

Марк Липовецкий

Вместо Фуко:

ГРАФОМАНИЯ, ЛИТЕРАТУРА И ВЛАСТЬ
В ФАНТАСТИЧЕСКИХ ПОВЕСТЯХ АБРАМА ТЕРЦА¹

Mark Lipovetsky

In Lieu of Foucault: Graphomania, Literature, and Power in Abram Tertz's Fantastic Tales

Марк Липовецкий (Колумбийский университет, Нью-Йорк, профессор; доктор филологических наук) ml4360@columbia.edu.

Ключевые слова: Синявский, Абрам Терц, Фуко, автор, делинквентность, маргинальность, паноптицизм, литературоцентричность, альтернативная модерность

УДК: 82.0+7.01

DOI: 10.53953/08696365_2025_193_3_287

Статья посвящена обсуждению значения графомании в ранней прозе Андрея Синявского / Абрама Терца. Это понятие приобретает едва ли не центральное место в парадоксальной эстетике Синявского, если взглянуть на его так называемые «Фантастические повести» как на предвосхищение, а вернее, оригинальную и независимую версию той системы идей, которая на Западе примерно тогда же складывалась в постструктураллистскую философию культуры. В «фантастических повестях» Абрама Терца обнаруживаются глубокие переклички с — еще не существовавшими в момент их создания — идеями М. Фуко о природе автора, делинквентности, паноптицизме и структуре власти. Принципиально важно, что все эти «созвучия» возникают там, где Синявский вглядывается в систему власти, организованную символической ролью литературы и писателя в советской культуре, таким образом обнажая механизмы советской (или российской) «альтернативной модерности».

Mark Lipovetsky (Dr. habil.; Professor, Columbia University, New York) ml4360@columbia.edu.

Key words: Sinyavsky, Abram Tertz, Foucault, author, delinquency, marginality, panopticism, literature-centrism, alternative modernity

УДК: 82.0+7.01

DOI: 10.53953/08696365_2025_193_3_287

The article examines the significance of graphomania in the prose of Andrei Sinyavsky / Abram Tertz created in the late 1950s — early 1960s. This concept assumes an almost central position in Sinyavsky's paradoxical aesthetics when his so-called "Fantastic tales" are viewed as an anticipation, or more precisely, an original and independent version of the system of ideas that was contemporaneously developing in the West as poststructuralist philosophy of culture. Abram Tertz's "fantastic tales" reveal profound correspondences with Michel Foucault's theories — which had not yet existed at the time of their creation — concerning the nature of authorship, delinquency, panopticism, and power networks. It is fundamentally significant that these "resonances" emerge precisely where Sinyavsky examines the system of power organized through the symbolic role of literature and the writer in Soviet culture, thus pointing at the mechanisms of Soviet (or Russian) "alternative modernity".

К. Непомнящи в первой англофонной монографии о Синявском-Терце предупреждала читателя:

Важно отметить, что хотя представления о взаимоотношениях между писателем, текстом и читателем, разработанные в творчестве Терца, иногда совпадают с некоторыми базовыми концепциями деконструктивистской философии и критики, Синявский и Терц являются продуктами фундаментально иной интеллектуаль-

1 Статья основана на докладе, прочитанном на онлайн-конференции «Графомания. Русская литература и ее границы». Приношу благодарность ее организаторам — К. Богданову и Я. Захаровой.

ной, религиозной и литературной традиции, и Синявский поэтому расходится с западными теоретиками и в параметрах своего проекта, и в той космологии, в которую он свой проект помещает [Неромныашчы 1995: 38].

Этот тезис я хотел бы проблематизировать. На мой взгляд, разность интеллектуальных, религиозных и литературных традиций не настолько велика, чтобы полностью обесценить параллели между творчеством Синявского и постструктураллистской теорией. Ведь их объединяет общий кризис модернистской культуры, связанный на Западе прежде всего с осмыслением нацизма и холокоста, а в СССР — сталинизма, ГУЛАГа и всего социалистического проекта. Разумеется, тема эта огромна, и ей посвящено немало исследований. Однако Синявский редко рассматривается в таком контексте². Поэтому я ограничусь «пробой грунта», сосредоточившись на перекличках между «фантастическими повестями» Терца и теоретическими идеями Мишеля Фуко.

Разумеется, речь не идет о влиянии. Большинство фантастических повестей Синявский написал между 1955-м и 1960-м годами, тогда как главные работы Фуко появляются в начале 1960-х: диссертацию об истории безумия он защитит в 1961-м, а его первый бестселлер «Слова и вещи» выйдет в 1966-м. Неизвестно, читал ли Фуко Синявского в 1960-е годы. Мог, конечно, поскольку переводы фантастических повестей на европейские языки и прежде всего английский появляются с 1960 года³. Известно, что Фуко и Синявский встретились в июне 1977 года в парижском Театре Рекамье на вечере протеста против визита Брежнева во Францию. К тому времени Фуко был знаком с творчеством Синявского. В лекциях в Коллеж де Франс, которые Фуко читал в 1977—1981 годах и которые впоследствии вышли под заглавием «Безопасность, территория, население» [Фуко 2011], есть ссылка на французский перевод книги Синявского о Гоголе (см. ниже). Но читал ли Синявский Фуко? Это неизвестно.

Как бы то ни было, речь идет о типологических параллелях, касающихся трех концепций Фуко, а именно: 1) автора, 2) делинквентности и 3) паноптицизма. Графомания в изображении и понимании Синявского имеет отношение ко всем трем.

Автор

Как известно, суд над Синявским и Даниэлем так или иначе вращался вокруг философской и филологической проблемы своего и чужого в прозе Абрама Терца. Синявскому то и дело приписывались высказывания и мысли его персонажей — к тому же не всегда симпатичных: графоманов, оборотней, жуликов и даже иностранных агентов. И это обстоятельство было одним из главных аргументов защиты. Синявский, как известно, говорил о том же в своем заключительном слове. Правда, при этом он, запутывая ситуацию, присваивал себе слова иностранина Пхенца «Если просто другой, так уж сразу ругаться!», — и называл эту фразу автобиографической.

2 Одно из немногих исключений — книга Александра Эткинда (включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов) «Кровое горе». Я к ней еще буду обращаться.

3 «Что такое социалистический реализм?» выходит по-французски уже в 1959-м, а фантастические повести в 1963-м. Разумеется, Фуко мог читать повести и по-английски начиная с 1960 года.

Действительно, дистанция между биографическим автором и нарраторами — как правило, очень недостоверными — в прозе Абрама Терца постоянно колеблется, порождая серию эпистемологических кризисов. Выяснение того, кто на самом деле является повествователем, становится «пуантом» в таких важных текстах, как «Пхенц», «Квартиранты», «Ты и я», «Суд идет». Правда, последняя повесть написана в форме безличного повествования, но и тут читателя ожидает сюрприз: в финале «безличный» повествователь оказывается в одном лагере с персонажами своего повествования.

То, что сам автор скрывается за персонажным псевдонимом («Абрашка Терц, карманник всем известный»), только усугубляет ситуацию.

И хотя в знаменитом письме в юридическую консультацию Вяч.Вс. Иванов терпеливо разъяснял читателям в погонах значение категории «сказ» (см.: [Белая книга... 1967: 126—128]), строго говоря, концепция сказа не очень подходит прозе Терца, поскольку сказ предполагает стабильную дистанцию между автором и повествователем. А в фантастических повестях, как раз наоборот, дистанция между автором и повествователем постоянно меняется. Тайна, окружавшая Абрама Терца, до ареста Синявского в полной мере соответствует этой черте его поэтики.

Так, в рассказе «Графоманы» (1960) бездарный и заслуженно лишенный признания писатель Павел Иванович Страустин поначалу выглядит как комический характер, отодвинутый от автора на солидную дистанцию. На это указывают его глупость, паранойя, зависть и явная мания величия. Однако по мере развития повествования графомания Страустина перерастает в синоним творческой энергии как таковой. Во всяком случае, такую интерпретацию предлагает другой графоман Галкин (заметим в скобках, что «птички» фамилии персонажей указывают на их экзистенциальное родство). Графомания, по его мнению, острее всего выражает главный вектор творчества — самоустроение личности писателя:

— Ты знаешь, стариk, — говорил Галкин, глупо и широко улыбаясь, — чем больше я работаю, тем лучше понимаю: всё самое лучшее, что я сочинил, принадлежит не мне и написано, чёрт побери, вроде бы не мною. А так, пришло в голову со стороны, залетело из воздуха... Вот говорят: «запечатлеть себя», «выразить свою личность». А по-моему, всякий писатель занят одним: са-мо-ус-тра-не-ни-е! Для того и трудимся в поте лица, вагоны бумаги исписываем — с надеждой: устраниться, пересилить себя, дать доступ мыслям из воздуха [Синявский 1992: 168].

То, что на первый взгляд звучит как перифраз знакомых рассуждений о «голосе музы» или власти языка, при ближайшем рассмотрении оказывается чем-то иным. Интерпретация Галкина находит самое прямое подтверждение не в творении гения, а в паранойе Страустина, который обнаруживает свои фразы в каждой книжке, которая попадает ему в руки. И немудрено, ведь «его» фразы — самые безличные, самые штампованные, самые банальные:

Например, Федин писал: «Дорога привела на обширную садовую и огородную плантацию». В моей же повести 1935 года «Солнце встаёт над степью» была — я отлично это помнил — такая фраза: «Дорога привела на обширное поле, засаженное яблонями». Только у меня эти яблони, помнится, цвели и блистали на солнце розовыми лепестками. А Федин, чтобы скрыть plagiat, ликвидировал всю

красоту на моих цветущих деревьях и тем неизмеримо ухудшил эту сцену. Но все же мои крупицы, даже вискажённом виде, помогли ему быстро сделать блистательную карьеру, и теперь без зазрения совести он потреблял плоды славы, которые по праву принадлежали мне одному [Там же: 173].

Графоман Страустин действительно успешно «самоустранился» — за него пишет безличный *никто*. Как, впрочем, и за Федина, Леонова или Шолохова, у которых Страустин находит «заимствования» из своих неопубликованных сочинений. Но это почти антропологическое или, по крайней мере, массовое состояние. Даже шестилетний сынок Страустина сочиняет свой первый — разумеется, графоманский — рассказ. Примечательно, что этот рассказ — первое литературное сочинение самого Синявского. В финале обобщенный смысл графомании подчеркивается автореферентным жестом: «Я взял чистый лист и большими буквами написал сверху название: ГРАФОМАНЫ. Потом подумал и приписал в скобках: (Из рассказов о моей жизни)» [Там же: 179]. Именно так называется текст, который мы закончили читать.

Разумеется, сегодня нетрудно усмотреть в прозрениях Страустина резонанс со знаменитым тезисом Ролана Барта о «смерти автора» (1967). У Барта автора замещает ткань воспроизводящих себя дискурсов. Но еще теснее «Графоманы» Синявского перекликаются с интерпретацией авторства в другой знаменитой работе — лекции Фуко «Что такое автор?» (1969). Один из центральных тезисов этой лекции звучит так:

В случае письма суть дела состоит не в обнаружении или в превознесении самого жеста писать; речь идет не о припиливании некоего субъекта в языке, — вопрос стоит об открытии некоторого пространства, в котором пишущий субъект не прекращает исчезать. <...> Всевозможными уловками, которые пишущий субъект устанавливает между собой и тем, что он пишет, он запутывает все следы, все знаки своей особой индивидуальности; маркер писателя теперь — это не более чем своеобразие его отсутствия; ему следует исполнять роль мертвого в игре письма [Фуко 1996: 13–15].

Исчезновение автора, по Фуко, является порождением авангарда и модернизма как способов письма, нарушающих собственные правила и границы. А Синявский связывает этот эффект с графоманией, которая — в первом приближении — выступает как воспроизведение самых базовых, распространенных и безличных форм литературности.

В отличие от Барта, Фуко связывает функцию автора не с текстом, а с системой культурных институций:

...функция-автор связана с юридической институциональной системой, которая обнимает, детерминирует и артикулирует универсум дискурса. <...> [Эта функция] не отсылает просто-напросто к некоему реальному индивиду — она может дать место одновременно многим Эго, многим позициям-субъектам, которые могут быть заняты различными классами индивидов [Там же: 30].

Как считает С.Н. Зенкин, «Фуко сосредотачивается на внешне-социальных аспектах авторской функции... и почти не анализирует ее внутритекстуальные аспекты» [Зенкин 2018: 91], но ведь и Страустин говорит исключительно об издательских препонах и преференциях — что он там пишет нам, не известно, да и не важно. Предлагаемая Терцем концепция автора не только предпола-

гаёт множественность субъектных позиций (в равной мере «чужих» и «своих») — об этом, например, такие рассказы, как «Гололедица».

Терц тоже видит в авторе порождение институций — а вернее, только одной институции. А именно — цензуры. Об этом рассуждает все тот же графоман Галкин:

В замечательной стране мы живём. Все пишут, пишут, и школьницы, и пенсионеры. С одним тут парнем познакомился. Рожа — во! Кулаки — во! Говорю ему: «Вы бы, дорогой товарищ, лучше боксом занялись. Большие деньги получите. Слава опять же, поклонницы». А он своё: «Нет, — говорит, — у меня, — говорит, — другое призвание. Я рождён для поэзии». Понимаешь, — рождён! Все рождены! Общенародная склонность к изящной словесности. А знаешь, чему мы обязаны? — Цензуре! Она, матушка, она родимая, всех нас приголубила. За границей проще, беспощаднее. Опубликует какой-нибудь лорд книжку верлибра, и сразу видно — деръмо. Никто не читает, никто не покупает, и займётся лорд полезным трудом — энергетикой, стоматологией... А мы живём всю жизнь в приятном неведении, льстимся надеждами... И это прекрасно! Само государство, черт побери, даёт тебе право — бесценнейшее право! — считать себя непризнанным гением. И ты можешь всю жизнь, всю жизнь... [Синявский 1992: 157].

В подтверждении этого тезиса Синявский изображает собрание непубликуемых писателей во всем разнообразии этого вида — по существу, первый портрет позднесоветского андеграунда!

Для понимания связи между цензурой и графоманией, запретом на публикацию и производством текстов, которые, как полагает Синявский, в любом случае не нашли бы читателя и никого не заинтересовали бы, может пригодиться фуколдианская категория «делинквентности», или «укрощенной противозаконности». По Фуко, любая дисциплинарная система не только преследует, но и культивирует делинквентность. Тюрьма, а шире, вся система юриспруденции, «выявляет одну форму противозаконности... позволяя оставить в тени все прочие ее формы... Тюрьма вполне преуспела в производстве делинквентности... казалось бы, маргинальной, но на самом деле централизованно контролируемой среды...» [Фуко 1999: 406—407]. Если спроектировать эту логику на рассказ Синявского, то графоманы — это делинквенты, порождаемые цензурой. Их противозаконность терпима и даже полезна. Понятие графомании поглощает и покрывает, среди прочего, и андеграунд с его эстетическими инновациями, тем самым обесценивая их — именно это свойство графомании предельно обнажил Пригов. Графомания и графоманы при кажущейся маргинальности указывают на литературу и производство литературы как центр советской (или российской?) социокультурной традиции. Графомания как массовое явление воплощает производство литературных текстов — в большинстве своем ужасных и нечитаемых — как главное социальное событие, главное проявление агентности. Агентности, которая, как мы уже выяснили, парадоксально устремлена к самоустраниению личности, реализуя таким образом философское стремление преодолеть собственную экзистенцию и выйти в некое альтернативное (трансцендентное) измерение бытия.

Паноптицизм

Фуко связывает делинквентность с паноптицизмом — тотальным централизованным и невидимым контролем за обществом: делинквентность делает всех или почти всех потенциальными преступниками, ибо их деятельность противозаконна по определению и только временно терпится всезнающим государством. Более того, сами делинквенты обеспечивают надзор над обществом, являясь своего рода «политической обсерваторией» — информаторами и прокураторами.

Предлагаемое Синявским понимание графомании, как и у Фуко, предполагает в первую очередь власть, основанную на постоянном смещении границы между допустимым и преступным, между графоманом и гением, между андеграундом и истеблишментом. Пограничные стычки и переговоры на этом поле определяют траекторию культурной — а через нее и политической — эволюции в России: от заморозков к оттепели, от оттепели к оледенению, и обратно к оттепели. Следуя аналогичной (хотя и совсем иной) логике, Терц в фантастических повестях также помещает автора — и шире: субъекта — между деликвентностью и паноптицизмом.

Примечательно, что тему паноптицизма Синявский-Терц разыгрывает в литературных категориях. В рассказе «Ты и я» мы слышим два сменяющих и перебивающих друг друга голоса. Один повествователь постоянно подозревает, что за ним кто-то следит и что все окружающие вовлечены в какой-то заговор, направленный против него. Другой повествователь действительно наблюдает за «ты». К. Непомнящи интерпретировала эту коллизию как конфликт между личностью и Богом. На мой взгляд, перед нами все-таки одна и та же личность, лишь расщепленная на «персонажа» и «автора». Именно автор осуществляет тотальный надзор и контроль — за кем? Разумеется, за самим собой. «Я» неустанно наблюдают за самим собой («ты») и создают из этого материала персонажей своего произведения. Функция самонаблюдения является важнейшей функцией автора — не только графомана, конечно. Но она лежит и в основе графомании как массовой формы власти. Власти, принадлежащей литературе, и литературности, ставшей формой власти (governmentality). Именно эта функция писательства ведет к «самоустраниению» личности, вытесняемой либо точкой зрения наблюдателя, либо «материалом» для наблюдений:

Четвертые сутки он находится в поле моего наблюдения. Я кажусь ему питоном, чей хладнокровный взгляд лишает кролика чувств. Его представления обо мне — сущий вздор. Но если даже принять за основу эти нелепые фантазии, я не знаю, кто из нас кого держит на привязи: я его или он — меня? Мы оба попали в плен, не в силах оторвать друг от друга застекленевшие взгляды. И хотя он не видит меня, из-под его белесых ресниц бьет в моем направлении такой сноп страха и ненависти, что мне хочется крикнуть: «Перестань! Не то проглочу! Стоит мне захлопнуть веки — и ты пропадешь, как муха!» Это состязание начинает меня утомлять.

Глупец! Пойми — ты живешь и дышишь, пока я на тебя смотрю. Ведь ты только потому и есть ты, что это я к тебе обращаюсь. Лишь будучи увиденным Богом, ты сделался человеком... Эх ты!... [Синявский 1992: 135]

Еще более литературное обличье паноптицизм приобретает в рассказе «Гололедица» (1961). Герой и повествователь Василий внезапно приобретает маги-

ческую силу видеть прошлое и будущее каждого встречного. Иными словами, он надеяется *властью автора*, а все окружающие становятся его персонажами. Благодаря этому дару Василий понимает, что в каждом живет множеством «я», часто даже не догадывающихся о существовании друг с другом. Авторство действительно порождает множественность субъектностей. Но Синявский (вернее, его персонаж) видит эту множественность иначе, чем Фуко:

Еще недавно я твердо знал, кто из них вор, а кто двоеженец и кто тут тайная дочь беглого белогвардейца, а сейчас все смешалось и находилось в развитии, и я не мог понять, где кончается один человек и начинается следующий. ...На самом же деле души — нет, а есть лишь отверстие в воздухе, и сквозь это отверстие проносится нервный вихрь разобщенных психических состояний, меняющихся от случая к случаю, от эпохи к эпохе [Там же: 191].

Перед нами не только метафора литературы, но и крайне ироничная версия того, что Фуко назовет «пастырской властью» — властью, которая «простирается не только на социум, но и на отдельного индивида» и которая «не может быть осуществлена без проникновения в сознание людей, без исследования их душ». Пастырская власть, пишет Фуко в статье «Субъект и власть», «связана с производством истины — истины самого индивида» [Фуко 2006: 171]. В рассказе Синявского волшебный дар Василия присвоен государством, Василия заключают в камеру, чтобы с его помощью лучше копаться в головах подданных, включая их прошлое и будущее (впоследствии этот вариант паноптицизма будет разыгран в «Омоне Ра» Пелевина).

Сходным образом в самой ранней из фантастических повестей Синявского — новелле «Суд идет», написанной в 1955—1956 годах, — советское общество изображено как общество тотального контроля, состоящее из писателей — графоманов или талантов, неважно. Самый романтический из них, Сережа, сочиняет утопию, в которой преступления будут предотвращаться с помощью мыслескопов (а кто такой Василий из «Ты и я», если не оживший мыслескоп?). Но он и автор повествования в конечном счете встречаются в лагере. Причем автора сажают за прочитанный нами текст, который, оказывается, был выловлен из канализации с помощью специальной драги, описанной в утопии его персонажа. Хотя эти мотивы напоминают нам о мыслепреступлениях Оруэлла или рассказе «Minority Report» Филиппа К. Дика, для меня здесь важна связь между пастырской властью литературы и иллюзией «всезнания», основополагающей для советского режима.

Как я уже упоминал, в лекциях Фуко 1977—1978 годов появляется ссылка на письмо Гоголя Жуковскому из «Выбранных мест из переписки с друзьями», говоря о котором Фуко прямо ссылается на книгу Синявского «В тени Гоголя». Философу это письмо понадобилось именно в качестве характеристики пастырской власти. Он цитирует большой фрагмент из Гоголя, завершающийся словами: «Там только исцелится вполне народ, где постигнет монарх высшее значение свое — быть образом Того на земле, Который Сам есть любовь». И добавляет: «Мне кажется, это великолепный образ, великолепная греза государя-христианина. И такой государь-христианин, по моему мнению, не характерен для Запада. Западный государь — это кесарь, а не Христос» [Фуко 2011: 217].

Однако Синявский в своей книге ясно доказывает, что Гоголь берет на себя роль Христа, которому, в сущности, и должен подражать государь. Пи-

сатель и есть «второе тело» короля, его овнешненная пастырская власть. Синявский пишет:

...здесь под новым соусом, на сей раз в императорской мантии, прокрадывается к рулю сорвавшаяся в писательстве, сожженная в «Мертвых душах» фантазия спаси и вознести человечество одним усилием духа, всемирным взрывом мятущегося, истощенного сердца... Среди современников Гоголя мы можем указать лишь одну кандидатуру на предложенное им поприще — Гоголя. Как это с ним часто случалось, «Записки сумасшедшего» служили черновиком для более разработанной поздней фантасмагории. На Поприщине Гоголь примеривал собственную корону: идет!.. Короче, в идеальном Монархе, как тот ему рисовался, нам рисуется Гоголь во весь исполинский рост, с маниакальной задачей и страстью к неземному владычеству... [Терц 1981: 66].

Книга «В тени Гоголя» написана в лагере в 1970—1973 годах, однако уже в ранних повестях Синявский показывает, что, вопреки Фуко, пастырская власть не только размывается различными институциями модерного общества, но и остается в руках тоталитарного государства, которое своим мнимым или действительным всезнанием парадоксально предвосхищает современный, постмодерный паноптицизм. В советской системе место современных социальных сетей, биополитики, медицинского и образовательного надзора занимает власть литературы, политическая инструментализация символической власти писателя. Эта власть воплощает миф о всеведении, ибо придает реальность мечте о проникновении в душу любого человека, в его прошлое и будущее. Писатель становится центральной функцией советской системы, системы, которую Синявский интерпретирует как наивысший триумф литературоцентризма (что во многом противоположно логоцентризму). Графомания, таким образом, является массовым, можно сказать горизонтальным, проявлением этой власти, ее делинквентным двойником. И наоборот: власть, присваивающая себе функции литературы, становится воплощением графомании, понятой как эксплуатация символического авторитета литературы ради власти же, ради паноптицизма, поднятого на квазиэлегиозную высоту.

Именно на основе символического авторитета литературы в сочетании с паноптицизмом вырастает то, что исследователи (Х. Мурав [Mugav 1994], А. Эткинд*, И. Кукулин) вслед за Синявским определяют как *чудовищность* советского общества. Как пишет Эткинд*:

Когда метафоры переводятся на язык реальной жизни, последствия оказываются чудовищными. Согласно Синявскому, избыточный приток метафор в историю ведет к катастрофе. «Не коммунизм — буквализм грозит гибелью миру». Реализованные метафоры становятся монстрами. Точнее, когда метафоры реализуются, возвышенное превращается в чудовищное. <...> Метафоры могут быть чудовищны и в литературной практике обычно такими и являются. Текстуальные игры удерживают чудовищные аллегории в границах речи и не дают им прорваться в реальную жизнь... Эта формула — перетекание текста в жизнь с чудовищными результатами — определила сущность литературы по Синявскому [Эткинд* 2016: 92].

* Включен Министром РФ в реестр иностранных агентов.

Писатель-пхенц

Василий, главный герой «Гололедицы», утрачивает свой волшебный дар, после того как ему не удается спасти любимую женщину от случайной смерти, приближение которой он ясно видел задолго до произошедшего. Этот сюжетный поворот может быть понят как символическое возмездие герою за злоупотребление «пастырской властью», которая непременно должна быть ориентирована на спасение (правда, души, а не тела). Как пишет Фуко: «Пастырская власть — не просто форма власти, которая чем-то распоряжается; она также должна быть готовой принести себя в жертву ради жизни и спасения паствы. Следовательно, в этом она отличается от суверенной власти, требующей самопожертвования со стороны подданных, чтобы спасти трон» [Фуко 2006: 170]. Более того, утрата власти для Василия также означает полную потерю свободы.

Фуко не верит в антитетичность власти и свободы, его принципиальная позиция состоит в том, что «между властью и свободой не существует отношений противостояния или же взаимоисключающих отношений (повсюду, где осуществляется власть, свобода исчезает); нет, взаимодействие между ними гораздо сложнее: в этом взаимодействии свобода порой предстаёт как условие существования власти...» [Там же: 182]. Поскольку Терц все отношения власти переводит в пространство литературы, то в его картине мира взаимное согласие между властью и свободой *писателя* возможно только в случае грамматии — в сущности, таков еще один смысл этого понятия. Но сам Синявский занимается другим: он изобретает позицию автора, полностью лишенного власти — радикально безвластного и потому свободного лиминальной свободой маргинала и отщепенца. В прозе Терца процесс изобретения такого автора приобретает черты «агона» между властью и свободой «об отношениях одновременно как спора и взаимного возбуждения, так и борьбы; не столько о лобовой оппозиции, которая при их столкновении блокировала бы как власть, так и свободу, сколько о непрерывном их взаимном провоцировании» [Там же: 183].

Такие критики, как К. Непомнящи, Э. Маркезинис и И. Кукулин, в деталях описали демонстративную авторпрезентацию Синявским как писателя-преступника, еврейского вора, персонажа из криминального фольклора [Кукулин 2011; Маркезинис 2020; Непомняшчы 1995]. Сам Синявский писал об Абраме Терце в романе «Спокойной ночи»:

Я его как сейчас вижу налетчика, картежника, сукиного сына, руки в брюки, в усиках ниточкой, в приплюснутой до бровей кепке, проносящего легкой, немного виляющей походкой, с нежными междометиями непристойного свойства на пересохших устах, свое тощее отточенное в многолетних полемиках и стилистических разноречиях тело. Подобранный, непререкаемый. Чуть что — зарежет. Украдет. Сдохнет, но не выдаст [Терц 1984: 17].

Однако более программная репрезентация такого субъекта — и автора тоже — была развернута в раннем рассказе «Пхенц» (1957) — самое название которого не случайно рифмуется с «Терц». Повествование в этой новелле строится как процесс постепенного «разоблачения» повествователя. Сначала он предстает обиженным на жизнь горбуном и полу поляком-полурусским, родившимся

в Иркутске, что предполагает историю польской ссылки. Затем гомосексуалом, отвергающим сексуальные приглашения соседки и терпящим издевательства от соседей по коммуналке. Затем возникает версия о внутреннем эмигранте и даже шпионе, скрывающем свою подлинную идентичность от окружающих. На шпионскую версию указывает, например, такая фраза: «Конечно, попав сюда, я следовал общей моде. Блюди законы той страны, в которой вынужден жить. К тому же постоянная опасность быть пойманным и уличенным заставляла меня натягивать поверх тела все эти маскарадные тряпки» [Синявский 1992: 239]. И только в финальной части рассказа выясняется, что его отчуждение носит гораздо более драматический характер — повествователь оказывается инопланетянином, по своей анатомии и физиологии стоящим гораздо ближе к кактусу, чем к *homo sapiens*. Впрочем, инопланетность Андрея Казимировича странным образом возвращает к биографии скрывающегося за псевдонимом автора: космический корабль Пхенца разбился в Сибири 32 года тому назад — а самому Синявскому как раз 32 года в тот момент, когда он пишет этот рассказ.

Повествователь, таким образом, оказывается ярко выраженным маргиналом (горбун, потомок ссыльных поляков), а также делинквентом (гомосексуал, внутренний эмигрант, шпион). Кроме того, весь сюжет «Пхенца» может быть прочитан и как история безумия — Андрей Казимирович попросту сходит с ума, и в безумии воображает себя инопланетным кактусом. Не случайно в его финальном монологе «инопланетные» фразы мешаются с вполне человеческими словами из русского и французского. Илья Кукулин проницательно усмотрел в этой нестабильности повествователя источник новой — постмодернистской — эпистемологии: «Первичной... задачей [Синявского] было изображение мира, в котором нет “правильной” точки зрения, а привычное человеческое восприятие может быть радикально деконструировано» [Кукулин 2011: 131]. У этой эпистемологии есть и социальное измерение. В контексте нашего анализа заслуживает внимания то, что социальные роли, последовательно разыгрываемые «Андреем Казимировичем» — инвалид, гомосексуал, диссидент, сумасшедший, — все это любимые персонажи Фуко, изучавшего репрессивный характер социальной нормативности через исследования истории больницы, тюрьмы и сексуальности.

Герой Терца, однако, отказывается считать свою маргинальность и делинквентность пороками. Напротив, они ими гордится — благодаря им он обладает иным взглядом, а вернее, метапозицией⁴. На решение о самоубийстве его тол-

4 В скобках замечу, что метапозиция «Андрея Казимировича» резонирует с тем описанием трикстера — то есть плута, шута, дурака, — которое Бахтин дает в работе «Формы времени и хронотопа в романе»: «Им присуща своеобразная особенность и право — быть ч у ж и м и в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской» [Бахтин 1975: 309]. Вопрос о моделировании автора как трикстера в творчестве Синявского я рассматривал в статье «Два трикстера: Абрам Терц vs Д.А.П.» [Липовецкий 2019]. Но при этом повествователь в «Пхенце» совершенно не трикстер. Необходимо уточнить, что автор-трикстер у Синявского — это лишь одна из форм принципиальной исключенности его «идеального автора» из системы властных отношений, сцементированных культом литературы. Изучение других форм — вопрос для отдельного исследования.

кает не отчужденность от общества, а наоборот — страх ассоциации с человечеством: «Господи! Господи! Я, кажется, становлюсь человеком! Нет! Не для того я мучился тридцать два года, не для того страдал зимою без воды на жестком диване. Зачем было выздоравливать, если не с единственной целью: как станет тепло — укрыться в тихое место и умереть без скандала? Только так и можно сберечь, что еще осталось» [Синявский 1992: 250]. Быть инопланетным кактусом для него предпочтительнее, чем быть «нормальным человеком». Этот радикальный поворот перекликается не только с «Тысячью плато» Делёза и Гваттари и такой «линией ускользания», как «стать-животным» (см.: [Делёз, Гваттари 2010: 340—382]). Еще больше параллелей обнаруживается с идеализацией античного кинизма в последнем цикле лекций Фуко «Мужество истины» (1984). Именно в киниках Фуко увидит философские прототипы современных активистов и революционеров.

Фуко подчеркивает кинический принцип «прямой жизни», состоящий в верности природе:

Поскольку киники строго и систематически применяют принцип прямой жизни, связанной с природой, животное состояние играет у них совершенно иную роль. Оно становится положительной ценностью, оно становится моделью поведения, материальной моделью, зависящей от идей, согласно которой без чего может обойтись животное, в том и человек не должен нуждаться. <...> Чтобы не пасть ниже животных, нужно суметь принять это животное состояние как простейшую, но перспективную форму жизни. Животное состояние — не данность, но долг [Фуко 2014: 253].

Думается, Пхенц согласился бы с этим принципом, лишь заменив животное состояние на растительное.

Пхенц воплощает и другой кинический принцип — «суверенной жизни», состоящий в отказе от какой-либо социальной, национальной или религиозной идентичности. По Фуко, этот принцип возвышает кинического субъекта до статуса «антицаря»:

Киник сам по себе царь, и даже единственный царь. Коронованные правители, так сказать, зримые правители — лишь тень настоящей монархии. Киник — единственный подлинный царь. И в то же время по отношению к земным царям, коронованным царям, царям, сидящим на троне, это антицарь, показывающий, сколь тщетна, иллюзорна и зыбка царская власть [Там же: 263].

Пхенц — действительно антицарь: даже умирая в одиночестве в глубине коммунальной квартиры, он тем не менее видит себя как воплощение совершенства — иного, отличного от человеческих представлений о прекрасном, но от того не менее совершенного:

Но я вертел головой, не ограничиваясь полукружием — жалкой ставосьмидесятиградусной нормой, отпущенной человеческой шее, я заморгал всеми глазами, какие были в сохранности, разгоняя усталость и мрак, и мне удалось увидеть себя со всех сторон — сразу в нескольких ракурсах. Какое это увлекательное зрелище, к сожалению, теперь доступное мне лишь в редкие ночные часы. Стоит взять руку, и видишь себя с потолка, так сказать, возвышаясь и свешиваясь над собою. И в то же самое время — остальными глазами — не упускать из виду низ, тыл и перед — все свое ветвистое и раскидистое тело. Может быть, не живи я на чужбине тридцать

два года, мне бы и в голову не пришло любоваться своею внешностью. Но здесь я единственный образчик той утраченной гармонической красоты, что зовется моей родиной. Что же мне делать еще на земле, если не восхищаться собой?

Пусть моя задняя рука скрючилась от постоянной необходимости изображать человеческий горб! Пусть на моей передней руке, искалеченной ремнями, уже отсохло два пальца, а мое старое тело потеряло прежнюю гибкость! Все равно я красив! пропорционален! изящен! вопреки утверждениям всех завистников и критиков [Синявский 1992: 247].

Статус антицаря, рифмуясь со знаменитой пушкинской формулой «Ты царь, живи один», наиболее отчетливо демонстрирует то, что для Синявского Пхенц в первую очередь писатель. Или, точнее, прототип идеального автора в его системе координат. Можно даже утверждать, что идеальный писатель для него — это писатель-пхенц. Пхенц обладает абсолютным даром остранения — основанию литературного творчества, как Синявский, разумеется, читавший Шкlovского, отлично знает. А.К. Жолковский и И. Кукулин исчерпывающе проанализировали этот аспект рассказа Терца (см.: [Жолковский 2011; Кукулин 2011: 128–130]). Остается только добавить, что именно способность Пхенца видеть привычное как странное и лежат в основании его маргинальности, делинквентности и даже инопланетности — а не наоборот!

Как видно, идеи, которые сегодня воспринимаются как «фуколдианские», неизменно появляются в фантастических повестях Терца в смысловом поле, связанном с литературой и авторством. Если Фуко строит свою теорию модерности как теорию знания, основанного на науке и юриспруденции, то в русской — и шире: славянских — культурах именно литература традиционно играла роль синкетической (интегральной) формы знания о человеке и обществе. В сущности, история знания в российском контексте заменяется историей литературы. В литературоцентричной модели модерности, как ее описывает Синявский-Терц, литература и писатель играют двойную роль: они одновременно являются самыми мощными и авторитетными каналами репрессивной власти и именно поэтому таят в себе наибольший потенциал субверсии и анархии. Если графомания воплощает предельную степень литературы как репрессии, то писатель-пхенц реализует оборотную сторону такой модерности. Речь при этом идет не только о сталинской модерности и даже не только о ее советском варианте; скорее, как и Фуко, Синявский ищет ключи к тому, что объединяет XX век с XIX-м и более ранними периодами.

Следуя этой логике, то, что называли литературоцентричностью и воспринимали как культурный дефект, необходимо рассматривать как центральную характеристику «альтернативной модерности» — характеристику, значение которой только модифицируется, но не исчезает и не уменьшается, даже когда литература вытесняется с центральных позиций визуальными и виртуальными жанрами. «Виновата» ли эта модель модерности в воспроизведстве репрессивных механизмов — вопрос открытый, но именно Синявский и близкие ему по духу литераторы заложили продуктивные основания для его обсуждения.

Библиография / References

- [Бахтин 1975] — Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.
(*Bakhtin M. Voprosy literatury i estetiki*. Moscow, 1975.)
- [Белая книга... 1967] — Белая книга по делу Синявского и Даниэля / Сост. А. Гинзбург. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967.
(*Belya kniga po delu Siniavskogo i Danielya / Comp. by A. Ginzburg*. Frankfurt a.M., 1967.)
- [Делёз, Гваттари 2010] — Дёлэз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Пер. с фр. и послесл. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецова. Екатеринбург: М.: У-Фактория; Астрель, 2010.
(*Deleuze G., Guattari F. Mille plateau: Capitalisme et Zézéphrénie*. Ekaterinburg; Moscow, 2010. — In Russ.)
- [Жолковский 2011] — Жолковский А.К. «Пхенц» на randevu: ню, меню, дежавю // Новое литературное обозрение. 2011. № 109. С. 210—228.
(*Zholkovskii A.K. "Pkhents" na randevu: nyu, menu, dezhavyu // Novoe literaturnoe obozrenie*. 2011. No. 109. P. 210—228.)
- [Зенкин 2018] — Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
(*Zenkin S. Teoriya literatury: problemy i rezul'taty*. Moscow, 2018.)
- [Кукулин 2011] — Кукулин И. «Разочарование в истории» как социокультурный диагноз 1960—1970-х годов: Андрей Синявский и Аркадий Беликов // *Studi Slavistici*. 2011. Vol. VIII. P. 113—136.
(*Kukulin I. "Razocharovanie v istorii" kak sotsiokul'turnyi diagnoz 1960—1970-kh godov: Andrei Siniavskii i Arkadiy Belikov // Studi Slavistici*. 2011. Vol. VIII. P. 113—136.)
- [Липовецкий 2019] — Липовецкий М. Два трикстера: Абрам Терц vs Д.А.П. // Энергия кризиса: Сборник в честь И.П. Смирнова / Под ред. И. Калинина и К. Ичин. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
(*Lipovetskii M. Dva trikstera: Abram Terts vs D.A.P // Energiya krizisa: Sbornik v chest' I.P. Smirnova / Ed. by I. Kalinin and K. Ichin*. Moscow, 2019.)
- [Маркезинис 2020] — Маркезинис Э. Андрей Синявский: герой своего времени? / Пер. с англ. О. Поборцевой и А. Разина. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020.
(*Markezinis E. Andrei Siniavskii: A Hero of His Time?* Saint Petersburg, 2020. — In Russ.)
- [Синявский 1992] — Синявский А. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: СП Старт, 1992.
(*Siniavskii A. Sobranie sochineniy*: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1992.)
- [Терц 1984] — Терц А. Спокойной ночи. Paris: Синтаксис, 1984.
(*Terts A. Spokoynoy nochi*. Paris, 1984.)
- [Терц 1981] — Терц А. В тени Гоголя. Fontenay-aux-Roses: Syntaxis, 1981.
(*Terts A. V tene Gogolya*. Fontenay-aux-Roses, 1981.)
- [Фуко 1996] — Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону власти и сексуальности. Работы разных лет / Сост. и пер. с фр. С.В. Табачниковой. М.: Магистериум; Касталь, 1996. С. 9—46.
(*Foucault M. Qu'est-ce qu'un auteur?* // *Foucault M. La Volonté de Savoir*. Moscow, 1996. P. 9—46.)
- [Фуко 1999] — Фуко М. Надзирать и наказывать: рождение тюремы / Пер. с фр. В. Наумова под ред. И. Борисовой. М.: Ad Marginem, 1999.
(*Foucault M. Surveiller et punir: Naissance de la Prison*. Moscow, 1999. — In Russ.)
- [Фуко 2006] — Фуко М. Субъект и власть // Фуко М. Интеллектуалы и власть: В 3 ч. Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3 / Пер. с фр. Б.М. Скуратова под общ. ред. В.П. Большакова. М.: Практис, 2006. С. 161—191.
(*Foucault M. Le sujet et le pouvoir* // *Foucault M. Articles politiques, conferences, interviews 1970—1984*. Moscow, 2006. P. 161—191. — In Russ.)
- [Фуко 2011] — Фуко М. Безопасность, террория, население. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1977—1978 учебном году / Пер. с фр. Н.В. Суслова, А.В. Шестакова, В.Ю. Быстрова. СПб.: Наука, 2011.
(*Foucault M. Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France (1977—1978)*. Saint Petersburg, 2011. — In Russ.)
- [Фуко 2014] — Фуко М. Мужество истины. Управление собой и другими II. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1983—1984 учебном году / Пер. с фр. А.В. Дьяков. СПб.: Наука, 2014.
(*Foucault M. Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres* II. Saint Petersburg, 2014. — In Russ.)

[Эткинд* 2016] — Эткинд А.* Кривое горе: память о непогребенных / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
(*Etkind A.* Krivoe gore: Pamyat' o nepogrebenykh*. Moscow, 2016.)

[Murav 1994] — Murav H. The Case against Andrei Siniavskii: The Letter and the Law // Russian Review. 1994. Vol. 53. No. 4. P. 549—560.
[Непомняшчий 1995] — *Nepomnyashchy* C.T. Abram Tertz and the Poetics of Crime. New Haven; London: Yale University Press, 1995.

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.