.М. Новые стихотворения; Новых стихотворений вторая часть. М., 1977. С. 327, 329). В 1966 г., выступая с докладом на конференции (в Университете Джонса Хопкинса), Ролан Барт говорил: «Любопытно было бы выяснить, с каких пор глагол “писать” начали употреблять в непереходном смысле, так что писатель из человека, пишущего “нечто”, превратился в человека, который просто “пишет”…» (Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003. С. 469—470). Эти две концепции — поэта как того, кто не может не писать, и литературного письма как письма «непереходного» — находятся в центре внимания Джейкоба Биттнера в книге «Возникновение литературы: археология современной литературной теории».

Как социальный институт современная литература зародилась в конце XVII в. Биттнер же относит ее зарождение к концу XVIII — началу XIX в. Дело в том, что его «археология» — это не история литературы как института, а «критическая история литературной мысли», или «история возникновения литературного субъекта и литературы как объекта» (с. 4), или, говоря точнее, историко-философское исследование условий, сделавших возможной концепцию поэта как субъекта, который характеризуется потребностью в письме, или неспособностью не писать. Притом речь идет о необходимости не просто письма, а письма интранзитивного, замкнутого на самое себя.

Идею, что литература как форма интранзитивного письма была порождена Французской революцией, то есть на рубеже XVIII—XIX вв., Биттнер находит, в частности, у Сартра (с. 8—9). Но опирается он не на него — и не на Рансьера и Бурдьё, которые, по словам автора, вслед за Сартром видели в литературе абстрактную диалектику, — а на Барта, Бланшо, Нанси и Лаку-Лабарта, видевших в ней, напротив, упразднение диалектики и диалектического субъекта (с. 10). Одним из ключевых для Биттнера текстов становится работа Жан-Люка Нанси и Филиппа Лаку-Лабарта

«Литературный абсолют: теория литературы немецкого романтизма» (1978), в которой возникновение литературы (как абсолюта) рассматривается в контексте проблемы письма (Бланшо, Барт, Деррида) и в контексте «метафизики воли» (Хайдеггер, Агамбен), — в тех же контекстах и сам Биттнер рассматривает «писательскую необходимость» (writerly necessity) как парадигму литературно-критической мысли.

Согласно Биттнеру, парадигма эта возникла из посткантианской проблематики Darstellung'a — речевого представления мысли: «Современное понятие литературы [как чисто интранзитивного письма] есть "решение" посткантианского вопроса о том, как выразить абсолют» (с. 13). Это, по словам автора, показывают прочтения Канта Жан-Люком Нанси и Гегеля Мартином Хайдеггером. Именно спекулятивная диалектика Гегеля была этим философским решением проблемы Darstellung'a. Именно тогда стало можно и нужно четко отграничить философию от литературы, а «литература» стала именем для «фикции чистого, интранзитивного письма» (с. 27), «письма a priori» (с. 19). Это и есть литературный абсолют — понятие, возникшее у ранних немецких романтиков (в журнале «Атенеум») и описанное Нанси и Лаку-Лабартом (см. подробнее: Соколов Р.Е. Проблематика Darstellung в «Литературном абсолюте» Ж.-Л. Нанси и Ф. Лаку-Лабарта // Философский журнал. 2013. № 1 (10). С. 112—120).

Далее Биттнер обращается к письмам и теоретическим работам близкого к романтикам Гёльдерлина, в которых зарождается фигура писателя как того, кто не может не писать. Так, в 1797 г. Гёльдерлин писал другу: «Твое чувство собственного достоинства опирается и на другой род деятельности, доставляющий тебе радость, потому ты не будешь сокрушен, если перестанешь быть поэтом», — имея в виду, что для него, Гёльдерлина, это означало бы крах (Гёльдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. М., 1988. С. 374—375). Для него жизнь и письмо были одним и тем же, а литература была абсолютом (а не понятием о нем). По мнению Фуко, именно Гёльдерлин установил и проявил «связь между работой и отсутствием работы, между уходом богов и утратой языка». Биттнер поясняет: связь «не только <…> между литературой и безумием, но и <…> между смертностью человека и интранзитивностью языка» (с. 68). Основные вопросы второго раздела — отношения между субъектом и языком (для Фуко, а затем и для Бланшо интранзитивность языка — это рассеивание, исчезновение субъекта) и между безумием и литературой (как видами отсутствия работы и недиалектического опыта).

В третьем разделе Биттнер показывает, как из «парадигмы писательской необходимости» возникли взаимоисключающие критерии литературы: в XIX в. основным таким критерием была искренность (связанная с идеей подлинности), а в XX в. — та самая интранзитивность, обращенность на самое себя (связанная с идеей смерти автора). Когда на рубеже XVIII—XIX вв. подражание природе в понимании литературы уступило место самовыражению творческой натуры, подлинным поэтом стал считаться тот, кто не может не выражать себя в творчестве. В англоамериканской «новой критике» (первая половина XX в.) от этого критерия искренности (поэта) попытались было отказаться в пользу критерия целостности (стихотворения), но все же продолжали говорить об «искренности» (стихотворения), объясняя понятие целостности: искренность отражает сложность опыта, выражаемую в гармоническом целом, и измеряется достигаемой «чистотой тона». Подлинный же отказ от идеи выражения происходит в 1960-х — в только что пришедшем в англоамериканское литературоведение французском (пост)-

структурализме. В «Писателях и пишущих» (1960) и в знаменитой «Смерти автора» (опубликованной в 1967 г. в английском переводе и только в следующем году по-французски) Барт пишет, что автор есть не более (и не менее), чем акт письма.

И в случае с первым, и в случае со вторым критерием литературы в центре внимания литературоведения находятся (понятые противоположными способами) отношения литературы и реальности: жизни и творчества, творца и творения, субъекта и языка. В этой связи автор возвращается к Гёльдерлину — через прочтение его Беньямином (1914—1915), делающим «вопрос априорной поэзии, интранзитивного письма» «политическим» (с. 119). Биттнер называет это прочтение «выдающимся событием в истории парадигмы писательской необходимости» (с. 120) и считает его крайне важным для настоящего и будущего литературоведения. Беньямин вводит понятие *das Gedichtete* («поэтизированное», или «сочиненное» — в переводе И. Болдырева, или «поэтическая субстанция» — в переводе Н. Берновской); его можно определить как жизнь, детерминированную искусством, а искусство, по Беньямину, есть априорная поэзия.

В заключительном разделе («Эстетика») рассматриваются статус критика в «парадигме писательской необходимости», то есть его положение по отношению к неспособному не писать писателю, и статус литературы как критики/теории (характерный для нее в «эпоху критики»). Биттнер начинает с истории искусства по Гегелю (утверждавшему, что «подлинный художник чувствует естественное влечение и непосредственную потребность тотчас же формировать все, что он чувствует и представляет себе» (Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1973. Т. 1. С. 296)), рассматривая эту историю с точки зрения «писательской необходимости». В «символической форме искусства» потребность в письме оборачивается «транзитивной способностью» создать произведение, «лишенное, однако, духовной формы Произведения» (с. 133); в «классической форме искусства» потребность художника писать (транзитивно) полностью совпадает с его способностью создать совершенное Произведение «как абсолютное присутствие» (там же), но та эпоха еще была лишена «иронии»; наконец, современный Гегелю романтизм — это уже эпоха потребности в интранзитивном письме. Дело в том, что романтический гений может создать не целое произведение, а лишь его фрагмент: «Здесь писательская необходимость представляет собой как бы подвешенное состояние между потребностью в письме и невозможностью письма <…>. Гений не может не писать отсутствие произведения» (с. 134).

Сегодня, продолжает Биттнер, нам трудно думать о парадигме, порождающей такой субъект, чья жизнь растворена в искусстве, поскольку литература для нас, живущих в «эпоху критики», есть нечто, оставшееся в прошлом. Он ссылается на «деструкцию эстетики» Агамбена (Агамбен Дж. Человек без содержания. М., 2018. С. 16). Для итальянского философа современная эстетика как бы разрывается между романтическим творцом («человеком без содержания»), поставившим на карту творчества свою жизнь (ведь он не может не писать), и кантианским «зрителем», воспринимающим прекрасное произведение искусства с незаинтересованным удовольствием, — «человеком вкуса», критиком. А критика есть самосознание произведения и указание на его отсутствие; в «парадигме писательской необходимости» критик так же, как и писатель, не может не практиковать интранзитивное письмо.

«Чтобы исследовать возможность помыслить будущее литературы по ту сторону парадигмы писательской необходимости, я обращусь к такой воз-

можности, которую порождает эта парадигма при совпадении литературы и критики: к субъекту, который одновременно и писатель, и критик. Его имя Ролан Барт» (с. 141). По убеждению Биттнера, в конце 1978 г. в литературоведении произошло два важнейших события: публикация «Литературного абсолюта» Нанси и Лаку-Лабарта и начало бартовского курса лекций «Подготовка романа», в центре которого стоит «воля к письму», или, как сформулирует лектор год спустя, «письмо как абсолют» и писатель как «тот, кто посвящает себя Литературному Абсолюту». Барт высказывает сомнение в своей давней идее о глаголе «писать» как о непереходном; потребность в письме связана для него теперь с желанием (и невозможностью) завершить произведение. Барт пишет о субъекте (авторе) как о произведении искусства, и здесь Биттнер видит попытку выйти за пределы парадигмы «писательской необходимости» (с. 148). Барт ставит вопрос о том, как приостановить это желание, и этот вопрос, по Биттнеру, связан не только с позицией Барта-писателя, но и с проблемой литературы как таковой: Женетт, например, писал о Барте-критике как об «отсроченном писателе» и предлагал понимать литературу как постоянное откладывание произведения (Женетт Ж. Фигуры. М., 1998. Т. 1. С. 204).

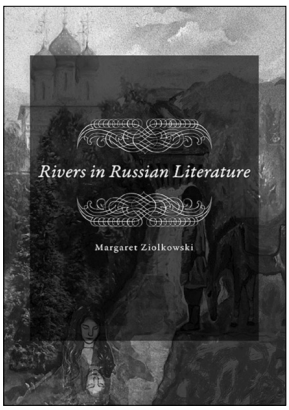
Биттнер считает, что глагол «писать» как транзитивный либо интранзитивный необходимо переосмыслить. Он выступает за «приостановку парадигмы писательской необходимости», выражающуюся в новой, «нерабочей» (inoperative) практике письма. «Контуры» этой новой позиции он находит у Барта, говорившего в лекциях о «практиках и ценностях Любителя», то есть «того, кто притворяется Художником» (цит. по с. 150). Любитель способен не писать, а значит, лишен такой необходимости. Он попросту любит это делать, то есть находится вне указанной парадигмы. Это уже не необходимость «писать отсутствие произведения», а возможность письма или его отсутствия. «Целью моей археологии литературной теории, — резюмирует автор, — было показать контингентность (то есть ненеобходимость. — *В. Т.*) этой необходимости писать интранзитивно» (с. 160).

Сегодня, когда литературу чаще исследуют не как таковую, а как растворенную в том или ином контексте, применяя к ней один или сразу несколько «внешних», более или менее «практических», подходов (психоаналитический, феминистский, постколониальный, когнитивный, экологический…), книга Биттнера выделяется как попытка вернуться к обсуждению собственно литературы, правда не с историко-филологических или литературно-теоретических позиций (те дискуссии вроде бы давно прошли), а с позиций истории идей и философской рефлексии. Да, с этой точки зрения вопрос об определении литературы Биттнер (вслед за Бланшо) считает бессмысленным: литература «не существует как *нечто*, а возникает как сама (не)возможность любых субъектно-объектных отношений» (с. 62). Однако именно историко-философский взгляд позволил автору выявить и описать единую парадигму (в смысле Фуко), которая на протяжении двух столетий, при всем несходстве движений, течений и направлений от раннего романтизма до постструктурализма, делала литературу и мысль о ней такими, какими мы их знаем. Не столь надежен, правда, предусмотренный Биттнером выход из этой парадигмы, с которым он связывает будущее литературы, но таков уж любой прогноз в сравнении с историческим и даже философским анализом.

В. Третьяков

Ziolkowski M.

Rivers in Russian Literature.



Newark: University of Delaware Press, 2020. — XII, 245 p.

«Реки в русской литературе» — шестая книга американского филолога-слависта, почетного профессора Университета Майами Маргарет Циолковски, которая до выхода на пенсию в 2021 г. занимала в этом университете должность профессора русского языка и литературы и последние двенадцать лет возглавляла факультет немецкого, русского, азиатских и ближневосточных языков и культур. Другие ее книги посвящены различным аспектам русской и советской литературы, вот их названия: «Агиография и современная русская литература» (1988), «Изгнание бесов сталинизма в литературе: русские писатели и советское прошлое» (1998), «История боярыни Морозовой: религиозная жизнь в XVII в.» (2000), «Чуждые образы: чеченцы и индейцы навахо в русской и американской литературе» (2005), «Советская героическая поэзия в контексте: фольклор подлинный и вымышленный» (2013). Некоторые из этих трудов выдержали по четыре-пять изданий в США, но на русский, насколько известно, не переводились.

Во вступительной главе Циолковски доказывает, что вода и водные пути — важные темы в литературе многих стран и народов, взять хотя бы Миссисипи или Темзу (которую называют liquid history — «текучей историей» Англии). С древних времен цивилизации зарождались возле рек и развивались благодаря им. Реки имели огромное экономическое, военное, религиозное значение: «Реки текут сквозь пространство, время и культуру» (с. 3). Для русских реки важнее, чем моря, считает автор; об этом свидетельствует обширный массив «речной» литературы, отражающей национальные и эстетические предпочтения русских. Россия — речная страна, где расселение людей происходило вдоль рек и где на слиянии их возникали большие города. При этом Циолковски стремилась рассматривать темы, относящиеся к разным рекам, и не только в России. Круг этих тем включает в себя связи рек с национальной идентичностью, религией, империей, эксплуатацией окружающей среды. «В целом, — пишет автор, — отражение важных рек в литературе позволяет достичь более глубокого понимания их значимости» (с. 22).

«Реки в русской литературе» — это историко-филологическая биография пяти рек: Днепра, Волги, Невы, Дона и Ангары. Выбор именно этих пяти рек Циолковски объясняет соображениями хронологии, географии и культуры: «Я хотела исследовать несколько отличных друг от друга рек, которые на протяжении всего предыдущего тысячелетия играли важную роль в развитии России» (с. 23). Каждой из них посвящена отдельная глава: «Я стремлюсь выявить специфический образный характер, так сказать личность, каждой из рек, о которых пишу» (там же). При этом, будучи филологом, Циолковски фокусируется на фольклорных и литературных источниках, отражающих эволюцию восприятия рек в разные периоды истории.

Сосредоточиваясь на символике рек и связанных с ними литературных об-

разах в их исторической трансформации, Циолковски применяет методическую рамку, которую вполне можно приложить к любой значимой реке, породившей собственные легенды и характеры. Эта рамка включает в себя географию, историю, мифологию и особую персонификацию реки, ее «национальную идентичность», связанные с ней исторические фигуры, а также экономику и политику. Все эти компоненты и вплетаются в литературно-фольклорный портрет рек (впрочем, автор обращается также и к другим искусствам, в основном к живописи). Особенность русских рек в том, что они протекали еще и сквозь советское время, благодаря чему получили специфическое отражение в литературе того периода. Любопытно, что из всех водных объектов именно реки были наиболее подвержены антропоморфизму, отсюда такие фольклоризмы, как «Дон Иванович», «владычица Нева», «Волга-матушка», «Днепр-батюшка», «красавица Ангара».

«Реки в русской литературе» — добросовестное исследование, выявляющее связь между историческим периодом и системой литературных образов, связанных с конкретной рекой, с восприятием ее писателями и героями их произведений. Это восприятие окрашивается в разные тона как раз в зависимости от исторического момента. Как именно это происходит, можно проследить на примере Невы. Вот как видит эту трансформацию Циолковски.

Литературное представление Невы в XVIII в. отражало петровский проект вестернизации России и воплотилось в классицистической манере как «одопись» (термин Владимира Топорова), которая транслировала символическое единство реки, города и царя, где Нева — центр петровского чуда, спонсор и участник имперской славы. У Антиоха Кантемира Нева течет сквозь сердце Петровской России, у Михаила Ломоносова она «владычица российских вод», воплощение русскости и символ военных побед, у Петра Вяземского — символ имперского величия. В стихотворении Михаила Муравьева «Богине Невы» задумчивый герой в уединении опирается на гранит ее берегов, что впервые символизирует отход от понимания Невы как публичного средоточия всего имперского: отныне река допускает и возможность личной рефлексии. В XIX в. этот образ подхватывают поэты Иван Козлов и Дмитрий Веневитинов. Одинокие и задумчивые герои литературы начала XIX в. мало соответствуют образу горделивой Невы и былому чувству гражданского ликования.

7 ноября 1824 г. в Санкт-Петербурге разразилось крупнейшее в истории города наводнение. Первое время его попросту было запрещено упоминать в газетных статьях и произведениях литературы, уж больно оно не соответствовало позитивному стереотипу праздничной победительной Невы. В «Медном всаднике» Пушкина ее имперская величавость исчезает, здесь река враждебна и воинственна. У Тютчева Нева — фон для тихой личной меланхолии. У Николая Огарева нет никакой гармонии между городом и рекой, проект Петра превращается из мечты в кошмар. Петербург Гоголя и Достоевского лишен прежней безмятежности и имперской уверенности, это опасная территория, где правят демоны зла, где изобилуют человеческие муки и лишения. Порвавший с людьми Раскольников смотрит на Неву и ощущает присутствие злого духа, сковавшего город. У Некрасова Нева — «угрюмая», «гробница громадная», символ угнетения.

До самой революции литературная Нева сцеплена с образом жертвы или сообщника преступления. Петербург Ахматовой — «темный город у грозной реки». У Мережковского река во время наводнения приобретает звериный облик. У Андрея Белого в романе «Петербург» Нева вписана в патологический, апокалиптический ландшафт города,

это проклятое место. После революции 1917 г. Нева приобретает новую, советскую идентичность, а с ней и пафос превосходства, и имперский флер в духе классицизма, только теперь она течет в городе Ленина, а не Петра. Противоположности сомкнулись. В блокадном Ленинграде о Неве писали в патриотических тонах, она стала великой русской рекой, связанной с городом в неистребимое целое. После войны это вольная Нева, свидетель триумфа индустриализации. «Нева вышла на русскую литературную сцену как неотъемлемая составляющая русских национальных устремлений», — резюмирует автор (с. 132). Итак, в XVIII в. Нева была служанкой имперского проекта, в XIX в. наводнения испытывали на прочность имперское величие города, река стала ненадежной и злой, а в XX в. она превратилась в символ новой, советской империи.

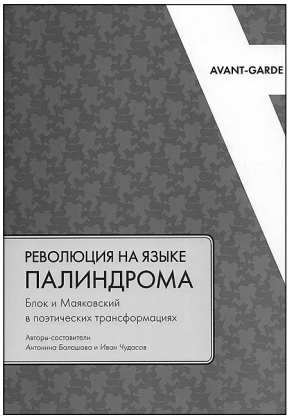
Подобным же образом текучая, мерцающая идентичность, зависящая от периода истории и отраженная в литературе, прослеживается автором и у остальных рек. Впрочем, у каждой есть своя константа, живучий историко-литературный стереотип. Нева, например, — это столичная и очень городская река. Днепр — это вода, в которой Владимир крестил Русь, артерия, соединяющая три братских славянских народа, река сказочная и романтическая, а также героическая. Дон — символ региональной этнической и социальной самобытности, место обитания казачества, символ сопротивления центральной власти, а также иноземному нашествию, ведь Куликово поле находится у истоков Дона. Ангара — символ покорения Сибири, место ссылки религиозных (протопоп Аввакум) и политических оппонентов, пример покорения природы человеком (укрощения буйной реки), а позднее и регион экологической катастрофы. Волга — река русской славы, у нее противоречивый образ, вбирающий в себя и идею воли, связанную в первую очередь с фигурой Степана Разина, и олицетворяющий рабство («Бурлаки на Волге»). Она и Волга-мать, и река угнетения и отчаяния, она и главная русская, и главная советская река (недаром известная советская кинокомедия называется «Волга-Волга»). Противоречивая идентичность, нашедшая отражение в истории и литературе, характерна для всех рек, о которых пишет Циолковски, и этот драматический конфликт толкает ее филологическое исследование, благодаря ему эта виртуальная литературная экскурсия по рекам оказывается успешной.

В заключительной главе автор указывает на общие паттерны в литературной репрезентации русских рек. Во-первых, реки — это пути национальной экспансии. Во-вторых, в литературных произведениях о реках автор выявляет сближения двух типов: между реками и связанными с ними историческими персонажами (Нева и Петр I, Днепр и князь Владимир, Ангара и Аввакум, Дон и казаки, Волга и Разин), а также между реками и именами писателей, которые с ними прежде всего ассоциируются: Волга неразрывно связана с Некрасовым, Островским и Горьким, Днепр — с Гоголем, Нева — с Пушкиным, Дон — с Шолоховым, Ангара — с Евтушенко и Распутиным.

Циолковски полагает, что будущее всех великих русских рек связано с их экологией, и в подтверждение приводит такие данные: в 1990 г. почти треть всех неочищенных или частично очищенных стоков в СССР была сброшена в Волгу. «Эти реки послужили средоточием для выражения патриотических чувств, веры в сверхъестественное, желания свободы, восхваления или осуждения нескольких политических систем и призывом к росту экологического сознания», — заключает Циолковски (с. 203).

Сергей Гогин

Революция на языке палиндрома: Блок и Маяковский в поэтических трансформациях / Авт.-сост. А.А. Балашова и И.В. Чудасов.



СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2020. — 232 с. — 1000 экз.

В книгу включены палиндромические поэмы «Укор сроку» Александра Кондратова (1967) и «Укол Блоку» Бориса Гольдштейна (1974/2009), основанные на ключевых текстах о русской революции 1917 г. — поэмах «Хорошо!» и «Двенадцать», а также статья А. Балашовой об этих палиндромических поэмах и статьи И. Чудасова, А. Россомахина и А. Балашовой, в которых дан очерк русского палиндрома, начиная с барокко и до работ многих современных авторов. Присутствует и сравнение с иноязычными палиндромами (например, японскими). Есть библиография публикаций палиндромов и теоретических работ о них и иллюстративный материал.

Палиндромы имеют свой словарь, в некотором смысле это иной язык (А. Балашова, с. 80), что подтверждается переводом на этот язык поэмы «Двенадцать» (именно как перевод и рассматривал свой текст Б. Гольдштейн). Но, несмотря на ограниченность словаря, в палиндромических стихах возможна рифма. Возможны палиндромические сонеты. В палиндром можно поместить и политическую лексику: «Аж “Учредилка” нам как лидер чужа» (Б. Гольдштейн, с. 46). Порой палиндромы очень элегантны («демагога мед», А. Кондратов, с. 22) и весело-психологичны («Али молвила? Али вломила?», Б. Гольдштейн, с. 58). В палиндроме вполне возможен авторский стиль. Например, ритм поэмы Кондратова даже более рубленый, чем у Маяковского, за счет большого количества односложных слов: «Гул слуг: / «Барс — раб! / Бар — грабь! / Нож, он / туш шут!» / Нов звон / дуд» (с. 26). Это особенность стиля, а не палиндрома вообще (если вспомнить, например, общеизвестное мелодичное «А роза упала на лапу Азора»).

Но в то же время авторы работ о палиндромах ощущают необходимость оправдания палиндрома как не только игрушки, которой он, впрочем, был и есть для многих, от классика Брюсова до современника, определенно пишущего о своей мотивации: «Я завожу блог в ЖЖ. Возникает потребность что-то выкладывать в сеть, а идей нет» (В. Гершанов, с. 159). Тут-то автор и обратился к палиндромам, которые для него, видимо, выступают как средство общения и развлечения. Игровой характер палиндрома порой подчеркивает и спортивная лексика авторов книги: «Рекордным следует признать, вероятно, квадропалиндром 9 × 9» (И. Чудасов, с. 186).

Основательные доводы в пользу авангардности палиндромической поэзии — борьба со стертыми метафорами, обнажение приема. Однако, уходя от клише в одной области, палиндромы приходят к ним в другой. В условиях ограниченного словаря палиндромов «обращение к палиндромам-штампам и высокая цитатность неизбежны при создании большого палиндромического текста, банальные палиндромы необходимы автору для поддержания повествования» (А. Балашова, с. 95). Повторяются и некоторые синтаксические структу-

ры, «эксплуатируются морфологически удобные для составления палиндрома шаблоны» (А. Балашова, с. 96). Хотя у автора остается некоторая свобода в использовании тех или иных шаблонов, Балашова прослеживает значительное отличие Кондратова и Гольдштейна в отношении строк, начинающихся с союза «и», в соотношении типов синтаксических связей (с. 99).

«На уровне эвфонии, рифмы, строфики, стиля, образности палиндром непрерывно порождает неожиданные и уникальные образцы поэтической речи, особую метафорику» (А. Балашова, с. 101). Видимо, палиндром является поисковым средством, подобно рифме (что отмечают и авторы палиндромов, например В. Гершуни, — с. 155). Но в связи с этим стоит заметить, что основное содержание работ французского объединения УЛИПО, на которые ссылается И. Чудасов, скорее не исследование ограничений формы, а поиск текстопорождающих алгоритмов. Не случайно пик активности УЛИПО — после работ сюрреалистов, полагавшихся на самодействие подсознания, и до развития компьютерных алгоритмических языков, появления пишущих стихи программ. УЛИПО, видимо, полагалось на самодействие языка.

Интересна рефлексия одного из авторов палиндромов, В. Пальчикова: палиндром «погружает язык в экстремальные условия. Представь себе, что язык, условно говоря, разрушен: при написании палиндромических сонетов используется несколько тысяч слов. Приходится самому отвечать на вопрос: “Можно ли в разрушенном языке, в столь стесненных условиях, добиться настоящей поэзии?”» И далее о стремлении к суггестии и метафорике: «Поэт, делающий палиндромический стих, не нуждается в дополнительной сложности, поскольку удовлетворяется той сложностью, которая заложена в самодостаточном палиндроме» (с. 171). Видимо, здесь присутствует идея о самодействии формы, позволяющем достичь сложности.

«Палиндромическая поэзия непрозрачна в семантическом отношении, трудна для читательского восприятия» (А. Балашова, с. 77). Но всегда ли это так, если и в данной книге говорится о том, что палиндромы в СССР пропагандировал детский журнал «Мурзилка» именно в целях образования и игры, и в палиндромах очень велика доля междометий, восклицаний, просторечия (с. 94)? Видимо, палиндром (как любой другой прием) не делает поэзию сложной автоматически.

Жаль, что исследование не обращается порой к аналогиям из музыки. Первый образец комбинаторной поэзии, «Пиитическая игрушка», издан в России в 1829 г., И. Чудасов говорит, что он на 130 лет опередил комбинаторику Р. Кено. Но сочинение музыки по числам, выброшенным на игральных костях, было популярно еще во времена Моцарта — не там ли корни «Пиитической игрушки»? А непосредственно перед Кено алеаторику широко использовали композиторы, начиная с Дж. Кейджа в 1952 г.

Палиндром изначально связан с магией — и, видимо, является хорошим приемом при воссоздании разного рода сверхъестественных событий. Палиндром усиливает просторечие — и потому подходит для описания народных движений. Создатель первых русских палиндромических стихотворений большого объема, Хлебников, его именно так и применял («Перевертень» и «Разин»). Также у Хлебникова палиндром стал «способом выражения обратимости событий, описания переворотов во времени и пространстве» (И. Чудасов, с. 189). Близость палиндрома к архаике заклинаний подтверждается и тем, что переводы и переложения основателя комбинаторной поэзии Раймунда Луллия пользовались большим авторитетом у русских старообрядцев (И. Чудасов, с. 110). Возможна близость палиндрома

к идее воздаяния: «...палиндром с его обратным чтением наводит на мысль о расплате за каждое действие» (И. Чудасов, с. 162). Вероятно, палиндромическая поэма А. Кондратова по мотивам «Хорошо!» — именно попытка взять это «Хорошо!» назад, показать, что революционный импульс имел не слишком хороший итог. Вместо идиллии Маяковского «землю попашет, / попишет / стихи» возник мир насилия, страха и лжи: «Чека кеч / поплыл, поплыл, поп- / лыл / по крови... Ворк — оп!» (с. 29), «ссать ТАСС / тиражи жарит», «Мыло Колым / и Воркуту крови», «Ад. Зуд. Узда» (с. 32). Безусловно, палиндром хорошо работает в качестве запоминающегося афоризма.

Отношение к палиндрому полно внутренних противоречий. Об одном из авторов И. Чудасов пишет, что он «отстаивает право на существование своих произведений: пусть форма иногда и несовершенна, а мысль, породившая произведение и давшая ему содержание, безгрешна» (с. 167). Не трудно представить, что сказал бы об этом В. Шкловский, на чьи идеи о появлении содержания из формы как ведущие также и к обращению к палиндрому Чудасов ссылается. Книга снабжена содержательным кратким словарем терминов. Жаль, что не указано его авторство, поскольку в ряде случаев статьи этого словаря содержит дополнения к дискуссии, например: «Возможно, палиндром уже исчерпал себя как прием. Поэтому для его обновления авторам приходится прибегать к синтезу палиндрома и другой сложной формы, например акростиха» (с. 191). Занятно предложение по прикладному использованию поэзии: «...циклопалиндромы можно активно использовать в дизайне круглых предметов, то есть такими надписями можно украшать тарелки, блюдца, чашки» (И. Чудасов, с. 180).

Александр Уланов

Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: формы взаимодействия и методология анализа: коллективная монография / Отв. ред. и сост. А.А. Холиков, при участии Е.И. Орловой.



М.: ИМЛИ РАН, 2021. — 768 с. — 300 экз.

Взаимосвязь литературы и журналистики исследуется в зарубежной гуманитаристике с 1990-х гг. — в рамках истории книги (1990-е) и исследований периодики (2000-е). Основным материалом служат здесь публикации рубежа XIX—XX вв. Наряду с теоретико-методологическими монографиями изданы подробные росписи содержания и аналитические описания публикационных профилей модернистских периодических изданий, в частности трехтомная «Оксфордская критическая и культурная история модернистских журналов» (2009). Пресса указанного периода как часть единой публичной сферы, общей для литературы и журналистики, не осталась без внимания и отечественных ученых; примечательны в этом отношении три книги по истории русского авангарда А. Крусанова, вышедшие в издательстве «НЛО» (1996, 2003). Рецензируемая книга — еще один шаг в этом направлении.

За отправную точку авторы коллективной монографии взяли тезис о том, что особенно интенсивным сотрудничество литературы и журналистики как областей публичной сферы становится в начале XX в.: «русская литература обрастала “прессой”» (Б.М. Эйхенбаум) вследствие развития технологий и роста доступности средств печати, расширения и диверсификации книжно-журнального рынка, увеличения читательской публики. Как пишет во вступительной статье А.А. Холиков, в культурной ситуации начала XX в. «периодическая печать стала едва ли не главной площадкой для писателей» (с. 11). Журналист был посредником между автором и читателем — «участвовал в создании и разрушении писательских репутаций, адаптировал для широкого читателя смыслы, содержавшиеся в произведениях словесного искусства» (там же). В то же время литератор и журналист существовали в одном публичном пространстве: на полосе печатного издания были представлены и литературные, и нелитературные произведения. Взаимообмен творческими техниками и социально-дискурсивными стратегиями между писателем и газетчиком был неизбежен. Научная новизна обсуждаемой книги состоит в заострении и разработке этой проблемы сообщения литературного и нелитературных дискурсов.

Исходя из того, что литературный, журналистский, критический и «филологический» дискурсы существуют в общем пространстве, и коммуникативные процессы, формируемые этими дискурсами, тесно взаимосвязаны, авторы помещают в центр внимания сеть коммуникативных отношений, в которые были вовлечены культурные субъекты начала XX в.: отношения читателей и издателей, читателей и редколлегий журналов и газет, читателей и авторов, читателей как авторов друг с другом и т.д. Исследовать эти отношения — и «преломление» коммуникативной идеологии (по М.М. Бахтину) в художественной словесности рубежа XIX—XX вв. — авторы пробуют методами интегративной дисциплины под названием «коммуникативистика». «Коммуникативный канал» признается «неотделимым от литературного контента» (с. 38): образно-формальные комплексы изучаются в связи с системой дискурсивных отношений между акторами единого литературно-публицистического поля (издателями, членами редколлегий, авторами и др.). Предметом анализа становится «медиатекст» как «сверхтекстовое единство» (там же) напечатанного текста и окружающих его коммуникативных ситуаций, в том числе виртуальных, разворачиваемых посредством печатных СМИ. Конечной целью авторам сборника видятся не только литературоведческие, но и «медиалингвистические трактовки медиатекста»: и «насыщенное описание» (по К. Гирцу) социально-коммуникативного воздействия конкретного тропа или образа, и определение публикационных политик через конкретные риторические приемы и стратегии.

За блоком теоретико-методологических статей следуют эмпирические исследования. Раздел «Периодические издания: от центра к окраине» посвящен динамике взаимоотношений между популярными, столичными изданиями и локальными, периферийными. М.А. Фролов и А.В. Филатов дают аналитические очерки публикационного профиля двух популярных изданий — «Нового времени» А.С. Суворина и «Русского слова» И.Д. Сытина; Е.А. Андрущенко и Л.Ф. Луцевич, напротив, обращаются к провинциальной «Финляндской газете»; А.Л. Семёнова и Е.М. Захарова исследуют частное новгородское издание «Ильмень» и харьковскую газету «Южный край» соответственно.

«Новое время» и «Русское слово» рассматриваются как особый тип печатных изданий — «информационные газеты», создававшие, как пишет А.В. Фила-

тов, привычку «ежедневного чтения… для получения… информации о событиях» (с. 91). Задача такого издания — завоевать широкую читательскую аудиторию. В круг интересов аудитории конца XIX — начала XX в. входили международные события (события на Балканах, Русско-турецкая и Русско-японская войны), и они освещались в рассматриваемых газетах. При этом «Новое время» вовлекало публику в дискуссию об экспансии Российской империи. Для этого, по словам М.А. Фролова, в рубриках газеты формировались «постоянные маски» (с. 67), такие как суворинская дискурсивная маска «автор открытых писем от редакции». «Русское слово» вовлекало читателя в дискуссию о международных событиях, подчиняя литературные жанры информационно-практическим целям. Публицистический фельетон вбирал в себя стилистические приемы литературных жанров (например, рассказа). Фикциональные фрагменты, увлекающие читателя, сочетались с вырезками из новостных репортажей в режиме монтажной вставки, что помогало удерживать внимание публики.

Целью провинциальных газет было продолжение публикационной политики ключевых печатных органов и распространение коммуникативной идеологии изданий-гегемонов на «окраинах» империи — в Финляндии, Харькове, Великом Новгороде. По наблюдениям Е.М. Захаровой, эти издания также сочетают в себе литературные и нелитературные дискурсы в режиме «монтажности» (с. 160), ориентируясь на популярные газеты. Здесь вымысел опять-таки обслуживает информационную повестку: фикциональный фрагмент поставляет «обличительно-разоблачительные средства, определенные морально-нравственным и эмоционально-образным воздействием» (с. 164).

Раздел «Стратегии и репутации» посвящен специфике формирования литературных направлений и репутаций в сфере периодики рубежа веков. Авторы рассматривают становление символизма и литературных групп «Гилея» и «Центрифуга», репутации известных критиков, трансфер публицистических установок и литературных программ из одного контекста в другой. В последнем случае сопоставляются публикационные политики В.П. Буренина и пролеткультовцев (Баршт), символистов и Ю.И. Айхенвальда, Е.И. Замятина и редакторов журнала «Летопись», где Замятин публиковался до написания романа «Мы».

В центре внимания авторов этих исторических этюдов находится взаимозависимость, которая сложилась между литературными направлениями и сетевыми структурами (networks) печатных изданий русских модернизма и авангарда. Е.В. Иванова исследует символистский «тонкий журнал», наследующий «литературно-выдержанной форме западных “revues”» (с. 175). Это малотиражное печатное издание, интересное узкому творческому кругу, посвященное обсуждению эстетических доктрин и техник литературного творчества и исключающее традиционный материал «информационных газет» (актуальные новости и т.п.), напоминая little magazines зарубежных модернистов. Авторы «тонких журналов» не могли рассчитывать на публикацию в «толстых журналах», что способствовало обозначению социально-институциональных границ направления. Символистский журнал (как позже — символистское издательство) образовывал сеть контактов между авторами и соответствующий художественно-эстетический дискурс «о проблемах литературы» (с. 186). Этот дискурс не содержал в себе единой творческой программы, но сплачивал участников движения и создавал форум для полемики и поисков новых форм творчества.

Альманахи наследников и оппонентов символизма — авангардистов —

были, как и «тонкие журналы», площадкой для становления литературных групп. В них также нашел выражение литературно-эстетический дискурс радикальных течений русской литературы. М. Бёмиг рассматривает сборник-альманах «Студия импрессионистов» (1910) как «“мост” между модернизмом и авангардом», «прототип футуристических альманахов» (с. 262). В сборнике есть как «явные черты эпигонства» (по отношению к символистским изданиям), так и «сильные места» (с. 240, 261), предвосхищающие авангардистскую эстетику. Среди первых — фокус на синестезии как на основе эстетического переживания, акцент на синтезе искусств; среди вторых — резкое «неприятие академизма» (с. 258), разрыв с системой устойчивых представлений, интерес к «диссонансам», что близко к «музыке шумов» итальянских футуристов и опытам со звукописью-заумью. По прагматической установке сборник был ближе к футуристическим альманахам, призванным как шокировать читателя, так и вовлечь его в тесное взаимодействие с книгой. Порывает связи с модернизмом и С.П. Бобров, герой исследования А.Ю. Сергеевой-Клятис. На материале архивных писем показано, как Бобров отмежевывается от сложившегося эстетического дискурса символизма, пытаясь противопоставить ему иное видение футуризма, до конца не оформившееся.

Авангардизму как типу литературной социальности присуща такая стратегия самопродвижения, как скандал, — намеренная провокация с целью привлечения внимания. В этом смысле первый авангардист avant la letter — В.П. Буренин, герой статьи О.В. Федуниной. Буренин сознательно создавал дискурсивную маску скандалиста за счет «типологизации, встраивания объекта критики в ряд имен, за которыми в текстах Буренина уже закреплено… [негативное] семантическое поле» (с. 226). В результате статьи Буренина «тайком читали все» (с. 220). С тем же интересом несколько десятилетий спустя широкая публика следила за эскападами кубофутуристов, стратегия поведения которых, как показывает С.А. Казакова, не столько оскорбляла публику, сколько обеспечивала кубофутуристам внимание прессы и бесплатную рекламу, а также превращала их выступления в интересный аттракцион.

Раздел «Формы рецепции» посвящен образам писателей и журналистов в литературно-публицистическом дискурсе: писателям как медиаперсонам, журналистам как литературным персонажам — и наоборот. Авторы рассматривают медиаперсоны известных писателей, например Л.Н. Толстого (В.Н. Крылов), а также репрезентацию писателей в сатирической карикатуре (Е.С. Сонина), художественной литературе (М.В. Михайлова, А.В. Назарова), прессе (С.А. Кибальник, Е.Ю. Гордеева). Они показывают, что медийный образ писателя (и рецептивный профиль произведения) зачастую формировался в журналистском дискурсе и мог не отражать многообразия реальных читательских реакций.

Таким образом, в книге показаны многообразные взаимоотношения литературы и «срочной словесности» рубежа веков — как дискурсивных отношений между авторами, аудиториями и многочисленными литературными посредниками, эмпирический анализ и уточнение специфики которых представляется актуальной задачей историко- и теоретико-литературных исследований.

А.В. Швец

Małek E.

«История о цесаре Отоне» в древнерусском переводе и ее позднейшие обработки (исследование и издание текстов).



Warszawa, 2021. — 825 с. — (Библиотека русских переводов XVII—XVIII вв. древнепольской литературы. Вып. 10).

Новое исследование Элизы Малэк в серии «Библиотека русских переводов XVII—XVIII вв. древнепольской литературы» на этот раз посвящено судьбе чрезвычайно популярного в Европе средневекового рыцарского романа о римском цесаре Октавиане (Оттоне) и его супруге Алунде, попавшем на Русь в 1670-е гг. через польское посредство. Поэтика польского варианта романа оказалась наиболее близкой русскому читателю.

Напомню о предыдущих, не менее значимых, старорусских переводах с польского языка, опубликованных исследовательницей в этой серии: «Апофегматы» Беняша Будного, плутовской роман о Совизжале/Совестдрале, история о Гендрике и Меленде, легенда об астрологе Мустаеддыне, «Двор цесаря турецкого» Шимона Старовольского. Эти и многие другие памятники переводной литературы XVII в. убедительно свидетельствуют о преобладании польского влияния на европеизацию Московской Руси.

Монографическое исследование, посвященное роману о цесаре Оттоне и Алунде, сопровождается ценнейшими приложениями, занимающими более половины объема тома, где впервые публикуются тексты перевода романа (в русской версии — «Повести о цесаре Оттоне»), его позднейшие редакции и пересказы. Здесь же читатель найдет оригинальные повести на тот же сюжет, в частности никогда не публиковавшуюся ранее «Повесть о римском цесари Антонии». Также особо выделены сопутствующие роману рассказы о необычном рождении многочисленных близнецов; переведенные с того же польского оригинала, они с успехом циркулировали в русской рукописной книжности вплоть до конца XVIII столетия.

Научная публикация «Повести о цесаре Оттоне», ожидавшаяся уже давно, стала важным событием. Прежде всего, бóльшая доступность текста памятника прекратит наконец ошибочное отождествление «Повести...» с производной от нее древнерусской «Повестью о царице и львице», опубликованной еще в XIX в. Тот факт, что оригинальная повесть на сюжет романа о цесаре Оттоне превзошла в популярности свой исходник — известно более 250 списков «Повести о царице и львице», в том числе лицевых, а ее лубочные и фольклорные версии продолжали широко распространяться в XIX-м и даже в начале XX в. — привносит особое звучание в литературную историю рыцарского романа на русской почве.

Итак, перед нами внушительный итог многолетней филигранной работы польской славистки, посвященной изучению судьбы одного из самых интересных рыцарских романов, сыгравших важную роль в истории русской литературы Нового времени.

Ведущая тема довольно разветвленного сюжета романа — судьба обвиненной в измене жены римского цесаря Оттона Алунды, родившей двух близнецов.

Благополучие цесарской семьи разрушает свекровь, утверждающая, что невозможно родить близнецов от одного отца. Оклеветав перед сыном невестку, она обвинила ее в прелюбодеянии. Цесарь, шокированный услышанным и увиденным (сцена с псевдолюбовником, подложенным на постель спящей Алунды), сначала заключает супругу в темницу, а затем изгоняет вместе с малолетними детьми. После долгих скитаний и невероятных приключений изгнанной Алунды ее невиновность становится ясной цесарю Оттону. Справедливость торжествует: супруги воссоединяются, выросшие сыновья, покрыв себя рыцарской славой, счастливо женятся, а зло наказывается (самоубийство свекрови).

Родословная романа о цесаре Октавиане (Оттоне) имеет длинную и довольно причудливую историю. У истоков романа лежит старофранцузская поэма «Florent et Octavien», выросшая из средневекового *жеста* (chanson de geste) «Octavien» и впоследствии пересказанная прозой. Прозаический текст поэмы, литературно обработанный в 1454 г. для известного бургундского дипломата, мецената и библиофила Жана V де Креки (Jean V de Créquy), с успехом циркулировал в рукописном виде до конца столетия, пока в 1500 г. не был опубликован в Лионе. Судя по количеству переизданий, роман стал поистине народной книгой; он был переведен почти на все западноевропейские языки, в том числе польский. Так мы добрались до непосредственного «виновника» знакомства русского читателя с позднесредневековым рыцарским романом о римском цесаре Оттоне и его жене Алунде. Остается добавить, что польская версия-посредник, восходящая, в свою очередь, к немецкому переводу Вильгельма Зальцманна, была напечатана в краковской типографии Миколая Шаффенбергера под заглавием «Historya piękna i krotochwilna o Otonie cesarzu rzymskim» в 1569 г.

Польский вариант романа был переведен на русский язык в 1670-е гг., и вплоть до конца следующего столетия рукописи «Повести о цесаре Оттоне» циркулировали в читательском обиходе, подвергаясь многочисленным редакционным изменениям и обрастая литературным конвоем. Здесь естественно задаться вопросом: какое из шести известных польских изданий XVI—XVIII вв. первым достигло далекой Московии, став родоначальником всех последующих версий романа на русской почве? Э. Малэк отвечает на него опираясь на результаты тщательного текстуального сравнения русского перевода с польскими изданиями. Тем самым она подтверждает гипотезы, высказанные ранее (прежде всего Витольдом Косьным): «…источником перевода могло быть одно из изданий XVII в., в котором появились некоторые новые по сравнению с эдицией 1569 г. чтения» (с. 82). Единственное польское издание XVII в., текстуально близкое древнерусскому переводу, сохранилось в библиотеке Оссолинских во Вроцлаве.

Вывод о наиболее правдоподобном польском источнике перевода не противоречит датировке, которая содержится в большинстве списков «Повести о цесаре Оттоне»: «сия чюдная повесть» переведена «с полскаго на русский язык» в 1677 году. Сегодня выявлено 35 списков «Повести…» (включая фрагменты). Значительную часть их автору удалось посмотреть de visu, описать и систематизировать, что позволило сделать изучение перевода романа об Оттоне и Алунде более детальным. Действительно, нельзя не отметить полноты характеристики перевода, в которой отражены такие аспекты, как «Стилистическая манера переводчика», «Амплификации», «Эмоциональная окраска», «Ложные эквиваленты», «Лексические и синтаксические буквализмы», «Ономастика» и пр. (глава IV).

Сравнительное изучение польского оригинала и русского перевода с при-

влечением как можно большего числа списков дает возможность «пересмотреть и конкретизировать сложившееся представление о процессе адаптации романа о цесаре Оттоне на русской почве» (с. 7). Важный момент, на который обращает внимание исследовательница, — различие судеб рыцарского романа в православной Московии и католической Польше. Если текст польских изданий, благодаря печатному станку, почти не менялся, то русский перевод, циркулировавший в рукописной форме, напротив, активно трансформировался, подвергаясь многочисленным редакционным изменениям, порождая многообразие версий и переделок, которые отражали особенности его прочтения в новой культурной (языковой) среде. Эти наблюдения носят универсальный характер: их можно отнести практически ко всем русским художественным переводам XVII—XVIII вв.

Кто же взялся познакомить своих соотечественников с позднесредневековым рыцарским романом, занесенным на русскую почву из Польши во второй половине XVII в.?

Сразу оговорим, что ответ на подобный вопрос вряд ли возможен по отношению к русской литературной продукции переходного периода от Средневековья к Новому времени. Несмотря на усиление авторского начала в этот период, произведения переводной беллетристики (прежде всего рыцарский роман как наиболее примечательное новшество книжного репертуара) практически всегда оставались безымянными. Это неудивительно. Мало кто стремился связывать свое имя с «неполезными», по средневековым понятиям, повестями типа «Бовы Королевича» или «Еруслана Лазаревича». Хотя переводчик романа об Оттоне, как и его переписчики, подчеркивая моральные уроки повествования, всячески старались приблизить текст «Повести о цесаре Оттоне» к традиционной литературе душеполезного свойства.

Исходя из того, что переводчик «Повести...» принадлежал к образованному слою общества (надо сказать, не слишком широкому), остается возможность выяснить его социальное происхождение или институциональную принадлежность. Крупнейшим очагом культуры в XVII в. был Посольский приказ, первым заявившим о себе как о литературном центре. Именно там переводчики успешно совмещали служебные обязанности и занятия словесностью, к тому же им доставалась основная масса заказов (так как все переводы создавались по заказу). Считается, что из этого же учреждения вышли повести об астрологе Мустаеддыне и о Петре Златых Ключей. Перевод романа об Оттоне и Алунде также мог быть осуществлен в Посольском приказе. Допуская это, Э. Малэк не спешит делать окончательный вывод, поскольку достаточных оснований для принятия этой гипотезы как *единственно верной* в настоящий момент нет. Также маловероятно, по ее мнению, предположение В. Косьного о том, что переводчиком романа о цесаре Оттоне был сотрудник Посольского приказа Иван Гуданский, который в том же 1677 г. перевел «Историю о Мелюзине», — этому противоречит разница языка названных переводов (с. 110).

Чтобы лучше представить себе фигуру анонимного переводчика романа об Оттоне и Алунде, исследовательница сосредотачивается на изучении самого перевода, который немало может сообщить как о профессиональной компетенции своего создателя (качество перевода), так и о его мировоззрении, эстетических пристрастиях, начитанности, широте кругозора (глава IV).

Выясняется, что переводчик хорошо умел ориентироваться во вкусах своих читателей, привыкших к чтению душеполезных книг, то есть он и сам был «начитан в духовной литературе» (там же). Усиливая религиозный колорит текста, он буквально «сочинял» молитвенные

обращения героев «по образцу православных молитв» (с. 96). Не позволяет ли это искать его в клерикальной среде? В то же время он старательно избегал лексем, обозначающих католическое сакральное пространство, а в текст обращений подданных государю вводил лексему *рабы* в соответствии с принятым в XVII в. эпистолярным обиходом (с. 110). Эти и другие приемы выдают стремление вписать западноевропейский роман в местную культуру.

И хотя переводчик, по наблюдению Э. Малэк, и старался сохранить верность польскому оригиналу в области содержания и формы, культура, в которой он вырос, «не могла не отразиться на качестве перевода» (с. 109). Ведь описывая незнакомый ему мир, в котором живут и действуют герои романа о цесаре Оттоне, он сталкивался не только с языковыми, но и мировоззренческими проблемами. Лингвистический анализ перевода убеждает, что решения, к которым прибегает переводчик, «бесспорно связаны с попыткой передать явления чужой культуры языком, понятным его соотечественникам» (там же). Еще большим рвением в «одомашнивании» чужого текста отличались переписчики — так возникали новые редакции и оригинальные переделки.

Количество дошедших до нас списков, редакций и переделок «Повести о цесаре Оттоне» свидетельствует о ее популярности среди разных социальных групп русского общества. Судя по владельческим записям, проанализированным Э. Малэк, смена читателей этого текста происходила на протяжении многих десятилетий: «Если в конце XVII — начале XVIII в. ими были представители правящей элиты, то позже “Повесть о цесаре Оттоне” стала любимым чтением посадских людей, подьячих, военных» (с. 247).

Не ограничиваясь социальным и профессиональным статусом владельцев (читателей) романа, исследовательница пытается выявить их предпочтения, что непросто; к сожалению, читательские комментарии в эту эпоху еще крайне редки. Традиционно заявляя о владельческих правах на книгу как имущественный объект, русский библиофил XVII—XVIII вв. обычно предпочитал держать при себе свои чувства и мысли о прочитанном. Выявить его литературные предпочтения помогает так называемый литературный конвой — сопровождающие роман тексты, привнесенные переводчиком и копиистами, а также самими владельцами рукописей. Выбор этих текстов был отнюдь не случаен.

К устойчивому литературному конвою «Повести...» относятся развенчивающие ложные представления о рождении близнецов рассказы, дополнявшие польский оригинал и даже зажившие на русской почве самостоятельной жизнью: «История о княгине Алтдорфской» и «Повесть о предивном плоде» (опубликованы в приложении). Действительно, многих в то время интриговала способность родить одновременно двух и более детей. За объяснениями этого феномена обращались к травникам, лечебникам, вертоградам, а то и к натуральной магии, астрологии... Популярный лечебник «Прохладный Вертоград» сообщал: «...если семя [в утробе] на обе стороны упадет, то будет двое детей». В то же время не менее популярный «Вертоградец света», переведенный с итальянского, смущал историями о том, как «Маргарита графиня галланская одними родинами принесла 363 сына живых». Среди читателей «Повести о цесаре Оттоне» наверняка находились подозрительные умы, разделявшие в быту утверждение царицы-матери, что не может родиться двойня от одного отца. Все же сочувствие несчастной Алунде явно перевешивало, и тогда этот вопрос решался привычным образом — «на все воля Божья».

То, что часть списков «Повести о цесаре Оттоне», которая находится в со-

ставе сборников рубежа XVII—XVIII вв., соседствует с другими, весьма популярными, переводными повестями кажется естественным. Э. Малэк проследила, как со временем, следуя за вкусами читающей публики, менялся состав этих текстов. Если в первой четверти XVIII в. сборники наполнялись переводами второй половины предыдущего столетия, то в дальнейшем на смену, условно говоря, «Повести о Петре Златых Ключей» приходят истории типа «Ипполит и Жулия» или «Агленский милорд Гереон». Рядом с «забавными» повестями в сборниках смешанного состава нередко соседствовали исторические сочинения, такие как «Синопсис» Иннокентия Гизеля, «Сказание о Мамаевом побоище», «Казанская история» и др. Таким образом, их составители соблюдали некий баланс между «полезным» и «неполезным» чтением.

Рассуждение о том, чем же «сия чюдная повесть» так полюбилась русскому читателю, выводит на культурно-исторические обобщения, связанные с судьбой «неполезной», развлекательной литературы в России XVII—XVIII вв., в разряд которой попадали рыцарские и авантюрно-любовные романы. Блестящий анализ как самой этой литературы, так и читательских предпочтений, вкусов и литературных компетенций содержится в монографии Э. Малэк «“Неполезное чтение” в России XVII—XVIII веков» (1992), остающейся и сегодня ценнейшим путеводителем по русскому секулярному чтению.

Конечно же, читателей «Повести о цесаре Оттоне» привлекала необычная фактура повествования — «сцены из рыцарских времен», сказочные эпизоды, авантюрные поступки героев. В то же время в житейском понимании древний сюжет не казался чем-то невероятным и был созвучен знаниям о реальном мире. Злоключения Алунды, ложно обвиненной свекровью в измене, определенно находили отклик в сердцах любителей романов. Не случайно, замечает Э. Малэк, негативная оценка свекрови Алунды была значительно по сравнению с оригиналом усилена русским переводчиком (с. 92).

Длинная и довольно причудливая литературная история одного переводного романа, восстановить которую взяла на себя труд польская славистка, вписав его в общий контекст русской письменности второй половины XVII—XVIII вв., несомненно, делает картину культурной жизни той эпохи более внятной для нас.

Г. А. Космолинская

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.

Хроника научной жизни

Зараз(итель)ная готика: новые перспективы

Международная конференция

«Готика в эпоху заразы, популизма и расовой несправедливости»

(*Университет Саймона Фрейзера, Канада, 10—13 марта 2021 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_401

С 10 по 13 марта 2021 года на базе Университета Саймона Фрейзера в Канаде (Британская Колумбия) проходила очередная конференция Международной ассоциации исследователей готики (International Gothic Association), название которой можно считать живым откликом на ситуацию в мире: «Готика в эпоху заразы, популизма и расовой несправедливости» (*Gothic in a Time of Contagion, Populism and Racial Injustice*). Ассоциация проводит большие международные конференции, как правило, раз в два года, причем в разных городах и странах. На этот раз в силу известных обстоятельств мероприятие состоялось онлайн.

Идея конференции возникла еще в начале пандемии, и отбор заявок завершили осенью. Тот факт, что исследователи готики откликнулись на актуальную повестку, не должен удивлять: развитые в англоязычной науке Gothic studies (у нас это еще по-прежнему фактически экзотика, даже внятного русского названия для данной области науки нет) представляют собой что-то большее, нежели просто историко-литературные (а также кинематографические и проч.) штудии. «Страшное» в искусстве давно рассматривается как удобный язык для анализа и описания всевозможных пограничных явлений, трансгрессивных практик, маргинального, подавляемого, проблем столкновения с иным, чужим, непонятным, что видно хотя бы по перечню наиболее обсуждаемых тем: готика и гендер (в частности, много пишут о так называемой женской готике, “female Gothic”), готика и колониальный мир, готика и политика. Само понятие Gothic, исходно определявшее пласт литературы от «романов тайны и ужаса» до, предположим, «Дракулы», становится все более объемным, в критических работах это уже не жанр, а, как правило, mode (англ. “род, модальность”). В известном смысле ситуация напоминает «реализм

без берегов», памятный отечественному читателю — и предельным расширением круга объектов, и попытками связать исследуемый материал с актуальной повесткой (это, конечно, встречается отнюдь не всегда, но заметно, как интерес к тексту растет, когда в нем находят «животрепещущее» и одобряемое новейшей этикой). Сами специалисты по готике периодически отмечают необходимость помнить об особенностях конкретного материала и об исторической специфике, но тяга к злободневному сохраняется. Видимо, происходящее нельзя описывать как постановку науки на службу чему бы то ни было — она просто берет на себя некоторые дополнительные функции, как это происходило с русской литературой XIX столетия: интеллигенция получает дополнительную платформу для разговора о наболевшем в кругу единомышленников.

Следовательно, не приходится удивляться, что в кризисной ситуации ученые, не имея возможности собраться «вживую» из-за пандемии, решили превратить ее в повод для очередной конференции (предыдущие были относительно нейтральны и не привязаны к ситуации — например, городская готика, ужасы и хоррор), тем более в готической традиции темы чумы, заразы, эпидемии имеют давнюю традицию, начиная с «Последнего человека» Мэри Шелли (которому в этот раз было посвящено несколько докладов) и даже более ранних текстов.

Участники представляли без малого два десятка стран — от Великобритании до Японии, от Таиланда до России, от Канады до Австралии. На двадцати шести секциях (panels) прозвучало около восьмидесяти выступлений и состоялось четыре пленарных доклада. Среди докладчиков были как живые классики Gothic studies (например, профессор *Дэвид Пантер* (Бристольский университет, Великобритания), автор монографии 1980 года «Literature of Terror», которая, как принято считать, знаменовала начало этого направления в литературоведении), так и ученые разных поколений, в том числе аспиранты. Охват материала простирался от готической классики (Уолпол, Мэри Шелли, рассказы о привидениях) до литературы разных стран и эпох, кинематографа, видеоигр.

Сюжеты пленарных докладов отличались разнообразием: *Линни Блейк* (Университет Манчестера, Великобритания) говорила о комедиях на тему зомби-апокалипсиса в их связи с социальными проблемами современности, *Эндрю Нг Хук Сун* (Университет Монаш, Малайзия) задавался вопросом о глобальности готики (в самом деле, в последнее время говорят и пишут, например, об азиатской готике — да и границы понятия остро нуждаются в осмыслении), *Марк Дегган* из Канады (Университет Саймона Фрейзера) рассматривал недавний (2019 года) фильм «Атлантика», *Маиша Уэстер* (Университет Индианы, США) коснулась расовой проблематики в современной американской культуре. Последние два сообщения имеет смысл осветить несколько более подробно, поскольку они дают представление о важных тенденциях в Gothic studies и, конечно, о проблематике конференции (явная социальная повестка и весьма широкое понимание заразы, не сводящееся к медицинскому взгляду).

Марк Дегган говорил о претендовавшем на «Оскар» и «Золотую пальмовую ветвь» фильме «Атлантика», снятом Мати Диоп — женщиной-режиссером франко-сенегальского происхождения — в жанре романтической драмы с выраженными элементами фантастического реализма. Один из ключевых персонажей, Сулейман, долго не получал оплату за работу на стройке и, отчаявшись, решил вместе с товарищами на утлых лодчонках плыть через океан в Испанию в поисках лучшей жизни. Зритель догадывается, что молодые люди гибнут в море. В дальнейшем выясняется, что духи незадачливых мореплавателей вселяются в жителей Дакара: в домах внезапно вспыхивает огонь, покинутые девушки выходят, словно зомби, на берег океана и смотрят вдаль. Дегган комментирует фильм, напоминая о том,

что́ сказал режиссеру один из сенегальских рабочих (рискованная миграция на лодках — реальный факт): «Когда ты принимаешь решение уехать, ты на самом деле уже мертв». Таким образом, становится понятно, что́ лежит в основе фантастических элементов: по сути, перед нами развернутая метафора — безработные, отчаявшиеся сенегальцы становятся духами, призраками, взыскующими справедливости (мотив, знакомый не только европейцам по британским «историям с привидениями» — он встречается в фольклоре и литературе по всему миру и, соответственно, делает фильм понятным широкому кругу зрителей, выводит его за пределы местной проблематики). Сообщение Деггана имело большой резонанс, и его пригласили продолжить разговор об «Атлантике» в рамках первого из еженедельных семинаров, прошедших по следам конференции.

Не менее живой интерес вызвал доклад Маиши Уэстер, ставший хорошей иллюстрацией особенностей «окологотического» дискурса. Докладчица, с одной стороны, поместила предмет обсуждения, американские фильмы ужасов, в широкий исторический контекст, с другой — обратилась к проблемам современного мира, сопроводив анализ материала эмоциональным и красноречивым комментарием на тему существующего по сей день расового неравенства. Понятно, что на фоне движения Black Lives Matter, структурного расизма и высвеченного пандемией расслоения в обществе давняя традиция изображения «готических злодеев» как чудовищ, тяготеющих к бессмысленному разрушению, начинает восприниматься совершенно иначе. Готика действительно касается «самых страшных страхов», боязни Другого — и то пытается этого самого Другого постичь, то подчеркнуто его расчеловечивает, наделяя, к примеру, анималистическими чертами. Как сообщает Уэстер, в наши дни американский кинематографический хоррор подхватил эту тенденцию всплеском жанра Torture Porn (натуралистичная демонстрация немотивированного насилия и «расчлененки»), и в реальной жизни параллелью к этому стали необоснованно жестокие нападения на афроамериканцев, в том числе уже во время пандемии. В фильмах показано расчеловечивание как афроамериканцев («социальная смерть»), так и белых (бездумная жестокость), при этом источником ужаса становится именно немотивированное уничтожение (как буквальное, так и символическое, посредством лишения социального статуса) чернокожего населения. В качестве иллюстрации к своим рассуждениям Уэстер использовала фрагменты и цитаты из целого ряда кинотекстов, включая телесериал «Американские боги» (2017—2021). Повестка дня не замедлила проявиться и в этом докладе, на сей раз в виде упоминания реальных массовых выступлений афроамериканцев, заявлявших, что нынешняя пандемия COVID-19 всего лишь часть другой, большой пандемии, планомерно их уничтожавшей уже не одно столетие. В данном случае совершенно очевидно, что разговор о готике в литературе и других видах искусства может обернуться комментарием к насущным проблемам, способом рефлексии. Доклад вызвал большой интерес и очень эмоциональный отклик аудитории.

Что касается отдельных секций, то ввиду их большого количества не представляется возможным подробно рассказать обо всех, отметим наиболее интересные и характерные. Необходимо напомнить, что это были panels, существенно отличающиеся от секций на отечественных конференциях: блоки из трех (иногда двух или четырех) тематически близких докладов с выделенным временем на дискуссию.

Интересно, что первая же секция была посвящена готике XVIII столетия, материалу, который изучается давно и планомерно — с тех уже довольно давних времен, когда представить себе «экоготику» или «азиатскую готику», к примеру, было решительно невозможно. Авторы сообщений нашли новые ракурсы и связали старинные тексты с современной проблематикой (на этой конференции отсылки к ней звучали даже громче обычного — вероятно, в связи с беспрецедентной ситуацией

в мире, затронувшей, конечно, и научное сообщество). Начали с обсуждения «Замка Отранто» — классического романа, считающегося первым «настоящим» готическим текстом (с чем можно, наверно, поспорить, но знаковый статус произведения Горацио Уолпола сомнению не подлежит). *Кей Кронистер* (Университет Аризоны, США) показала, как в «Отранто» работают отсылки к политическим бурям XVII века.

Александра Вэгстафф (Университет Макмастера, Канада) также говорила о связи классической готики с политической повесткой — но направленной уже не в прошлое, а в настоящее: темой ее доклада стала информированность в эпоху пандемии сквозь призму «Удольфских тайн», а эпиграфом — несомненно отзывающаяся в сердце современного человека цитата из знаменитой писательницы: «A well-informed mind is the best security against the contagion of folly and vice» («Хорошая информированность — лучшая защита против заразы глупости и порока»). Зараза в данном случае, конечно, не имеет прямого отношения к медицине, а представляет собой метафору «заразительности» дурного. Рассказывая, как героиня романа Эмили боролась с отчаянием и желанием отдаться предрассудкам, стремилась остаться собой в условиях стресса и изоляции, докладчица проводит параллель с днем сегодняшним, когда слово «изоляция» обрело новый смысл, а обилие ложной информации и безволие зачастую лишь способствуют распространению болезни — в самом буквальном смысле. Старинная литература может, как выясняется, стать поддержкой в непростой ситуации. Вероятно, подобную тематику доклада на научной конференции можно счесть странной, однако, повторимся, очередная «Готика…» стала не просто академическим мероприятием, но во многом инструментом осмысления создавшейся ситуации. Нельзя сбрасывать со счета и терапевтические моменты (мотивация и взаимоподдержка через обращение к культурному наследию), придающие конференции определенное своеобразие, но вполне объяснимые. Теплое неформальное онлайн-общение участников уже вне рамок конференции служит тому дополнительным подтверждением.

Вторая и третья секции были целиком посвящены знаковому тексту с «эпидемиологической» тематикой — роману Мэри Шелли «Последний человек». *Джингси Шен* (Университет Вашингтона, США) усмотрела в нем не только тему «заразности», но и заразительность (английское прилагательное *contagious* в полной мере отражает эту дихотомию): тема эпидемии появляется не только на уровне содержания истории, но и в рамочном повествовании, где рассказчик находит и интерпретирует документы, как бы вовлекая читателя в процесс осмысления и, как выразилась докладчица, «делая невозможные ситуации переносимыми». Здесь звучит и актуальная сейчас идея взаимодействия автора, героя и читателя, и — подспудно — представление о терапевтической функции чтения.

Дэвиду Зиглеру (Университет Калгари, Канада) показалось любопытным и симптоматичным, что роман Шелли повествует о событиях XXI века, то есть опять-таки напрашивается сравнение с сегодняшней реальностью. Ученый объясняет возросший интерес к роману тем, что, кроме пандемии, в нем подробно описаны популизм и всевозможные политические группировки. Текст, в свое время не принятый критиками и читателями, обрел новую жизнь — и посвященные только ему две секции тому свидетельство. Для современной «готицистики» также характерно, что исследователь из Канады обращается к идеям Славоя Жижека, которые, наряду с концепциями Лакана и Дерриды, в последнее десятилетие буквально пронизывают англоязычные труды по Gothic studies.

Майкл Кэмерон (Университет Дэлхаузи, Канада) также провел параллели с книгой Мэри Шелли, но на этот раз речь пошла о романе Ричарда Мэтисона «Я — легенда» (1954), сюжет которого более известен по экранизации 2007 года. По мне-

нию исследователя, обращение к теме «последнего человека на земле» в разные периоды вполне объяснимо — оно позволяет осмыслить пограничный опыт, глобальные катастрофы современности. Докладчик утверждает, что изоляция, переживаемая последним представителем человеческого рода, перекликается не только с тем, что мы пережили во время связанных с эпидемией локдаунов и карантина, но и с растущим отчуждением вследствие повышения политической поляризации. Ученый уверен, что оба романа, о которых он говорит, могут помочь не только осмыслить создавшуюся сейчас ситуацию (в том числе засилье праворадикального популизма), но и понять, как с ней справиться.

Конечно же, как и на любой большой «готической» конференции, была и секция, посвященная викторианской готике — по организационным причинам ее разделили на две части. Участники секции нашли новые аспекты, казалось бы, в давно известных, признанных и хорошо изученных текстах — от «Джейн Эйр» до «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда».

Амрин Коли (Университет Эдинбурга, Шотландия) уверена, что переосмысление готики сейчас особенно важно, поскольку COVID-19 не только поставил население планеты лицом к лицу с собственной физической слабостью, но и напомнил о другой, долгое время замалчиваемой эпидемии — пандемии душевных болезней. Литература мейнстрима, по мнению докладчицы, излишне романтизирует такого рода заболевания, в то время как готика помогает понять как страдания больных, так и меру окружающих их предрассудков и равнодушия — и одновременно способствует закреплению некоторых стереотипов, демонизируя «безумие».

Гвендолин Фэй Мур (Университет Дублина, Ирландия) также обращается к «Странной истории» — и к классической новелле Шеридана Ле Фаню «Зеленый чай», двум текстам, которые обычно рассматривают в свете тематики безумия (раздвоение личности и галлюцинации), но в данном случае предметом анализа становится «заражение Британской Империи» товарами с Востока. Колониальная проблематика для викторианской готики настолько важна, что существует специальный термин «колониальная готика». Докладчица заявляет, что в ее исследовании речь идет о «культурной колонизации»: товарам восточного происхождения, например, тому же чаю, приписывали негативное, разрушительное воздействие на британцев, причем не только на уровне популярных предрассудков, но и в серьезных медицинских журналах. Интересно, что в указанных художественных произведениях сила колониальных товаров не в их якобы вредоносном воздействии, а в том, что они могут уничтожить тщательно конструируемую «хорошую британскую» идентичность и показать лежащие под ней первобытные силы — так объясняется и раздвоение доброго доктора Джекила, и сумасшествие персонажа «Зеленого чая».

Показательно, что на одной из секций конференции обсуждалась карибская готика. Здесь уместно напомнить, что понятие «готика» в современном англоязычном литературоведении чрезвычайно объемно, и в последнее время эту категорию применяют к текстам (вербальным и визуальным), созданным в рамках самых разных национальных традиций и регионов, расширяя границы не только хронологически, но и географически. Это порождает определенные проблемы — становится не совсем ясно, что же такое готика, не попадают ли в эту сферу практически любые произведения, где встречаются определенные образы и сюжеты и исследуется категория страшного.

В этом смысле представляет интерес доклад *Кристиана Солера* (Стэнфордский университет, США), посвященный двум известным готическим тропам — haunted houses (дома с привидениями) и damsels in distress (девицы в беде), но на материале экранизаций двух рассказов колумбийских писателей, в которых расо-

вые и колониальные проблемы прошлого продолжают воздействовать на современных жителей региона. Докладчик — одновременно организатор и модератор секции — подготовил для сайта конференции тезисы, поясняющие общую идею готики «на периферии». Карибы, пишет он, это регион, который систематически маргинализируют в культурном, политическом и даже научном смысле, местная литература также обладает неопределенным статусом и обычно не считается частью латиноамериканской традиции. Солер рассматривает готику не просто как теоретический конструкт, завезенный в карибские колонии, но как эстетическое прочтение мира, привнесенное из бывших европейских колоний.

Другое бурно развивающееся в последнее время направление, которому была посвящена отдельная секция, — экготика. Прочтению подвергались как достаточно новые тексты (кинофильмы, романы Маргарет Этвуд), так и классические — *Ли-шин Су* (Национальный Университет Ченгчи, Тайвань) предложила оригинальную интерпретацию поэзии Эмили Дикинсон (мысль о том, что Gothic studies могут заниматься и поэзией, пока что не воспринимается как самоочевидная, однако такого рода наработки вызывают большой интерес, как это и случилось с докладом китайской коллеги). Ли-шин рассматривала не только тексты Дикинсон, но и произведения современного тайваньского поэта Чен Кехуа: она отмечает, что оба мастера слова «используют готические образы заражения, гниения и распада, чтобы поведать о передаче мыслей и посмертной славе». Звучит парадоксально — но поэты в самом деле вышли за пределы стандартного круга ассоциаций и, по утверждению ученого, коснулись экологических проблем (пусть во времена Дикинсон такого понятия и не существовало) и условности границ между человеческим и нечеловеческим, поставили под сомнение современные им представления об иерархических отношениях природы и человека.

В рамках второй части этой же секции *Джина Вискер* (Университет Бата, Великобритания) проанализировала эссе Маргарет Этвуд «Рагу из сумчатого волка» и рассказ Дейзи Джонсон «Ритуалы крови». По мнению докладчицы, Этвуд и Джонсон предлагают своеобразный рецепт спасения мира от каждодневного ужаса. И рецепт этот дает готика благодаря своей способности придавать форму чудовищному вокруг и внутри нас. В текстах, которым был посвящен ее доклад, звучит тема поглощения — в самом прямом смысле: богатый гурман ест баснословно дорогое и невкусное рагу из клонированного животного, героини рассказа предаются каннибализму и в соответствии с архаическими представлениями наследуют черты съеденных, причем не всегда симпатичные. «Кулинарные» мотивы встречаются в готике давно, начиная с вампирских сюжетов, и их современное прочтение тесно связано с этико-экологическими проблемами дня сегодняшнего.

Конечно же, достаточно большой блок конференции был посвящен проблематике гендера и сексуальности, широко освещаемой в современных Gothic studies еще начиная с работ, посвященных «роману тайны и ужаса» с его страдающими героинями и вниманием к дисфункциональным семьям и токсичным отношениям. В сочетании с обращением к внелитературной современной проблематике результат был весьма интересен — в частности, одна секция имела подзаголовок «Квир-пандемия и заражение». Представленные на ней два доклада связывали XIX столетие и современность — причем в весьма различных отношениях. *Бронте Шильц* (Университет Манчестера, Великобритания) говорила о связи некоторых ключевых текстов готики «рубежа веков» с бытовавшими тогда представлениями о сексуальной трансгрессивности и о том, как художественная литература, в частности готическая, в то время заполняла некоторые лакуны — были темы (к примеру, неконвенциональная сексуальность), которые считались неприемлемыми настолько, что для них буквально не существовало языка описания. Шильц уверена, что этот прецедент во

многом повлиял на последующую традицию вплоть до «субверсивной мощи» современной готики. Здесь, конечно, встает вопрос о границах и природе готического — и одновременно озвучивается мысль о важности и актуальности его как своеобразной формы саморефлексии культуры и способа говорить о трудном и страшном.

На той же секции *Полина Палмер* (Университет Уорвика, Великобритания) представила разбор современного романа о СПИДе (Винсент Бром, «Любовь во время чумы») и показала, как в нем проступает тема бубонной чумы, охватившей Лондон более трех веков назад, на фоне тем двойничества и путешествий во времени. Понятно, что в сознании докладчицы и аудитории две эпидемии были ассоциативно связаны с сегодняшней ситуацией. Палмер убедительно продемонстрировала устойчивость готических тропов, на которых построен роман Брома, и их способность описывать экстремальный, травматичный опыт — конечно же, последнее способствует первому, и лучшим доказательством этому служит сама тематика конференции.

В продолжение секции было сделано три сообщения, посвященных уже полностью современному материалу. В частности, *Ардель Хефеле-Томас* (городской колледж Сан-Франциско, США) говорила о готической образности в произведениях визуальных искусств (видео, пластика, перформанс), посвященных теме СПИДа и созданных художниками, страдавшими от этой болезни. Во многом проблематика таких работ определяется личным опытом автора, в том числе ощущением изгнанничества, стигматизации, пограничного состояния между жизнью и смертью — последнее, между прочим, играет огромную роль и в готической традиции (призраки, восставшие из гроба мертвецы и пр.). Выступление Хефеле-Томас было не только представлением результатов исследования, но и отчасти речью в защиту жертв эпидемии от этой самой стигматизации, увы, во многом напоминающей средневековое отношение (болезнь как кара за грехи).

Прозвучали на конференции и доклады, посвященные более раннему материалу, но при этом не менее явно отсылающие к проблемам дня сегодняшнего. На секции «Американская готика» *Фэй Рингель* (Академия береговой охраны США) определила Инкриса и Коттона Мэзеров как первых в Америке собирателей «фольклорного хоррора» (folk horror, понятие, в настоящее время достаточно широко применяющееся к литературным произведениям и фильмам типа «Солнцестояния» и «Плетеного человека») — их влияние просматривается вплоть до творчества Вашингтона Ирвинга, Готорна, Лавкрафта и Стивена Кинга. Соответственно, отношение отца и сына к «чумной» тематике также заслуживает особого внимания. Интересно, что они освещали различные объяснения эпидемий, от чисто религиозных до естественно-научных, порой по современным меркам весьма причудливых, например, представление о том, что кометы являются предвестниками чумы. Коттон Мэзер также связывал эпидемии с колдовством, однако же стал горячим сторонником вакцинации, за что его едва не убили. Подобные факты позволяют более полно и многомерно представить отношение к болезням в ту эпоху и, конечно, в известной мере поучительны до сих пор: как известно, текущая пандемия вызывает иногда реакции, по природе своей весьма архаичные, не менее, чем вера Коттона Мэзера в колдовские чары (как указывает Рингель, в духе европейского XIV столетия), сочетавшаяся с очень прогрессивными по тем временам научными идеями.

Вторая часть секции «Американская готика» была посвящена относительно современному материалу, созданному после Второй мировой, — от литературных произведений, уже ставших классикой, до фильмов и компьютерных игр. *Мэтью Крофтс* (Университет Гулля, Великобритания) в докладе с красноречивым названием «*Готическая тирания накануне катастрофы*» осветил роман Дж. Уиндема «День триффидов», серию графических романов «Ходячие мертвецы» и видеоигру Fallout. Исследователь отмечает, что для «готической модальности» начиная

с XVIII столетия характерны ситуации столкновения героев с насилием, выживания в трудных ситуациях, и эта же парадигма работает в современных постапокалиптических текстах (в широком смысле). Анализ выбранного материала здесь вполне убедителен, но опять же встает вопрос о границах готики и о превращении ее из исторически конкретного явления (пусть даже весьма широкого, Gothic mode) в некий универсальный язык для описания экстремального опыта, востребованный в нынешней ситуации, но фактически выходящий за пределы компетенции литературоведов.

Эта проблематика прослеживается и в большом блоке докладов (две секции), касающихся современных фильмов ужасов и телесериалов в аналогичном жанре. *Джеффри Вейнсток* (Университет Центрального Мичигана, США) посвятил свой доклад популярному сериалу «Penny Dreadful» (в российском прокате «Страшные сказки») и показал, как в нем возрождается на новом уровне старинное представление о миазмах (убежденность, что причина заразных болезней — ядовитые испарения, откуда, в частности, слово «малярия» — буквально «дурной воздух»). Эта идея оказалась на удивление устойчивой — в американской литературе, которой занимается Вейнсток, ее можно обнаружить у Чарльза Брокдена Брауна и Эдгара По, а современные кино и телевидение возвращаются к соответствующим представлениям на визуальном уровне, причем уже совершенно на другой почве: знания о природе болезни радикально изменились, однако соответствующая образность стала выразительной метафорой экологических проблем современности. Это очередной и очень показательный пример устойчивости готических тропов: форма, понятная всем, может наполняться новым содержанием и помогать облекать в яркие образы то, что волнует людей уже совсем иной эпохи.

Страхи современного человека подверглись анализу еще в одной секции — «Готическое телевидение и видео: беспокойство об окружающей среде, цифровой образ и образ Другого». В частности, *Мариакончетта Костантини* (Университет им. Габриэле д'Аннунцио, Италия) включила в название своего доклада формулировку *across media* (что можно перевести как «в разных видах искусства», «разными средствами» — речь шла о литературе, кино, телевидении и даже прессе), а материалом послужили тексты (в широком смысле), ставшие ответом на тревогу по поводу климатических изменений, ведущих к таянию вечной мерзлоты. «Полярная» тематика присутствовала еще во «Франкенштейне», но из доклада Костантини с очевидностью следует, что в последние десять с небольшим лет она стала чрезвычайно востребована в литературе ужасов. Патогены, дремавшие в вечной мерзлоте, описываются в таких текстах как зомби или призраки, в духе готической традиции. Докладчица отмечает, что рассматриваемый материал создавался до пандемии коронавируса, но в последнее время вызвал повышенный интерес, подпитываемый новыми страхами перед потенциальными источниками заражения, что отразилось, в частности, в газетной риторике с ее вездесущим образом «полярных вирусов-зомби». Характерно, что в таких случаях осуществляется явный выход за пределы медико-биологического дискурса в сторону почти средневековой концепции «наказания человечеству».

Разумеется, в одном обзоре невозможно охватить все доклады и тем более все высказанные соображения, но представляется, что конференция «Готика в эпоху заразы» стала важным событием мировой научной жизни. Это был не просто форум, на котором ученые из разных стран могли обменяться идеями, но и своеобразный акт саморефлексии научного сообщества, стремящегося понять нынешнюю непростую ситуацию и найти подходящий язык для ее описания и интерпретации.

Анастасия Липинская

Международная научная конференция «XV Гаспаровские чтения»

(*ИВГИ РГГУ, 13—18 апреля 2021*)

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_409

1. Стиховедение

Заседания стиховедческой секции Гаспаровских чтений — XV состоялись 13—14 апреля в формате zoom-конференции. По традиции доклады были посвящены самым широким вопросам организации стиха разных языков и периодов, в том числе восприятию поэтической речи, звучащему стиху и воздействию стиха на сознание.

Александр Петров (Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН, Петрозаводск) в докладе «*Освоение книжной силлабики XVII—XVIII вв. русским фольклорным духовным стихом: путь тоники и путь силлаботоники*» рассказал о взаимодействии между фольклорным и литературным стихом в один из самых интересных периодов их развития. Русская книжная силлабика XVII—XVIII веков (стих, где строки выравнены по количеству слогов) представлена огромным множеством текстов, которые не только стали памятниками стихотворной культуры, но и проникли в русский фольклор, в частности в духовные стихи. Книжная силлабика в фольклорных духовных стихах трансформировалась либо в тонический стих (стих, где строки выровнены по количеству ударений), либо в силлабо-тонический стих. При этом основной путь — это тонизация силлабической основы (то есть переход к стиху с равным количеством ударений в каждой строке).

Доклад *Марины Акимовой* (МГУ) «*К понятию стиха у М.М. Кенигсберга*» был посвящен разбору и интерпретации двух исследований Максима Максимовича Кенигсберга (1900—1924), рано умершего талантливого филолога, члена Московского лингвистического кружка, ученика Г.Г. Шпета. Первая из них — это работа «Анализ понятия стиха» (1923—1924), опубликованная и прокомментированная в 1994 году М.И. Шапиром, вторая — сохранившаяся в архиве, но до сих пор не изданная (готовится к печати) статья «Понятие внутренней формы у Антона Марти и возможности дальнейшей интерпретации» (1924), которая, впрочем, тоже уже становилась предметом специального разговора (в частности, о ней подробно писала итальянская славистка Микела Вендитти; см.: Логос. 2010. № 2 (75). С. 150—161). В своем выступлении Акимова показала, что наследие Кенигсберга требует дальнейшего исследования и осмысления. Основное внимание было уделено анализу развертывания кенигсберговской мысли в отношении таких понятий, как стих, языковые, логические, грамматические и эстетические формы, внутренняя форма слова, внутренняя форма стиха и глосема (в значении «стихотворная строка»).

Секцию продолжили два выступления, посвященные проблеме моделирования ритмического строения речи и стиха. *Евгений Казарцев* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе, озаглавленном «*Языковой резерв ритмики ранних русских ямбов*», рассмотрел ямбы Ломоносова с точки зрения их совпадения с разными ритмическими моделями и обосновал тем самым продуктивность метода моделирования ритмики по разным вероятностным параметрам. Основное внимание Казарцев уделил обсуждению вопроса о причинах высокой и низкой ударности в четырехстопном ямбе. Как известно, в ранних ямбах Ломоносова полноударность значительно выше как моделируемой ударности, так и уровня ударности, наблюдаемого во всех

более поздних образцах русского ямбического стиха. Казарцев рассмотрел динамику этого показателя (Ломоносов, 1741 год — 96,2%; Ломоносов, 1743 год — 75,7%; русский ямб после 1750 года — 28%) в сопоставлении с данными по английскому (подсчеты Дж. Бейли, 32,9%), голландскому (55%) и немецкому ямбу XVII — первой половины XVIII века (75%). По мнению Казарцева, разная доля числа полноударных строк, которую обычно связывают со средней длиной слова в языке, требует иной интерпретации, поскольку средняя длина английского, немецкого, голландского слова не настолько меньше средней длины русского слова, чтобы объяснить столь разительные ритмические различия.

Сергей Ляпин (ИРЯ РАН, Санкт-Петербург) продолжил разговор о русском ямбическом тетраметре сообщением «*Проблема адекватности моделирования стихового ритма (на материале русского четырехстопного ямба)*». Кратко описав подходы исследователей к моделированию ритмики (языковая модель Томашевского — Колмогорова, речевая модель Холшевникова), он перешел к вопросу моделирования ритма ямба XVIII и XIX веков и уделил основное внимание употребительности III (пропуск метрического ударения на второй стопе) и IV (пропуск ударения на третьей стопе) ритмических форм четырехстопника. Было предложено сравнение данных по этим формам для стиха Державина и Пушкина (статистика Тарановского и Холшевникова) и показано, что ритмические отличия профилей определены именно употреблением эти двух форм, остальные характеристики использования ритмических форм полностью совпадают. Намного чаще, чем у Пушкина, III форма встречается у Державина, а IV форма — реже. Иначе говоря, слогоакцентное своеобразие четырехстопного ямба XVIII и XIX веков регулируется отношением к одной лишь III форме. Далее Ляпин показал слушателям новые данные по сопоставлению в стихе и прозе словораздельных модификаций III формы (типа «Последние свои лучи» и «Поэзия тебе приятна») и IV формы (типа «Идет огнистая заря» и «Судьба Евгения хранила»). С точки зрения языкового моделирования эти формы равновероятны, но их реальная употребительность разнится. Оказалось, что в прозе и поэзии XVIII и XIX веков их употребительность близка, но при этом между XVIII и XIX веками пролегает существеннейшая граница: употребительность III формы как в стихе, так и прозе падает в несколько раз. По мнению Ляпина, это указывает на кардинальное изменение языкового фона, которое и определило эволюцию ритмики главного русского стихотворного размера.

Татьяна Скулачева (ИРЯ РАН / ИЯз, Москва) в докладе «*Методы разметки ударений в стихе*» рассказала о совпадениях в правилах разметки для разных языков, древних и современных. Так, существует значительное количество совпадений между тем, что мы ударяем / не ударяем слова разных частей речи и длины в языках современной Европы (где ударность / безударность проверяется путем фонетического эксперимента с реальными носителями языка) и древними языками, например аккадским, где ударность восстанавливается по случайно сохранившейся разметке древних текстов.

В выступлении *Юрия Орлицкого* (РГГУ, Москва) «*Стихи с переменной анакрусой: незамеченное открытие М.Л. Гаспарова*» обсуждались разнообразные примеры русского стиха XVIII—XX веков с варьируемой анакрусой: трехсложники с переменной анакрусой (ТПА), двусложники с переменной анакрусой (ДПА), а также стих, где чередуются двусложные и трехсложные метры (такие формы Орлицкий предложил называть силлаботоникой с переменной анакрусой, СПА). Специальное внимание докладчик уделил малоизвестным произведениям и текстам, которые мало обсуждались в стиховедческой литературе: в частности, переводам из «Северного моря» Гейне Виктора Коломийцева, переводам Бальмонта из Уитмена и Волошина из Верхарна, а также стихам Г. Айги, Е. Шварц и С. Стратановского.

Следующий доклад назывался «*Эволюция длинного дольника во второй половине XX века*». *Кирилл Корчагин* (ИРЯ РАН, Москва) говорил прежде всего о цезурном 6-иктном дольнике и развитии этой формы в русской поэзии XX века. Разработка длинных дольников с цезурой началась в 1910-х годах теми же поэтами, которые много экспериментировали с длинными размерами, — Бальмонтом и Северяниным (см., например, «Сонеты в шторм» и «День на ферме» последнего). В отличие от многих других цезурных размеров, не употреблявшихся за пределами 1910-х и первой половины 1920-х годов, 6-иктным дольникам с цезурой была суждена долгая жизнь. Поэты используют их на протяжении всего советского времени, хотя и не очень часто. В послевоенное время намечается несколько тенденций в развитии таких форм, прежде всего логаэдизация (урегулирование позиции цезуры и междуиктовых интревалов), как в текстах Окуджавы, и спорадическое использование цезурных эффектов, как, например, в «Над картой Европы 1943 года» Ильи Сельвинского. Корчагин завершил свое выступление предположением о том, что на становление сегментного длинного дольника Бродского мог оказать влияние размер эпоса о Гильгамеше в переводе И.М. Дьяконова (1961; там, правда, стих 4-иктный). Бродский на протяжении всей жизни сохранял интерес к этой древней поэме: она присутствует в списках произведений мировой литературы, которые он рекомендовал читать своим американским студентам.

Евгения Коровина (ИЯз, Москва) рассказала о предварительных результатах анализа поэтического памятника юкатанских майя «Песни из Цитбальче» (доклад назывался «*Песни из Цитбальче: предварительные наблюдения*»). Текст известен по рукописи XVIII века, найденной в 1942 году в местечке Цитбальче (Мексика) и опубликованной в 1965-м. В рукописи выделяется 16 отдельных текстов, около 40 строк каждый. Попытки анализа метрики 4, 7, 14, 15 песен по таким параметрам, как длина строки в словах, в слогах и морах, позволяют предположить, что метр «Песен из Цитбальче» основан на счете ударений, то есть что перед нами тонический стих.

В сообщении *Веры Полиловой* (МГУ) «*Ритмический буквализм в переводе от Жуковского до Блока*» речь шла о роли иноязычных влияний в развитии русской поэзии. Докладчица начала свое выступление с отсылки к М.Ю. Лотману, которой отмечал принципиальное различие между теми русскими размерами, которые были заимствованы в готовом виде (4-стопный ямб, 6-стопный ямб и большинство ямбических и — шире — двусложных размеров) и теми, «которые были образованы уже внутри русской поэтической культуры». В первом случае, по Лотману, заимствовалась не только метрическая схема, но и ритмика и другие особенности, «связанные с живым звучанием стиха», в то время как во втором случае все это «приходилось вырабатывать на месте». В число форм, «выработанных на месте», Лотман включил большинство трехсложных размеров, дольники и тактовики. Полилова продолжила эту мысль, указав на то, что и названные формы складывались под сильным влиянием иноязычного стиха. Анализ материала показывает, что процессы генезиса и эволюции стиховых форм не останавливаются, при этом пока не удалось установить причины того, почему одни заимствованные или подпитанные иноязычными образцами размеры быстро и бесповоротно «обрусели», а другие на протяжении почти трех столетий не могут перейти из периферии стиховой системы в центр.

Екатерина Вистисен (ИЯз РАН, Москва) в докладе «*Парономастическая и силлабо-тоническая стратегии перевода древнегреческой эолийской лирики: трудности согласования*» рассказала о переводческом эксперименте М.Л. Гаспарова, позволяющем разделить силлабо-тоническую (где сильные слоги ударные) и силлабо-метрическую (где сильные слоги долгие или тяжелые) интерпретацию

алкеева десятисложника. Эксперимент М.Л. Гаспарова выявил невозможность согласования парономастических эффектов перевода и оригинала при выборе в пользу силлаботоники.

Доклад *Александра Левашова* (МГУ) «*Как устроена рифма в русском рэпе (на материале треков Оксимирона)*» в целом повторял его же выступление на прошлых Гаспаровских чтениях и рассматривал приемы рифмовки Оксимирона и особенности рифменных созвучий в современной рэп-традиции.

Первое заседание второго дня открыл *Александр Пиперски* (РГГУ, Москва), единственный из выступающих на стиховедческой секции XV Гаспаровских чтений, чей доклад был посвящен вопросам строфики (тема сообщения — «*Рифмовка шестистиший в русской поэзии: корпусный анализ*»). На материале поэтического подкорпуса НКРЯ были обследованы русские секстеты, прежде всего секстеты на три рифмы: ааббвв, ааббвв, ааббвв, абабвв и т.д. (всего 15 вариаций). Как показал докладчик, наиболее употребительна вариация, представляющая собой сочетание двустишия и катрена (2+4), однако лидером она была не всегда. В XVIII веке доминировала вариация абабвв (то есть 4+2), и только в XIX веке тип ааббвв его потеснил. Вариант абвабв распространяется только с середины XIX века, а тип аббавв всегда был редок, но в XX веке окончательно утратил популярность. В чем же недостатки непопулярных типов? В вариации абвбва — проблема, по всей видимости, в очень далеких рифмах аа. В абвбав — нессиметричная структура, которая с трудом воспринимается читателем и слушателем. Кроме того, вариация абвбав и некоторые другие непопулярные типы не позволяют соблюсти альтернанс как на границе строф, так и внутри строфы (ср. самую употребительную вариацию ааббвв, где этой проблемы не возникает).

Татьяна Скулачева (ИРЯ РАН, Москва) в докладе «*Новое в лингвистике стиха*» рассказала о ряде новых направлений в исследовании стихотворной речи, в том числе о только начинающихся в России и за рубежом психо- и нейролингвистических исследованиях воздействия стиха на сознание и мозг. Были описаны языковые механизмы такого воздействия на всех уровнях организации речи и высказана гипотеза о том, что они активизируют образное мышление и частично подавляют логическое и критическое мышление. Некоторые из выявленных механизмов обнаруживались также в молитве, медитации, гипнозе.

Следующий докладчик, *Александр Костюк* (МГУ / ИРЯ РАН, Москва), в сообщении «*Методы исследования тональной рамки в стихе*» как раз рассказывал об одном из таких механизмов. Было доказано, что стих читается в несколько раз более монотонно, чем проза, причем это явление присутствует в стихе разных языков и, по-видимому, коррелирует с определенным режимом обработки информации мозгом.

Анастасия Круглова (РАНХиГС, Москва) в докладе «*Паузация в строках четырехстопного ямба (экспериментальное исследование)*» показала, что расположение пауз в стихотворном тексте не случайно и имеет первостепенное значение в сохранении целостности стихотворной строки как основной единицы стихотворного текста. На материале чтения стиха информантами — носителями языка было показано, что чтение испанской силлабики и русской силлаботоники имеет практически одинаковое расположение пауз. Самые длинные паузы располагаются между строками, подчеркивая, что каждая строка — важнейшая единица стихотворного текста. Как мы помним, деление на строки — единственный параметр, сохраняющийся в стихе вплоть до самой границы с прозой. Внутри стихотворной строки паузы длиннее в середине строки, а между двумя первыми словами строки или между двумя последними словами строки пауз либо нет, либо их длина минимальна. Почему так происходит? Если «Евгений Онегин» содержит более 5000 строк четырехстопного ямба, то вряд ли мы примем паузу в середине строки за ее ко-

нец. В строке «И пышный цвет...» мы по инерции будем ожидать продолжения — «...и сладкий плод», то есть пауза в середине строки меньше подвергает опасности целостность строки. Пауза же вблизи начала или конца строки конкурирует в нашем восприятии с паузой между строками и потому избегается.

Вопросам русской акцентологии был посвящен доклад *Екатерины Власовой*, *Кристины Литвинцевой*, *Ольги Ляшевской* и *Алексея Старченко* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Поэтическая вольность или языковые изменения?: Корпусное исследование сдвига ударения в наречиях в XIX—XX вв.*». Ударение — непростая тема для строгого научного и объективного исследования, так как оно обычно не отображается на письме, и не удивительно, что составители орфоэпических словарей часто обращаются к поэзии. Однако и к ее материалу нужно подходить с осторожностью: отличное от современного место ударения может свидетельствовать не только о смене произносительной нормы, но и о стилизации стиха под народно-песенную поэзию, игре автора с размером и других индивидуальных приемах. Используя тексты Поэтического корпуса НКРЯ как источник для количественного анализа, докладчики выделили двусложные наречия, вариативность ударения которых сохраняется в поэтическом употреблении на протяжении длительного периода. Так, вариант *не́льзя* отражает архаическое произношение XVIII века, а *низко́* — диалектную норму, которая переосмысляется как стилизация. Докладчики обсудили влияние словообразовательных моделей на вариативность вида *назло́ - на́зло*, *мелько́м — ме́льком*, *тотча́с — то́тчас*, а также фактор частоты употребления наречий. Низкочастотные наречия показывают большую «системно-языковую» вариативность ударения, в то время как сдвиг ударения в частотных словах скорее можно связать с осознанной поэтической вольностью.

В докладе *Татьяны Клюевой*, *Ольги Кривновой* и *Ольги Смирновой* (МГУ) «*Зависимость длины паузы от позиции в стихотворной строке ("Демон" М.Ю. Лермонтова)*» на материале чтения поэмы Лермонтова информантами было показано, что паузы в стихотворной строке располагаются неслучайным образом. Самые длинные — между строками (еще более длинные — между строфами), внутри строки — более длинные паузы находятся в середине строки, а более короткие — вблизи концов строки. Как уже отмечено выше в связи с докладом А.В. Кругловой, это закономерность, проявляющаяся одинаково в разных языках и разных системах стихосложения. Однако в «Демоне» есть драматическая часть, где сплошное стихотворное повествование сменяется обменом репликами. Одним из интересных вопросов было то, насколько явно механизмы поддержания целостности строки проявляются в драматической части, и не окажется ли, что для драмы первична целостность реплик персонажа, а целостность строки имеет второстепенное значение. Оказалось, что целостность стихотворной строки в драматической части обладает такой же высокой значимостью, как и в любом другом типе стиха. А целостность реплики менее приоритетна. То есть особое расположение пауз, обеспечивающее целостность строки, выражено в драматическом стихе столь же отчетливо, как и в любом другом, а строка по-прежнему является самой важной единицей стихотворного текста, отличающей стих от прозы.

Дарья Поливанова (НИУ ВШЭ, Москва) представила доклад «*Об одном поэтическом клише в поэзии Пастернака*», где обратилась к анализу использования в русской поэзии обстоятельства образа действия, выраженного словосочетанием с местоимением *весь* в творительном падеже без предлога, таким, как *всей душой*, *всем сердцем*, *всеми силами*. Удалось показать, как эта довольно клишированная формула весьма однообразно используется в поэзии начала XIX века, ко второй половине XIX века практически из языка поэзии пропадает, а в XX веке в поэзии старших символистов и футуристов появляется вновь. Причем поэты

расширяют ее с помощью разных языковых средств («Всею темью пихт неосознанной \\ пьет сиянье звезд частокол», «Всем пафосом / стихотворного рыка \\ я славлю вовсю, / трублю / и приветствую»; «Напрягшись / всей / силищей воздушной, \\ примолкла / Советская Земля»). У Пастернака эта конструкция из поэзии плавно переходит и в прозу, где не может не обращать на себя внимания читателя («Остальные дружно безмолвствовали всем воздержаньем говевшей меди»).

Выступление *Вадима Андреева* (СмолГУ, Смоленск) «*Один из маркеров динамики индивидуального стиля: распределение частей речи*» было посвящено решению актуальной стилеметрической проблемы — оценке целесообразности, возможности и созданию методики для учета распределения морфологических признаков в тексте. Проведенный анализ распределения морфологических классов слов в зачине и финале стиха, то есть в вертикальном аспекте, показал целый ряд закономерностей, которые свидетельствуют о неслучайном распределении частей речи в указанных позициях. Кроме того, автором исследования установлено, что полученные частотности являются релевантным признаком для эффективной дифференциации текстов разного времени создания.

В докладе *Наталии Слюсарь* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург / СПбГУ), *Светланы Алексеевой* (СПбГУ) и *Дарьи Черновой* (СПбГУ) «*StimulStat, психолингвистическая база данных: возможности использования*» была представлена база данных StimulStat, разработанная авторами и выложенная в свободном доступе в интернете (stimul.cognitivestudies.ru). База данных включает более 52 000 лемм русского языка и более 1 700 000 образованных от них словоформ. Они охарактеризованы по более чем 70 параметрам, связанным с частотностью лемм и форм, буквенным составом слова, его просодическими особенностями, грамматическими характеристиками отдельных лемм и отдельных словоформ, полисемией, наличием омонимов, омографов и близких по написанию и по произношению слов (так называемых слов-соседей) и др. Некоторые параметры были взяты из различных источников (в этом случае преимущество базы заключается в возможности учитывать их одновременно), другие были рассчитаны авторами при создании базы. База позволяет подбирать слова или формы по заданному списку параметров, а также получать значения различных параметров для заданного списка слов и форм. Хотя изначально база создавалась, чтобы упростить подбор стимульного материала для психо- и нейролингвистических экспериментов, некоторые параметры представляют большой интерес для стиховедческих исследований.

Олег Аншаков (РГГУ, Москва) и *Анастасия Сызько* (ООО «ТрастВерс», Москва) в докладе «*Распознавание метра и ритма: проблемы, гипотезы, модели, прототипы приложений*» обсудили проблемы, связанные с автоматическим распознаванием метра и ритма, в частности расстановку ударений в тексте и распознавание метра в тексте с проставленными ударениями. Была продемонстрирована работа программы, позволяющей автоматически определять классические размеры: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест. Было также показано, что пороги, после которых опознаются те или иные метры, разные для разных классических метров.

В докладе «*Автоматическое определение размера как исследовательский инструмент*» *Бориса Орехова* (НИУ ВШЭ, Москва) речь шла не о задаче автоматического определения русских силлабо-тонического размеров, которая в целом решена (докладчик указал на разработки Ю. Зеленкова и И. Гусева), а о том, что результаты машинного обучения можно использовать как материал для теоретического осмысления. Орехов показал, что нейросеть, обученная на строках русских двусложных размеров единой слоговой длины (в эксперименте были отобраны строки Я4м и Х4ж) и не имеющая никаких сведений об акцентуации слов, способна впоследствии в 75% случаях правильно определить размер строк такого вида. Это

позволяет в предельной формулировке заключить, что для установления силлаботонического размера сведения об ударениях не нужны. Вероятно, успех нейросети определяется тем, что распределение частей речи и формантов (суффикс+окончание) в стихотворной строке не случайно. По всей видимости, сеть выучивает тенденции в распределении морфологических форм в ямбических и хореических строках и на основе этих сведений маркирует материал.

Вера Полилова, Татьяна Скулачева

2. Неклассическая филология

Конференцию открыла *Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) докладом «*Она или не она? О предполагаемой героине одного портрета работы В.Л. Боровиковского*». Этот портрет с конца XIX века находился в собрании И.Е. Цветкова и до 1925 года считался «Портретом неизвестной». Однако в 1925 году хранитель Цветковской галереи А.В. Бакушинский опубликовал книгу, в котором без аргументов, но и без сомнений объявил, что героиня картины не кто иная, как знаменитая французская писательница Жермена де Сталь и, следовательно, картина написана в Петербурге в 1812 году. В 1926 году Цветковскую галерею закрыли, и основная ее часть, в том числе интересующий нас портрет, поступили в собрание Третьяковской галереи. С тех пор пишущие о картине Боровиковского неизменно характеризуют ее как «Портрет госпожи де Сталь», причем если более осторожные авторы сопровождают это определение знаком вопроса, то другие (в том числе и французские исследователи творчества Сталь) до этой предосторожности не опускаются. Докладчица сопоставила картину Боровиковского с известными изображениями г-жи де Сталь: как с теми, что были сделаны с натуры при жизни писательницы, так и со знаменитым портретом работы Франсуа Жерара, который был написан после ее смерти, но по материалам, предоставленным родственниками, и этими же родственниками был признан очень похожим. Напротив, сходство дамы с картины Боровиковского со Сталь, изображенной французскими художниками, невелико. Докладчица подкрепила это субъективное ощущение несколькими фактами из жизни г-жи де Сталь. Писательница в самом деле провела в Петербурге три недели в августе-сентябре 1812 года, но не только в книге «Десять лет в изгнании», где она описала свое пребывание в России, но и в ее дневнике того времени нет ни слова о позировании художнику, хотя все остальные визиты описаны очень подробно. Если же предположить, что Боровиковский рисовал французскую путешественницу по рассказам очевидцев, в таком случае у него были крайне ненадежные информаторы. Первая неточность: у дамы с портрета на голове тюрбан. Известно, что г-жа де Сталь любила тюрбаны. Однако на портрете тюрбан бледно-зеленый, а про Сталь мемуаристы и через много лет твердили в один голос, что ее тюрбан всегда был красный или малиновый. Неточность номер два. Дама на портрете обвешана украшениями: фероньерка, браслет, серьги, колье. Ни на одном из известных портретов у Сталь нет вообще никаких украшений. И наконец, едва ли не главная «улика», а точнее, ее отсутствие. Все, кто писал о Сталь, описывают жест, сделавшийся практически ее эмблемой: она всегда вертела в руках веточку или за ее неимением — листок бумаги; так она изображена на портретах; предание об этом дошло до Пушкина и отразилось в его незаконченной повести «Рославлев». Но у дамы Боровиковского руки пусты. Все это дало докладчице возможность в последнем слайде презентации дать ответ на вопрос, поставленный в названии доклада: НЕ ОНА!

Алина Бодрова (НИУ ВШЭ / ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург) прочла доклад «*К текстологической и рецептивной истории южных поэм Пушкина: “<Вадим>”, “Братья разбойники” и их ранние списки*». Докладчица задалась целью показать, что списки классических произведений могут быть интересны и полезны не только для изучения рецепции этих произведений, но и для прояснения их творческой истории. Именно так обстоит дело с незаконченной поэмой Пушкина «Вадим». Долгое время знание о ней исследователей исчерпывалось тремя публикациями: отрывком, который Б. Федоров напечатал в альманахе «Памятник отечественных муз на 1827 год», более обширным и исправленным «Отрывком из неоконченной поэмы», который в том же году сам Пушкин поместил в журнале «Московский вестник», и, наконец, тем же отрывком, включенным в «Стихотворения Александра Пушкина» (1829). Уже в XX веке к ним прибавились список первой главы (строки 1—33 и 35—198) из архива кн. М.А. Урусова и список первых 42 строк из «Записной книжки» Вяземского. Однако из переписки современников давно было известно, что некоторые читатели знали полный текст «Вадима». Так, П.А. Муханов в 1824 году сообщал Рылееву, что владеет первой песнью «Вадима», а близкий к нему А.Н. Муравьев в 1827 году, уже после выхода «Московского вестника», сетовал на то, что его редактор М.П. Погодин не поместил в свою публикацию «двадцати последних стихов», с которыми Муравьев явно был знаком. Архив Муханова, заметила докладчица, очень большой и плохо структурированный; тем не менее ей удалось найти там список «Вадима» (оказавшийся самым полным из всех известных). Между списками Урусова и Муханова оказалось довольно много расхождений, и если урусовский ближе к окончательному варианту, то новонайденный мухановский докладчица назвала лучшим кандидатом на звание ранней редакции «Вадима» (тезисы эти были подкреплены скрупулезным сравнением вариантов, для которых в коротком отчете, разумеется, места нет). В уже упоминавшемся письме к Рылееву Муханов сообщал также и о том, что у него имеется «начало “Разбойников”» — то есть пушкинской поэмы «Братья-разбойники». Так вот, в мухановском архиве Бодровой удалось обнаружить и это самое начало. Докладчица рассмотрела этот новонайденный список на фоне других (довольно многочисленных) списков «Братьев-разбойников», сохранившихся в самых разных комбинациях; поскольку у пушкинской поэмы есть сюжетная часть и вступление, написанное позже, известны списки только сюжетной части, списки, где отдельно записана «интродукция» и отдельно — сюжетная часть, и, наконец, такие списки, которые состоят из одной интродукции. Таков мухановский список — интересный не только текстологическими уточнениями, но и пометой под текстом «А.С. Грибоедову. 1825 года. Муханов». Бодрова предположила, что отзвуки чтения интродукции к «Братьям-разбойникам» сказались в грибоедовском стихотворении «Хищники на Чегеме».

Любовь Киселева (Тартуский университет, Эстония) выступила с докладом «*О конструкции романа Загоскина “Кузьма Петрович Мирошев”*». Роман этот, опубликованный в 1842 году, далеко не так известен, как «Юрий Милославский», прославленный, среди прочего, Иваном Александровичем Хлестаковым, или «Рославлев», удостоенный «реплики» Пушкина. Тем не менее он заслуживает пристального внимания, поскольку Загоскин интуитивно нащупал и плодотворно развивал тот конструктивный принцип, который был положен в основу большой русской литературы: его герои литературоцентричны, они живут по определенным литературным моделям. «Кузьма Петрович Мирошев» полон разнообразных литературных аллюзий. Функция их различна. Прямые цитаты из сатирической литературы второй половины XVIII века (такие как заимствованное из щегольского языка именование субботы словом «умойся») не более чем знаки прошедшей эпохи

(действие романа, освещающего судьбу трех поколений Мирошевых, охватывает почти весь XVIII век, но основные события приходятся на 1780—1781 годы). Гораздо более важную роль играют реминисценции из Пушкина — не названные впрямую, но буквально пронизывающие весь текст. Дочь заглавного героя Варенька — мечтательница, чье воображение «летает в туманну даль»; его дядька Прохор — несомненный «двойник» Савельича из «Капитанской дочки», Ванька Каин, неожиданно оказывающийся благодетелем Кузьмы Петровича, играет в романе ту же роль, какую у Пушкина играл Пугачев, а благородный граф (под которым подразумевается Кирилл Григорьевич Разумовский) так же спасает Кузьму Петровича от преследований подлого и вороватого управляющего, как Екатерина у Пушкина спасла Гринева. Отдельный — и загадочный — пласт составляют в романе Загоскина пересечения с незаконченным пушкинским «Дубровским». Загадка здесь в том, что «Дубровский» был впервые напечатан летом 1841 года, а цензурное разрешение «Кузьме Петровичу Мирошеву» было выдано в октябре 1841 года, так что маловероятно, чтобы Загоскин успел не только прочесть пушкинский текст, но и включить аллюзии на него в свой роман. Тем не менее пересечений у двух текстов очень много: и сам сюжет неправедной тяжбы богатого помещика с бедным, и мотив поддержки крепостными своего барина в трудный час, и некоторые детали из взаимоотношений Вареньки с влюбленным в нее соседним молодым помещиком Владимиром Кирсановым (совместные занятия искусством, обмен кольцами). Для нас пересечения загоскинского романа с пушкинской прозой очевидны, но замечали ли их современники Загоскина? Киселева задала себе этот вопрос в финале доклада и сказала, что ответ на них, скорее всего, должен быть положительным: «Мирошева» читали *после* «Дубровского», который был у всех на слуху. А вот вопрос о том, мог ли на него сознательно ориентироваться сам Загоскин, остается открытым.

Татьяна Степанищева (Тартуский университет, Эстония) продолжила свои наблюдения над поздним творчеством П.А. Вяземского докладом «*Путешествие П.А. Вяземского на Восток: поэтический инструментарий нового паломника*». Вяземский, особенно во второй половине жизни, много путешествовал и написал много стихов о тех городах и местах, где побывал; об этом свидетельствует хотя бы перечень их названий в первой части сборника «В дороге и дома» (1862): «Прага», «Карлсбад», «Леман», «Венеция» и т.д. Таким образом он создавал свой поэтический травелог (явление в русской литературе более оригинальное, чем привычный травелог прозаический). «Путешествие на Восток» (1849—1850) в этом отношении составляет исключение: оно написано прозой, но Вяземский эти путевые заметки издавать не стал, и напечатаны они были уже после его смерти, в 1883 году. В полном соответствии со своей иронической натурой, путешественником Вяземский был скептическим, а о путевых записках говорил, что они всегда отдают шарлатанством. Кроме того, его рассказ о поездке в Иерусалим проникнут чувством печали и разочарования; печаль объясняется тем, что толчком к путешествию стала смерть в 1849 году третьей дочери Вяземских, Марии Петровны (до этого в 1835 и 1840 годах скончались две другие дочери). Разочарование же связано с общим недовольством своей жизнью и характером: недостатком «шишки распорядительности», «неполнотой, недоделкой» собственной «организации». Разочарование и скептицизм распространяются и на ученые изыскания относительно иерусалимских древностей: Вяземский называет их «суетными и ничтожными»; совершенно достаточно того, что сказано в Евангелии, а «что в Евангелии не обозначено, того и знать не нужно». Настоящее описание паломничества в Иерусалим следует искать не в прозаическом травелоге Вяземского, а в тех — не слишком многочисленных — стихотворениях, которые он посвятил этому паломничеству. Если самое

раннее из них, «Палестина», датируется, по-видимому, 1850 годом, то самое позднее, «Памяти Абрама Норова», написано в 1869-м, то есть через двадцать лет после самого путешествия. Для Вяземского такая дистанция между событием и его поэтическим осмыслением — необходимое условие поэтизации; его лирическое переживание всегда ретроспективно. Перейдя к анализу этих стихов, докладчица показала, как в стихотворении «Одно сокровище» используется модель «унылой элегии» Жуковского (прежде всего «Сельского кладбища») и как в «восточных» стихах Вяземский, проникнутый неприязнью к современности, изображает историю культуры как историю утраченного золотого века.

Дина Магомедова (РГГУ, Москва) назвала свой доклад «*Переписывание сюжета "Анны Карениной" в прозе 1890-х гг.: случай Чехова*». Докладчица поставила своей целью показать, что металитературность была отличительной чертой всей культуры конца XIX — начала XX века и проявлялась далеко не только в творчестве модернистов. Одним из проявлений такой металитературности становится более или менее цельное воспроизведение сюжетных ходов и мотивов классики с сознательной полемической их трансформацией. Возможны два варианта: в первом, более частом, герой помнит о своей родословной; во втором герой не знает о предшественнике, и полемика ведется в сфере автора-повествователя. Впрочем, иногда оба варианта совмещаются в пределах одного текста. Излюбленными объектами переписывания становятся тексты, создававшие поведенческую норму, культурный код; Магомедова назвала среди них такие, как рассказы о новых людях или о преступлении и наказании. Таким же объектом переписывания очень скоро становится и «Анна Каренина», хотя она сама в определенной мере есть плод аналогичного переписывания пушкинских незаконченных прозаических отрывков. В научной литературе уже отмечался «след» толстовского романа в «Даме с собачкой» и в «Рассказе неизвестного человека». Магомедова продолжила этот ряд сопоставительным анализом «Анны Карениной» и чеховского рассказа «О любви». Героиню его значимо зовут Анной (Алексеевной), а фамилия героя — Алехин (между тем Алексей очень важное имя в романе Толстого, поскольку так зовут и мужа, и любовника Анны). Алехин формально близок Левину, он так же трудится вместе с крестьянами, однако едва не важнее сходства принципиальные различия: Левин богат, и хозяйством занимается вследствие своих этических поисков; чеховский же герой чужд идеологии, а хозяйством занимается вынужденно, чтобы свести концы с концами. Более того, идеологические поползновения героя Чехов как раз и высмеивает: у него на месте Вронского, в роли мужчины, влюбленного в замужнюю женщину, оказывается «Левин», который и ведет себя так, как должен вести себя Левин, то есть относится к своей любви ответственно и не дает ей перейти в адюльтер. У Толстого благополучный мир (такова была жизнь семьи Карениных до встречи Анны с Вронским) рушится под напором страсти; у Чехова же герой свою страсть подавляет и не совершает никаких поступков, но отсутствие поступков в конечном счете оказывается не менее губительным. Герой рассказа «О любви» о своем «полемическом родстве» с героями Толстого не подозревает, но зато об этом очень хорошо помнит автор, которому проекция на «Анну Каренину» нужна для неутешительного вывода: отказ от адюльтера по модели Карениной/Вронского тоже не приносит счастья; в этой ситуации любое решение будет дисгармоничным.

Первый день конференции закончился докладом *Леа Пильд* (Тартуский университет, Эстония) «*"Моца́ртово Таро" и "небывший Дебюсси" в стихотворении Михаила Кузмина "Музыка"*». Доклад представлял собой попытку откомментировать это стихотворение, последовательно предлагая контексты для его образов — музыкальных и немузыкальных. Например, к строке, процитированной в названии

доклада («Моца́ртово Таро»), таким контекстом стало стихотворение Блока «Потеха. Рокочет труба...», где гадалка с разбросанными картами бормочет «слова слаще звуков Моца́рта», а эти слова, в свою очередь, восходят к либретто оперы Чайковского «Пиковая дама», где они звучат в балладе Томского, также непосредственно связанной с темой карт (а ведь Таро — это карты, используемые и для игры, и для гаданий). Строки «Летейское блаженство / В тромбонах мирно спит» отсылают ко второй редакции оперы Глюка «Орфей и Эвридика», где впервые в состав оперного оркестра были введены тромбоны, однако у Глюка они звучат мрачно, а у Кузмина мрачная окраска исчезает. В следующей же строке стихотворения («звенит смолистый скит») Кузмин переходит от Моцарта и Глюка к своей персональной утопии — мечте удалиться в скит. Наконец, в последнем четверостишии в стихотворение возвращается музыка — не подразумеваемая, а звучащая: «Чье сердце засияло / На синем, синем si? / Задумчиво внимает / Небывший Дебюсси». В si докладчица увидела не только ноту, но и итальянское «да», а следовательно, отсылку к дуэту Дон Жуана и Церлины из оперы Моцарта (Là ci darem la mano, / Là mi dirai di sì). В «синем, синем» видна отсылка к живописи импрессионистов; импрессионистом в музыке был и упоминаемый последним Дебюсси; к 1922 году, когда была написана «Музыка», он уже считался композитором буржуазным и упоминания его в Стране Советов не поощрялись, но Кузмин этим пренебрег. В ходе обсуждения Дина Магомедова предположила, оттолкнувшись от «синего si», что в стихотворении возможно выделить звуковые повторы с названиями нот (ре, до, соль и т.д.), из которых может сложиться что-то вроде мелодии; Магомедова даже была готова попробовать ее сыграть, но, к несчастью, рояль был далеко от компьютера (конференция проходила онлайн), и эксперимент не состоялся.

Второй день конференции открылся докладом *Анастасии Гладощук* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Утопия перевода Х.Л. Борхеса*». Гладощук начала свое выступление со ссылки на статью Жерара Женетта «Утопия литературы», название которой она перефразировала в названии своего доклада. Женетт резюмирует там борхесовскую концепцию литературы: если считать, что история литературы — это история чтения, тогда окажется, что все авторы — современники, а литература творится всеми, кто ее читает. «В обратном времени чтения» Сервантес и Кафка современники, и Кафка влияет на Сервантеса ничуть не меньше, чем Сервантес на Кафку. Примерно такую же инверсию производит Борхес при описании взаимоотношений оригинала и перевода. Казалось бы, сомнений быть не может: оригинал первичен, а переводы по отношению к нему вторичны. Но для Борхеса, билингва от рождения, внука бабушки-англичанки, эта очевидная истина далеко не так очевидна. В «Автобиографических заметках» Борхес перечисляет книги, которые прочел в детстве по-английски; среди них был «Дон Кихот», и испанский оригинал после этого звучал для него как плохой перевод. Возможно, из этого детского впечатления выросла в дальнейшем борхесовская концепция перевода, в которой оригинал не только ничем не лучше и не выше переводов, но порой может даже им уступать. Так, Нестор Ибарра вводит в перевод «Морского кладбища» Поля Валери на испанский раскатистое «р», которое не слышно у Валери, и потому для Борхеса этот перевод выше оригинала. Под пером Борхеса становится возможной такая парадоксальная формулировка, как «оригинал, не соответствующий переводу». Таким неверным оригиналом представлялась Борхесу, например, повесть Уильяма Бекфорда «Ватек», написанная первоначально на французском. Французский язык XVIII века не был способен, по мнению Борхеса, так ярко выразить ужас от лицезрения ада, как это делает язык английский (повесть Бекфорда была опубликована впервые именно в английском переводе). При этом Борхес-человек отличался от Борхеса-писателя. Борхес-человек был привязан не только к текстам

на языке оригинала, прежде всего на родном испанском, но даже к определенным изданиям со всеми их особенностями, включая опечатки. Но это не мешало Борхесу-писателю утверждать, что перевод легко может замещать оригинал, потому что произведение ожидает своего воплощения на любом языке. Казалось бы, рассуждения Борхеса о переводе самая настоящая утопия и практическим переводчикам лучше не особенно обольщаться мыслью о том, что их творения лучше оригинала. И тем не менее порой они в самом деле оказываются в чем-то лучше. Гладощук закончила свой доклад цитатой из знаменитого рассказа Борхеса «Сад расходящихся тропок». Ни в русском переводе М. Былинкиной, ни во французском переводе П. Вердевуа нет той фразы, которая присутствует в переводе Б. Дубина: «Но тут я подумал, что ведь и все на свете к чему-то приводит сейчас, именно сейчас» (у Былинкиной: «все происходящее с людьми случается только “сейчас” и не более, как сейчас»). Собственно, нет этого «все к чему-то приводит» и в испанском оригинале, но для «Сада расходящихся тропок» этот образ более чем кстати. В пространстве этой фразы утопия стала реальностью, и перевод хотя бы на мгновение сделался лучше оригинала. В ходе обсуждения Константин Поливанов отметил, что в фигуре Борхеса обнаруживается замечательная «рифма» к Гаспарову, который разные произведения переводил демонстративно по-разному.

Сразу после этого *Константин Поливанов* (НИУ ВШЭ, Москва) прочел свой собственный доклад «*Еще о гумилевской теме у Владислава Ходасевича*». Предметом доклада стали два стихотворения Ходасевича. Первое из них — «Берлинское» (1922). Поливанов начал с присутствия в «Берлинском» многочисленных реминисценций и почти прямых цитат из Блока. У Ходасевича «Горячий грог или коньяк» — у Блока в «Незнакомке» «горячий воздух дик и глух»; у Ходасевича в финальном четверостишии: «Вдруг с отвращеньем узнаю / Отрубленную, неживую / Ночную голову мою» — у Блока в «Венеции»: «Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой». Но в то же время в «Берлинском» с его «многоочитыми трамваями» и «отрубленной головой» очевидны отсылки к «Заблудившемуся трамваю» Гумилева. Сам по себе этот факт уже был отмечен в научной литературе, но Поливанов привел дополнительные подробности, о которых исследователи до сих пор не писали. Гумилевский «зоологический сад планет», возможно, оживлял в памяти Ходасевича неоднократное посещение берлинского зоологического сада как раз в те дни, когда писалось «Берлинское». Гумилевской «зеленной», где «вместо капусты и вместо брюквы / Мертвые головы продают» соответствовали многократно повторенные в черновиках «Берлинского», но в конце концов отвергнутые Ходасевичем производные от слова «зеленый» («зеленый свет», «зеленоглазые трамваи», «зеленеющая гнилость»). Таким образом, в «Берлинском» Ходасевич постулирует определенную «парность» Блока и Гумилева. К ходасевичевским строкам «проникая в жизнь чужую, вдруг с отвращеньем узнаю» Поливанов предложил в качестве реального комментария фрагмент из очерка «Блок и Гумилев», где голодные и оборванные Ходасевич и Гумилев встречаются в кабинете Гумилева с церемонностью двух монархов (тон, заданный Гумилевым), и Ходасевич постепенно узнает обстановку кабинета: «я все понял: мы с Гумилевым сидели в бывшем моем кабинете» (эта мебель принадлежала Ходасевичу во время его первого брака с Мариной Рындиной, а потом ее купила жена издателя С.К. Маковского, в чьей квартире и происходило свидание двух поэтов). Второе стихотворение Ходасевича, ставшее предметом анализа в докладе Поливанова, — «Автомобиль» (1921). Поливанов подробно обрисовал те мифы, слухи, городские легенды первых лет революции, в которых фигурировал страшный автомобиль, превратившийся, по выражению психиатра Краинского, «из орудия прогресса в орудие “товарищей”». Страшный автомобиль у Ходасевича — отражение этих слухов. Но в стихотворении

различимы отсылки не только к городским слухам, но и к стихам других поэтов. «Певучий зов», которым у Ходасевича дает о себе знать «автомобиль из-за угла», — дважды блоковский образ; «певучий зов» в стихах Блока слышится регулярно, а в стихотворении «Седые сумерки легли» прямо поминается автомобиль, который «пропел вдали». Концовка же стихотворения Ходасевича связана — хотя и не прямо — опять с Гумилевым. «В душе и в мире есть пробелы, / Как бы от пролитых кислот», — пишет Ходасевич, и эти «пробелы», по мнению Поливанова, отсылают к другим «пробелам», из стихотворения Ахматовой «Сколько просьб у любимой всегда», где они стоят тоже в финале: «В биографии славной твоей / Разве можно оставить пробелы?» Ахматова никогда не признавала напрямую, что эти строки обращены к Гумилеву, но в сознании современников они безусловно соотносились именно с ним. Что же касается строк из «Автомобиля»: «И стали здания похожи / На праздничные стены зал», то в них докладчик увидел параллель с фрагментом из позднего (1935 года) очерка, в котором Ходасевич упоминал рядом смерти Блока и Гумилева, но одновременно признавал, что жизнь в тогдашнем Петербурге была трагическим — но счастьем. Таким образом, смерти Блока и Гумилева, накладываясь одна на другую, как накладываются одна на другую реминисценции из обоих в «Берлинском», бросают отсвет на самого Ходасевича и его уход в молчание.

Мария Боровикова (Тартуский университет, Эстония) прочла доклад «*Музыка в стихах Марины Цветаевой 1923 года*». С осени 1922 года Цветаева не писала лирических стихов; этот перерыв окончился 7 февраля 1923 года, когда она получила письмо Пастернака и его сборник «Темы и вариации». После этого она стала сочинять по стихотворению в день. Написанное в это время получило в исследовательской литературе название «пастернаковский цикл», однако докладчица обнаружила в нем реминисценции не только из Пастернака. Первый текст цикла, написанный в день получения письма и книги и в ответ на них, — стихотворение «Не надо ее окликать...», первоначально называвшееся «Гора». Ответ этот не прямой: Пастернак пишет о городе, а Цветаева о природе; пастернаковское вдохновение очень шумное и громкое; у Цветаевой творческий акт тоже шумный, но этот шум иного происхождения; творчество у Цветаевой — «сталь и базальт», а раздражитель — неизвестный певец. Боровикова увидела генеалогию этого образа в тютчевском стихотворении «Problème» («С горы скатившись, камень лег в долине. / Как он упал? Никто не знает ныне»), а затем в нескольких стихах Вячеслава Иванова (в частности, в стихотворении «Альпийский луг»), где также изображен отклик горы на раздражитель. Иванову наследует и выраженное в стихотворении Цветаевой чувство ужаса («Бойся!»). 8 февраля написано следующее стихотворение: «Нет, правды не оспаривай...» — и здесь отчетливее становится другая генеалогия, дополнительная по отношению к ивановской. Тютчевский камень, упавший в долину, отозвался не только у Иванова, но и в манифесте акмеизма, написанном Мандельштамом («Утро акмеизма»). В этой статье логос и архитектура, принципиально важные для акмеистов, противопоставлены музыке, важной для символистов. Поэтому архитектурные образы в стихотворении, посвященном музыке, — это своего рода «вклинивание» Мандельштама в цветаевские стихи, сочинение которых обычно описывают как интимное общение с Пастернаком, где нет места третьему. В письме к Пастернаку 10 февраля Цветаева прямо упоминает Мандельштама; упоминает нервно, поскольку обижена на его отзыв о ее стихах в статье 1922 года «Литературная Москва»: «богородичное рукоделие», — но очевидно, что он все время присутствует в ее размышлениях. Мандельштам в той же статье причислил поэзию Цветаевой к «женской» — Цветаева с такой аттестацией спорит, и потому в стихотворении «Не надо ее окликать...» вибрирование на высоких нотах характеризует певца, героине же отдана «органная буря». Но Цветаева спорит с Ман-

дельштамом не только по этому поводу. Мандельштам утверждал, что «на вызов можно ответить только архитектурой»; Цветаева во втором стихотворении возражает: нет, не только архитектурой, но и музыкой. В ходе обсуждения Олег Лекманов попытался подвергнуть легкому сомнению изящную концепцию Боровиковой (в стихотворении, вдохновленном Пастернаком, увидеть полемику с Мандельштамом); он усомнился он в том, что Цветаева читала статью «Утро акмеизма», которая была напечатана в 1919 году в воронежском альманахе «Сирена»: об этой публикации не знал даже сам автор, а по рукам текст ее не ходил.

Сам *Олег Лекманов* (НИУ ВШЭ, Москва) выступил с докладом «*“Записки юного врача” Булгакова: биографическая подоплека и магистральный сюжет цикла*». Поскольку Лекманов оперативно (через месяц после конференции) опубликовал текст доклада в виде статьи[1], я постараюсь изложить содержание максимально коротко и сосредоточиться на любопытных подробностях обсуждения. Общая мысль докладчика заключалась в том, что в «Записках юного врача» Булгаков переписал неудачные страницы собственной биографии, опустив свое участие в братоубийственной Гражданской войне. Доктора могут звать и товарищем, и господином, и просто доктором; главное не его политические убеждения и симпатии, а его профессиональное мастерство. Лекманов рассмотрел композицию сборника и увидел в ней четкую структуру: 3+1+3. Три рассказа о врачебном успехе, победе врача, один рассказ о победе смерти и три рассказа о сражении врача не столько с болезнями, сколько с невежеством пациентов. В ходе обсуждения Ольга Вайнштейн поделилась деталями биографии своих предков: выяснилось, что ее двоюродный дедушка Борис Леопольдович Нурок заведовал в Вязьме той самой больницей, куда после Никольского (описанного в «Записках юного врача» под названием Мурьево) был переведен доктор Булгаков. Учитывая, что дедушка другой сотрудницы ИВГИ, Ольги Этингоф, Борис Евгеньевич Этингоф, в бытность свою заведующим народным образованием Владикавказского округа, в 1920 году спас Булгакова от расстрела, получается, что ИВГИ на уровне дедушек сотрудников сыграл важную роль в биографии знаменитого писателя. Лекманов поблагодарил Ольгу Вайнштейн за ценные биографические сведения, однако решительно не согласился с приравниваем больницы в Никольском-Мурьеве к больнице в Вязьме и с причислением рассказа «Морфий» к «Рассказам юного врача». Слишком много различий у этих текстов, например такая важная черта, как наличие в «Морфии» любовного сюжета, отсутствующего в «Записках юного врача» (хотя в реальности Булгаков жил в Никольском с первой женой).

Мария Гельфонд (НИУ ВШЭ, Нижний Новгород) назвала свой доклад «*Тютчев и Маяковский в заглавном стихотворении книги Бориса Пастернака “Сестра моя — жизнь”*». Речь в докладе шла не столько о конкретных реминисценциях, сколько о тематической и мировоззренческой реакции одного поэта на других. За Тютчева и Маяковского представительствовали два их хрестоматийных стихотворения: «Весенняя гроза» и «А вы могли бы?». Стихотворение Пастернака начинается полемикой поэта с носителями непоэтического сознания («люди в брелоках»). Таким же образом поэт противопоставлен окружающим у раннего Маяковского. Однако в «Охранной грамоте» Пастернак признавался, что после встречи с Маяковским запретил себе «романтическую манеру», под которой «крылось целое мировосприятье», а именно «понимание жизни как жизни поэта». В сборнике «Сестра моя — жизнь» поэт вообще фигурирует в одном-единственном стихотворении

1 *Лекманов О.А.* «Записки юного врача» М.А. Булгакова как фрагмент его альтернативной автобиографии // Новый мир. 2021. № 5. С. 190—195.

«Любимая, — жуть!», и этот «поэт» не равен Пастернаку. Не случайно Пастернак отверг эпиграф из Маяковского с противопоставлением поэта всем остальным. «Поездов расписанью» в пастернаковском стихотворении соответствует у Маяковского «смазанная» «карта будня», но если у Маяковского она имеет метафорический статус и некоторым образом приравнивается к книге жизни, которую поэт намеревается переписать, то у Пастернака, напротив, попыток изменить мир не наблюдается. Снимая оппозицию «поэт / не поэт» и заменяя серьезных «людей в брелоках» «мирными сельчанами», Пастернак отстаивает «немаяковское» видение мира. Это противопоставление проявляется, среди прочего, в разном «позиционировании» себя по отношению к солнцу: у Пастернака солнце соболезнует поэту, а у Маяковского поэт отдает команды солнцу. Перейдя к Тютчеву, чье стихотворение отзывается у Пастернака упоминанием гроз и мая, докладчица задалась вопросом: когда, собственно, происходит действие стихотворения? Казалось бы, очевидно, что в мае, то есть весной, но в первом четверостишии — правда, в сравнении — упоминаются «змеи в овсе», возможные только в конце лета, реальная же поездка Пастернака к героине стихотворения Елене Виноград произошла в начале июля. Снятие этого противоречия Гельфонд назвала «многослойным резонированием тютчевского текста в пастернаковском». Подводя итоги, Гельфонд сказала, что стихотворение Пастернака встраивается в два значимых для него контекста; оба стиха жили в его памяти, но если с первым (Маяковского) он вел полемику, то со вторым (Тютчева) взаимодействовал. В ходе обсуждения несколько коллег уточнили и оспорили тезисы доклада. Константин Поливанов напомнил, что в сборнике «Сестра моя— жизнь» параллелей с Маяковским не только больше, чем было названо в докладе, но и существенно больше, чем в других ранних сборниках: в «Близнеце в тучах» их вообще нет, а в «Поверх барьеров» — мало. Со своей стороны, Андрей Немзер заверил докладчицу и присутствующих, что «Сестра моя — жизнь» — книга о поэте (что бы ни говорил сам автор, которому Немзер посоветовал в данном случае меньше доверять).

Следующий доклад был также посвящен Пастернаку. *Наталия Мазур* (Европейский университет в Санкт-Петербурге) назвала его «*Третья “Венеция” Бориса Пастернака*», а посвятила памяти многолетнего ученого секретаря ИВГИ Елены Петровны Шумиловой, для которой Венеция была очень важным городом. В «Охранной грамоте» Пастернак писал, что он «дважды пробовал выразить ощущение», связавшееся у него с Венецией. В самом деле, у него есть стихотворение «Венеция», известное в двух редакциях: 1913 и 1928 годов. Но в том же сборнике «Близнец в тучах», где была опубликована первая «Венеция», есть стихотворение «Сердца и Спутники»; Венеция в нем не названа, однако Мазур предположила, что оно обращено именно к этому городу. Докладчица представила целый ряд аргументов в пользу своей гипотезы, которым придавал дополнительную убедительность роскошный иллюстративный ряд с венецианскими видами. Назову лишь некоторые из множества примеров. Проиллюстрированы были строки «где к зыби клонятся балконы», «бессонница обсерваторией» (колокольня на площади Сан-Марко, где Галилей провел первое испытание телескопа), «златые и синие хлопья» (часовая башня на той же площади), «два голоса в песне» (пение гондольеров). На двух голосах иллюстрации закончились, но сюжет доклада только начал разворачиваться. В упоминании этих двух голосов Мазур увидела отсылки одновременно и к Вагнеру (который написал в Венеции второй акт «Тристана и Изольды», а в третьем использовал пение гондольеров), и к Оффенбаху (у него в оперетте «Сказки Гофмана» третье действие происходит в Венеции, и в нем находятся параллели для пастернаковских «Сердец и Спутников»). Между тем Оффенбах еврей, а Вагнер известен своим антисемитизмом. Соединение обоих в одном стихотворе-

нии — это примирение разных культур, которое интересует Пастернака в первую очередь. Впрочем, Венеция у него — это и еще и место примирения прошлого и будущего, и вообще Венеция играет для Пастернака ту роль, какую для других поэтов (Цветаева) играл град Китеж. В ходе обсуждения Олег Лекманов высказал сомнение относительно включения в доклад фигур Вагнера и Оффенбаха. В ответ на это Мазур уточнила свою мысль: если любимый композитор (а Пастернак Вагнера очень любил) говорит тебе, что евреи не могут творить (а Вагнер в печально знаменитой статье «Еврейство в музыке» именно это и говорил), а твой близкий друг Сергей Дурылин повторяет примерно то же самое, — с этим надо что-то делать. И Пастернак очень изящно отвечает им обоим.

Андрей Немзер (НИУ ВШЭ, Москва) прочел доклад «*Еще о "тютчевиане" Давида Самойлова*». Слово «еще» в заглавии объясняется тем, что доклад стал очередном звеном в целой серии докладов Немзера о поэзии Самойлова. В названии доклада заявлен Тютчев, и Немзер в самом деле много говорил об огромном значении, которое имел для Самойлова этот поэт, однако в реальности героев у доклада было не два, а три, поскольку параллельно к паре Самойлов/Тютчев докладчик постоянно рассматривал пару Самойлов/Слуцкий. У Самойлова есть страшное стихотворение 1982 года под названием «Старый Тютчев» со строкой: «Вот подходящий час, чтоб перерезать горло» (за ней, впрочем, следует последняя строка: «Немного подожду. Покуда отложу»). Читать его Немзер предложил на фоне другого (1978 года) стихотворения, которое так и начинается: «Что остается? Поздний Тютчев?» В трех его строфах описаны три любви трех поэтов к трем молодым женщинам. Это Тютчев, Пастернак и Пушкин. Две первые любви — счастливые, пушкинская — нет. Для темы доклада важно, что *поздний* Тютчев — это Тютчев, счастливый благодаря любви Денисьевой. А *старый* Тютчев — это Тютчев, утративший Денисьеву, а с нею и смысл своего существования. Но почему Самойлова так остро волновала эта проблема? Ведь сам он возлюбленную не терял. Потерял ее другой поэт — Борис Слуцкий; 6 февраля 1977 года умерла жена Слуцкого Татьяна Дашковская. После этого он, по его собственным словам в письме к Самойлову, «написал 150 стихотворений и сошел с ума». В 1977 году в журнале «Юность» было опубликовано стихотворение Слуцкого «Тане», кончающее словами: «Ушла. А мне еще вставать и падать, / И вновь вставать. / Еще мне не пора», — отзвук которого отчетливо слышится в самойловском «Покуда отложу» (что же касается способа этого отложенного самоубийства, он отсылает не к Тютчеву и не к Слуцкому, а к Маяковскому, у которого в поэме «Человек» «горло бредит бритвою»). На нескольких примерах Немзер показал, как Самойлов вел постоянный спор со Слуцким и в дневниковых записях, и в стихах и как его судьба в старости сопрягалась в сознании Самойлова с судьбой «старого Тютчева».

Роман Лейбов (Тартуский университет, Эстония) прочел доклад «*К генеалогии "Леночки" Александра Галича*». «Леночка» написана в 1961 году; сам Галич относился к ней не очень серьезно, но считал ее своей первой настоящей песней. Лейбов построил доклад как последовательное демонстрирование разнообразных «претекстов» песни. Первый из них уже был указан А. Кулагиным: это песня «Танечка» из комедии «Карнавальная ночь» (1956), которую роднит с «Леночкой» не только размер Я3дм— трехстопный ямб с чередованием дактилического и мужского окончания («Ах, Таня, Таня, Танечка, / С ней случай был такой), но и сюжет Золушки; дополнительный аргумент — тот факт, что героиню фильма зовут Леночкой. В 1961 году это происхождение «Леночки» легко опознавалось аудиторией, поскольку фильм Рязанова был чрезвычайно популярен. Лейбов признался, что он сам «визуализирует» галичевскую Леночку в виде актрисы Гурченко, исполнительницы роли Леночки в «Карнавальной ночи»). Однако «Танечкой» пре-

тексты «Леночки» не исчерпываются. Дактилические окончания позволяют вводить в текст уменьшительные женские имена в рифменной позиции. Отсюда — определенный тип стихотворений с женской героиней от Полонского до Пастернака, где именно в такой рифменной позиции упоминаются девочка, пеночка, снегурочка, печальница, причем для всех этих стихотворений характерны балладные ассоциации (об их связи с Я3дм писал Гаспаров); этим же размером, между прочим, написана и песня «В лесу родилась елочка», где «героиня» также волшебным образом перемещается из одного пространства в другое. Отдельно в этом ряду стоит стихотворение Д. Самойлова «Золушка» (1957), для которого, по-видимому, послужила источником «Танечка» и которая оказывается своего рода промежуточным звеном между песней из кинофильма и песней Галича. Но стихотворными источниками Лейбов не ограничился и перешел к прозаическим; претекстом «Леночки» он назвал городскую легенду о Марусе Весницкой — киевской гимназистке, в которую влюбился сиамский принц; легенда эта запечатлена в «Гамбургском счете» Шкловского (1928) и в «Повести о жизни» Паустовского (1955); в легенде киевская гимназистка выходит замуж за принца, который вскоре, после смерти отца, становится королем, но злые придворные подсыпают ей отраву и она умирает. Между тем избранница принца существовала в действительности, однако реальная Екатерина Ивановна Десницкая вовсе не умерла и благополучно дожила до старости уже не в Сиаме, а в Париже и не с принцем. По предположению Лейбова, именно легенда, изложенная у Паустовского, вместе с многочисленными упоминаниями в прессе о разнообразных восточных принцах — гостях советского правительства, и стала питательной средой, из которых родилась песня Галича[2].

Завершил Гаспаровские чтения — 2021 доклад *Татьяны Смоляровой* (Университет Торонто, Канада) «*Простые вещи: об одном пересечении работ М.Л. Гаспарова и Р. Барта*». Смолярова избрала для анализа свою любимую статью Гаспарова «Маршак и время», написанную в 1973 году и двадцать лет дожидавшуюся публикации. Докладчица обратила внимание на то, что статьей этой Гаспаров занимался параллельно с переводами из Пиндара, которые как раз в 1973 году начали печататься в «Вестнике древней истории». Пиндаровская склонность к сентенциям повлияла на стиль Гаспарова: совершенно «по-пиндаровски» звучит, например, фраза из статьи о Маршаке: «Производное от времени — это честь, производное от вечности — это совесть». Кроме того, размышления о поэзии Пиндара как высоком образце «поэзии на случай», оказалась верно подобранным ключом к лирике Маршака. Лирику эту Гаспаров подразделял на поэзию для времени и поэзию для вечности. К последней он относил в первую очередь стихи для детей — «Стихи о простых вещах», которые как бы заново разыгрывают каждую вещь и анализируют ее устройство. То, что написал Гаспаров о «простых вещах» Маршака, Смолярова сопоставила со статьей Ролана Барта — хрестоматийной, но до сих пор не переведенной на русский язык — «Image — raison — déraison» (Образ — рассудок — безрассудство). Она была написана в 1963 году и опубликована 1 января 1964 года в сборнике «Мир Энциклопедии», для которого Барт сам отбирал иллюстрации. Смолярова подробно объяснила, как были устроены иллюстрации в энциклопедии Дидро и д'Аламбера. Страницы с гравюрами делились на две части: в верхней (аналог синтагмы) размещался предмет целиком, а в нижней (аналог парадигмы) были изображены ее составные части. Эта конструкция и рассуждения

2 Позднейшее дополнение докладчика: ранее эта гипотеза была изложена в статье безвременно ушедшей Е.Э. Бессоновой «Феномен 1962 года» (Собрание сочинений: К 60-летию Л.И. Соболева. М., 2006).

о ней Барта созвучны размышлениям Гаспарова в статье о Маршаке (двумя главными приемами в его детских стихах Гаспаров назвал «повторение и расчленение»), а деревянная доминанта иллюстраций энциклопедии созвучна с иллюстрациями к советским детским книгам 1920-х годов.

В ходе обсуждения доклада возник вопрос об отношении Гаспарова к Барту. Известно, что вообще Гаспаров относился к тому, что принято называть «французской теорией», с большим скептицизмом; об этом, в частности, вспоминает Наталья Автономова, соавтор Гаспарова и, с другой стороны, прекрасный знаток этой самой теории. Однако бытует мнение, что именно для Барта Гаспаров делал исключение. Мнение это подтвердил Роман Лейбов, рассказавший о своем давнем разговоре с Михаилом Леоновичем о структурализме. Гаспаров был по обыкновению скептичен, а Лейбов, соглашаясь с ним, признался, что делает исключение для Барта. «Я тоже», — отозвался Гаспаров. Однако была ли эта реплика искренним согласием или данью вежливости? Вопрос остается открытым — и это, пожалуй, скорее хорошо, чем плохо. Гаспаров не превратился в памятник, он предмет обсуждений и споров, которые будут вестись еще долго — и в том числе на следующих Гаспаровских чтениях.

Вера Мильчина

Письмо и чтение в теоретическом, историко-литературном и дидактическом контекстах

Третья Международная конференция **«Теории и практики литературного мастерства»**

(*НИУ ВШЭ, 3—4 сентября, 2021 года*[1])

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_426

3—4 сентября 2021 года в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» состоялась ежегодная международная конференция «Теории и практики литературного мастерства», объединившая исследователей, писателей, критиков и переводчиков. Центральной темой конференции стал диалог, рассмотренный в самых различных контекстах и перспективах: как речевая форма, динамично меняющаяся в писательских практиках, как инструмент коммуникации с разными читающими публиками и как диалог самого художественного письма с иными, нехудожественными, дискурсами. Обсуждение на секциях конференции

1 Статья подготовлена по результатам проекта «Перевод и трансфер: западная литература в зеркале русской культуры (XVII—XXI вв.)» при поддержке фонда «Гуманитарные исследования» ФГН НИУ «Высшая школа экономики» в 2020—2022 гг.

(как теоретико- и историко-литературных, так и прикладных) строилось вокруг нескольких вопросов. Как устроены диалоги в историко-литературной перспективе и динамике? Как создавались диалоги в художественном письме прошлого? Как они создаются сейчас? Как их создавать самому и как учить такого рода письму? Однако проблематика конференции не ограничивалась обсуждением диалога как речевой формы в теоретической и прикладной перспективах. Диалог понимался шире: как форма коммуникации с читателем, научными дискурсами, академическим миром, предшествующими литературными традициями.

Не менее значимыми оказались и обсуждения, фокусировавшиеся на практиках обучения письму: подобные педагогические опыты в российском академическом пространстве особенно нуждаются в поддержке и осмыслении, а профессиональное сообщество, с ними связанное, — в расширении. В отличие от ситуации в США, где, как рассказал почетный лектор конференции *Джеймс Инглиш* (Университет Пенсильвании, США), тесная взаимосвязь между писательством и академическим миром выстроена уже сейчас и где учебные программы и курсы, обращенные к творческому и академическому письму, имеют значительное влияние на современный литературный рынок и литературный процесс. В таком контексте диалог (как заявленная тема конференции) — это взаимодействие писателей с академической средой, а также взаимообмен художественного письма с письмом академическим, литературы — не только с другими искусствами, но и с научным знанием.

Продолжив эту тему, *Кирилл Корчагин* (ИРЯ РАН, Москва) в докладе «*Поэзия как исследование*» рассмотрел проблему заимствования поэзией разных эпох идей и понятий из науки своего времени. Возможны разные пути взаимодействия поэзии и науки: появление научных сюжетов в поэзии, тематизация науки, но гораздо важнее — постановка поэзией задач, схожих с научными, выявление у поэзии не только художественного, но и исследовательского потенциала, рассмотрение поэзии как эстетической, и как познавательной деятельности. Как показывает Корчагин, до начала XX века поэзия тяготела к заимствованию тем и понятий из естественно-научного дискурса, но ситуация изменилась к середине XX века, когда поэзия обратилась к проблематике гуманитарных наук. На разнообразном материале (Октавио Пас, А. Монастырский, М. Еремин, М. Сухотин и пр.) было продемонстрировано, как поэзия вступает в диалог с наукой, как абсорбирует ее терминологический аппарат, как заставляет взаимодействовать различные (художественный, документальный, научный) дискурсы, проблематизируя границы между научной поэзией, документальной поэзией, поэзией как исследованием.

Проблема диалога теперь уже между исследованием поэзии и естественно-научными дисциплинами (математическое моделирование, программирование) ставилась в других докладах теоретической секции. Так, *Евгений Казарцев* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Семантика ритмических эффектов в стихотворной речи*» обратил внимание, что при исследовании семантики ритма в поэзии перспективным оказывается выделение определенных ритмических паттернов (по типу частотного словаря). Казарцев указал на возможности таких исследований при помощи математических моделей, *Борис Орехов* (НИУ ВШЭ, Москва) — на проблемы и перспективы взаимодействия методов русского стиховедения и методов digital humanities, распространенных в западных университетах и в последние годы получающих распространение в российских. В докладе «*Научные траектории стиховедения и digital humanities: несостоявшийся союз*» Орехов подчеркнул, что современные методы digital humanities, помимо выбора конкретного объекта исследования (например, длины заглавий — как у Ф. Моретти), требуют от ученого не только использования квантитативных методик, но и обязательного создания объяснительной модели с опорой на теории, разрабатываемые гуманитарными

дисциплинами. В таком случае взаимодействие методов digital humanities и русского стиховедения могло бы быть продуктивным благодаря обмену разными системами моделирования и подсчета, а также возможному решению общих проблем (созданию объяснительных моделей).

Татьяна Венедиктова и *Диана Немец-Игнашева* (МГУ) в своем совместном сообщении «*Диалог и/как насилие (на примере рассказа У. Фолкнера)*» обратили внимание на другой аспект диалога в пространстве литературы, на его прагматическое измерение. В докладе был рассмотрен опыт чтения рассказа «Засушливый сентябрь», в котором диалог персонажей интересен не только своим внутренним устройством (стилистическими особенностями, участием в конструировании нарратива), но и тем эффектом, который он производит на читателя, тем опытом, который он для читателя формирует (моделирует). Диалог в рассказе требует от читателя замедляться, останавливаться в неприятных ему состояниях, погружаться в осознание тех проблем и того опыта, от которого в реальной жизни ему скорее захочется отвернуться. Фолкнер как будто заставляет читателя осмыслить, отрефлексировать постепенную смену идентичностей, которую он переживает в процессе чтения — от внешнего, почти случайного наблюдателя до соучастника и жертвы. Как подчеркнули докладчицы, диалог в такой ситуации предлагает читателю как будто бы «переступить через границы своего тела», через границы идентичностей и сделать выбор, находящийся вне пределов авторского суждения. Возможность такого выбора и возможность сменить примеряемую на себя роль для читателя — это роскошь, которую может себе позволить литература, или опасная безответственность, за которую нужно литературе пенять? Так, диалог в рассказе Фолкнера демонстрирует способность воплощения в слове человеческого опыта, динамичного и подвижного в своей «другости» по отношению к опыту читателя.

В рамках секции «От теории к истории» было продолжено обсуждение продуктивного диалога между художественным письмом и гуманитарными науками. *Валерий Вьюгин* (ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург) в докладе «*Мимесис в теории и на практике: об одном диалоге в XX веке*» на широком материале, охватывающем и литературу, и живопись XIX и XX веков, продемонстрировал, как гуманитарные теории оказывали влияние на художественную практику (как литературную, так и изобразительную). *Майя Кучерская* и *Евгения Кельберт* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Дидактическая поэтика Иосифа Бродского*» рассмотрели возможность диалога между писателем и академической средой: в фокусе их внимания оказались педагогические практики И. Бродского, много лет преподававшего в американских университетах. Задача исследовательниц — показать, как соотносились творческие задания Бродского, которые он предлагал студентам на курсах по истории литературы и по поэзии, и его собственная поэтическая практика. Проблема диалогизма для поэзии Бродского имеет особую важность, но в данном случае рассматривался диалог поэта со студентами и с самим собой, со своими стихами. Хотя общим местом для литературоведения является представление о том, что Бродский не любил преподавать, тяготился педагогическими обязанностями и даже свысока относился к студентам, внимательное рассмотрение его педагогических опытов, как показали Кучерская и Кельберт, опровергает это устоявшееся мнение. Студентам Бродский предлагал выполнить задания (создать художественное произведение, написать стихотворение), близкие по тематике и проблематике к его собственным поэтическим опытам: его педагогические практики стали еще одним пространством рефлексии о жанре и форме.

Возможности взаимодействия академического и художественного миров были рассмотрены и в докладе *Ольги Нечаевой* (Университет Пенсильвании, США) «*Формализм Виктора Шкловского: creating writing vs. creative reading*». Иссле-

довательница обратилась к работам В.Б. Шкловского, чтобы переосмыслить наследие формализма через призму письма и чтения. Формализм чаще рассматривался прежде всего как метод анализа, как особая оптика для исследования уже созданных литературных произведений. Нечаева предлагает посмотреть на формализм с точки зрения интереса формалистов к обучению творческому письму. В работе Шкловского «Техники писательского ремесла» мы можем обнаружить тезисы, знакомые нам по формалистскому подходу к анализу текста (например, формула «писатель — человек, заново видящий вещи» идейно пересекается с приемом остранения, рассмотренным Шкловским в программной статье «Искусство как прием»). Такая взаимосвязь письма и чтения в теории Шкловского не случайна: в писателе он видел в том числе читателя, в обучении письму («писательскому ремеслу») — процесс аналитического чтения.

В историко-литературной секции конференции предлагалось рассмотреть диалог в исторической динамике. *Андрей Аствацатуров* (СПбГУ) продемонстрировал, как исследование коммуникативных практик в повести Генри Джеймса может быть использовано не только с научной, но и с педагогической целью (на занятиях по творческому письму). «Письма Асперна» Джеймса представляют собой пример прозы, в которой автор раскрывает возможности литературных жанров через жанры речевые: каждый из героев повести становится заложником собственного жанра (герой-филолог — жанра авантюрного романа, героиня — романа любовного). Только обмен точками зрения персонажей позволяет выйти за пределы исчерпанных жанровых форм.

Первый день работы конференции завершился круглым столом «Женское письмо сегодня», модератором которого стала *Александра Баженова-Сорокина* (НИУ ВШЭ, Москва), а участницами — Полина Барскова, Арина Бойко, Оксана Васякина, Татьяна Замировская, Светлана Лукьянова, Евгения Некрасова, Валерия Пустовая. Круглый стол зафиксировал переход от обсуждения теоретико-литературного и историко-литературного измерения диалога к измерению прикладному. Диалог теперь рассматривался в более широком контексте речи нарратора и персонажа в целом, проблематика была расширена до обсуждения особенностей «голоса» говорящего в прозе, принципов его моделирования. На круглом столе диалог рассматривался в гендерной перспективе, дискуссия строилась вокруг следующего спектра вопросов: в чем состоит специфика женского письма (в отличие от его других форм), каким образом женское письмо институционализировано в современном литературном и академическом мире, как писательницы представлены на современном российском литературном рынке и с какой читательской реакцией связан образ писательницы (в отличие от традиционной фигуры мужчины-писателя). Так, одной из ключевых проблем остается определение «женского письма». Проблема определения женского — это проблема поиска языка, который не становился бы, по формуле *Валерии Пустовой* (МГУ), «заемным мужским». *Арина Бойко* (НИУ ВШЭ, Москва) подчеркнула, что женское письмо для нее имеет расширительное значение, будучи попыткой выйти из бинарного представления о гендере, а потому женское письмо — это все, что выходит за границы традиционной мужской оптики, уклоняется от нее; что, если можно продолжить, не требует воспроизведения устоявшихся гендерных стереотипов (например, что с фантастикой как жанром могут работать только писатели-мужчины, что женское письмо ограничивается описанием болезненного опыта, или опыта травмы и др.). Некрасова в своем выступлении обратила внимание еще на одну проблему «женского письма» — проблему моделирования образа читателя. Адресовано ли женское письмо только к читательницам? Или оно работает с более широким образом читателя, предлагая ему вне зависимости от гендера пережить разнообразный куль-

турный, гендерный, коммуникативный опыт, примерив на себя благодаря идентификации с персонажем разные (в том числе гендерные) роли?

Во второй день конференции было продолжено обсуждение проблем создания прозы в ее разных жанрах и проблем обучения письму. Мастер-классы современных писателей (А. Варламова, Я. Вагнер, А. Горбунова) были посвящены особенностям создания диалогов в современной прозе (и шире — проблеме «голоса» героев), а также диалогу как инструменту различения фикциональной и нефикциональной прозы. *Алексей Варламов* (Литературный институт им. А.М. Горького, Москва), говоря о создании своего последнего романа «Душа моя Павел», имеющего биографическую основу, отметил, что активное использование диалогов (прямой речи героев) позволило ему уйти от жанра мемуара или документальной прозы, остаться в рамках фикциональности. Диалоги, как отметил Варламов, вряд ли возможны в документальной прозе, поскольку нуждаются в документальных подтверждениях и свидетельствах. В мемуарах, в отличие от художественной прозы, возможна, по Варламову, только косвенная речь; прямая речь, по формуле А.А. Ахматовой, «уголовно наказуема». Проблема «голоса» персонажей ставилась и *Яной Вагнер* — в применении к современной жанровой прозе.

Следующая секция — «Как я учу писать» — рассматривала творческое письмо в методической перспективе. Секция была представлена докладами выпускников магистерской программы «Литературное мастерство», ныне практикующих писателей и преподавателей. Выступающими были рассмотрены разные аспекты современного письма и особенностей обучения этим практикам: так, *Наталья Калинникова* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Как меняется / выстраивается голос рассказчика в автофикшн-прозе*» сконцентрировала свое внимание на жанре, получившем широкое распространение в последние десятилетия в англоязычной прозе и в последние годы — в русскоязычной. Пограничный между фикциональной и нефикциональной прозой, автофикшн сконцентрирован на «я» говорящего, и потому одной из основных проблем создания такой прозы становится воспроизведение голоса «я», отличного от голоса биографического автора, от голоса самого пишущего. Столкновение вымышленного и достоверного и становится основной проблемой при создании автофикциональных произведений молодыми авторами. Калинникова подчеркнула, что при обучении такому типу письма необходимо обращать внимание прежде всего на различение «я» создающего текст и «я» говорящего в тексте, на необходимую дистанцию между пережитым опытом в реальности и опытом, описываемым в тексте. Арина Бойко обратила внимание на еще одно измерение современного письма, демонстрирующее его «смешанный», «гибридный» характер. В докладе «*Использование в художественных произведениях устно-письменной речи из переписок в соцсетях и мессенджерах*» она показала, что при обучении письму необходимо учитывать ту интермедийную среду, в которой существует современный человек, в которой он общается с другими людьми, в которой вступает с ними в диалог. Диалог, таким образом, охватывает сразу несколько медийных сред: не только привычную область слова (как письменного, так и устного), но и область изображения — использование чатов и мессенджеров оказывает влияние и на характер речи (ее устно-письменные особенности), и на визуальное измерение диалога, который теперь связан с той платформой или средой, на которой он используется. *Денис Банников* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Диалоги как музыкальные произведения. Темп, ритм, атрибуция*», в свою очередь, указал еще на одно существенное измерение диалога — не только на его визуальные аспекты, но и на звуковые, имеющие значение как для устной культуры воспроизведения речи, так и для письменной, и опирающиеся в своем современном воплощении на богатую традицию использования диалога в театральных и дра-

матических практиках, на традицию экспериментирования с формой диалога и с его звучанием. Докладчик подчеркнул, что звучание диалога (то, как он звучит) и есть его значение (то, что он означает), а потому аудиальный аспект звучащей речи наделяется особой, отдельной семантикой, которая начинает по-своему взаимодействовать с паузами, остановками и пробелами в диалогах (имитирующих звуковой эффект молчания).

В рамках двух переводческих секций последовательно рассматривались проблемы перевода диалогов в современной литературе и в литературе прошедших эпох. С докладами выступили переводчики с английского (*Александра Борисенко* (МГУ), французского (*Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва)), немецкого (*Ирина Алексеева* (РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург)), испанского и китайского языков (*Алина Перлова* (НГУ, Новосибирск)). В качестве переводческой проблемы рассматривалось не только «содержание» диалогов (проблема перевода языковой игры, каламбуров), но и перевод глаголов говорения, а также пунктуации, оформляющей прямую речь героев.

Выбранная тема конференции этого года — диалог — позволила последовательно рассмотреть писательские практики в различных культурных и временных контекстах и обратиться к отвечающему им чтению. Чтение рассматривалось и как процесс взаимодействия с текстом, его восприятие, опыт, извлекаемый из погружения в мир литературного произведения, и как инструмент обучения творческому письму. Обсуждение традиционной историко-литературной проблематики сочеталось в рамках конференции с проблематизацией диалога в прикладном контексте — так конференция позволила объединить и создателей текстов, и тех, кто этому учит, и тех, кто эти тексты изучает.

Дина Шулятьева

Наши авторы

Шамшад Абдуллаев
(поэт, прозаик, эссеист) chekshor@yandex.ru.

Галина Бабак
(Институт перспективных исследований, София, Болгария; научный сотрудник; PhD) babakgalin@gmail.com.

Григорий Беневич
(независимый исследователь; кандидат культурологии) grbenevitch@gmail.com.

Константин А. Богданов
(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Центр теоретико-литературных и междисциплинарных исследований, ведущий научный сотрудник / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), департамент филологии, профессор; доктор филологических наук) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Татьяна Венедиктова
(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), заведующая, профессор; доктор филологических наук) tvenediktova@mail.ru.

Евгения Ганберг
(Университет Кембриджа, Англия; департамент английского языка, аспирант) evgeniia.ganberg@gmail.com.

Карло Гинзбург
(Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе; кафедра социальных наук, заслуженный профессор; PhD) ginzburg@history.ucla.edu.

Сергей Гогин
(независимый журналист) sgogin@ulstu.ru.

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

Иван Головнев
(Музей антропологии и этнологии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Центр арктических исследований, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) golovnev.ivan@gmail.com.

Елена Головнева
(Уральский федеральный университет, кафедра культурологии и дизайна, профессор; Музей антропологии и этнологии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Центр арктических исследований, старший научный сотрудник; доктор философских наук) golovneva.elena@gmail.com.

Иван Делазари
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург); департамент филологии, доцент; PhD) idelazari@hse.ru.

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.

Дмитрий Калугин
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), департамент филологии, профессор; Центр междисциплинарных фундаментальных исследований, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) m.kalugin@gmail.com.

Елена Карпенко
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), факультет гуманитарных наук, школа философии и культурологии, доцент; кандидат философских наук) ekkarpenko@hse.ru.

Ирина Каспэ
(независимый исследователь; кандидат культурологии) ikaspe@yandex.ru.

Джеймс Кер
(Пенсильванский университет, кафедра антиковедения, доцент; PhD) jker@sas.upenn.edu.

Игорь Кобылин

(Приволжский исследовательский медицинский университет, кафедра социально-гуманитарных наук, доцент; ШАГИ ИОН РАНХиГС, научно-исследовательская лаборатория, старший научный сотрудник; кандидат философских наук) kigor55@mail.ru.

Александра Колесник

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), Институт гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) akolesnik@hse.ru.

Галина Космолинская

(Институт всеобщей истории РАН, старший научный сотрудник) kosmos2@mail.ru.

Андрей Крусанов

(независимый исследователь) akrusanov@gmail.com.

Екатерина Кузнецова

(ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, лаборатория «Rossica: русская литература в международном контексте», старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) katkuz1@mail.ru.

Илья Кукулин

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), доцент, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) ikukulin@hse.ru.

Олег Ларионов

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург); магистрант) larionov98@yandex.ru.

Ян Левченко

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», научно-учебная лаборатория исследований советской архитектуры и изобразительного искусства, старший научный сотрудник / Балтийский федеральный университет, приглашенный профессор; PhD) janlevchenko@gmail.com.

Анастасия Липинская

(СПбГЛТУ им. С.М. Кирова, доцент; кандидат филологических наук) nastya.lipinska@gmail.com.

Мария Майофис

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), доцент; кандидат филологических наук) mmaiofis@hse.ru.

Борис Маслов

(Университет Осло, доцент; PhD) borismas@ifikk.uio.no.

Вера Мильчина

(ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

Сергей Ю. Неклюдов

(РГГУ, Центр типологии и семиотики фольклора, научный руководитель, профессор / ШАГИ ИОН РАНХиГС, лаборатория теоретической фольклористики, главный научный сотрудник; доктор филологических наук) sergey.nekludov@gmail.com.

Мария Неклюдова

(ШАГИ ИОН РАНХиГС, лаборатория историко-культурных исследований, заведующая / МВШСЭН, факультет управления социокультурными проектами, профессор; PhD) neklyudova-ms@ranepa.ru.

Федор Николаи

(НГПУ им. К. Минина, кафедра всеобщей истории, доцент / ШАГИ ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник; доктор философских наук) fvnik@list.ru.

Вера Полилова

(МГУ им. М.В. Ломоносова, Институт мировой культуры, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) vera.polilova@gmail.com.

Евгений Савицкий

(РГГУ, факультет культурологии, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

Наталья Самутина

Татьяна Скулачева

(ИРЯ РАН, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) skulacheva@yandex.ru.

Иван Соколов

(поэт, критик, переводчик) book_worm@mail.ru.

Александр Сорочан

(Тверской государственный университет, кафедра истории и теории литературы, профессор; доктор филологических наук) bvelvet@yandex.ru.

Борис Степанов

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), Институт гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева, заместитель директора; кандидат культурологии) bstepanov@hse.ru.

Владислав Третьяков

(Журнал «Новое литературное обозрение», редактор; кандидат филологических наук) vlad.tretyakov@nlobooks.ru.

Александр Уланов

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

Сюзанна Фостова

(Балтийский федеральный университет им. И. Канта, соискатель ученой степени кандидата исторических наук / Калининградская областная научная библиотека) fostsa@gmail.com.

Мария Четверикова

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), студентка магистратуры) mchetverikova@hse.ru.

Анна Швец

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), специалист по УМР; кандидат филологических наук) shvetsanval@gmail.com.

Дина Шулятьева

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), факультет гуманитарных наук, школа философии и культурологии, старший преподаватель; кандидат филологических наук) dshulyatyeva@hse.ru.

Summary

Transhistoricism: The Poetics of Non-Contemporary Communities

Guest Editors: Boris Maslov, Dmitry Kalugin

Carlo Ginzburg's article "Aristotle and History, Once More", which originally appeared in 1994 in the journal *Quaderni storici,* later became the first chapter of his book *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova.* The topic that Carlo Ginzburg explores is the ancient and — in the book's following chapters — Renaissance genealogy of the modern method of historical writing, which aims to uncover empirically verifiable truths about the past. Ginzburg locates the source of historical science in the concept of evidence-based proof (τεκμήριον) in Thucydides and Aristotle's *Rhetoric.*

In Roman culture, nocturnal writing (*lucubratio*) was seen as a particularly intensive form of communication between the author and his readers. In the article "Nocturnal Writers at Work" **James Ker** discusses the programmatic statements of Pliny the Elder, Seneca, and Aulus Gellius, each of whom constructs a distinctive intellectual community around their texts. Projected into the future, this community includes the author's relatives (Gellius), all future generations (Seneca), and the emperor as the addressee of the dedication (Pliny).

In **Boris Maslov**'s article "The Transhistorical Community as the Object of Philological Knowledge", the problem of philological knowledge is examined from the point of view of classical and temporary theories of literature and poetic language. The concept of the special quality of the tightness of prose, which Seneca, following Cleathes, observes in verse, is harkened back to in the ideas of Yuri Tynianov and Roman Jakobson. The article argues that in antiquity, philology as a special form of knowledge already coexisted with rhetoric and philosophy within the framework of the "Hellenistic episteme."

Evgeniia Ganberg's article "'Al This Compaignye:' How They Wrote and Read about the Trojan War in Medieval England" examines how numerous Middle English narratives about the Trojan War endow their narrators with authority by establishing ties between the heroes and poets of the past, contemporaneous readers, and future authors. The article shows that such a system, which presumes the constant renewal and reinterpretation of history, is in part modelled on popular medieval European genealogies, according to which various European nations originated from the Trojans.

The article "'One Family, One City for the Living and the Dead': On the Loci Communes of Transhistoricism" by **Dmitry Kalugin** examines the image of friendship with a book, which has its origins in the Renaissance, and the conceptualization of the present as the "union of the living and the dead." With the help of these topoi, as well as the reading procedures they encourage, great people of the past can serve as interlocutors and modes of readings that they encourage.

Based on the texts of Russian authors of the 18th and 19th centuries placed in a wider European context, the article shows that the loci communes that make it possible to conjure up an encounter between the living and the dead often also define visions of the present and the future.

Archaeology of the Soviet

"Backstage Improvisation: Social Cooperation, Circumvention of the Rules, and Processes of Cultural Production in the Late USSR" by **Ilya Kukulin**, **Maria Maiofis**, and **Maria Chetverikova** is the first of two articles on the study of how the "unwritten rules" worked in the late-Soviet (1950s—1980s) literary publishing process. The concept offered here is based on the idea of "backstage" — a special kind of communicative episodes, during which participants would discuss the norms of the functioning of the literary community and its institutions and the possibility of changing or circumventing these norms. This article uncovers the fundamental social functions of the backstage, the reasons it has been systematically forgotten, and the place that it occupied in reality in late-Soviet communication, as well as the significance of the concept we have proposed for the understanding of processes of late-Soviet cultural production as a whole.

Visual Narratives of the City

Guest Editor: Jan Levchenko

Elena Golovneva and **Ivan Golovnev**'s article "'Old Vladivostok': The City and Its Inhabitants in Karl Schultz's Photographs" considers the visual representations of Vladivostok through the analysis of a collection of Karl Johan Schultz's (1849—1923) photographs, dedicated to the history of Vladivostok at the end of the 19th century, which are analyzed as a significant visual anthropological source. Schultz's creation of photographic panoramic views and portraits of Vladivostok's inhabitants constructs a new urban identity and demonstrate that Vladivostok was a unique frontier city in the Russian Empire.

The article "'It Could Be Your Town', or Blue Pencil's Homemade Urbanism" by **Igor Kobylin** features an analysis of the artistic practices of the Nizhny Novgorod street artist and activist who works under the nickname Siniy Karandash (Blue Pencil). Special attention is given to practices that can be defined as alternative "cultural navigation." By signing different sites in the city with a blue industrial marker, thereby putting them on the symbolic cultural map of Nizhny Novgorod, Siniy Karandash artistically fills the gaps in urban improvement. Such "bricolage urbanism" demonstrates a new type of artistic interactions with the space of the city.

Using the example of Soviet postcards, photographic albums, and amateur photography, the article "'Young Blooming Land': Features of the Representation of the Urban Landscape of Kaliningrad in

Photographic Documents of the Soviet Era" by **Suzanna Fostova** pays special attention to sources of the formation of the visual representation of Kaliningrad, its connection with general tendencies to "expel" everything German from the new Soviet territory, as well as the construction of the city. Images that have gone through an ideological filter are compared with amateur informal photographs.

Jan Levchenko's article "European Nature: The Meaning and Purpose of Kaliningrad in Cinema" is about transformations of the cinematic image of Kaliningrad in Soviet and Russian cinema. While the Baltic countries that became a part of the USSR, Kaliningrad Oblast was transformed into decorative ruins that were slowly populated with new people. With the accumulation of dramatic and paradoxically symbolic capital, at first, isolated precedents of the understanding of this new space can be observed starting in the 1980s, and from the 2000s to the present day, more and more purposeful and intelligible construction of the territorial identity through the language of film can be noted.

Elena Karpenko's article "Exposition as Scenography: Monumental Performance and Cultural Memory in the Muzeon Sculpture Park" examines the means of organizing the park space, as well as the approach to landscape design of the exhibition areas in the Muzeon Sculpture Park. The main purpose of the article is to analyze the exposition space of the Muzeon as an embodiment of the project of "nostalgic modernization" in the camp style in order to neutralize the "difficult" memory of the Soviet past.

In Memoriam

The memorial section of articles dedicated to the culturologist **Natalia Samutina** opens with her article "The *Made in Abyss* Controversy: Transnational Participatory Cultures as Cultural Interpreters of Japanese Texts". By researching fan communities as communities of participation, Natalia showed that they have the qualities of "publicity," if not in the sense of Jürgen Habermas, then at least in the sense of the concepts of "aesthetic" and "cultural public spheres" and, above all, Michael Sahler's concept of the "public sphere of imagination." Our selection also includes articles by Natalia's close colleagues and friends: **Boris Stepanov**, **Alexandra Kolesnik**, and **Irina Kaspe**.

Motives of Motivations: Theory and Pragmatics

Guest Editor: Konstantin A. Bogdanov

Yaroslava Zakharova's article "My uuuuuu-uuuu-uuunuuuu-uncle: Prigov's Returns" is on Dmitry Prigov's sound performance "Mantra of High Russian Culture," where he sings the first lines of the first chapter of *Eugene Onegin* in Buddhist and Muslim styles. Prigov's reference to Alexander Pushkin seems to be quite logical within the creative strategy of recontextualizing/rewriting

the canonical meta-texts of Russian literature. This artistic experiment problematizes the ideological appropriation of classical texts on the one hand, and on the other complicates our perception of Prigov's work.

Ivan Delazari in his article "Shostakovich in Anglophone Novels: Motifs from Hearsay" analyzes thematic unit associated with Dmitri Shostakovich's life and work which has recently taken shape in Anglophone fiction. Writers rely heavily on *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, and the novelized reincarnations of the composer always have a secondhand nature. The "original" has been mediated repeatedly, and each new derivation is neither first nor last. Nevertheless, Shostakovich and his music are always recognizable, as the motif of Shostakovich as a thematic unit of narrative from the beginning has been formed "from hearsay."

The article "Punctuation as a Motif: Ellipsis and Dashes" by **Konstantin A. Bogdanov** is on expressive punctuation — ellipses and dashes — in the texts of Nikolai Karamzin, his followers, and critics, as well as in Alexander Pushkin's Eugene Onegin. The purpose of this review is to clarify the circumstances of the use and perception of graphic punctuation marks as a meaningfully motivated device and, by extension, a motif.

Readings

The article "Bridges, River and Riverbanks: From Myth to Poetics" by **Sergei Yu. Neklyudov** is focused on the transformation of mythological semantics in the language and images of lyrical poetry. It analyzes the mythological functions of the river and the bridge, the motifs of the opposing riverbanks with their significance in terms of gender, the marital/erotic symbolism of crossing a river, the laundering of clothes/washing of feet of a girl on the riverbank, etc. The article clarifies the process of semantic transitions from the mythological picture of the world to ritual and magical symbolism and then to poetic metaphor.

The focus of **Ekaterina Kuznetsova**'s article "The Poetics of the Ego-Document in Early Verse by Ivan Bunin" is on a number of Bunin's poems emphatically projected into the diary genre. The author examines the artistic tasks of such a projection and the ways it is implemented in poetic texts, traces the evolution of the diary quality in Bunin's verses and the connection of specific poems with the pages of his real diary, and reflects on the mechanism of the transformation of a non-artistic text into a work of art.

Table of contents No. 174 [2'2022]

7 *Tatiana Weiser.* From the Editorial Board

THE NEW SOCIAL POETRY

9 *Ivan Sokolov.* From "The Book"

TRANSHISTORICISM: THE POETICS OF NON-CONTEMPORARY COMMUNITIES

Guest Editors: Boris Maslov, Dmitry Kalugin

15 *Boris Maslov*, *Dmitry Kalugin.* From the Editors

17 *Carlo Ginzburg.* Aristotle and History, Once More (*transl. from Italian by* Mikhail Velizhev)

29 *James Ker.* Nocturnal Writers at Work (*transl. from English by* Natalia Movnina)

43 *Boris Maslov.* The Transhistorical Community as the Object of Philological Knowledge

56 *Evgeniia Ganberg.* "Al This Compaignye:" How They Wrote and Read about the Trojan War in Medieval England

69 *Dmitry Kalugin.* "One Family, One City for the Living and the Dead": On the Loci Communes of Transhistoricism

ARCHAEOLOGY OF THE SOVIET

81 *Ilya Kukulin*, *Maria Maiofis*, *Maria Chetverikova.* Backstage Improvisation: Social Cooperation, Circumvention of the Rules, and Processes of Cultural Production in the Late USSR. *Article One*

VISUAL NARRATIVES OF THE CITY

Guest Editor: Jan Levchenko

102 *Jan Levchenko.* The Camera Pointed at the City: Russian Cases of Visual Urbanism

107 *Elena Golovneva*, *Ivan Golovnev.* "Old Vladivostok": The City and Its Inhabitants in Karl Schultz's Photographs

119 *Igor Kobylin.* "It Could Be Your Town", or Blue Pencil's Homemade Urbanism

132 *Suzanna Fostova.* "Young Blooming Land": Features of the Representation of the Urban Landscape of Kaliningrad in Photographic Documents of the Soviet Era

143 *Jan Levchenko.* European Nature: The Meaning and Purpose of Kaliningrad in Cinema

164 *Elena Karpenko.* Exposition as Scenography: Monumental Performance and Cultural Memory in the Muzeon Sculpture Park

IN MEMORIAM:
Natalia Samutina (1972—2021)

179 *Boris Stepanov.* "Sometimes — Ships…"

182 *Natalia Samutina.* The *Made in Abyss* Controversy: Transnational Participatory Cultures as Cultural Interpreters of Japanese Texts (*transl. from English by* Kirill Levinson)

195 *Alexandra Kolesnik.* Natalia Samutina: On the Beauty and Complexity of Contemporary Culture

200 *Irina Kaspe.* Embedded Observations of Contemporaneity

MOTIFS OF MOTIVATIONS:
THEORY AND PRAGMATICS
Guest Editor: Konstantin A. Bogdanov

207 *Konstantin A. Bogdanov.* From the Editor

209 *Yaroslava Zakharova.* My uuuuuu-uuuu-uuunuuuu-uncle: Prigov's Returns

224 *Ivan Delazari.* Shostakovich in Anglophone Novels: Motifs from Hearsay

241 *Konstantin A. Bogdanov.* Punctuation as a Motif: Ellipsis and Dashes

READINGS

254 *Sergei Yu. Neklyudov.* Bridges, River and Riverbanks: From Myth to Poetics

276 *Ekaterina Kuznetsova.* The Poetics of the Ego-Document in Early Verse by Ivan Bunin

POETOLOGICAL STUDIES

292 *Grigory Benevich.* The Poet Guide (On the Poetry of Sergei Stratanovsky)

302 *Shamshad Abdullaev.* A List

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

307 *Aleksandr Ulanov.* Splitting Darkness (Review of Ruslan Komadei's book *No i eto yeshche ne vse*, Knizhnoye obozreniye [ARGO-RISK], 2021)

312 *Maksim Dryomov.* Flying over the Chimera's Nest (Review of Katerina Sim's *Obshchestvo zashchity khimer*, Knizhnoye obozreniye [ARGO-RISK], 2021)

BIBLIOGRAPHY

317 *Tatyana Venediktova.* The Typology of "Attachment" — The Habituation of "Post-Criticism" (Review of Rita Felski's book *Hooked: Art and Attachment*, The University of Chicago Press, 2020)

TRANSPARENT MATERIAL

324 *Irina Golovacheva.* Ghost Hunting: On Contemporary Hauntology (Review of the book *Ghostly Encounters: Cultural and Imaginary Representations of the Spectral from the Nineteenth Century to the Present*, Routledge, 2021)

330 *Aleksandr Sorochan.* Autobiographies of American Female Mediums (Review of Elizabeth Schleber Lowry's book *Performing the Nineteenth-Century Spirit Medium's Autobiography*, State University of New York Press, 2017)

334 *Galina Zalomkina.* A Hint at the Thought of Suspending the Laws of Nature (Review of Aleksandr Sorochan's book *Strannaya klassika: weird fiction i problemy istoricheskoy poetiki*, Tver State University, 2020)

338 *Feodor Nikolai.* Nostalgia, Soviet Things, and the Anthropology of "Spontaneous Materialism" (Review of the books *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies*, Routledge, 2020; *The Things of Life: Materiality in Late Soviet Russia* by Alexey Golubev, Cornell University Press, 2020; *Opasnyye sovetskiye veshchi: gorodskiye legendy i strakhi v SSSR* by Aleksandra Arkhipova and Anna Kirzyuk, New Literary Observer, 2020)

347 *Oleg Larionov.* Reading and Readers in Russia in the Long 18th Century (Review of *Reading Russia: A History of Reading in Modern Russia,* edited by Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena, Ledizioni, 2020)

353 *Maria Neklyudova.* Books in the Age of Mechanical Reproduction (Review of the books *Éditer et Traduire: Mobilitè et matérialité des textes (XVIe—XVIIIe siècle)* by Roger Chartier, EHESS, Gallimard, 2021; *Inky Fingers: The Making of Books in Early Modern Europe* by Anthony Grafton, Harvard University Press, 2020)

364 *Galina Babak.* The Art Industry of the First Wave of Russian Emigra tion: The Prague Story (Review of Jakub Hauser's book *Sans Retour: Výtvarníci ruské emigrace v meziválečné Praze*, Památník národního písemnictví, 2020)

RETRO REVIEW

369 *Andrei Krusanov.* Working on Other's Mistakes (On Viktor Kuznetsov's books *Tayna gibeli Yesenina*, Sovremennik, 1998 and *Sergey Yesenin. Kazn' posle ubiystva*, Neva, 2005)

380 New Books

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

401 *Anastasia Lipinskaya.* The Contagious Gothic: New Perspectives. "Gothic in an Era of Contagion, Populism, and Racial Injustice," International Conference (Simon Fraser University, Canada, 10—13 March 2021)

409 *Vera Polilova*, *Tatyana Skulacheva*, *Vera Milchina.* 15th Gasparov Readings International Research Conference (Institute of Higher Studies in Humanities, Russian State University for the Humanities, 13—18 April 2021)

426 *Dina Shulyatyeva.* Writing and Reading in Theoretical, Historical and Literary, and Didactic Contexts. "Theory and Practice of Literary Mastery," Third International Conference (National Research University Higher School of Economics, 3—4 September 2021)

435 Summary

439 Table of Contents

443 Our Authors

Our authors

Shamshad Abdullaev

(Poet, Writer) chekshor@yandex.ru.

Galina Babak

(PhD; Research Fellow, Centre for Advanced Study, Sofia, Bulgaria) babakgalin@gmail.com.

Grigory Benevich

(PhD; Independent Researcher) grbenevitch@gmail.com.

Konstantin A. Bogdanov

(Dr. habil.; Lead Researcher, Literary Theory and Interdisciplinary Research Center, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences / Professor, Department of Philology, St. Petersburg School of Social Sciences and Humanities, HSE University (Saint Petersburg)) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Maria Chetverikova

(Master's Student, HSE University (Moscow)) mchetverikova@hse.ru.

Ivan Delazari

(PhD; Associate Professor, Department of Philology, HSE University (Saint Petersburg)) idelazari@hse.ru.

Maksim Dryomov

(Poet, Critic) max.dryomov@gmail.com.

Suzanna Fostova

(Applicant for a PHD Degree; The Immanuel Kant Baltic Federal University / Kaliningrad Regional Scientific Library) fostsa@gmail.com.

Evgeniia Ganberg

(PhD candidate; Department of English, University of Cambridge) evgeniia.ganberg@gmail.com.

Carlo Ginzburg

(PhD; Professor Emeritus, Social Sciences Division, University of California, Los Angeles) ginzburg@history.ucla.edu.

Sergey Gogin

(Independent Journalist) sgogin@ulstu.ru.

Irina Golovacheva

(Dr. habil.; Professor, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) igolovacheva@gmail.com.

Ivan Golovnev

(PhD; Senior Researcher, Center of Arctic Research, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography [Kunstkamera], Russian Academy of Sciences) golovnev.ivan@gmail.com.

Elena Golovneva

(Dr. habil.; Professor, Department of Cultural Studies and Design, Ural Federal University / Senior Researcher, Center of Arctic Research, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography [Kunstkamera], Russian Academy of Sciences) golovneva.elena@gmail.com.

Dmitry Kalugin

(PhD; Professor, Department of Philology; Senior Researcher, Centre for Interdisciplinary Basic Research, HSE University (Saint Petersburg)) m.kalugin@gmail.com.

Elena Karpenko

(PhD; Associate Professor, School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, HSE University (Moscow)) ekkarpenko@hse.ru.

Irina Kaspe

(PhD; Independent Researcher) ikaspe@yandex.ru.

James Ker

(PhD; Associate Professor of Classical Studies, University of Pennsylvania) jker@sas.upenn.edu.

Igor Kobylin

(PhD; Associate Professor, Department of Social Sciences and Humanities, Privolzhsky Research Medical University / Senior Researcher, Research Laboratory of the School for Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, RANEPA) kigor55@mail.ru.

Alexandra Kolesnik

(PhD; Senior Research Fellow, Poletaev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities (IGITI), HSE University (Moscow)) akolesnik@hse.ru.

Galina Kosmolinskaya

(Senior Researcher, Institute of World History, Russian Academy of Sciences) kosmos2@mail.ru.

Andrei Krusanov

(Independent Researcher) akrusanov@gmail.com.

Ilya Kukulin

(PhD; Associate Professor, Senior Researcher, HSE University (Moscow)) ikukulin@hse.ru.

Ekaterina Kuznetsova

(PhD; Senior Researcher, Laboratory "Rossica: Russian Literature in the International Context", Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences) katkuz1@mail.ru.

Oleg Larionov

(Master's Student, HSE University (Moscow)) larionov98@yandex.ru.

Jan Levchenko

(PhD; Senior Fellow, Laboratory for Soviet Architecture and Art Research, HSE University (Moscow) / Visiting Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University) janlevchenko@gmail.com.

Anastasia Lipinskaya

(PhD; Associate Professor, Saint-Petersburg State Forestry University) nastya.lipinska@gmail.com.

Maria Maiofis

(PhD; Associate Professor, HSE University (Moscow)) mmaiofis@hse.ru.

Boris Maslov

(PhD; Associate Professor, University of Oslo) borismas@ifikk.uio.no.

Vera Milchina

(PhD; Leading Researcher, Institute for Advanced Studies in Humanities RSUH / School of Advanced Studies in the Humanities, SPP, RANEPA) vmilchina@gmail.com.

Sergei Yu. Neklyudov

(Dr. habil.; Director of Research, Professor, Center for Typology and Semiotics of Folklore, RSUH / Chief Researcher, Laboratory of Theoretical Folklore Studies, School for Advanced Studies in the Humanities, RANEPA) sergey.nekludov@gmail.com.

Maria Neklyudova

(PhD; Chair, Laboratory for Historical and Cultural Studies, School of Advanced Studies in the Humanities, RANEPA / Professor, Faculty of Socio-Cultural Projects Management, MSSES) neklyudova-ms@ranepa.ru.

Feodor Nikolai

(PhD; Associate Professor, Department of World History, Minin University / Senior Research Officer, Centre for Studies in History and Culture, SPP, RANEPA) fvnik@list.ru.

Vera Polilova

(PhD; Leading Researcher, Institute for World Culture, MSU) vera.polilova@gmail.com.

Natalia Samutina

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.

Dina Shulyatyeva

(PhD; Assistant Professor, School of Philosophy and Cultural Studies, HSE University (Moscow)) dshulyatyeva@hse.ru.

Anna Shvets

(PhD; Specialist of Educational and Methodical Work, Faculty of Philology, Department of Communication Studies (Theory of Discourse and Communication), MSU) shvetsanval@gmail.com.

Tatyana Skulacheva

(PhD; Leading Researcher, Institute of Linguistics, RAS) skulacheva@yandex.ru.

Ivan Sokolov

(Poet, Literary Critic, Translator) book_worm@mail.ru.

Aleksandr Sorochan

(Dr. habil.; Professor, Department of History and Theory of Literature, Tver State University) bvelvet@yandex.ru.

Boris Stepanov

(PhD; Deputy Director, Poletaev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities (IGITI), HSE University (Moscow)) bstepanov@hse.ru.

Aleksandr Ulanov

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

Tatyana Venediktova

(Dr. habil.; Professor and Chair, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) tvenediktova@mail.ru.

Yaroslava Zakharova

(MA; Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences) 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.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser	PhD (editor-in-chief)
Daniil Aronson	PhD (theory)
Olga Annanurova	M.A. (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nadezhda Krylova	M.A. (chronicle of scholarly life)
Alexandra Volodina	PhD (executive editor)

Advisory board

Konstantin Azadovsky
PhD

Henryk Baran
PhD, State University of New York at Albany, professor

Evgeny Dobrenko
PhD, Universitá Ca'Foscari Venezia, professor

Tatiana Venediktova
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

Elena Vishlenkova
Dr. habil. National Research University "Higher School of Economics", professor

Tomáš Glanc
PhD, University of Zurich, professor / Charles University in Prague, professor

Hans Ulrich Gumbrecht
PhD, Stanford University, professor

Alexander Zholkovsky
PhD, University of South Carolina, professor

Andrey Zorin
Dr. habil. Oxford University, professor / Russian Presidential The Moscow school of social and economic sciences, professor

Boris Kolonitskii
Dr. habil. European University at St. Petersburg, professor / St. Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, leading researcher

Alexander Lavrov
Dr. habil. Full member of Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, leading researcher

Mark Lipovetsky
Dr. habil. Columbia University, professor

John Malmstad
PhD, Harvard University, professor

Alexander Ospovat
University of California, Los Angeles; Research Professor

Pekka Pesonen
PhD, University of Helsinki, professor emeritus

Oleg Proskurin
PhD, Emory University, professor

Roman Timenchik
PhD, The Hebrew University of Jerusalem, professor

Pavel Uvarov
Dr. habil. Corresponding member of Russian Academy of Sciences. Institute of World History, Russian Academy of Sciences, research professor / National Research University "Higher School of Economics", professor

Alexander Etkind
European University Institute (Florence)

Mikhail Yampolsky
Dr. habil. New York University, professor

non/fictioN весна

Международная ярмарка
интеллектуальной литературы

21–24 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»
Комиксы
Vinyl Club
Антикварная книга и букинистика
Book Stock
День блогера

реклама

www.moscowbookfair.ru 0+ ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ EXPO-PARK