

литературное  
**НОВОЕ**  
обозрение

170

4'2021

- ВЗРОСЛЫЕ О ВЗРОСЛОМ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ • **МЕЖДУ МУЗЫКОЙ И РЕЧЬЮ: ИССЛЕДОВАНИЯ ЗВУКА В ЛИТЕРАТУРНЫХ НАРРАТИВАХ** • АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ: СОВЕТСКАЯ ДИПЛОМАТИЯ • **ПРАКТИКИ ЧТЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**
- АРКАДИЙ ДРАГОМОЩЕНКО: К ГЕНЕАЛОГИИ ПИСЬМА • **СЮРРЕАЛИЗМ НА МАРШЕ**
- IN MEMORIAM: И. С. БУЛКИНА
- **БИБЛИОГРАФИЯ** • ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

литературное  
**НОВОЕ**  
обозрение

Содержание

№

170

[4'2021]

НОВАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

**7** *Гали-Дана Зингер. Теперечень*

ВЗРОСЛЫЕ О ВЗРОСЛОМ  
В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Составитель блока Светлана Маслинская*

**11** *Светлана Маслинская. От составителя*

**14** *Валентин Головин. Секретный код Гайдара: телесность  
в повести «Тимур и его команда»*

**29** *Светлана Маслинская. Бить или молчать? (Об изображении  
телесных наказаний в советской детской литературе)*

**45** *Кирилл Маслинский. Взрослый язык детской литературы  
оттепели*

**62** *Евгения Лекаревич. Неуверенный автор в энциклопедиях  
для девочек*

МЕЖДУ МУЗЫКОЙ И РЕЧЬЮ: ИССЛЕДОВАНИЯ  
ЗВУКА В ЛИТЕРАТУРНЫХ НАРРАТИВАХ

- 78** *Анна Нижник, Наталья Кольцова.* Между музыкой и речью: молчание и тишина в творчестве Г. Газданова
- 90** *Нина Щербак, Светлана Лаврова.* Музыка языка и мелодика речи (на примере творчества В. Набокова и музыки конца XX века)

АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ:  
СОВЕТСКАЯ ДИПЛОМАТИЯ

- 103** *Ева Берар.* Экспонаты из plombированного вагона: Первая выставка русского искусства 1922 года в Берлине. Документальная история

ПРАКТИКИ ЧТЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 129** *Мария Майофис.* «Этот стиль близок миллионам читателей...»: переосмысление понятия «романтический» в советской культуре 1950-х годов
- 147** *Анна Разуvalова.* Люди и звери в неопочвеннической прозе
- 167** *Федор Корандей.* Поэтический каркас освоения: «дальнее чтение» северной экспансии советской литературы, 1957—1991

ПРОЧТЕНИЯ

- 188** *Оксана Мальцева.* Гоголевские коды в повести Б. Пастернака «Охранная грамота»

АРКАДИЙ ДРАГОМОЩЕНКО:  
К ГЕНЕАЛОГИИ ПИСЬМА

- 197** *Елена Зейферт.* «Зрелое преждевременное произведение» Аркадия Драгомощенко
- 219** *Юрий Орлицкий.* Особенности «квантового» письма Аркадия Драгомощенко
- 237** *Никита Сунгатов.* Против памяти: к генеалогии письма АТД

СЮРРЕАЛИЗМ НА МАРШЕ? ДА - ДА!

- 244** *Олег Горелов.* «Поспорив о сюрреализме и современной поэзии...»: технологии революционного сюрреализма П. Арсеньева

- 258** *Павел Арсеньев.* А сейчас я скажу то, что ты вставишь в стихотворение
- 262** *Александр Скидан.* Факт, теория, Дюшан: «The Present Work» Матвея Янкелевича
- 264** *Матвей Янкелевич.* В рабочем режиме (пер. с англ. Александра Скидана)

#### ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 278** *Анна Вичкитова.* Времеяд (Рец. на кн.: Глазова А. Лицевое счисление. М., 2020)
- 283** *Ольга Балла.* Прожить непрожитое: изготовление времени (Рец. на кн.: Соболев А. Грифоны охраняют лиру: Роман. СПб., 2020)
- 288** *Алексей Масалов.* Ars Digitalica (Рец. на кн.: Жагун П. Ульи луны. М., 2020)

#### IN MEMORIAM:

##### ИННА СЕМЕНОВНА БУЛКИНА

(12.11.1963, Киев — 20.01.2021, Киев)

- 295** *Кирилл Корчагин.* «Сентиментальная реанимация»: Инна Булкина как критик поэзии
- 298** *Инна Булкина.* Статьи о поэтах для «Словаря новейшей поэзии»
- 320** *Инна Булкина.* Аркадий Штыпель: Homo Ludens
- 329** Научные и критические публикации И.С. Булкиной

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- 332** *Татьяна Венедиктова.* Детский возраст на рубеже тысячелетий (Рец. на кн.: Elmgren Ch. J.M. Coetzee's Poetics of the Child: Arendt, Agamben and the (Ir)Responsibilities of Literary Creation. L.; N.Y., 2020)
- 337** *Сергей Огудов.* Структуры за пределами нарративов (Рец. на кн.: Contemporary French and Francophone Narratology / Ed. by J. Pier. Columbus, 2020)
- 344** *Андрей Ранчин.* Стихи и проза, лед и пламень... (Рец. на кн.: Николаев С.Л. «Слово о полку Игореве»: реконструкция стихотворного текста. М.; СПб., 2020)

**353** *Мария Баскина (Маликова).* «Поверх барьеров»: о Дмитрие Петровиче Святополк-Мирском (Рец. на кн.: Ефимов М.В. D.S.M. / Д.П. Святополк-Мирский: Годы эмиграции, 1920—1932. СПб., 2019; Ефимов М.В., Смит Дж. Святополк-Мирский. М., 2021)

**362** Новые книги

#### КНИГА «НЛО»

*Шион М.* Звук: слушать, слышать, наблюдать / Пер. с фр. И. Кушнareвой. — М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 310 с. — 1000 экз.— (История звука).

**382** *Андрей Логотов.* Между Шейфером и Шеффером

**388** *Татьяна Шор.* Библиотека дерптского студента-поэта Павла Шкляревского

#### ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

**400** *Лариса Муравьева, Анна Швец.* Международная конференция «Трансатлантические связи в европейской и американской литературе» (СПбГУ, 19—20 июня 2019 года)

**411** *Вера Полилова, Татьяна Скулачева, Инна Матюшина, Вера Мильчина.* Международная научная конференция «Гаспаровские чтения — 2020» (ИВГИ РГГУ, 21—26 сентября 2020 года)

**432** Errata

**433** Наши авторы

**435** Summary

**440** Table of Contents

**443** Our authors

## Редакция

- Ирина Прохорова** (главный редактор) *канд. филол. наук*  
**Татьяна Вайзер** (теория) *канд. филос. наук; PhD*  
**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

**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

**Джон Малмстад**  
PhD. Гарвардский университет, профессор

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

**Пекка Песонен**  
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

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

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

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

**Александр Эткинд**  
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

**Михаил Ямпольский**  
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор



# Новая социальная поэзия

Гали-Дана Зингер

## Теперечень

Распорядок дня и ночи

Дышите  
не дышите  
скажите А  
Б не говорите  
то что упало  
не поднимешь  
оно само поднимется  
то что пропало  
не воротись  
оно само воротится

Дышите глубже  
откройте шире  
губ же не отворяйте  
дышите вприглядку  
сохраняйте на сетчатке  
постоянно изменяющиеся цифры  
благородных газов и диоксида углерода  
неповторимая формула удушья  
соответствует каждой утрате  
возделывайте небесную грядку  
пока не заросла звездчаткой  
гравитационного коллапса

дышите  
глубоко  
не дышите  
светом  
молоком  
туманом

кто там распорядился  
владыка которой вселенной  
надевает на нас намордник  
созвездия Пса Лелапса

дышите  
в затылок  
в спину  
на ладан  
смертью  
покоем  
не дышите

### Помиловать нельзя казнить

*(где бы ты ни была  
говори себе правду  
другим она не нужна  
а поймешь или нет  
совсем иная материя)*

Так оно все и произошло как тогда говорила  
так оно все и вышло  
вырастили свободное поколение  
которое палки не знало  
кнута не знало  
чтоб показать им Matrem dolorosam  
чтобы явить им кузькину мать  
по сторонам не посматривайте недоросли  
пока страну поднимают с колен  
отменяя знаки препинания

Так оно все и произошло  
так оно все и вышло  
так да не так  
а эдак

те-то были пуганые  
усталые  
да и эти  
усталые  
испуганные  
но еще не пуганые  
не битые  
новая жертва росла подрастала выросла  
у семи нянек и опять одноглазая  
чуete разницу  
между Никем и Многократно воспетым

между руном золотым и любимым бараном  
между падалью и свежатиной  
или обоняние отбило коронавирусом?

Так оно все и произошло как тогда говорила  
ни в чем не ошиблась кроме главного  
думала можно уйти от этого  
думала вероятны другие возможности  
государства климаты люди участи  
мотыльков на булавках передвигала сосредоточенно  
по слепой карте мира  
позабыла о сути недостижимого  
глупая  
стигийской нежности  
и непостижности

\*

Ошибка выжившего  
не шибко существенна,  
мелкая погрешность.

Например, нам известно,  
все, жившие долго и счастливо,  
умерли.  
Все недолго несчастливо —  
тоже.

Выжили только не жившие  
Да разве же это жизнь?

Там, в полузабытье,  
Нежившие свое инобытие  
на шифоньерах и полочках в пылесборниках,  
расставленных по порядку,  
по росту,  
по цвету,  
по алфавиту,  
по году выхода в свет.  
не записанные в тетрадку  
в косую полоску  
(таких уже кажется нет),  
не нужные никому,  
но любимые нами  
случайные мысли  
затеряются  
в провале  
меж именами,  
которыми мы себя называли

и все-таки пыль  
мягкими бесшумными комками  
тонким ровным слоем  
или — когда в луче —  
зависли и дрожат отдельные частицы —  
неподражаема  
а если чихнуть  
и смотреть как она пугается  
но все еще пляшет  
в интервале между  
заключением и открытым финалом  
и все-таки зависть к пыли  
мягкими бесшумными комками  
тонким ровным слоем  
или — когда в луче —  
позолотится  
не поддается оправданию  
в небывалом

\*

те, кто любили перечисления  
и остались живы,  
полюбили повторения.  
те, кто любили сравнения,  
потеряли дар речи  
и уже не отличают уподобления от сопоставления.  
те, кто любили молчание безответно,  
обрели взаимность.

# Взрослые о взрослом в детской литературе

Составитель блока Светлана Маслинская

## От составителя

Svetlana Maslinskaya  
From the Guest Editor

**Светлана Маслинская** (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, старший научный сотрудник Центра исследований детской литературы; кандидат филологических наук) braunknopf@gmail.com.

**Svetlana Maslinskaya** (PhD; Senior Researcher, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences) braunknopf@gmail.com.

Детская литература пишется для взрослых. Взрослые принимают решение о публикации, издают, рекомендуют, покупают и читают вслух детские книги. Исследователи детской литературы пишут об этом давно и много: Зохар Шавит называет ребенка псевдоадресатом детской литературы, а истинным адресатом полагает взрослого [Shavit 1986]. Перри Нодельман в своей известной книге «Скрытый взрослый» указывает на двуадресность детской литературы как на ее определяющую черту, но немного смягчает парадокс адресации тем, что двуплановость текстов для детей в равной мере осознается и взрослыми, и детьми [Nodelman 2008]. Но и в трактовке Шавит, и в трактовке Нодельмана роль писателя, «продающего» свои книги взрослым, описана слишком прямолинейно. Действительно, в случае с популярными или вошедшими в канон произведениями для детей мы имеем дело с книгами, которые одни взрослые успешно продали другим взрослым. Последние как будто удостоверились, что они имеют дело с вполне детской литературой, отражающей их взрослые представления о том, как и что следует писать для детей.

Однако эта рыночная модель, построенная на «историях успеха» бизнеса детских писателей, скрывает существование напряжения между взрослым детским писателем и его взрослыми адресатами. Если продолжить рыночную аналогию, то продажа далеко не всегда проходит гладко, иногда покупателя сле-

дует искать не там, где кажется, а временами продавец зависит в своих условиях от покупателя больше, чем покупатель от продавца.

В России, особенно в Советской, детские писатели были вовлечены в общий литературный процесс в гораздо большей степени, чем их западные коллеги, которые писали просто «для родителей и их детей». Взаимоотношения советского детского писателя с его взрослыми адресатами не всегда аналогичны тому, что описывали западные исследователи детской литературы, и не всегда сводимы к «продаже» подходящего образа детства. Иногда к этой прагматике примешиваются споры или сомнения автора о том, как и что вообще следует писать. Так на страницах детских книг разворачивается взрослый разговор со взрослыми, для которого дети лишь повод.

Казалось бы, «Тимур и его команда» Аркадия Гайдара — это сервильный ответ детского писателя на социальный заказ изобразить воспитание в советском ребенке чувства коллективизма и социальной ответственности. На уровне сюжета — да, но, как показывает в своей статье **Валентин Головин**, на уровне поэтики Гайдар реализовал свою эстетическую программу изображения мира детей, опираясь на систему ценностей, лишенную какой бы то ни было идеологической составляющей. Иными словами, обманул всю советскую взрослую общественность, завернув очередную после Фраермана «повесть о первой любви» в обертку детского движения, впоследствии получившего название тимуровского.

Или возьмем взрослую проблему: бить или не бить детей? В статье **Светланы Маслинской** демонстрируется, что 1960-е, когда насилие в семье было нормативной частью детской повседневности, писатели охотно изображают его в советской детской литературе, но с изменением общественного отношения к насилию в 1970-е, когда запрет на насилие в семье был законодательно закреплен, писатели теряют к нему интерес. Детей продолжают бить, и почему бы не отразить в детской литературе столь насущную проблему детства? Энергичное обнаружение побоев 1960-х сменяется молчанием детских писателей в 1970—1980-е, лишаящим изображенный мир детства столь важной (и до сегодняшнего дня) его составляющей — телесных наказаний детей. Стоит ли в этом игнорировании усматривать солидарный сговор писателей и педагогов в лакировке детской действительности?

Педагог не единственный значимый взрослый для детского писателя. На поле детской литературы могут разворачиваться нешуточные баталии, причины которых коренятся во внутренних проблемах литературного цеха. Характерный пример — дискуссия об искренности в литературе и ее проекция на секцию детских писателей — рассмотрен в статье **Кирилла Маслинского**. Лидия Чуковская, с одной стороны, утверждала, что нельзя врать детям (таким ей виделся основной критерий качества детской литературы), а с другой — решала свою взрослую задачу: обновление языка советской литературы в целом. Дети в этой конструкции лишь повод, чтобы обсудить эстетическую программу со взрослыми. И в этом обсуждении уже устоявшееся в экспертных писательских и педагогических кругах мнение — «для детей нужно писать просто» — опрокидывается новыми участниками литературного процесса. Писатели думают не столько об адресате-ребенке (ну или не только о нем), сколько о вопросах творческой самореализации и текущих задачах литературы.

В конце концов, взрослым разговором в тексте для детей может стать обращение детского писателя к самому себе, когда приходится нащупывать ту

роль, которую сам автор должен занять в тексте. **Евгения Лекаревич** вскрывает, как авторы современных энциклопедий для девочек, лишённые традиционных форм и оснований для авторитетного высказывания (родительского, религиозного), оказываются в шатком положении. С какой ролевой позиции — взрослого, матери, подружки — теперь писать для детей? Сконструированный авторами энциклопедий образ нескладной и недовольной собой девочки-подростка как нельзя лучше свидетельствует о том, что за ним скрывается неуверенный взрослый, который не понимает, с каких позиций учить девочек правильно исполнять свою гендерную роль.

Не стоит забывать и ещё об одной категории взрослых читателей детской литературы — исследователях. В статьях этого блока поводом для рефлексии стал разговор взрослых о взрослом в детской литературе.

## References / Библиография

[Nodelman 2008] — *Nodelman P.* The Hidden Adult: Defining Children's Literature. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

[Shavit 1986] — *Shavit Z.* Poetics of Children's Literature. Athens; London: The University of Georgia Press, 1986.

Валентин Головин  
**Секретный код Гайдара:**

ТЕЛЕСНОСТЬ В ПОВЕСТИ «ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»

Valentin Golovin

Arkady Gaidar's Secret Code: Corporeality in the Novella *Timur and His Squad*

**Валентин Головин** (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, директор; доктор филологических наук) valentin\_golovin@mail.ru.

**Ключевые слова:** Аркадий Гайдар, Тимур и его команда, телесность, рецепция, тимуровское движение

УДК 821.161.1

В статье предложены статистические методы анализа телесности в повести А. Гайдара «Тимур и его команда». На основе полученных данных выявлены те имманентные качества повести, которые неосознанно эксплуатировали взрослые, создававшие тимуровское движение. Эти качества были связаны не с идеями о детском коллективизме или детской самоорганизации. В основе популярности повести лежал интерес детей-читателей к теме первой любви, которая была реализована Гайдаром на уровне телесно-эмоциональной образности. Изучение упоминания персонажами частей тела и различных проявлений телесности позволило поставить вопрос о переопределении главного героя повести — им является Женья Александрова.

**Valentin Golovin** (Dr. habil.; Director, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences) valentin\_golovin@mail.ru.

**Keywords:** Arkady Gaidar, *Timur and His Squad*, corporeality, review, Timurite movement

UDK 821.161.1

This article offers a statistical method for the analysis of corporeality in Arkady Gaidar's novella *Timur and His Squad*. Based on data obtained, the immanent qualities of the story that were unconsciously leveraged by the adults who created the Timurite movement are uncovered. These qualities were not connected with ideas about children's collectivism or children's self-organization. At the basis of the story's popularity lay young readers' interest in the theme of first love, which was realized by Gaidar at the level of bodily and emotional imagery. The study of the distribution of mentions of body parts and various manifestations of corporeality among the characters of the story has made it possible to raise the question of the redefining the story's protagonist, Zhenya Aleksandrova.

Название гайдаровской повести «Тимур и его команда» недвусмысленно указывает на ее главного героя Тимура Гараева и его действия — объединение ребят вокруг «общественно полезной» работы (защита яблоневых садов от хулиганов, помощь семьям красноармейцев и пр.) и героическое содействие Жене в свидании с отцом. Популярность Тимура (и повести о нем) способствовала тому, что взрослые поддержали зародившееся тимуровское движение, которое просуществовало почти полвека: начиналось оно как помощь в госпиталях во время войны<sup>1</sup>, а затем, уже после войны, переросло в поддержку ветеранов и пожилых людей.

«Тимуром» в послевоенной речевой практике называли активного и трудолюбивого человека, и до сих пор это наименование можно встретить в речевом обиходе («мы добросовестно, как Тимур и его команда, все, что от нас тре-

1 В тимуровском движении уже во время войны участвовало более 2 млн человек [Ухьянкин 1961; Фурин, Симонова 1975].

бовали, выполнили» [Завершнева 2012]). Восприятие повести взрослыми как руководства по общественно полезному детскому поведению привело к тому, что после войны она в течение нескольких десятков лет входила в школьные списки для внеклассного чтения, что, впрочем, неизбежно вело к читательскому отторжению. Следствием этого навязывания стало циничное развенчание тимуровских идеалов, в том числе в анекдотах, выпуске «Ералаша», когда пионеры выставляют бабушке денежный счет за оказанную помощь, и шуточных сценах в КВНе. Соответственно, и в речевом обиходе предустановленные позитивные коннотации «тимуровца» оспаривались характерными инвективами: «Ну ты, тимуровец хренов!»

То, что повесть практически сразу после создания стала стимулом тимуровского движения, определило и основные подходы к ее исследованию — панегирические пересказы с упором на воспитательную функцию произведения. Однако в постсоветскую эпоху повесть подверглась новому критическому осмыслению. Наиболее категорично выступила Катриона Келли, предложив тезис, что Тимур в качестве ролевой модели для советских школьников превзошел даже Павлика Морозова [Kelly 2005: 180]. В целом мы соглашаемся с этой точкой зрения, но в исследовании Келли речь идет о Тимуре «мифологическом» как символе тимуровского движения, но никак не о Тимуре — литературном герое.

В большинстве постсоветских исследований повесть априорно воспринимается как идеологическая, например, именно в этом ключе рассмотрены вопросы чувственности и маскулинности гайдаровского героя в исследованиях Т. Кругловой [Круглова 2005] и Л. Рудовой [Рудова 2015]. Но на наш взгляд, эти исследования, концептуально близкие к общим выводам известной работы К. Петроне [Petroni 2002], очевидно противоречат самому тексту. Т. Круглова пишет: «Мир детей поделен на Квакиных и Тимуров, на атаманов и комиссаров. От Тимура исходят простые, чеканные, понятные формулы и поступки. Он как Бог: “Я спал. Он пришел. Я встал. Он послал. Он велел, чтобы мы с тобой спустились вниз”» [Круглова 2005: 44]. Идеологическая оптика скрывает от исследователя смысловые пласты текста, связанные с иным контекстом — любовно-эротическими переживаниями Жени. Л. Рудова, рассуждая о «маскулинном коде» предвоенного времени, утверждает, что «Тимур выступает как идеальный член советской “семьи”, преемник старшего поколения — “отцов” — и их достойный “сын”» [Рудова 2015: 89], а «образ Жени отступает на второй план и функционирует как стимул для героических действий Тимура, без покровительства которого все ее добрые намерения обречены на провал» [Там же: 93]. Но «маскулинность» в самой повести не имеет никакой идеологической окраски, а тезис о роли Жени, как мы увидим ниже, решительно опровергается значением и характером ее изображения. Но общественно-политическая, педагогическая, литературная критика никогда не ориентировалась на художественный мир повести и восприятие его детьми. Конфликт взрослых и подростков, любовная интрига, где симпатия подростков значительно глубже и содержательнее (Тимур — Женя), чем у взрослых (Ольга — Георгий), остались незамеченными, и критика вкупе с «руководителями детского чтения» эксплуатировала детское восприятие только во благо мотивации общественно полезной деятельности.

С другой стороны, педагоги, обращаясь к повести, склонны идеализировать систему взаимоотношений взрослых и детей в «Тимуре и его команде»: «Таким образом, благодаря разнообразным системам общения, описанным

А.П. Гайдаром, в его произведениях в целом складывается образ адекватного и педагогически целесообразного общения взрослого и ребенка. Основой такого общения выступает доверие к личности ребенка, вне зависимости от возраста. Поведенческая сторона его выражается в уважительном отношении взрослых к детям, отказом от авторитарных мер воздействия на поведение» [Федосеева 2013: 151]. Устоявшаяся привычка восприятия текста здесь снова «застит глаза» — повесть, как будет показано ниже, насыщена конфликтами детей и взрослых; авторитарно-резонерская позиция взрослых проявляется в большинстве диалогов. Уважительное отношение демонстрируют только дети в отношении взрослых, но никак не последние к детям.

## Имманентные качества текста

Повесть «Тимур и его команда» стала «настойной книгой» нескольких поколений советских детей. «Тимуровский миф», конечно, поддерживал эту популярность. Но все-таки возникает вопрос: мог ли этот сконструированный взрослыми миф, организационно ими поддерживаемый, породить многомиллионное тимуровское движение, если бы сама повесть не обладала имманентными качествами, вызывающими позитивную рефлексивную реакцию детей и, как следствие, подражание героям. Процесс хрестоматизации, а в нашем случае и «мифологизации», произведения обеспечивается совокупностью имманентных качеств текста и институциональных действий. На наш взгляд, тимуровское движение мотивировано не только наличием в повести организованной команды ребят, занимающихся общественно полезной деятельностью, или потенциальной включенностью повести в идеологический контекст эпохи, но и возможностями разностороннего читательского восприятия текста, заложенными в нем самом. Чтобы «пробиться» сквозь толщу «мифа» к непосредственности читательского восприятия текста, требуется анализ его поэтики [Головин, Николаев 2017].

Так, в повести представлен насыщенный и внутренне разнообразный персонажный мир взрослых и детей — 24 персонажа, имеются фактически все семейные статусы, данные в широком социальном диапазоне в разнообразных социально-психологических амплуа. Реестр типажей повести (местные и дачники, интеллигенты и молочницы, подростки и малыши, пастухи и мороженщики), их взаимоотношения, отдых и противоборство, словесные назидания родственников-дачников детям и рукоприкладство местных в отношении детей («колотила ее бабка»), их повседневные занятия (поездки за продуктами в город, обходы молочниц, купание и поселковые танцы) создают эффект редкого дачного жизнеподобия. Этот эффект жизнеподобия, в свою очередь, «включает» регистр читательских сопоставлений и подражаний, что обеспечивает полноценное и многогранное восприятие повести и разнообразные формы рефлексии над текстом.

## Тело и телесность

Нам предстоит решить ряд проблем в ставшем традиционным осмыслении повести, освободив его от привнесенных извне идеологических коннотаций. Объектом анализа избран «телесный код», а в качестве аналитической методики —

статистический и функциональный подходы. Количественно ориентированные исследования, в которых отслеживаются упоминания различных частей тела в тексте, позволяют выявить их функциональность в структуре произведения и его поэтике [Underwood, Bamman, Lee, 2018; Бонч-Осмоловская 2016]. Подтверждение высокой эффективности исследований телесности можно найти не только в обобщающих трудах [Тело в русской культуре 2005], но и в исследованиях, связанных с изучением «телесного кода» одного произведения. Так, А. Бонч-Осмоловская, исследовавшая путем количественного анализа портретные характеристики персонажей романа Л.Н. Толстого «Война и мир», убедительно показала, что выбор этих характеристик мотивирован образно-смысловой структурой романа: «Их функция состоит не просто в описании внешности героя, а во включении этого описания в сюжетную структуру романа: портрет может являться ключом к внутренней жизни героя и использоваться на протяжении всего романа, может быть средством сближения типологически близких персонажей, наконец, он может имплицитно выражать глубинную схожесть ролей героев в романе» [Бонч-Осмоловская 2016: 50].

В наши задачи входит не только представить «статистику телесности», но и прояснить смысловую структуру повести, определить доминирующего героя и основные мотивы повести. Почему именно изучение телесности представляется для нас особенно важным для выявления имманентных качеств повести Гайдара? Во-первых, анализ телесного кода позволяет выявить и сравнить характеристики персонажей повести, а свойством телесности обладают все персонажи, поскольку оно входит в ядро прототипического представления о человеке [Eder, Jannidis, Schneider 2010: 13]. Во-вторых, основные герои повести — подростки, мальчики и девочки, и именно репрезентация их телесности, включая мимику и жесты, характеризует поле отношений между персонажами. Телесные переживания очень важны для пубертатного возраста, а если мы говорим о Тимуре и Жене, то речь идет о тринадцатилетних подростках, а не о детях<sup>2</sup>. Их любовь проходит в пубертатный период, который Гайдар четко и недвусмысленно обозначает: Женья трижды созерцает себя (в зеркале и никелированном чайнике), она вырастает из платьев, у нее мурашки пробегают по груди. В-третьих, как мне представляется, телесность не идеологизирована в повести, хотя исследователями и предпринимаются попытки трактовать образ Тимура в телесно-идеологической оптике «маскулинности» [Рудова 2015]. На наш взгляд, «маскулинность» не заложена в самом тексте, а привносится в него из идеологического контекста эпохи. В-четвертых, телесность, несомненно, считывается читателем, особенно принадлежащим к детской аудитории. Таким образом, «поле телесности», представленное в тексте, оказывается адекватным отражением сети авторского внимания к тем или иным персонажам. В-пятых, можно сказать, что исследование телесности, которое предпринимается впервые в «гайдароведении», позволит верифицировать наши предположения о главном герое и главном мотиве повести, специфике ее конфликта, присутствии/отсутствии эротического начала. «Телесный» код становится критерием верификации, на который не влияет идеологический вектор восприятия и изучения повести.

---

2 Слово «дети» вообще не встречается в повести, Гайдар в основном использует слово «ребята». Квакина и Фигуру в первой встрече он назвал «подростками».

## Инструментарий

Избранная аналитическая методика предполагает фиксацию всех телесных обозначений у каждого героя повести. Таким образом, выявляется их «перечень» и их частотность. Значение имеет как превалирование тех или иных обозначений (голова, лицо, глаза, руки, ноги), так и редкость, единичность их фиксации в пространстве повести (морщина, мускулы, икры, пятки). Изображение частей тела разных героев интерпретировалось с точки зрения их частотности, функций в тексте, концентрации и очередности, в которой части тела героя упоминаются в тексте повести.

Нами выделены три функции упоминаний частей тела героев повести: описания, действия и эмоции. Выделение трех нарративных функций в данном исследовании нам представляется достаточным, поскольку увеличение их количества и большая дробность ведут к пересечению и наложению функциональных полей. Даже ограничиваясь тремя функциями, мы встречаемся с пересечением, например в случаях эмоциональных действий. В других исследованиях телесности в литературе количество выделенных функций иное. А. Бонч-Осмоловская изучает два типа контекстов: жест и описание [Бонч-Осмоловская 2016: 15], К. Маслинский с коллегами — описание, жест, мимику, позу, ощущение, телесный контакт, опору, локализацию, меру [Маслинский и др. 2018: 150—151].

В нашем исследовании, в отличие от названных, выявлена направленность телесного контакта на другого персонажа: во-первых, когда герои держатся за руки, обнимаются, садятся на колени, дерутся, дрожат от прикосновения и пр.; во-вторых, в случаях эмоциональных жестов, связанных с отношениями героев: пожимание плечами, размахивание руками, действия глазами и т.д. Таким образом, частотность, функции и контекст обозначений частей тела героев повести стали предметом нашего анализа.

### Женя

По общему списку частей тела, упомянутых в повести, преобладают: руки (67), голова (49), лицо (29; почти половина у Жени — 12), плечи (25 — по большей части это связано с упоминанием аккордеона), ноги (22), глаза (22). Единожды упоминаются: тело, морщина, подбородок, кисть, локоть, ногти, икры. Знаковым является факт отсутствия в повести диминутивных форм (губки, коленки, щечки и т.д.), обычно передающих «взрослое» (снижительно-умилительное) отношение к детской телесности.

Женя — абсолютный лидер среди других персонажей повести по количеству «телесных» упоминаний. Части ее тела изображаются и упоминаются 83 раза из 310 во всей повести (четверть от общего числа), где действуют 24 персонажа, при этом тело характеризуется у 20 индивидуальных персонажей и у 4 коллективных<sup>3</sup>. Количество телесных упоминаний у Жени с большим преимуществом опережает всех женских персонажей, в том числе в два с по-

---

3 Команды Тимура и Квакина, машущие руками походной мотоколонне деревенские ребятишки и публика на станции.

ловиной раза — ближайшую ее «конкурентку», сестру Ольгу (32 обозначения тела)<sup>4</sup>. У Жени описаны и упомянуты 21 часть тела из общего «перечня» телесности всей повести, состоящего из 35 частей тела. Ближайшие «конкуренты» Жени — Тимур (13) и Ольга (12).

У Жени лидируют по количеству упоминания следующие части тела: лицо (12), руки (12), плечи (10), голова (9), ноги (7), глаза (5), брови и губы упомянуты по 4 раза. Только у Жени, единственной среди женских персонажей, упомянута грудь — в ответ на слова Тимура, и это свидетельствует о ее эмоциональном состоянии: «Он сказал все это очень просто, но мурашки пробежали по груди и по рукам Жени, а вечер был теплый и даже душный»<sup>5</sup>. Исключительно применительно к Жене упоминаются кисти рук и ногти, многократно она опережает других персонажей в упоминаниях лица, губ, плеч, рук и ног.

Статистика есть статистика. Но абсолютное преобладание «телесной разметки» образа Жени, возможно, говорит не только о внимании автора к персонажу, но и об особой его функции в художественном мире повести. Хотя название повести безусловно выделяет в качестве главного героя Тимура с командой, статистика телесности позволяет поставить вопрос о равнозначности Жени и Тимура, а общественная миссия его команды явно уравнивается чувствами Тимура и Жени друг к другу.

Весьма показательна для характеристики телесности повести ее завязка. В первой сцене (на одной странице текста) 8 раз обозначены части тела Жени: затылок, брови (дважды), губы, нос, рот, волосы, ноги. Четыре раза — в функции описания: «Но зато у нее, у Жени, такие же, как у отца, нос, рот, брови», «а прохожие с улицы удивленно поглядывали на босоногую девчонку». Дважды — в функции действия: «сдвинув на затылок косынку», «перевязала косынкой волосы». И дважды — в функции эмоции (в передаче реакции Ольги на мимику Жени): «Можешь бровями не дергать и губы не облизывать». Первое описание является знаковым для всей повести. Здесь упомянут факт самозерцания (рассматривание себя в зеркало) — исключительный для данного персонажа, больше в повести никто себя не рассматривает.

Следующая сцена с Женей (встреча с собакой в доме Тимура) насыщена эмоциональными телесными действиями (5 упоминаний), причем достаточно противоречивыми: в функции испуга (испуганно растопыривая пальцы, поджала ноги), обиды («Она показала собаке язык. — Дура!»). Всякое действие,

4 Наш подсчет обладает определенной спецификой. Фиксировались части тела только в функциях описания, действия и эмоции. Не фиксировались части тела в идиоматических выражениях, например «не показывала глаз домой», «скрылся из глаз», «гнать оттуда нашего брата по шее», «сталкиваясь лбами», «имея на руках список», «попадали прямо в руки». Например, в случаях «Дрожь пронизала тело от головы до пяток» фиксировалось только «тело». Фиксировались «темноволосый», «большоголовый» (где есть корневое обозначение тела), но не входит в статистику, например, частотный «седой» в отношении доктора Колокольчикова, поскольку это слово выступает как постоянный эпитет. «Седовласый», разумеется, фиксировался бы. В трех случаях фиксировалась одна часть тела из двух, например «кистью руки» (отмечалась только «кисть»), «к колену его левой ноги» («колени»). Но все эти не вошедшие в статистику исключения, когда слова, обозначающие части тела, входят в состав идиом, выступают как эпитет или как часть другой части тела, не превышают 20 вхождений во всей повести. Персонажи-животные не включались в анализ.

5 Учитывая свободный доступ к повести в сети, мы не будем перегружать текст статьи постоянными ссылками на конкретное издание и страницы.

где упоминаются части ее тела, также имеет эмоциональное завершение: «Положив голову на жесткий валик дивана, Женя тихонько заплакала». В следующей сцене (пробуждение в доме Тимура) 8 раз упомянуты части ее тела, и опять по преимуществу в функции действия и эмоции. Опять упомянуто рассмотрение себя в зеркало.

Можно привести и другие примеры и убедиться, что любое появление Жени в повести связано с многократным упоминанием частей ее тела. Более того, описание ее телесности, в отличие от других персонажей, самое многофункциональное — части тела фиксируются в функции описания, действия, эмоции, последние две функции при этом лидируют. Ни один персонаж повести такими качествами телесности не обладает (частотности, концентрации в одной сцене и многофункциональности). Итак, из 83 случаев, где названы части тела Жени, — 21 в функции действия, из них 6 контактов с другими, если это контакт с Тимуром, то это эмоциональные контакты, 49 — в эмоциональной функции (жесты, мимика, ужимки, проявления чувств), 13 описаний частей тела, из них 3 сравнения частей тела, 7 — в созерцании своего лица.

Как видим, большинство телесных описаний Жени фиксируют эмоцию, в четверти случаев с ними связаны действия. Доминирование эмоциональной функции при обозначении частей тела у Жени — отличающая ее характерологическая черта. Перед нами необыкновенно «подвижный» персонаж, постоянно использующий мимику и эмоционально жестикулирующий. Именно за динамикой Жениной телесности с самого начала повести начинает подспудно следить читатель, и, думается, особенно — ребенок-читатель.

## Сестры

Телесный код Ольги, сестры Жени, выглядит совершенно иначе: 22 упоминания частей ее тела в функции движения (из них 6 контактов), 5 описаний и 5 эмоций. Если учесть, что Ольга ставит ноги на чемодан в машине, четырежды перекидывает через плечо ремень аккордеона, накидывает платок и кладет на голову полотенце от солнца, то большинство ее действий носят скорее описательный характер, хотя, как и младшая сестра, она включена в любовную линию сюжета. У Ольги процент описаний ее частей тела в эмоциональной функции почти вчетверо меньше, чем у Жени. У других главных героев повести картина следующая: Тимур — 8 описаний в функции эмоции, 11 — в функции действия и 11 в функции описания; Георгий — 5 эмоций, 14 действий, 3 описания.

Для примера можно рассмотреть обозначения не самой выразительной (с художественной точки зрения) части тела — не лица и не глаз, а плеч — и рассмотреть функции их упоминаний у сестер. Женя сжимает, выпрямляет, пожимает, угловато сдвигает плечи; они вздрагивают. С плечами связано 5 эмоций, 4 раза они упомянуты в функции действия и в трех из четырех случаев это контакт или прикосновение. Только одно действие связано с игрой на аккордеоне — и этим она дразнит сестру, насмехаясь над ее ухажером. Царапина на плече — не просто описание, а скорее характерологическая черта Жени. Ольга четырежды надевает на свое плечо ремень аккордеона и только один раз выражает эмоцию (пожала плечами). Пример «плеч» показывает определенную противоположность телесных кодов сестер: динамичность — статичность, экспрессивность — аморфность, спонтанность — запрограммированность.

Статистика телесности подтверждает характерологическую оппозицию образов сестер. Во-первых, уже на первой странице повести Ольга проявляет открытое резонерство. Она поручает Жене, почти как Золушке, выполнить за полдня (!) шесть заданий: сделать влажную уборку квартиры, вымыть окна, закрыть двери, отнести книги в библиотеку, отправить отцу телеграмму, сесть в поезд и приехать на дачу. Сама Ольга с котенком на коленях едет туда на машине. Она доверяет слухам и не доверяет сестре — запрещает Жене встречаться с Тимуром. Ольга достаточно глупо кокетничает с Гараевым при первой встрече и еще глупее выбрасывает подаренные цветы при второй. Не поняв сути дела, раздражается на него во время ссоры. Наконец, она единственный герой в повести, кто прямо оскорбляет человека (Тимура) при первой же встрече: «У тебя на шее пионерский галстук, но ты просто... негодяй». На первый взгляд, создается образ не очень умной и отчасти вздорной сестры. К слову сказать, ее ухажер тоже называет Женю «дрянью». Большинство ее сцен с сестрой — сцены конфликтные.

Роль старшей сестры явно не оправдывает поведения Ольги в отношениях с младшей сестрой. Удельный вес резонерства и неадекватности слишком высок, тем более что повесть Гайдара адресована в первую очередь ровесникам Жени и Тимура — подросткам — и не ориентирована на взрослую рефлексию над психологическими особенностями отношений сестер.

Телесная оппозиция сестер подтверждается и другими статистическими наблюдениями. Самое частотное упоминание частей тела в повести — руки, встречаются 67 раз. У сестер количество почти равное: у Жени 12, у Ольги 10. Руки у Жени обозначены 6 раз в функции действия, из них 4 контакта с Тимуром, и два из них сильно эмоционально окрашены (держаться за руки и обнимание). Один раз в функции описания. Пять раз действия руками — жесты и эмоции; 4 из них — эмоции, связанные с Тимуром. Дважды она машет и всплескивает руками, объясняя «неразумной» сестре, кто такой Тимур. Один раз обнимает коленки, ожидая Тимура. И один раз слова Тимура привели ее в такое волнение, что «мурашки пробежали по груди и по рукам Жени, а вечер был теплый и даже душный». Наконец, она обнимает и целует его. Упоминание дрожи в груди и руках несомненно свидетельствует о сильнейшем любовно-эротическом волнении. Таким образом, самая упоминаемая часть тела у Жени, наряду с лицом, в 7 случаях (из 12!) связана с Тимуром, контактно или эмоционально.

## Тимур и Женя, Георгий и Ольга

Поскольку в повести есть две линии взаимной симпатии (влюбленности?) — Тимур и Женя, Георгий Гараев и Ольга — напрашивается их сопоставление. У Ольги есть определенное сходство с Женей в поведении, связанном с руками: руки Ольги 6 раз показаны в функции действия (следует добавить, что Гараев ведет со станции Ольгу за локоть), и четырежды их упоминание связано с Георгием. Один раз она дразнит его рукой, дважды они держатся за руки (но в одной сцене), и в заключение их отношений в повести дается прощальное рукопожатие.

Контакт руками, несомненно, свидетельствует о симпатии друг к другу, но эмоциональный тон отношений Ольги и Георгия не только кратно ниже, чем у Тимура и Жени, но несколько нарочит и фальшив — они не заботятся друг

о друге. Женя, как мы помним, хочет причесать лохматого Тимура. Ольга выкидывает цветы и выгоняет Георгия за забор, необоснованно раздражается на него. В отличие от Тимура и Жени, в их отношениях отсутствуют доверительные прогулки по ночам, мурашки на руках и груди, спонтанное обнимание и благодарный поцелуй. И только однажды, в сцене прощания, Георгий Гараев, с «уже не смеющимися глазами», попросил Ольгу найти нужное для него слово. Слово найдено не было, и Георгий отправляется на фронт, ограничившись рукопожатием.

Высокую степень экспрессивности чувств у подростков и весьма относительную у взрослых красноречиво показывают функции и контекст обозначений рук Тимура и его дяди — Георгия Гараева. В случае Тимура ситуация очевидна: руки Тимура и Жени переплетаются реально и ассоциативно. Из 9 упоминаний рук у Тимура 6 (!) связано с Женей. Руки Тимура контактируют с Женей, есть эмоциональные жесты, связанные с ней: «А Тимур, трогая рукой стволы деревьев, медленно пошел прочь». Здесь необходимо заметить, насколько похожи эмоции Тимура и Жени: «Вот так... ни за что... и пропадают люди! Она обняла ствол березы, но тут к ней подскочили Таня и Нюрка». Упоминание рук у Тимура может связываться с Женей ассоциативно. Более того, как и в случае Жени (дрожь в руках и груди), руки Тимура включены в романтически окрашенный пассаж: «Мальчуган встает, шарит по траве руками и поднимает тяжелый букет полевых цветов. Эти цветы рвала Женя. Осторожно, чтобы не разбудить и не испугать спящих, он всходит на озаренное луною крыльцо и бережно кладет букет на верхнюю ступеньку. Это — Тимур». Тимур вежлив и интеллигентен. В сцене встречи с отцом Жени, «здороваясь со всеми, он наклонил голову». Знаки уважительного приветствия в повести демонстрируют только он, пожилой джентльмен доктор Ф. Г. Колокольчиков, прикладываящий руку к соломенной шляпе, и два летчика-командира, отдающих честь офицерской вдове.

У Георгия Гараева все 8 упоминаний рук — это руки в функции действия, из них 4 раза их упоминание связано с подготовкой к роли старика на сельской сцене. Хотя в последнем упоминании есть эмоциональная составляющая, он контактирует руками с Ольгой, но это не идет ни в какое сравнение с топикой рук у Тимура. Более того, чувства Георгия не достигают степени остроты и не получают развития. Он уходит на фронт (скорее всего, судя по быстрому призыву, воевать), но Георгий и Ольга не целуют и не обнимают друг друга, он просто жмет ей руку. Сравнение с линией Тимура и Жени неизбежно. Чувства подростков не сдерживаются, как у взрослых, а естественно и свободно развиваются.

## Лицом к лицу

Любопытным является факт, что, несмотря на сюжетную динамику повести, постоянное перемещение героев, несколько мальчишеских драк, в гайдаровской повести части тела, показывающие подвижность героев (ноги, руки), не преобладают над лицевыми — собственно лицом, глазами, бровям, ртом (приблизительно по 100 упоминаний). Это явное свидетельство особой важности «лицевой» топикки. Описание лица, его мимика становятся значимым, когда автор предполагает, что читатель будет конструировать свой образ героев, исходя из авторского.

У Жени из 83 обозначений тела 31 относится к лицу<sup>6</sup>. Собственно описательные характеристики достаточно скромные, в отличие от эмоциональных: у Жени голубые глаза<sup>7</sup>, и они могут светиться; не очень длинные волосы, но они сползают на лоб. При этом Женя наделена широким диапазоном выразительной мимики: она умеет делать гримасы, стягивает и приподнимает брови, зажмуривает и ведет глазами, может их вытаращить, жестикулирует ртом, губами. Ее мимика в ряде случаев прямо или косвенно связана с ее отношением к Тимурю.

В настоящей таблице представлены все упоминания лица у Жени, обозначены функции (ФЭ — функция эмоции, ФД — функция действия, ФО — функция описания). В последнем столбце указаны эпизоды самосозерцания и эпизоды, прямо или косвенно связанные с Тимуром (в графе напротив цитаты в этом случае проставлено «Тимур»).

1	Можешь бровями не дергать и губы не облизывать.	ФЭ	
2	Хорошо! Пусть Ольга старше и пока ее нужно слушаться. Но зато у нее, у Жени, такие же, как у отца, нос, рот, брови.	ФО	Самосозерцание
3	Она показала собаке язык. — Дура!	ФЭ	
4	Она до отказа стянула брови, сжала губы и, целясь в зеркало, надавила курок.	ФЭ	Самосозерцание
5	Женя зажмурила глаза и перевела дух, собираясь выпалить все разом.	ФЭ	
6	...разглядывая свое лицо, отражавшееся в цилиндре никелированного чайника, гордо и не раздумывая ответила: — В папу. Только. В него. Одного. И больше ни в кого на свете.	ФД	Самосозерцание
7	А у тебя — вот... вот... и вот... — Тут Женя повела глазами, приподняла брови и очень неясно улыбнулась.	ФЭ	
8	Прорвавшись через щели крыши, узкие прямые лучи солнца упали ей на лицо и платье.	ФО	
9	Пыльной ладонью Женя вытерла лоб, и вдруг на стене задребезжал звонок телефона.	ФД	
10	Ты Тимур?! — широко раскрывая полные слез глаза, недоверчиво воскликнула Женя. — Это ты укрыл меня ночью простынею? Ты оставил мне на столе записку?	ФЭ	Тимур
11	Тимур сунул тюбик в карман. Сорвал лист лопуха, вытер покрашенный палец и, глядя Жене в лицо, сказал...	ФО	Тимур
12	Тимур заглянул в распахнутое, выходящее в сад окно. У стола возле кровати в трусах и майке сидела Женя и, нетерпеливо откидывая сползавшие на лоб волосы, что-то писала.	ФД	Тимур

6 Всего в повести 93 обозначения лица и его частей: у Жени 31 упоминание, затем следуют Тимур (11), Ольга (8), Коля Колокольчиков (8), Ф.Г. Колокольчиков (6), Гейка (4). На шесть персонажей повести приходится почти три четверти всех обозначений лица.

7 Цвет глаз в повести обозначен только у Жени (голубые), девочки Тани (темные), Ольги, по словам Гараева (прямые светлые), Гейки (строгие серые) и Гараева (серые).

13	Женя вытерла слезы, приложила телеграмму к губам и тихо пробормотала: — Папа, приезжай скорей! Папа! Мне, твоей Женьке, очень трудно.	ФЭ	Тимур
14	А вслед за зайцем выглянуло лукавое и довольное лицо Жени.	ФЭ	
15	По встревоженному лицу Жени женщина угадала, что вошедшая в сад Ольга недовольна.	ФЭ	
16	Но все на ней так и горит. Вечно она в синяках, в царапинах. А она, конечно, подойдет, губы бантиком сложит, глаза голубые вытаращит.	ФЭ	Тимур
17	Но, вместо того чтобы вскрикнуть, подбежать, прыгнуть, она бесшумно, быстро подошла и молча спрятала лицо на груди отца.	ФД	Тимур
18	Лоб ее был забрызган грязью, помятое платье в пятнах.	ФО	Тимур
19	Отец взял Женю на руки, сел на диван, посадил ее к себе на колени. Он заглянул ей в лицо и вытер ладонью ее запачканный лоб.	ФД	Тимур
20	Но ты вся в грязи, лицо черное! Как ты сюда попала? — опять спросила Ольга.	ФО	Тимур
21	Быстрая и торжествующая улыбка скользнула по лицу Жени.	ФЭ	Тимур
22	Гудок, шум, гром оглушительного оркестра. Поезд ушел. Ольга была задумчива. В глазах у Жени большое и ей самой непонятное счастье.	ФЭ	Тимур

Такие же выразительные характеристики лица, но в меньшей степени, имеет только Тимур. Показательным является факт, что из 6 сцен, где есть лицевые обозначения Тимура, в 5 они связаны с Женей.

1	Но вот губы его зашевелились, по лицу пошли красноватые пятна. Он задышал часто и отрывисто.	ФЭ	Женя
2	Он зажег ее сам, своей рукой, и ее лучи, прямые, острые, блестят и мерцают перед его глазами.	ФО	Женя
3	Да, вот он, последний, в двадцать три пятьдесят пять. Следующий пойдет только в три сорок. — Он стоит и кусает губы. — Поздно! Неужели ничего нельзя сделать? Нет! Поздно!	ФЭ	Женя
4	Вот и все, что мы делаем, — поблескивая глазами, закончил свой рассказ Тимур. — Вот и все, что мы делаем, как играем, и вот зачем мне нужен сейчас ваш Коля.	ФЭ	
5	Молча старик встал. Резким движением он взял Тимура за подбородок, поднял его голову, заглянул ему в глаза и вышел.	ФД	Женя
6	Он снимал кожаные автомобильные краги. Висок его был измазан желтым маслом. У него было влажное, усталое лицо честно выполнившего свое дело рабочего человека.	ФО	Женя

Лицо сестры Жени, Ольги, можно вообще охарактеризовать как неподвижное, она только два раза качает головой. Георгий Гараев один раз изобразил страдающий образ — на сельской сцене: «Глубокая морщина перерезала лоб Георгия, он ссутулился, наклонил голову». В сцене прощания с Ольгой его глаза охарактеризованы как «не смеющиеся».

О чем свидетельствует телесная топика повести? В связи с этим можно задать банальный вопрос — кто главный герой повести? И каков ее главный мотив? Привычный ответ — это общественно полезная деятельность Тимура и его команды. Но анализ «телесного кода» повести позволяет предложить другую версию. Главный герой — Женя, а главный мотив повести — ее взаимоотношения с Тимуром. Все остальные мотивы при всей их важности, даже общественно полезная деятельность команды Тимура, — фоновые. Женя доминирует в большем количестве сцен (10), чем другие герои, чем даже Тимур (9), и в 9 сценах они вдвоем в центре изображения. Имя Жени в повести упоминается 196 раз, Тимура — 139. Она самый выразительный персонаж, из 83 упоминаний ее частей тела — 48 эмоции и жесты (У Ольги — 4 из 32, у Тимура — 8 из 30). У Жени из 83 обозначений тела 31 относится к лицу, а у всех других героев части лица упомянуты и описаны значительно реже.

Женя с первой сцены ждет своего героя, она знает, какой он должен быть — как ее отец. И Тимур оправдывает все ее ожидания. Интрига ожидаемой любви подкрепляется его тайными действиями еще до встречи с ней: он подкладывает другую подушку, накрывает ноги простыней, возвращает ключ и отправляет телеграмму. И уже это порождает благодарное чувство, о котором она эмоционально сообщает сестре: «...мне кажется, я очень люблю этого человека». И встреча с ним ведет к развитию этого чувства — она держит его за руки, не стесняется, заботится — хочет его причесать, доверяет ему («Уже стемнело, но Женя доверчиво пошла за ним следом»), встречается с ним и ночью, и на рассвете, обнимает, даже целует, и от его слов у нее по груди и рукам бегут мурашки. Представляется важным сказать еще об одном моменте повести — обнажении ее героини. Уже в первой сцене прохожие снизу наблюдают босую девчонку, моющую окно. У Жени платье с обнаженными плечами, она «не испугалась и даже не удивилась», когда обнаружила, что Тимур наблюдает ее в трусах и майке. С одной стороны, это летняя дачная одежда, а трусы и майка на девочках в конце 1930-х годов — также вполне обыкновенная одежда. Но существенно, что именно Тимур наблюдает за нею, и совершенно точно это замечает читатель.

Женя возмущена несправедливой оценкой Тимура в глазах сестры. Чувства Тимура не сводятся к мужественному поступку, он тоже держит Женю за руку и самое главное — с нежностью думает о ней. Два персонажа из противоположных лагерей — враг и друг Квакин и Гейка — также сочувствуют несправедливости в отношении Тимура, понимают и поддерживают его чувство к Жене. По нашему мнению, стоит говорить о глубочайшей симпатии тринадцатилетних подростков, а по их тактильным контактам и телесным реакциям — о первой любви.

Следует вспомнить и о литературном контексте, в котором появилась повесть — она вышла всего годом позже популярнейшей повести Р. Фраермана «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви», где герои те же подростки и конфликт так же связан с их душевными переживаниями. Но эти повести

никогда не сопоставлялись исследователями литературного процесса, на наш взгляд, именно из-за мифологизации гайдаровского текста, идеологическая оптика мешала воспринять гайдаровское произведение как еще одну «повесть о первой любви».

## Взрослые и подростки

Статистика телесности, ее функции и контексты однозначно доказывают многомерную оппозицию подросткового и взрослого мира повести. И дело тут не только и не столько в конфликтах родственных и не родственных пар (Женя — Ольга, Тимур — Аркадий, молочница — Нюрка, Ф.Г. Колокольчиков — Коля Колокольчиков, Тимур — Ольга) и выражении этих конфликтов: от постоянного назидания до оскорблений («негодяй», «дрянь») и рукоприкладства (молочница колотит внучку Нюрку). Автор в описании этой оппозиции последовательно «дискредитирует» мир взрослых в моделях поведения, действиях и репликах.

Взрослый мир повести наделен характеристиками неестественности, запрограммированности и стереотипности. Взрослые не способны воспринимать детский мир как таковой, он их раздражает. В тексте представлены десятки моментов этого постоянного «раздражения», также фиксируемые и в телесных действиях («В комнату вошел Тимур — и разгневанный Георгий стукнул кулаком по столу»). Раздражает детская мимика («Можешь бровями не дергать и губы не облизывать»), царапины на плече, телесные контакты (держание за руки), желание обособиться от взрослых, наличие своих тайн, вплоть до гигиенической нечистоты (с точки зрения взрослых) героев-подростков. Дети должны только обслуживать взрослых — отправлять телеграммы, убирать квартиры, сидеть с младшими детьми, пасти коз и в течение часа держать отвертку. Причем вслед за раздражением, как правило, обнаруживается какое-нибудь поручение: «Потом запри дверь. Книги отнеси в библиотеку. К подругам не заходи, а отправляйся прямо на вокзал. Оттуда пошли папе вот эту телеграмму». То есть подростки и дети должны постоянно находиться в оппозиции «педагог — воспитываемый», и за это они награждаются только назиданиями, оскорблениями, запретами и наказаниями. До самого финала повести дети не получают от взрослых никакой похвалы и понимания.

Что касается самого описания взрослого мира вне взаимоотношений с детским, то он кажется алогичным, может вызывать у читателя (особенно подростка) удивление, непонимание причины того или иного взрослого поступка. Детский мир противопоставлен взрослому, лишен фальшивой нарочитости, только он способен восстановить истину человеческого общежития. Детский мир находится в координатах добра и зла, что обеспечивает даже Квакину возможность исправления. Любопытно, что трижды в тексте эти координаты имеют христианский контекст: сцена игры в карты и игры в «оживи покойника» на фоне часовни с фресками «праведников» и «грешников» и порицание Квакиным Фигуры за разорение вдовьего сада, с прямым сравнением действий Фигуры с «толстыми и погаными» чертями, которые на фреске «ловко волокли в пекло воющих и упирающихся грешников».

Детский мир повести показан как некая утопия, дети искренни в чувствах, эмоциональны, мир детей благороден и справедлив даже в отношении «врагов». Гайдар постоянно подчеркивает его преимущества. Подростки заботятся

друг о друге, поддерживают и защищают друг друга. Они не врут. Они вежливы, поют «нормальные» песни (переделка частушки «под драку»), играют в классическую игру «оживи покойника», а взрослые — пьесу о выжившем из ума старике. Их отношения лишены лицемерия. Они способны предложить неожиданную, но необходимую помощь. В конце концов, они остроумны, даже такой «антигерой», как Квакин, постоянно демонстрирует это. И завершить этот перечень преимуществ можно одним примером: Ольга бросает подаренный ей Георгием букет, а Тимур с нежностью ищет в траве сорванные Женей цветы.

Разумеется, такое «построение мира» обеспечивало соответствующую читательскую рефлексию. М. Чудакова, сравнивая образы Тимура Гараева и Петра Гринева, очень точно заметила: «На поверхности лежащим стимулом замысла было желание атмосфере бдительности и обучения всеобщему недоверию противопоставить в качестве новой нормы и образца для подражания полное доверие человека человеку»; «провозвещается возможность идиллии в ее рамках» [Чудакова 2004]. Но ее вывод имеет отличный от нашего смысловой вектор: «Благородные отношения между людьми, устанавливаемые Тимуром, базируются не на “очищенных” от наносного советских ценностях: показано, как в самом младшем поколении идет подспудная реставрация ценностей досоветской России» [Там же].

Мы говорим о другом: не о реставрации, а о попытке Гайдара создать некую утопию, где детский мир не только органичен и искренен сам по себе, но также способен исправлять и очищать мир взрослый. Это основное имманентное свойство повести. На наш взгляд, это качество текста — репрезентация детского мира как утопического — сыграло основную роль в реализации тимуровского проекта.

## Библиография / References

- [Бонч-Осмоловская 2016] — *Бонч-Осмоловская А.* Корпусные наблюдения над портретами героев в «Войне и мире» // *Leo Philologiae: фестшрифт в честь 70-летия Льва Иосифовича Соболева.* М.: Буки-Веди, 2016. С. 13—51.
- (*Bonch-Osmolovskaya A.* Korpusnye nablyudeniya nad portretami geroev v "Voynе i mire" // *Leo Philologiae: festshrift v chest' 70-letiya L'va Iosifovichа Soboleva.* Moscow, 2016. P. 13—51.)
- [Головин, Николаев 2017] — *Головин В.В., Николаев О.Р.* И.-Г. Кампе «Winterlied» — А.С. Шишков «Николашина похвала зимним утехам». Первый детский хрестоматийный текст в русской поэзии // *Детские чтения.* 2017. № 2 (12). С. 346—381.
- (*Golovin V.V., Nikolaev O.R.* I.-G. Kampe "Winterlied" — A.S. Shishkov "Nikolashina pohvalа zimnim utekham". Pervyy detskiy khrestomatijnyy tekst v russkoj poezii // *Detskie chteniya.* 2017. № 2 (12). P. 346—381.)
- [Завершнева 2012] — *Завершнева Е.Ю.* Высотка. М.: Время, 2012.
- (*Zavershneva E.Yu.* Vysotka. Moscow, 2012.)
- [Круглова 2005] — *Круглова Т.* Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств». Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара // *Международный журнал исследований культуры.* 2010. № 1. С. 37—51.
- (*Kruglova T.* Proizvedeniya sotsrealizma kak svidetel'stva "revolyutsii chuvstv". Ekzistentsial'nyе problemy geroev Arkadiya Gaydara // *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury.* 2010. № 1. P. 37—51.)
- [Маслинский и др., 2018] — *Маслинский К., Видяева А., Додонова Е., Кожевникова Ю., Никифоров Н.* От анализа портрета к поэтике шаблона: о стереотипии и гендерных моделях в изображении детей в советской детской прозе // *Детские чтения.* 2018. № 2 (14). С. 138—159.

- (*Maslinskiy K., A. Vidyayeva A., Dodonova E., Kozhevnikova Yu., Nikiforov N.* Ot analiza portreta k poetike shablona: o stereotipii i gendernykh modelyakh v izobrazhenii detey v sovetskoj detskoj proze // *Detskie chteniya*. 2018. № 2 (14). P. 138—159.)
- [Рудова 2015] — *Рудова Л.* Маскулинность в советской и постсоветской детской литературе: трансформация Тимура (и его команды) // *Детские чтения*. 2014. № 2 (6). С. 85—100.
- (*Rudova L.* Maskulinnost' v sovetskoj i postsovet-skoj detskoj literature: transformatsiya Timura (i ego komandy) // *Detskie chteniya*. 2014. № 2 (6). P. 85—100.)
- [Тело в русской культуре 2005] — Тело в русской культуре / Сост. Г.И. Кабакова, Ф. Конт. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- (*Telo v russkoj kul'ture / Comp. by G.I. Kabakova, F. Kont.* Moscow, 2005.)
- [Ухьянкин 1961] — *Ухьянкин С.П.* Пионеры тимуровцы. М.: Знание, 1961.
- (*Ukh'yankin S.P.* Pionery timurovtsy. Moscow, 1961.)
- [Фурин, Симонова 1975] — *Фурин С.А., Симонова Л.С.* Юным тимуровцам. М.: Молодая гвардия, 1975.
- (*Furin S.A., Simonova L.S.* Yunym timurovtsam. Moscow, 1975.)
- [Федосеева 2013] — *Федосеева Н.В.* Воспитательный аспект общения в системе «взрослый — ребенок» в произведениях А.П. Гайдара «Чук и Гек» и «Тимур и его команда» // *Приволжский научный вестник*. 2013. № 8 (24). Т. 2. С. 147—152.
- (*Fedoseeva N.V.* Vospitatel'nyy aspekt obshcheniya v sisteme "vzroslyy — rebenok" v proizvedeniyakh A.P. Gaydara "Chuk i Gek" i "Timur i ego komanda" // *Privolzhskiy nauchnyy vestnik*. 2013. № 8 (24). Vol. 2. P. 147—152.)
- [Чудакова 2004] — *Чудакова М.О.* Дочь командира и капитанская дочка // *Русский журнал*. 2004. 22 января ([http://old.russ.ru/culture/literature/20040122\\_mch.html](http://old.russ.ru/culture/literature/20040122_mch.html)).
- (*Chudakova M.O.* Doch' komandira i kapitanskaya dochka // *Russkiy zhurnal*. 2004. January 22 ([http://old.russ.ru/culture/literature/20040122\\_mch.html](http://old.russ.ru/culture/literature/20040122_mch.html)).
- [Eder, Jannidis, Schneider 2010] — *Eder J., Jannidis F., Schneider R.* Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Vol. 3. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.
- [Kelly 2005] — *Kelly C.* Comrade Pavlik: The Rise and Fall of a Soviet Boy Hero. London: Granta Books, 2005.
- [Petroni 2002] — *Petroni K.* Masculinity and Heroism in Imperial and Soviet Military-Patriotic Cultures. Russian Masculinities in History and Culture / Ed. by B.E. Clements, R. Friedman, D. Healy. New York: Palgrave, 2002.
- [Underwood, Bamman, Lee, 2018] — *Underwood T., Bamman D., Lee S.* The Transformation of Gender in English-Language Fiction // *Journal of Cultural Analytics*. 2018. February 13.

Светлана Маслинская

## Бить или молчать?

(ОБ ИЗОБРАЖЕНИИ ТЕЛЕСНЫХ НАКАЗАНИЙ  
В СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ)

Svetlana Maslinskaya

Beat or Keep Quiet?: On the Image of Corporal Punishment in Soviet Children's Literature

**Светлана Маслинская** (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, старший научный сотрудник Центра исследований детской литературы; кандидат филологических наук) braunknopf@gmail.com.

**Svetlana Maslinskaya** (PhD; Senior Researcher, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences) braunknopf@gmail.com.

**Ключевые слова:** советская детская литература, домашнее насилие, телесное наказание, литературная репрезентация, Владислав Крапивин

**Keywords:** Soviet children's literature, domestic violence, corporal punishment, literary representation, Vladislav Krapivin

УДК 821.161.1

UDK 821.161.1

Русская детская литература 1940—1980-х годов представляет собой любопытный пример коллекционирования форм и ситуаций домашнего телесного насилия взрослого по отношению к ребенку и позволяет не только составить протокол репрезентаций насильственных действий над детским телом в изучаемый период (от детализированных натуралистических форм публичного наказания в присутствии очевидцев (порка, побои и пр.) в начале изучаемого периода к косвенным упоминаниям актов насилия в 1960—1970-е годы), но и уточнить дискурсивные механизмы письма о насилии над детьми. Официальный запрет на применение насильственных действий родителей по отношению к детям совпал как с резким снижением количества изображенных случаев домашнего насилия в детской литературе, так и со сменой взрослой оценки допустимости телесных наказаний детей.

Russian children's literature of the 1940s and 1950s is a curious example of a collection of forms and situations of physical domestic violence on the part of adults toward children and allow not only for the compilation of a protocol of representations of violence against children's bodies in the studied period (from the detailed naturalistic forms of public punishment in the presence of witnesses (whipping, beatings, etc.) at the beginning of the period studied to the more indirect mentions of acts of violence in the 1960s and 1970s), but also clarify the discursive mechanisms of violence against children. The official ban on the use of violence against children coincided both with the sharp drop in the number of depictions of domestic violence in children's literature and the change in adults' assessment of the permissibility of the corporal punishment of children.

Литературу для детей пишут взрослые. Детские писатели, как и те, кто пишет для взрослой аудитории, ориентируются на свои представления о читателе. В случае с детской литературой эти представления — часть взрослых представлений о ребенке: границах его рецептивных навыков, тематических, жанровых и стилевых предпочтениях и ограничениях. Одновременно писатели связаны гласными и негласными запретами на изображение тех или иных явлений действительности в детской литературе. Табуированные зоны меняются со временем. В значительной степени это определено тем, какие идеи о границах допустимого в детскую литературу доминируют в обществе в тот или иной момент. Установившиеся презскрипции должны бы отражаться в литературе, но

этого может и не происходить. Это касается, например, изображения разного рода семейного насилия над ребенком<sup>1</sup>. Представления о нормах обращения с телом ребенка менялись во времени, менялось ли вслед за изменением общественных норм изображение насилия в литературе, адресованной детям? На первый взгляд, нет. В отечественной детской литературе фиксировались и сейчас фиксируются насильственные практики, принятые в семье в отношении детей. Родители бьют детей, шлепают их, дают ребенку подзатыльник или пощечину...

Автобиографические произведения, в которых родители бьют ребенка, появились в детском чтении в XIX веке, а уже во второй половине XX века семейное насилие широко представлено в собственно детской литературе. В повести В. Киселева «Девочка и птицелет» (1966) отчим бьет падчерицу: «И тут он меня ударил. По щеке. Ладонью. Очень больно». У А. Лиханова в «Чистых камушках» (1967) мать бьет сына «наотмашь по щеке», а в повести В. Железникова «Чучело» дедушка «отвесил пощечину» своей внучке Лене. Все эти пощечины — физическое насилие (physical abuse) в отношении детей со стороны взрослых, но, с точки зрения антропологов, не телесные наказания (corporal punishment). В западной антропологии принято разделять эти практики (см.: [Donnelly, Straus 2005: 3–5]), однако четкую грань между ними не возьмется провести никто, культурные нормы претерпевают изменения и одновременно воспроизводятся и консервируются в национальных и религиозных культурах в течение длительного времени по-разному [Donnelly 2005: 51]. Телесное наказание, по Доннели, — это применение физической силы по отношению к ребенку с целью коррекции или контроля его поведения, с намерением вызвать у ребенка переживания и боль, не причиняя серьезного увечья [Donnelly, Straus 2005: 3]. Например, применительно к русской культуре «порция подзатыльников» (Ю. Томин) и «обычная порка» (Е. Дубровин) мало чем отличаются по ритуальному характеру процедуры. Детская литература отражает повседневный семейный опыт применения насилия практически во всем его разнообразии.

Социологические, психологические, исторические и антропологические исследования домашнего физического насилия и телесных наказаний выявили ряд проблем эпистемологического характера: социальная варьированность нормы обращения с ребенком (в том числе в исторической перспективе), психологические режимы освоения насилия с обеих сторон (взрослый — ребенок), устойчивость/изменчивость публичного дискурса о насилии под влиянием развития педагогических идей и «вопиющих случаев», попавших в зону общественного внимания, и др. Публичное обсуждение недопустимости домашнего насилия началось в России во второй половине XIX века, оно шло в одном русле с критикой насилия в образовательных учреждениях (см. обзор в: [Кон 2012: 179–225]). Но если недопустимость телесных наказаний в школе в первое десятилетие XX века была признана широкой общественностью, а в 1918 году телесные наказания были запрещены в «Положении об единой трудовой школе

1 В западных обзорах отчетливо дискутируется изображение насилия по отношению к детям на войне, но не обсуждается домашнее насилие [Nimon 1993]. В отечественной критике детской литературы телесное насилие как объект для изображения вообще не обсуждается.

РСФСР» [Положение 1918], то в отношении семейного насилия четкой официальной позиции выработано не было.

Историки, изучавшие внутрисемейные отношения в России XIX—XX веков, отмечали высокий уровень жестокости в обращении с детьми [Миронов 2000: 258—262]. Но при этом, как пишет И.С. Кон, «реальные дисциплинарные практики варьировали в зависимости как от сословной принадлежности семьи, так и от индивидуальных особенностей родителей» [Кон 2012: 226]. Очевидно и другое: гуманизация внутрисемейных отношений во всех сословиях на рубеже XIX—XX века шла очень медленно. Педагоги выступали за отказ от телесных наказаний, публиковали популярные брошюры для родителей<sup>2</sup>, однако серьезного влияния эти увещания по понятной причине не оказали: до тех, кому бы они были прежде всего нужны, — родителей из крестьянских, мещанских, рабочих семей — они не доходили. Впрочем, педагогическая пропаганда и впоследствии, в течение XX века, не пользовалась успехом у родителей самого разного социального положения. Детей били и в семьях советской партийной номенклатуры, и в семьях городских служащих, и в семьях заводских рабочих, и в семьях священников, и в семьях крестьян. В 1920-е годы педагоги пытались объяснить семейное насилие плохими условиями жизни и раздражительностью родителей [Бунцельман 1926], однако впоследствии, несмотря на активные просветительские кампании против насилия в семье на рубеже 1920—1930-х годов, с улучшением условий жизни ситуация никак не менялась [Тихомирова 2004: 65—66]. Инерция патриархально-авторитарных отношений в семье сохранялась, невзирая ни на призывы авторитетных педагогов, вроде А. Макаренко, который осудил телесные наказания в своей «Книге для родителей» (1937), ни на вмешательство школьных учителей, пытавшихся остановить родительский произвол.

Понятие «жестокое обращение с детьми» как юридическое впервые появилось в Кодексе о браке и семье РСФСР в 1969 году, хотя что в него вкладывалось, в законе не разъяснялось (оно упоминается в параграфе о лишении родительских прав). У советских педагогов не было единой точки зрения на допустимость или недопустимость наказаний в семье: на рубеже 1960—1970-х годов в журнале «Советская педагогика» состоялась дискуссия, этому посвященная (см. об этом: [Там же: 71—74]). Но на деле школьные учителя провоцировали родителей применять телесные наказания. Так или иначе, в устных и письменных автобиографических свидетельствах XX века постоянно описывается домашнее насилие над детьми и телесные наказания (обширное количество примеров приводит И.С. Кон, у него же есть ссылки на другие публикации свидетельств (см.: [Кон 2012: 269—289])).

Я бы хотела обратиться к изучению литературных репрезентаций телесных наказаний в произведениях, адресованных детям. Учитывая, что автором детской литературы является взрослый, можно было бы ожидать, что телесные наказания (corporal punishment), показанные из взрослой перспективы, будут

2 Б.Н. Миронов указывает на книгу В.Н. Жук «Мать и дитя», выдержавшую 10 переизданий с 1880 по 1914 год, книги Е.И. Конради и П.Ф. Каптерева (см.: [Миронов 2000: 262]). Е.Л. Тихомирова упоминает и другие издания (Заметки о воспитании в раннем детстве: Посвящается матерям и воспитательницам. А. Ш. М., 1868; Домашнее воспитание: Руководство для родителей и воспитателей к воспитанию и обучению детей / Сост. по соч. К.Д. Ушинского, В.И. Водовозова и др. СПб., 1883), призванные просветить родителей (см.: [Тихомирова 2004]).

отражать общественный (взрослый) консенсус в отношении допустимых форм насилия или его отсутствие. Так ли это? Какие советские писатели обращались к этой теме, в какие годы и в каком объеме изображались телесные наказания, как в эпизодах порки представлены взрослые и детские точки зрения на происходящее и, наконец, прослеживается ли в детской литературе моральная оценка семейного насилия и телесных наказаний?

## Детская литература как документирование насильственных практик

Обратившись к корпусу отечественной литературы для детей («ДетКорпус», [detscorpus.ru](http://detscorpus.ru)), я ограничила свои поиски реалистической прозой, изданной в период с 1946 по 1991 год. Выбор периода обусловлен несколькими причинами, но в первую очередь он связан с желанием изучить тему насилия на большом корпусе реалистических текстов<sup>3</sup>. Я хотела избежать волюнтаристского отбора произведений, которые «у всех на слуху», и собрать материал путем корпусного чтения: создав несколько запросов «мать|отец|бить|лупить|ремень» и т.п., я получила конкордансы небольших текстовых фрагментов, включавших эпизоды насилия и телесных наказаний.

Из 591 реалистических произведения в 46 единожды или более изображается сцена телесного наказания взрослым (отцом или матерью) ребенка (сына или дочери). Сорок шесть произведений (8 % от всего числа включенных в корпус) распределены по десятилетиям неравномерно.

Период, годы	Общее количество текстов	Количество произведений с эпизодами насилия	Процент от общего количества произведений периода
1940-е	99	3	3
1950-е	143	10	7
1960-е	156	16	10
1970-е	121	7	6
1980-е	72	6	8

Из приведенных данных следует, что в 1950-е годы количество произведений с эпизодами семейного насилия выросло, а концу 1960-х годов по отношению к предыдущему двадцатилетию их число удвоилось. Среди произведений, вышедших в 1950-е, — «Ребята с голубиной пади» (1953) Сергея Жемайтиса, «Сирота» (1955) Николая Дубова, «Егоркин разъезд» (1959) Ивана Супруна. Пик писательской лояльности к изображению телесных наказаний пришелся на 1960-е — «Форпост “Зоркий?”» (1962) Эмиля Офина, «Ожидание» (1963) Радия Погодина, «Ветер рвет паутину» (1963) Михаила Герчика, «В ожидании козы» (1968) Евгения Дубровина и др. Затем число произведений начинает сокращаться. Причем важно учитывать и то обстоятельство, что в 1970—1980-х годах

3 На настоящий момент (данные на 30.06.2020) этот период хорошо представлен полнотекстовыми версиями книжных изданий детской литературы, чего нельзя сказать о довоенном и дореволюционном периодах.

половину из всех произведений с эпизодами семейного насилия составляют повести Владислава Крапивина, а значит, общее количество резко уменьшилось. Доля детских писателей, обратившихся к изображению насилия, от общего количества авторов по десятилетиям тоже показательна. Если в 1950-е из 118 авторов 10 обратились к изображению физических наказаний (8,5%), то в 1960-е из 117 писателей — 15 (12,8%), а к 1980-м годам их число снизилось до двух — Владислав Крапивин и Вильям Козлов (из 60 авторов, что равно 3 % и ниже, чем в 1940-е годы). Из 30 авторов, писавших о насилии, — пять женщин (при этом что в изучаемый период количество авторов-женщин значительно превосходит авторов-мужчин). В двух произведениях, написанных женщинами, родители бьют девочек: в «Начале жизни» (1955) Елены Серебровской отец бьет дочь и в повести «Хлеб той зимы» (1970) Эллы Фоянковой матери «удаётся заткнуть несколько жгучих пощечин» дочери. В целом телесные наказания в отношении девочек в детской литературе явление редкое: «порцию подзатыльников» получает Люська, дочка дворничихи из повести Юрия Томина «Борька, я и невидимка» (1962), отец дерет Варьку из «Ожидания» Радия Погодина, мать-сектантка бьет дочь Катю из повести «Ветер рвет паутину» (1963) Михаила Герчика. Из отобранных 46 эпизодов в 41 показано насилие над мальчиками.

## Родители и дети в ситуации наказания: телесно-психологический аспект

Оставив в стороне рассмотрение пощечин и подзатыльников, обратимся к анализу изображений экзекуций над детьми. Эпизодов, основным содержанием которых является именно порка, немного. Гораздо чаще можно встретить отсылки к ней. Иосиф Дик вкладывает в уста своего персонажа констатацию естественности порки: «Выгнали меня из школы за двойки, а отец — меня пороть» [Дик 1953], Юрий Коринец указывает на распространенность и привычность порки: «Во всяком случае, меня никогда не порют. А Ляпкина Маленького порют» [Коринец 1972], о том же свидетельствует и отказ от нее: «Отец отделался только ворчаньем, пороть не стал» [Лойко 1962], и многочисленные упоминания угроз выпороть: «Вот подожди, я когда-нибудь возьму ремень да поучу тебя так, как меня в свое время учили!» [Осеева 1947], «Вот доложу отцу, всыплет он ремнем по заднице как следует быть!» [Кожевников 1956], «А увижу — обоим всыплю! — гневно сказала мать» [Тушкан 1963] и мн. др.

Если же эпизод дается как взаимодействие персонажей, то его структура определена участниками ритуала: наказывающий взрослый и наказываемый ребенок. Взрослый наносит удары — ребенок их претерпевает. В развернутых сценах порки или длительного избияния взрослый и ребенок обмениваются репликами. Голоса взрослых — это голоса людей, выполняющих свой воспитательный долг, правомерность формы (насилие) никак не оценивается нарратором:

Потом Кутовой со зловецим видом снимал с себя ремень и начинал гоняться вокруг стола за своим преступным сыном. <...> Запыхавшийся от погони отец семейства, Василий Афанасьевич Кутовой, мощной рукой вытаскивал из-под стола или кровати залезшего туда в отчаянии Костю, клал своего первенца к себе на колени и безжалостно отсчитывал ремнем десять ударов, приговаривая: — Ну в кого он, я вас спрашиваю, уродился? [Лагин 1946]

В приведенном выше примере сцена порки разворачивается последовательно, такая поэтапность характерна для дореволюционного изображения наказания<sup>4</sup> или для сюжетов, отнесенных в дореволюционное прошлое, например в эпизодах порки в повести В. Беляева «Старая крепость» (1937), А. Кононова «У Железного ручья» (1949) или Е. Серебровской «Начало жизни» (1955):

— Иди-ка сюда, — сказал отец странным охрипшим голосом. Он был не похож на себя: белки его глаз покраснели, рот был полуоткрыт. В руках он держал зеленый ивовый прут. Маша подошла, все еще не допуская мысли, что он побьет. И вдруг он кинул ее лицом на свое колено, спустил короткие ситцевые, мелким цветочком, штанишки и больно хлестнул прутом. Этого она не ждала, нет. Рванулась уйти, но он держал левой рукой, а правой бил [Серебровская 1955].

Но для подавляющего большинства произведений изучаемого периода обычное поведение взрослого, применяющего насилие, — это экспрессивное, взрывное нападение на ребенка, быстро разворачивающееся во времени: отец/мать гонится за ребенком, удерживает его, хватая оружие наказания, в случае матери — часто первое, что подворачивается под руку (веник, валежник), в случае отца — ремень<sup>5</sup>. Во всех эпизодах, где бьющим взрослым показана мать, — это всегда аффективное состояние. После экзекуции мать обычно жалеет ребенка (М. Колосов, «Бахмутский шлях» (1956); Э. Фоякова, «Хлеб той зимы» (1970); В. Крапивин, «Журавленок и молнии» (1982)). Отец почти во всех произведениях также показан в состоянии аффекта:

Отец взвизгнул и дрожащими руками стал снимать ремень. Пелагея Дмитриевна заголосила.

— Дверь закрой! Закрой дверь, говорю, а то и тебя заодно! — приказал Иван Герасимович. Пелагея Дмитриевна, дрожа от страха, закрыла дверь на крючок. Отец вошел в раж. Он уже не помнил себя, исступленно, со страстью бил сына ремнем, а тот молча увертывался и прикрывался руками [Кузнецова 1959].

Редкий случай, когда изображается отец, бьющий ребенка «по расписанию», дан в повести «Мальчик со шпагой. Звездный час Сережи Каховского» Владислава Крапивина, опубликованной в 1974 году:

— <...> Он его за каждый пустяк ремнем бьет. Он такой... ну просто негодяй какой-то! Стаська домой приходит боится. И всегда при отце тихий, как мышон. А тот все одно только повторяет: «Я сам как рос? С пятнадцати лет работать пошел! С пути не свихнулся, человеком стал. И из тебя человека сделаю!» <...> Он ведь Стаську не сгоряча бьет, а наоборот... Ну, как будто по плану по какому-то [Крапивин 1974: 18].

Обращает на себя внимание, что изображение неэмоционального выполнения «родительского долга», когда бьют детей «не сгоряча», отнесено чаще в дореволюционное прошлое или раннесоветское время, когда еще, с точки зрения персонажей, сильны прежние практики воспитания (В. Беляев, «Старая крепость» (1937); А. Кононов, «У Железного ручья» (1949)), а в послевоенной со-

4 См., например, эпизод порки восьмилетнего Тёмы в повести Н.Г. Гарина-Михайловского «Детство Тёмы» (1892).

5 Хотя встречаются и другие орудия, например настольная лампа, — см. «Таинственный иероглиф» М. Коршунова [Коршунов 1966].

ветской семье если родители бьют детей, то «под горячую руку», в том числе и отягощенную действием алкоголя, как в повестях Юрия Сальникова «Шестиклассники» (1959), Эмиля Офина «Форпост “Зоркий?”» (1962) или Германа Матвеева «Новый директор» (1961).

Экзекуция в глазах детей в большинстве случаев процедура, которая неизбежна и которую надо пережить/переждать, поэтому о себе герой-ребенок говорит: «Мне здорово попасть должно, зато сразу отделаюсь, а завтра рыбачить пойдем» [Жемайтис 1953], о товарище, которому экзекуция предстоит: «Он сейчас отмучается, а у нас все еще впереди, — сказал Гошка. Он даже побледнел» [Козлов 1977].

Реакции детей в процессе физического наказания лишены, как правило, изображения таких знаков эмоционального стресса и физической боли, как слезы, зато основным является речь ребенка и — шире — голос. Глаголы речи передают максимальную громкость и высокие тона производимых ребенком звуков: *ору, кричал, выкрикивал, заорал, визжит, верещал*: «Егорка вывертывался, подпрыгивал, кружился вокруг матери и выкрикивал: — Не буду! Не буду! Не буду!» [Томин 1962], «Стаська всегда визжит так: “Папочка, папочка!”» [Крапивин 1974: 18] и др.

Взрослые не отвечают на крики детей. Структура диалога не замкнута: в начале экзекуции родитель обращает к ребенку риторические вопросы или «процедурные» указания («Паразит ты безмозглый, нет на тебя никакой гибели! Не мог ты сам сгореть у этой печки! Это что же такое делается на свете!» [Крапивин 1971] и пр.) и переходит к физическому наказанию. В ответ ребенок кричит (молит о пощаде, требует отпустить, обзывается, угрожает и т.п.), но родитель в диалог уже не вступает — экзекуция показывается как ситуация, в которой взрослый не способен говорить (аргументировать свою позицию, в том числе необходимость применения насилия), он в известном смысле лишен голоса, потому что занят нанесением ударов.

Молчание ребенка в ответ тоже имеет определенную функцию. Отсутствие крика во время экзекуции, с точки зрения взрослого нарратора в 1946 году, — знак успешного самоконтроля ребенка, а значит, взросления: «Костя... во время экзекуции только сопел, прощения не просил, не унижался, держал себя стойко и, насколько это было возможно в его прискорбном положении, даже независимо» [Лагин 1946].

Таким же образом интерпретируют сдерживание крика и персонажи-дети. В тех случаях, когда они обсуждают соотношение физической боли и крика, контроль издаваемых звуков связывается с попытками ослабить болезненность ударов. Однако видны значимые отличия в текстах 1950-х годов от произведений 1970—1980-х годов. В более ранних произведениях сдерживание крика осмысливается ребенком как манипуляции с болевыми ощущениями, избежать которые главная задача истязаемого: «Меня отец часто дерет. Последний раз я ни разочка не заплакал, но когда держишься, то хуже, больнее. А когда кричишь, то легче» [Серебровская 1955]. В текстах 1970-х это попытки не столько ослабить болевые ощущения, сколько перехитрить родителя, избежать боли. Такие эпизоды включают браваду перед товарищами своими навыками переживания боли (или избегания ее) — дети пытаются контролировать свое поведение, а значит, с их точки зрения, пробуют себя во взрослом качестве. Наличие самоконтроля интерпретируется как знак взрослости, а приложен-

ные в процессе порки усилия сдерживать крик — знак взросления. И в этом случае не только терпеливое перенесение боли, но и хитрости, позволяющие боли избежать (подкладывание в штаны вещей, смягчающих удары), интерпретируются как взрослые умения прогнозировать и контролировать ситуацию. Право на контроль — ключевое право, которое перераспределяется во время экзекуции. Как пишет Рэндалл Коллинз: «Важно заметить, что телесное наказание — это часть двусторонней борьбы за контроль» [Collins 2005: 200].

Показательный пример смены поведенческой тактики избиваемым ребенком прямо в процессе экзекуции дает В. Крапивин в повести «Журавленок и молнии». После криков неповиновения герой переходит к другой тактике:

Журка задергал ногами и тут же ощутил невыносимо режущий удар. Он отчаянно вскрикнул. Зажмурился, ожидая следующего удара — и в тот же миг понял, что кричать нельзя. И новую боль встретил молча. Он закусил губу так, что солоно стало во рту. Нельзя кричать. Нельзя, нельзя, нельзя! Конечно, отец сильнее: он может скрутить, скомкать Журку, может исхлестать. А пусть попробует выжать хоть слабенький стон! Ну?! Домашнее воспитание? Не можешь, зверюга! Журка молчал, это была его последняя гордость. Багровые вспышки боли нахлестывали одна за другой, и он сам поражался, как может молча выносить эту боль. Но знал, что будет молчать, пока помнит себя. И когда стало совсем выше сил, подумал: «Хоть бы потерять сознание...» [Крапивин 1982].

Можно выделить, таким образом, первую стратегию осознанного протеста, сигнализирующую о присвоении контроля над ситуацией, а значит, о взрослении: пассивный протест — терпеть, не издавая звуков. Еще одним примером этой стратегии является поведение героини повести Эллы Фоянковой, которая в ответ на материнские побои говорит себе: «Только бы не заплакать! Только бы не заплакать!» [Фоянкова 1970]. И взрослый, и детский взгляд на стоическое молчание сходятся в его интерпретации и оценке: не издавать криков — знак правильного детского поведения в момент экзекуции.

Вторая стратегия: озвучивание своей протестной позиции, которая формулируется в категориях, обозначающих смену статусов участников экзекуции:

— Да что я, маленький?! — вдруг взвыл Коля. — Не смей!

Он неожиданно вырвал из рук оторопевшего отца ремень и, глядя ему в глаза, медленно пошел на него. Казалось, сейчас он так же иступленно начнет бить своего истязателя. Отец растерялся. С малых лет он бил сына, и тот никогда не выходил из повиновения.

— Уйду! Ненавижу! — продолжал рычать сын, наступая на отца. — Посмей только! Мать в ужасе всплеснула руками. Коля рывком свернул ремень, кинул его в угол и показал отцу крепкие кулаки.

— Вот, видел? Это над ребенком можно издеваться. А теперь — нет! — И он опять потряс кулаками, упиваясь растерянностью отца и своей неожиданной смелостью и удивляясь, почему он раньше терпел побои. Он повернулся, откинул крючок, изо всей силы хлопнул тяжелой, обитой ватой и мешковиной дверью и выбежал на улицу [Кузнецова 1959].

Активное противодействие отцу-агрессору символизирует обретение ребенком нового статуса («Это над ребенком можно издеваться. А теперь — нет!»). Смена статуса сопровождается и обретением голоса у обоих участников экзекуции (они обмениваются репликами), изъятием орудия насилия (ремень) и

уходом из пространства конфликта. Если самоконтроль — это признак взросления, то активный отпор, данный агрессору, — знак закрепления статуса, полностью сменившегося в процессе открытого конфликтного столкновения. Ссоры подобного рода, сопровождающие смену статусов, описываются антропологами как «взаимная “подгонка” взаимно определяемых статусов членов семьи в ситуации изменения ее внутренней структуры, связанной с необходимостью приобрести нового члена и/или отреагировать на потерю одного из тех, кто входил в нее раньше» [Кушкова 2016: 54–55]. Кроме того, что статус меняется у ребенка (становится взрослым), он меняется и у родителя (становится родителем взрослого человека).

Социальная значимость внутрисемейной смены статусов объясняет интерес к ним других социальных акторов: как нейтральных (соседи и сверстники детей-персонажей), так и иерархически более статусных (учителя и милиция). Конфликт родителей и детей с применением насилия выходит из частного пространства семьи, становясь частью более широкого социального пространства, а значит, в него могут вовлекаться третьи лица.

## Глазами очевидцев: социальный ответ на насилие

Участие третьих лиц в наказании ребенка может быть показано как «включенное наблюдение» или как реакция-постфактум, когда экзекуция уже состоялась и вовлеченные люди хотят как-то отозваться на произошедшее внутри семьи.

Публичные порки в изучаемый период показываются исключительно редко и отнесены в дореволюционное прошлое или на несоветские территории. Так, у Александра Кононова в повести «У Железного ручья» подневольный латыш Август Редадь бьет своего сына: «Потом он порол сына, и все глядели на это» [Кононов 1949]. «Все» — это помещица Перфильевна с дочерьми, работник Минай, испольщик Трофимов, арендатор пан Пшечинский и остальные любопытствующие жители усадьбы, среди которых сын садовника Гриша. Публичное насилие над ребенком используется для того, чтобы продемонстрировать справедливость народной педагогики в противовес капризам барыни. Сын садовника Гриша смотрит на порку, стоя рядом, его переживания от наблюдаемого описываются в телесных проявлениях глубокого стрессового состояния: «Гришу начала трясти незнакомая ему до того мелкая неодолимая дрожь» [Там же]. Этот эпизод — единственный случай включенного наблюдения, во всех остальных эпизодах, где очевидцы-дети смотрят на экзекуцию (если они не являются детьми одних родителей, как в повести Евгения Дубровина «В ожидании козы» (1968), в которой один из братьев наблюдает, как отец порет другого), они делают это тайно, правильнее сказать, подсматривают. В повести Владимира Беляева «Старая крепость» (1937) герои наблюдают сквозь щели забора, как колбасник Гржибовский порет своего сына [Беляев 1937]. То же обнаруживается у Эмиля Офина в повести «Форпост “Зоркий”» (1962), в которой один из героев, четвероклассник Клим Горелов, встретившись с избитым накануне мальчиком, говорит ему: «Я видел, как тебя бил твой отец. Я сидел за кустами, — может, заметил? У меня еще фотоаппарат был с собою» [Офин 1962].

В произведениях 1970-х годов детское подглядывание сменяется подслушиванием. Семейное насилие больше недоступно для чужого взгляда, оно скры-

ваются за стенами, порой весьма тонкими стенами коммунальной квартиры, вновь построенного многоквартирного блочного дома 1960-х годов или барака на две семьи в «съезжей» деревне. Дети перестают быть очевидцами — то есть теми, кто видит своими глазами. В «Тени Каравеллы» (1971) Владислава Крапивина рассказчик дважды становится свидетелем расправы, но в обоих случаях он не видит экзекуции, а только слышит звуки наказания: «Затем донеслись удары, похожие на отдаленное уханье барабана. Я узнал после, что тетя Аня в великой досаде лупила дорогого сына обгоревшим валенком между лопаток» [Крапивин 1971]. В другом эпизоде он это описывает еще более эмоционально:

Однако бывали и у Ноздри черные времена. Иногда по вечерам дядя Глеб лупил его ремнем за двойки, курение и прочие грехи. Я утыкался лицом в подушку и зажимал уши, чтобы не слышать звуков расправы, но это не помогало. Ноздря пронзительно верещал. На следующий день Ноздря бывал злым, как сто голодных дьяволов. Он ненавидел меня за то, что я знал о его унижении. Он думал, что я радуюсь его беде [Там же].

Начиная с 1970-х годов порка и другое насилие над ребенком перестают быть зрелищем для сторонних глаз, в большинстве своем о насилии сообщается как о ситуации, состоявшейся приватно. Из 15 эпизодов (на 12 произведений) телесных наказаний детей 9 — это эпизоды из произведений Крапивина, персонажи-дети которых, с одной стороны, чутко прислушиваются к чужой беде, настроены услышать зов о помощи, с другой — готовы активно противодействовать злу.

Взрослые в 1950—1970-е годы являются и включенными наблюдателями, и — реже — активными участниками. Писатели берутся показывать семейную и общественную рефлексию о насилии, например в изображении внутрисемейной « совещающейся » реакции, как в повести Михаила Колосова «Бахмутский шлях» (1956), когда бабушка увещевает свою дочь:

- Била? Мать ничего не ответила. — Не бей, — твердо сказала бабушка.
- Ребенок и так пережил, видишь — и во сне бедняжка вздыхает. <...>
- Сама виновата... — сказала бабушка. Мишка, затаив дыхание, прислушивался. Бабушка повторила:
  - Да, сама. Говорю — выходи замуж. Человек находится хороший, самостоятельный. Детей возьмет в руки, да и ты с детьми больше будешь. А так и себя мучишь, и дети растут вкось. Мальчик уже вон куда пошел, воровать начал, а у тебя еще девочка есть, она совсем без матери не может. Выходи, говорю, замуж, пока человек находится, не артачься [Колосов 1956].

Послевоенный семейный опыт, вынудивший матерей воспитывать детей в отсутствие отца, показан как проблемный и смещающий гендерный порядок. Общественное представление об отце, который «детей возьмет в руки», и приписываемые отцам карательные функции показаны как перераспределенные матерям. Возвращение отцов с войны и попытки реализовать эти функции, напротив, оборачиваются их поражением и потерей авторитета. В повести «В ожидании козы», опубликованной в 1968 году, Евгений Дубровин реконструирует как раз такую ситуацию: вернувшийся с войны отец (когда его уже не ждали и мать пыталась «устроить жизнь» с другим человеком) пытается наладить отношения с сыновьями, которые выросли без него: «Ну вот что! — крикнул он. Хотите вы или нет: я пришел! Пришел, и все! Будете слушаться!

Нет — буду драть ремнем. Умники!» [Дубровин 1968]. Его дисциплинарные методы не находят поддержки у жены, она выговаривает мужу: «Кто этак обращается с детьми? К ним подход нужен, а ты битьем да битьем. Озлобил их вконец» [Там же]. Жена объясняет мужу причины отчуждения детей («Да и не знают они тебя. Привыкли одни») и предлагает ему обратиться к педагогической литературе («Книжку, как с ними надо, почитал бы. Говорят, есть такие книжки»). Однако этому совету отец не следует. И у Колосова, и у Дубровина речь идет о сельских семьях, для которых характерным является воспроизведение сложившихся воспитательных моделей: «Книжки. Меня отец кнутом драл... Вот и вся грамота...» [Там же]. Педагогическая беспомощность отца «от сохи» интересным образом резонирует с рефлексией матери из книги Эллы Фоянковой, выпущенной два года спустя в 1970 году. Вспышка материнского гнева, выразившаяся в нескольких пощечинах дочери, сменяется слезами раскаяния. Мать пытается объяснить дочери причину своего гнева, и они примиряются: «Прости меня, девочка... Мы обе долго плачем. Мама горестно, а я — облегченно» [Фоянкова 1970]. Последним произведением, в котором можно обнаружить родительскую моральную оценку насилия, является вышедшая в 1982 году повесть Крапивина «Журавленок и молнии». Она целиком построена на конфликте отца и сына, возникшем как посттравматическая реакция ребенка на насилие. Отец отказывается извиниться перед сыном, у него нет внутренних сил признать ошибку. При этом его жена, мать Журки, указывает ему на его педагогический и человеческий промах. Обе матери, кстати, показаны как интеллигентные, думающие люди, склонные к сложным размышлениям о допустимых границах насилия над человеком как таковым. Из всего корпуса произведений только три названных содержат внутрисемейную взрослую рефлексию о том, «бить или не бить».

Примеров как вмешательства сторонних лиц в саму экзекуцию, так и реагирования на нее постскрипtum немного. Непосредственно вмешиваются соседи по квартире — все эпизоды насилия (кроме названных выше произведений Колосова и Дубровина) локализуются в городской среде и, соответственно, в многоквартирном доме. В повести Крапивина «Мальчик со шпагой» показано открытое столкновение героя с отцом-агрессором, избивающим второклассника Стаську, и вмешательство (не имевшее долговременных последствий) отца одной из героинь:

Наш папа один раз не выдержал... — Наташа слабо улыбнулась.

— Не выдержал, вызвал этого Грачёва в коридор да как взял его за рубашку! Приподнял и к стенке прижал, висячего. И говорит: «Если еще раз ребенка тронешь...»

— Так и надо, — сказал Сережа.

— Думаешь, очень помогло? — спросила Наташа. — Грачёв Стаське кричать запретил. Стаська теперь только мычит да ойкает, когда его лупят. Папа у нас по вечерам на работе, а меня и маму Грачёв не боится. Недавно опять Стаську так изукрасил, у него все ноги и плечи в полосах. Я видела, когда он утром умываться выбегал. Он, конечно, и парадную форму не надел, чтобы следы от ремня на ногах не увидели [Крапивин 1974: 18].

Соседское вмешательство изображается крайне редко. Так, в повести Георгия Тушкана «Друзья и враги Анатолия Русакова» (1963) одна из молодых участниц бригады содействия милиции (бригадмил) рассуждает о воспитательных

практиках матери одного «трудного» подростка: «Не знаю. У нее абсолютно нет никакого представления о том, как надо воспитывать сына. Она не знает, где с сыном надо лаской, а где таской. Витяка убегает от побоев на чердак или в котельную. А когда является домой с повинной, мать бьет его так, что *sоседи вырывают его из ее рук* (курсив мой. — С.М.). Мальчишка безнадзорный» [Тушкан 1963].

Среди анализируемых произведений это редкий пример стороннего взрослого, правильное сказать молодежного, обсуждения семейного насилия. И сам повествователь, Анатолий Русаков, недавно покинувший воспитательную колонию, и остальные члены бригады — люди молодые, недавно только сами переставшие быть объектами взрослого насилия. Этот эпизод отсылает, кстати, к истории регулирования девиантного поведения (хулиганства) на рубеже 1950—1960-х годов, когда была развернута кампания по наделению общественности функциями социального контроля по отношению к поведенческим практикам, признаваемым недопустимыми. Таким практикам зачастую приписывался криминальный характер, хотя еще недавно они рассматривались как поведенческая норма. Зона социального контроля расширилась, захватив в том числе и семейные практики насилия над детьми. В повести Германа Матвеева «Новый директор» (1961) главный герой — Константин Семенович Горюнов — сначала работает в милиции начальником отделения по борьбе с детской преступностью, а вскоре становится директором школы. Будучи сотрудником милиции, он ведет разъяснительную беседу с отцом, бьющим своего сына. А потом успокаивает мальчика:

Николай... Я вчера говорил с твоим отцом. Он человек горячий, несдержанный, но неплохой, и напрасно ты его боишься. Если он тебя и бил раньше, то только потому, что считал это полезным. Он хотел тебе добра. Я ему объяснил, что от битья никакого толку не будет, и он как будто согласился со мной. Тебе нужно договориться с отцом. Он любит машину, и ты любишь технику. Одним словом, не бойся. Иди домой смело. Кажется, всё... [Матвеев 1961].

В этом высказывании виден герменевтический разрыв между образованным служащим (высшее педагогическое образование) и шофером, который «как будто согласился», что детей бить не стоит. «Новый директор» — произведение, полное социального оптимизма по поводу переустройства школьного образования и воспитания, однако в эпизодах насилия в литературе 1960-х годов писатели довольно беспристрастно продолжают документировать распространенные практики семейного насилия, в том числе телесного наказания детей. В фокусе оказываются и разнообразие применения пощечин и порок, и некоторое напряжение общества по поводу допустимости телесных наказаний. Показаны и гуманистические рефлексии интеллигенции (как у Фоняковой и Коринца), и традиционалистские практики воспитания, игнорирующие «книжки» и «образованных» (как у Дубровина, Осеевой, Коршунова и Ликстанова). Причем традиционалистские подходы не всегда дискредитированы, как можно было бы ожидать: у Валентины Осеевой («Динка прощается с детством» (1969)) и Альберта Лиханова («Деревянные кони» (1971) и «Обман» (1974)) порка оценивается детьми как неизбежная и поучительная, как естественная и правомерная форма родительского наказания. И взрослый нарратор иной точки зрения не предлагает.

Со второй половины 1970-х годов телесные наказания в советской детской литературе можно обнаружить в произведениях только двух писателей: Вильяма Козлова и Владислава Крапивина. Козлов продолжает традиции изображения насилия, не давая ему взрослой этической оценки. Телесные наказания показаны в пересказах персонажей-детей, которые похваляются друг перед другом трикстерскими способами избежания боли: «Когда я наверняка знаю, что меня будут драть, надеваю трое трусов и двое штанов» [Козлов 1977], «Мне было не больно, потому что в штаны задачник по арифметике записал» [Козлов 1983]. Этнографические детали добавляют натуралистических черт практикам насилия, но при этом полностью освобождены от взрослой рефлексии самих практик.

Крапивин — единственный автор 1970—1980-х, который берется расставить этические оценки телесным наказаниям детей. Однако в его художественном мире взрослые часто не справляются с ответственностью за свои поступки. Взрослые герои у Крапивина — учителя и родители — либо агрессивные абьюзеры, либо слабовольные наблюдатели. Так, в уже упоминавшейся выше повести «Мальчик со шпагой» учителя и директор обсуждают, как Грачев бьет своего сына. Учителя показаны неспособными противостоять насилию, пребывающими в счастливом неведении о расправах «деликатного папы» (такую характеристику дает ему классная руководительница), и только равнодушный подросток Сережа Каховский способен на открытое противостояние агрессору. В повести «Журавленок и молнии» отец не находит в себе силы извиниться перед сыном за применение силы. Мальчики, которых бьют отцы, оказываются нравственно совершеннее взрослых.

## Заключение

Телесные наказания в детской литературе — индикатор происходящих изменений в советском обществе 1950—1980-х годов. Прозрачность семейных границ в 1950—1960-е годы приводит к тому, что в детской литературе мы видим изображение всего разнообразия повседневности советской семьи, в том числе и насилие над детьми (и женщинами). Социальный контроль, столь разнообразно реализовавшийся на рубеже 1950—1960-х годов, с одной стороны, стал предметом изображения в детской литературе (см. бригадилы), но в то же время и само внимание писателей к семье и ее проблемным точкам тоже может быть этим отчасти объяснимо. С другой стороны, это время «правдивого изображения жизни» [Лейбович 2009: 102], время оттепельного интереса к темным сторонам советской жизни — и насилие над детьми стало подходящим материалом для обнаружения и обличения в реалистической прозе для детей. Детская литература становится своего рода площадкой для репортажей с мест, репортажей не слишком оперативных и не очень подробных, но все-таки сообщений, достаточных, чтобы узнать реальный детский и взрослый мир. Этнографическая документальность и психологическая достоверность в изображении пороков и пощечин не сопровождалась ожидаемым педагогическим резонерством о недопустимости насилия. Телесно-чувственное напряжение участников экзекуций (крики детей от боли и страха, физическая усталость наказующих родителей и т. п.) лишено в подавляющем числе разобранных эпизодов четко артикулированного морального осуждения. Аргументы взрос-

лых и детей колеблются в диапазоне, определяемом различными афоризмами: от «Никто не спрашивал, за что били. Взрослые сильнее, они всегда найдут за что» [Серебровская 1955] и «Учи, пока поперек лавки ложится, а как станет вдоль ложиться — не выучишь» [Матвеев 1961] до «...детей пороть нельзя. Надо с ними разговаривать» [Коринец 1972]. Такие изречения как бы снимают моральную поляризацию, сглаживают углы, позволяют к каждой конкретной ситуации применить некую «народную мудрость», обобщить и встроить в ряд повседневных практик, не нуждающихся в категоричных оценках. Взрослого солидарного осуждения физического насилия в 1950—1960-е годы обнаружить не удалось.

В начале 1970-х годов, в тот момент, когда в обществе меняется понимание границ приватности, в том числе семейной, телесные наказания и вовсе уходят из поля зрения детских писателей. Детей, конечно, продолжают пороть и бить, но в детской литературе 1970—1980-х об этом говорится крайне редко и развернутых сцен нанесения побоев мы не найдем. Писатели уклоняются от этой темы, не то чтобы замалчивают, но избегают. «Дела семейные» укрываются за дверями отдельных квартир, а писатели не стремятся смотреть в замочную скважину и прислушиваться. Такая писательская деликатность не распространяется на другие «жгучие темы современности»: семейные ссоры и разводы, неполные семьи и алкоголизм родителей, врожденные детские болезни и приобретенные увечья будут изображаться в детской литературе этого периода практически без каких бы то ни было ограничений. Однако телесные наказания в семье попадают в серую зону, становятся невидимы. Только Крапивин, которого можно назвать «детским омбудсменом в литературе», остается на страже неприкосновенности детского тела — «синяки не краска, за день не отмоются...» [Крапивин 1974]. Все остальные советские писатели и писательницы надолго теряют интерес к этой части семейной повседневности.

## Библиография / References

- [Беляев 1937] — *Беляев В.* Старая крепость. М.; Л.: Детгиздат, 1937.  
(*Belyaev V.* Staraya krepost'. Moscow; Leningrad, 1937.)
- [Бундцельман 1926] — *Бундцельман Н.* Почему нельзя наказывать детей. Л.: Прибой, 1926.  
(*Buntsel'man N.* Pochemu nel'zya nakazyvat' detey. Leningrad, 1926.)
- [Дик 1953] — *Дик И.* В нашем классе. М.; Л.: Детгиз, 1953.  
(*Dik I.* V nashem klasse. Moscow; Leningrad, 1953.)
- [Дубровин 1968] — *Дубровин Е.* В ожидании козы. Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1968.  
(*Dubrovin E.* V ozhidanii kozy. Voronezh, 1968.)
- [Жемайтис 1953] — *Жемайтис С.* Ребята с голубиной пади. М.: Молодая гвардия, 1953.  
(*Zhemaytis S.* Rebyata s golubinoj padi. Moscow, 1953.)
- [Кожевников 1956] — *Кожевников В.* Заре навстречу. М.: Детгиз, 1956.  
(*Kozhevnikov V.* Zare navstrechu. Moscow, 1956.)
- [Козлов 1977] — *Козлов В.* Витька с Чапаевской улицы. Л.: Детская литература, 1977.  
(*Kozlov V.* Vit'ka s Chapaevskoy ulitsy. Moscow, 1977.)
- [Козлов 1983] — *Козлов В.* Рассказы про Васю Снегирева // Козлов В. Красное небо: Повесть. Рассказы. Л.: Детская литература, 1983.  
(*Kozlov V.* Rasskazy pro Vasyu Snegireva // Kozlov V. Krasnoe nebo: Povest'. Rasskazy. Leningrad, 1983.)
- [Колосов 1956] — *Колосов М.* Бахмутский шлях. Курск: Книжное издательство, 1956.

- (Kolosov M. Bakhmutskiy shlyakh. Kursk, 1956.)  
 [Кон 2012] — *Кон И.С.* Бить или не бить? М.:  
 Время, 2012.
- (Kon I. Bit' ili ne bit'? Moscow, 2012.)  
 [Кононов 1949] — *Кононов А.* У Железного  
 ручья. М.; Л.: Детгиз, 1949.
- (Kononov A. U Zheleznogo ruch'ya. Moscow; Le-  
 ningrad, 1949.)  
 [Коринец 1972] — *Коринец Ю.* Привет от Вер-  
 nera. М.: Детская литература, 1972.
- (Korinets Yu. Privet ot Vernera. Moscow, 1972.)  
 [Коршунов 1966] — *Коршунов М.* Таинствен-  
 ный иероглиф. М.: Детская литература,  
 1966.
- (Korshunov M. Tainstvennyy ieroglif. Moscow, 1966.)  
 [Крапивин 1971] — *Крапивин В.П.* Тень Кара-  
 веллы. М.: Детская литература, 1971.
- (Krapivin V.P. Ten' Karavelly. Moscow, 1971.)  
 [Крапивин 1974] — *Крапивин В.* Мальчик со  
 шпагой. Звездный час Сережи Кахов-  
 ского // Пионер. 1974. № 5. С. 16—34.
- (Krapivin V. Mal'chik so shpagoy. Zvezdnyy chas Sere-  
 zhi Kakhovskogo // Pioner. 1974. № 5. P. 16—34.)  
 [Крапивин 1982] — *Крапивин В.* Журавленок  
 и молнии. Свердловск: Средне-Ураль-  
 ское книжное издательство, 1982.
- (Krapivin V. Zhuravlenok i molnii. Sverdlovsk, 1982.)  
 [Кузнецова 1959] — *Кузнецова А.* Честное ком-  
 сомольское. М.: Детгиз, 1959.
- (Kuznetsova A. Chestnoe komsomol'skoe. Moscow,  
 1959.)  
 [Кушкова 2016] — *Кушкова А.* Крестьянская  
 ссора: опыт изучения деревенской по-  
 вседневности. СПб.: Издательство Евро-  
 пейского университета в Санкт-Петер-  
 бурге, 2016.
- (Kushkova A. Krest'yanskaya ssora: opyt izuche-  
 niya derevenskoy povsednevnosti. Saint Pe-  
 tersburg, 2016.)  
 [Лагин 1946] — *Лагин Л.* Броненосец «Аню-  
 та». М.: Детгиз, 1946.
- (Lagin L. Bronenosets "Anyuta". Moscow, 1946.)  
 [Лейбович 2009] — *Лейбович О.* Без черно-  
 виков. Иван Прокофьевич Шарапов и  
 его корреспонденты. 1932, 1953—1957 гг.  
 Пермь: Изд-во ПГТУ, 2009.
- (Leybovich O. Bez chernovikov. Ivan Prokof'evich  
 Sharapov i ego korrespondenty. 1932, 1953—  
 1957 gg. Perm', 2009.)  
 [Лойко 1962] — *Лойко Н.* Женька-Наоборот.  
 М.: Детгиз, 1962.
- (Loyko N. Zhen'ka-Naoborot. Moscow, 1962.)  
 [Матвеев 1961] — *Матвеев Г.* Новый дирек-  
 тор. Л.: Лениздат, 1961.
- (Matveev G. Novyy direktor. Leningrad, 1961.)  
 [Миронов 2000] — *Миронов Б.* Социальная ис-  
 тория России периода империи (XVIII —  
 начало XX в.): В 2 т. Т. 1. СПб.: Дмитрий  
 Буланин, 2000.
- (Mironov B. Sotsial'naya istoriya Rossii perioda im-  
 perii (XVIII — nachalo XX v.): In 2 vols. Vol. 1.  
 Saint Petersburg, 2000.)  
 [Осеева 1947] — *Осеева В.* Васек Трубачев и  
 его товарищи. Кн. 1. М.; Л.: Детгиз, 1947.
- (Oseeva V. Vasek Trubachev i ego tovarishchi. Kн. 1.  
 Moscow; Leningrad, 1947.)  
 [Офин 1962] — *Офин Э.* Форпост Зоркий. Л.:  
 Детгиз, 1962.
- (Ofin E. Forpost Zorkiy. Leningrad, 1962.)  
 [Положение 1918] — Положение об единой  
 трудовой школе Российской Социалис-  
 тической Федеративной Советской Рес-  
 публики: Утверждено на заседании  
 ВЦИК 30 сентября 1918 г. // Народное  
 образование в СССР. Общеобразова-  
 тельная школа. Сборник документов.  
 1917—1973 гг. / Сост. А. Абакумов, Н. Ку-  
 зин, Ф. Пузырев, Л. Литвинов. М.: Педа-  
 гогика, 1974. С. 133—137.
- (Polozhenie ob edinoy trudovoy shkole Rossiyskoy  
 Sotsialisticheskoy Federativnoy Sovetskoy  
 Respubliki: Utverzhdeno na zasedanii VtSIK  
 30 sentyabrya 1918 g. // Narodnoe obrazova-  
 nie v SSSR. Obshcheobrazovatel'naya shkola.  
 Sbornik dokumentov. 1917—1973 gg. / Ed. by  
 A. Abakumov, N. Kuzin, F. Puzyrev, L. Litvinov.  
 Moscow, 1974. P. 133—137.)  
 [Серебровская 1955] — *Серебровская Е.* На-  
 чало жизни. Л.: Лениздат, 1955
- (Serebrovskaya E. Nachalo zhizni. Leningrad, 1955.)  
 [Тихомирова 2004] — *Тихомирова Е.* Разви-  
 тие взглядов отечественных педагогов  
 XX века в изучении методов поощрения  
 и наказания детей в семье. Дис. ... канд.  
 пед. наук. Архангельск, 2004.
- (Tikhomirova E. Razvitiye vzglyadov otechestvennykh  
 pedagogov XX veka v izuchenii metodov po-  
 oshchreniya i nakazaniya detey v sem'e. PhD  
 thesis. Arkhangel'sk, 2004.)  
 [Томин 1962] — *Томин Ю.* Борька, я и неви-  
 димка. Л.: Детгиз, 1962.
- (Tomin Yu. Bor'ka, ya i nevidimka. Leningrad, 1962.)  
 [Тушкан 1963] — *Тушкан Г.* Друзья и враги  
 Анатолия Русакова. М.: Детгиз, 1963.
- (Tushkan G. Druz'ya i vragi Anatoliya Rusakova.  
 Moscow, 1963.)  
 [Фонякова 1970] — *Фонякова Э.* Хлеб той зимы.  
 Новосибирск, Западно-Сибирское книж-  
 ное издательство, 1970.
- (Fonyakova E. Khleb toy zimy. Novosibirsk, 1970.)  
 [Collins 2005] — *Collins R.* Conflict Theory of Cor-  
 poral Punishment // Corporal Punishment  
 of Children in Theoretical Perspective / Ed. by  
 M. Donnelly, M. A. Straus. New Haven; London:  
 Yale University Press, 2005. P. 199—213.
- (Nimon 1993) — *Nimon M.* Violence in Children's  
 Literature Today // Dreams and Dynamics.  
 Selected Papers from the Annual Conferen-

- ce of the International Association of School Librarianship (22<sup>nd</sup>, Adelaide, South Australia, Australia, September 27—30, 1993). Kalamazoo: International Association of School Librarianship, 1993. P. 29—33.
- [Donnelly, Straus 2005] — *Donnelly M., Straus M.A.* Theoretical Approaches to Corporal Punishment // *Corporal Punishment of Children in Theoretical Perspective* / Ed. by M. Donnelly, M.A. Straus. New Haven; London: Yale University Press, 2005. P. 3—7.
- [Donnelly 2005] — *Donnelly M.* Putting Corporal Punishment of Children in Historical Perspective // *Corporal Punishment of Children in Theoretical Perspective* / Ed. by M. Donnelly, M.A. Straus. New Haven; London: Yale University Press, 2005. P. 41—54.

# Кирилл Маслинский

## Взрослый язык детской литературы оттепели

Kirill Maslinsky

Adult Language in Children's Literature of the Thaw

**Кирилл Маслинский** (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, старший научный сотрудник) kmaslinsky@pushdom.ru.

**Ключевые слова:** соцреализм, детская литература, оттепель, стилометрия

УДК: 821.161.1

В рамках критической дискуссии об искренности в детской литературе 1953—1954 годов произошла резкая поляризация писательского сообщества, поводом для которой стал стиль литературного письма. В данной статье предпринят количественный стилистический анализ произведений участников этой дискуссии: сторонников оттепельной эстетической программы и их оппонентов, защищавших сложившиеся каноны соцреалистического письма для детей. Анализ распределения лексических, грамматических и синтаксических черт показал, что оттепельный стиль характеризуется менее частотным упоминанием эмоций, большим вниманием к негативным эмоциям, семантически более абстрактным и синтаксически более сложным языком.

**Kirill Maslinsky** (PhD; Senior Researcher, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences) kmaslinsky@pushdom.ru.

**Keywords:** socialist realism, children's literature, Khrushchev Thaw, stylometry

UDC: 821.161.1

In the framework of the 1953 critical discussion about honesty in children's literature from 1953—1954, a dramatic popularization of writers' communities occurred, the reason for which was the style of literary writing. In this article, a quantitative statistical analysis of the works by participants of this discussion is undertaken: supporters of the Thaw's aesthetic program and their opponents, who defended the existing canons of socialist realist writing for children. An analysis of the distribution of lexical, grammatical, and syntactical characteristics shows that the Thaw style is characterized by less frequent mentions of emotion and more attention toward negative emotions, and it is more semantically abstract and has more syntactically complex language.

Для советской литературы начало оттепели было моментом резкой публичной поляризации писательского сообщества, поводом для которой стал стиль литературного письма. Критическая дискуссия об искренности в литературе послужила публичной сценой, на которой авторы, работавшие в рамках соцреалистического стиля, встретили своих критиков. Одним из предметов для дискуссии стали тексты для детей и подростков, а центральным персонажем в этом поле выступила Лидия Чуковская, чья статья «О чувстве жизненной правды» (авторское название — «Гнилой зуб») была напечатана в «Литературной газете» в декабре 1953 года [Чуковская 1953]. Статья построена вокруг оппозиции «правда — ложь» и критикует «ханжеские» шаблонные приемы соцреалистической репрезентации, предлагая взамен установку на психологическую достоверность изображаемых характеров.

Как оказалось, критическое выступление Чуковской содержало в себе значительный поляризационный потенциал и спровоцировало как серию от-

ветных выступлений в печати и в Союзе писателей со стороны лагеря литературных конформистов, так и тактическую консолидацию детских писателей разных поколений и кругов общения, сочувствующих эстетической и политической программе Чуковской [Балина 2019: 165—176; Майофис 2017; Фатеев 2007: 195—211].

Начальная гипотеза, от которой я отталкиваюсь в этой статье, заключается в том, что эстетическая программа Чуковской не была исключительно утопической, но отражала уже сложившееся к тому моменту и в какой-то мере реализованное в детской литературе стилистическое противостояние<sup>1</sup>. Сама Чуковская в качестве положительных примеров называет лишь писателей старшего поколения, чей авторитет сложился до войны, — Маяковского, Гайдара, Маршака, Житкова, — и этот выбор для нее мотивирован прежде всего политическими соображениями. Однако тексты, более релевантные для новой стилистической парадигмы, следует искать прежде всего среди актуальных современников, которых Чуковская скрывает за формулой «десятки произведений писателей младшего поколения». Тем не менее можно с большой долей уверенности предположить, что авторы, близкие к стилистическим установкам Чуковской, обнаружатся среди тех, кто оказался с ней на одной стороне в дискуссии 1953—1954 годов. Иными словами, произошедшая в этот момент консолидация нескольких детских писателей вокруг объявленной Чуковской эстетической программы психологически достоверного письма должна была иметь под собой и уже сложившиеся общие стилистические основания.

Ключ к ответу на вопрос о том, насколько консолидация детских писателей вокруг Чуковской была в то же время консолидацией стиля, может дать анализ общих черт языка этих писателей. Задача этой статьи — оценить, как категории «искренности» и «психологической достоверности» реализовались на уровне стиля литературного письма.

Как пишет Мария Майофис, суммируя эстетическую программу Чуковской, «неизбежной предпосылкой нового “договора” между писателем и читателем мыслилось кардинальное обновление литературного языка, своеобразное “очищение слова”» [Майофис 2017: 91]. Однако эта неизбежность оказывается в большей степени подразумеваемой, чем проговоренной критиками оттепельной эпохи. Если рассмотреть отсылки к языку в статье Чуковской и в близкой по установкам статье Александра Дроздова «О Петеньках и Феденьках» [Дроздов 1954], то обнаруживается совсем немного конкретных указаний. Оба критика ругают литературные штампы, но в остальном их комментарии касаются либо конкретных примеров, либо оперируют обобщаю-

---

1 В пользу этого предположения говорит несколько дополнительных соображений. Во-первых, борьба с «теорией бесконфликтности» в литературе, инициированная в 1952 году и продолжавшаяся в середине 1950-х [Вьюгин 2019: 68—79; Добренко 2011: 411; 2013], — при всей ее конъюнктурности и нелицеприятной политической подоплеке — все же создавала пространство для письма, в чем-то альтернативного большому стилю конца 1940-х. Во-вторых, известны примеры отдельных текстов, опубликованных в самый пик засилья теории бесконфликтности, которые по авторской позиции с полным основанием можно считать предвестниками оттепели: в первую очередь речь о повести Фриды Вигдоровой «Мой класс», начавшей выходить в журнальной версии в 1946-м и напечатанной отдельным изданием в 1949-м году (см.: [Майофис 2015]).

щими метафорами, такими как «неверная интонация» или «обесцвеченный язык», как у Дроздова: «Там же, где торжествует схематизм, язык нивелируется, обесцвечивается, и писатели сводят свою задачу к общедоступному построению грамматически правильных предложений. Всякая попытка расцветить такой язык приводит лишь к литературным штампам» [Там же]. Такие указания трудно обратить в инструмент стилистического анализа письма в целом.

Более инструментальным объектом критики, общим для Чуковской и Дроздова и напрямую увязанным с категорией «искренности», оказывается изображение эмоций. Критики фокусируются на несоответствии описанных эмоций персонажа и сюжетной ситуации, за счет чего разрушается правдоподобие образа и нарушается «логика чувств». Эта указанная Чуковской и Дроздовым общая черта критикуемого стиля подсказывает взять анализ изображаемых эмоций в качестве того стилистического ракурса, в котором должны проявиться систематические отличия новой оттепельной парадигмы письма от соцреалистических образцов.

Поскольку меня в этой статье интересуют не отдельные характеры и не изменение тематики произведений в целом, а более глубинные сдвиги в художественном дискурсе как таковом (способе письма), необходимо от анализа на уровне сюжетных ситуаций опуститься на языковой уровень. Чтобы судить о более обобщенных чертах стиля и охватить надындивидуальные тенденции, общие для каждого из двух стилистических лагерей, следует обратиться к достаточно низкоуровневым и абстрактным лингвистическим свойствам текста, относительно независимым от сюжета.

Методологический прием, позволяющий вычлениить отличительные черты стиля оттепельных текстов, — это контраст. Простое внимание к самым частотным языковым формам покажет прежде всего список общезыковых и общелитературных черт. Чтобы вычлениить среди них нечто специфическое для стиля, необходимо сопоставить частотность форм в интересующей нас группе текстов с частотностью тех же форм в другой, референтной группе. Сложившаяся в ходе критической дискуссии об искренности поляризация в среде детских писателей дает для этого метода самую благодатную почву. Приняв гипотезу, что это противостояние отражало группировку авторов, уже пишущих по-разному (насколько это позволяли цензурные рамки литературы для детей того периода), используем тексты двух групп авторов как контрастные по отношению друг к другу, чтобы обнаружить стилистические различия между ними.

## Тексты для анализа

Для того чтобы сформировать два контрастных корпуса текстов для анализа стилистических различий в детской литературе оттепели, необходимо прежде всего очертить круг авторов и произведений, соотнесенных с каждой из сторон критической дискуссии об искренности. Участие в дискуссии и будет ключевым критерием отбора. Детские авторы оказались вовлечены в дискуссию в двух основных ролях — в качестве объекта критики и в роли публично выступающего в поддержку той или иной стороны. Для удобства произведения авторов, оказавшихся в фокусе критики, будем называть *соцреалистическими*

текстами, а произведения тех, кто оказался на стороне борцов за «жизненную правду» в литературе, — *оттепельными текстами*<sup>2</sup>.

Чуковская и Дроздов в своих статьях обозначили круг авторов и произведений, которые в нашем анализе составят основу для группы соцреалистических текстов. Чуковская комментирует книгу Валентины Осеевой «Васёк Трубачев и его товарищи» (1947—1951) и два произведения только начинающего в тот момент литературную карьеру Анатолия Алексина — рассказ «Два подарка» (1952) и «Отряд шагает в ногу» (1952). Среди примеров литературных штампов она также упоминает произведения писателя Якова Тайца, не называя его произведений, кроме небольшого рассказа «Кешка-головешка». Александр Дроздов фокусируется на повестях трех авторов: «Беспокойный человек» Любви Воронковой (1953), «Первое имя» Иосифа Ликстанова (1954) и «Над Волгой» Марии Прилежаевой (1952).

Сложнее подобрать формальные критерии для включения авторов и произведений в список оттепельных текстов. Чуковская избегала называть положительные примеры, Дроздов и вовсе не ставил перед собой такой задачи. Остается полагаться на критерий выступления в поддержку критической программы Чуковской. По-видимому, в качестве ключевого текста здесь следует остановиться на повести «Пусть не сошлось с ответом!» Макса Бременера (1956). Бременер вступил в переписку с Чуковской после публикации ее статьи в «Литературной газете», признавался в полном сочувствии ее идеям и советовался относительно повести, которую Мария Майофис называет не менее как «манифестом» заявленной Чуковской эстетической программы [Майофис 2016].

В дальнейшем развитии дискуссии следует обратить внимание на три эпизода, в ходе которых происходила консолидация писателей в двух противостоящих лагерях. Во-первых, это подписанная Сергеем Михалковым, Николаем Томаном и Юрием Яковлевым статья «По поводу критики», напечатанная в «Литературной газете» 29 мая 1954 года в качестве ответа на критическое выступление Чуковской [Михалков, Томан, Яковлев 1954]. Из троих подписавших статью писателей к тому моменту только Томан публиковал прозаические тексты для детей. Его можно включить в список соцреалистических авторов, как выступившего в поддержку критикуемых писателей. Во-вторых, это дискуссия по статье Чуковской и Дроздова «Правда жизни и литературная ложь в книгах для детей» в детской секции Союза писателей 13—14 апреля 1954 года. В этой дискуссии на стороне «жизненной правды» выступил Иосиф Дик, а среди наиболее яростных оппонентов были Мария Прилежаева и Мария Белыхова [Майофис 2017: 99—100]. Наконец, 16 ноября 1956 года в Доме детской книги состоялось публичное обсуждение повести Бременера, на котором в ее поддержку из детских прозаиков высказывались Фрида Вигдорова, Александр Шаров и Любовь Кабо [Там же: 102—103].

Определив круг авторов для каждой из групп текстов, следует сформулировать критерии отбора произведений для анализа. Помимо текстов, ставших прямыми объектами критики, уместно расширить список схожими с ними в жанровом отношении произведениями. Это достаточно пространное про-

2 Эпитеты «соцреалистический» и «оттепельный» в данном случае условны, и их не следует понимать как строгую оппозицию, поскольку обе группы текстов принадлежат одной эпохе и во многом укладываются в общие каноны письма.

заические тексты (в основном повести, иногда сборники рассказов), адресованные младшим и старшим подросткам, что позволяет изображать достаточно сложную социальную проблематику и дает почву для «литературной лжи» и «жизненной правды». Представляется важным ограничить хронологические рамки для отбора послевоенным периодом с середины 1940-х годов до момента дискуссии или немногим позднее ее (до 1958 года), поскольку в дальнейшем авторы могли изменить своему стилю.

Таблица 1. Состав групп соцреалистических и оттепельных текстов, отобранных для анализа

<b>Соцреалистические тексты</b>		<b>Оттепельные тексты</b>	
Анатолий Алексин	«31 день» (1950)	Макс Бременер	«Пусть не сошлось с ответом!» (1956), «Случай со Степным» (1958)
Мария Белыхова	«Драгоценный груз» (1953)	Фрида Вигдорова	«Мой класс» (1949), «Дорога в жизнь» (1954)
Любовь Воронкова	«Село Городище» (1947), «Алтайская повесть» (1950), «Беспокойный человек» (1953), «Старшая сестра» (1955)	Иосиф Дик	«Огненный ручей» (1951), «В нашем классе» (1953)
Иосиф Ликстанов	«Мальшок» (1947), «Приключения юнги» (1947), «Зелен камень» (1949), «Первое имя» (1954)	Любовь Кабо	«В трудном походе» (1956)
Валентина Осеева	«Васек Трубачев и его товарищи» (1947—1951)		
Мария Прилежаева	«Семиклассницы» (1944), «Юность Маши Строговой» (1948), «С тобой товарищи» (1949)	Александр Шаров	«Севка, Савка и Ромка» (1955), «Маленькие становятся большими» (1957)
Яков Тайц	«Находка» (1948), «Родник» (1952)		
Николай Томан	«Что происходит в тишине» (1948), «Когда утихла буря» (1950)		

Две группы произведений, сформированные в результате отбора, как и следовало ожидать, не вполне симметричны в плане объема и содержания. В группу соцреалистических текстов вошли 8 авторов и 19 произведений общим объемом около 1,1 млн слов. В группу оттепельных текстов вошли 5 авторов и 9 произведений, всего чуть менее 500 тыс. слов (табл. 1). Средняя длина произведений в двух группах не различается. Соцреалистические тексты в целом относятся к несколько более раннему периоду (1944—1955), в то время как оттепельные охватывают период с 1949-го («Мой класс» Вигдоровой) по 1958-й. В группе соцреалистических текстов в половине произведений действие происходит в военное время, в трети центральное место в сюжете занимает труд на предприятиях или в колхозах, хотя и школьные сюжеты и коллизии обязательно присутствуют. В оттепельных текстах преобладают произведения, описывающие школьную повседневность детей, производство играет существенную роль в сюжете лишь отдельных текстов (например, «Огненный ручей» Иосифа Дика). Тем не менее сходство жанровой природы, адресации и важное место, которое во всех этих текстах занимают персонажи-дети, дают достаточное основание для стилистического сравнения двух групп.

## Эмоциональный спектр

Статья Лидии Чуковской завершается формулой, описывающей миссию детской литературы: «искать собственные слова, — горячие, точные, иногда негодующие, — собственные, свои слова для собственных мыслей и чувств» [Чуковская 1953]. Эту формулу можно преобразовать как в рецепт для советских писателей, так и в гипотезу относительно эстетической парадигмы, к которой отсылает Чуковская. Во-первых, можно ожидать, что для авторов, писавших в рамках оттепельной парадигмы, было важно изображать эмоции персонажей и что эмоции в оттепельных текстах будут описываться чаще и более развернуто, чем в соцреалистических. Во-вторых, речь может идти о том, что оттепельные авторы буквально писали об эмоциях *другими словами*, которые по каким-то причинам воспринимались как более достоверно отражающие переживания. И наконец, оттепельные тексты могут отличаться от соцреалистических по спектру изображаемых эмоций.

Предположение о разнице в эмоциональных спектрах «ханжеской» и «искренней» детской литературы поддерживается Чуковской и Дроздовым. Эмоции, упомянутые среди примеров шаблонности и нарушенной логики чувств, включают «сусальную радость», преувеличенное волнение и наигранный испуг. Чуковская обвиняет писателей в том, что они покрывают действительность «розовой сахарной глазурью», а Дроздов указывает на замалчивание негативных переживаний, таких как боль и обида: «Героям повестей предписано самостоятельного характера не иметь, в несчастьях не страдать, не болеть, обид не терпеть, не баловаться, а ходить по лугам своей юности в гимнастическом строю, соблюдая установленную протяженность шага» [Дроздов 1954]. Этот выпад против избегания негативных эмоций укладывается в более широкую критическую риторику того периода о допустимом соотношении положительного и отрицательного в соцреализме, развернувшуюся в связи с кампанией по борьбе с «лакировкой действительности» в литературе [Вьюгин 2019: 77—78; Майофис 2016: 63]. Таким образом, можно уточнить гипотезу об эмоцио-

нальном спектре, предположив, что в оттепельных текстах негативные переживания, такие как огорчение, обида, боль, будут описываться чаще.

Ясно, что определение эмоций в литературных текстах — задача далеко не тривиальная. Однако существует простой подход к этой проблеме, который показал свою эффективность и достаточную точность, — лексический<sup>3</sup>. Метод сводится к простому подсчету слов, прямо или косвенно отсылающих к конкретной эмоции. Такой подход легко автоматизировать, что не только позволяет увеличить объем материала, но и дает возможность взглянуть на тексты в более обобщенной и универсальной стилистической перспективе, — что называется с позиций «дальнего чтения» [Собчук, Шеля 2013: 9].

Если вдуматься, этот простой подход хорошо обоснован — для того чтобы эмоция могла быть идентифицирована читателем, она должна быть названа. Конечно, нельзя отрицать, что в литературном тексте эмоциональные состояния могут быть описаны с помощью самых разных средств, метонимических и метафорических. Эмоции в литературе изображаются с помощью мимики, позы, жеста и разнообразных телесных ощущений персонажа [Kim, Klingler 2019; Van Meel 1995].

Костя склонился к станку, в носу у него защипало. — Вот какие наши люди! — проговорил Сергей Степанович, точно беседовал с собой. — Лишился ты единственного брата. Большое это горе... Другой, может быть, руки опустил бы, а ты все лучше работаешь. Понимаешь, это значит, что твой труд — это борьба, что ты врагу мстишь и за брата и за все! — Понимаю, — шепнул Костя непослушными, дрожащими губами.

Главный герой повести Ликстанова «Малышок» в этом эпизоде так и не заплакал, хотя у него защипало в носу и задрожали губы — последнее особенно конвенциональный для эпохи способ изображения эмоционального переживания. Однако даже если здесь нет однозначного лексического сигнала, позволяющего автоматически учесть этот эпизод как пример изображения плача, переживания Кости в этом отрывке вполне эксплицитно категоризованы в реплике другого персонажа как *горе*. Мне представляется, что только в случае подобного прямого называния можно говорить о присутствии в тексте специфической эмоциональной категории. Иными словами, лексический подсчет позволит достаточно надежно проследить степень акцентированности эмоциональных категорий.

Осталось составить список эмоциональных категорий и слов для подсчета. Чуковская и Дроздов в своих статьях упоминают радость, грусть, волнение, страх. Этот набор категорий хорошо укладывается в список так называемых базовых эмоций [Plutchik 2001], так что есть смысл расширить его другими эмоциями, которые обычно относят к базовым, включив гнев и отвращение. Из эмоционально нагруженных телесных состояний критики упоминают слезы, смех, улыбки, боль; из более социально направленных эмоций — только обиду и ненависть. Исследования по истории эмоций подсказывают добавить к ним стыд и вину [Вина и позор... 2011; Nash, Kilday 2010].

3 Авторы обзора о применении вычислительных методов для анализа эмоций в литературных текстах [Kim, Klingler 2018] указывают, что не менее 70% рассмотренных ими работ так или иначе опираются на лексический подход при определении эмоций.

Лексические списки для подсчета по каждой из эмоциональных категорий были сформированы из слов, семантически близких к названию эмоции (квазисинонимов). Эти списки получены с помощью статистической дистрибутивной модели, построенной по корпусу произведений советской детской литературы 1930—1960-х<sup>4</sup>. В списки включались только слова, наиболее однозначно отсылающие к контексту данной эмоции, исключались полисемичные слова и все слова, которые могут встречаться в других контекстах. Так, в список «радость» вошли, например, *радоваться, радостный, восторг, веселие, ликование*; были исключены *торжество, чувство, облегчение* и другие.

В отгепельных текстах доля слов из построенного таким способом эмоционального лексикона оказалась ниже (8,85 слов на тысячу), чем в соцреалистических текстах (10,6 слов на тысячу). Это означает, что в произведениях сторонников эстетической программы Чуковской в повести среднего размера (около 50 тысяч слов) встречается на 90 эмоциональных слов *меньше*. Чтобы адекватно оценить масштаб этого различия, имеет смысл сопоставить его с различием в доле эмоциональных слов между произведениями авторов — мужчин и женщин в нашей выборке. Оказывается, в произведениях женщин средняя доля эмоциональных слов выше (11,3 слов/тыс. против 8,2 у мужчин), разница составляет 3 слова на тысячу или 150 слов на повесть средней длины. На этом фоне разница в доле эмоциональных слов между соцреалистическими и отгепельными текстами менее выражена и выглядит менее надежно при статистической проверке<sup>5</sup> — индивидуальный разброс между произведениями по доле эмоциональных слов достаточно велик.

- 
- 4 Для поиска семантически близких слов было построено векторное представление низкой размерности (word embeddings) для корпуса из 500 произведений советской детской литературы реалистического жанра 1930—1980-х. Выборка произведений основана на Корпусе русской прозы для детей и юношества XX—XXI вв.: <http://detcorpus.ru>. Векторное представление было построено с помощью сингулярного разложения (SVD) матрицы взаимной информации между словами (PMI), этот подход дает хорошие результаты для относительно небольших корпусов текстов [Hamilton et al. 2016]. Для построения лексикона по каждой эмоциональной категории выбирались несколько ключевых слов разных частей речи, например *страх, бояться, страшный, страшно*. Далее из списка из 250 ближайших соседей к комбинированному вектору из ключевых слов категории отбирались только слова, наиболее однозначно отсылающие к названной эмоции.
- 5 Регрессионное моделирование показывает, что при учете пола автора принадлежность текста к соцреалистической или отгепельной группе объясняет всего около 5% дисперсии в значении доли эмоциональных слов в произведении (при этом пол автора объясняет порядка 25% дисперсии). При этом модель не позволяет исключить версию, что различие между группами возникло просто случайно (различие между группами 1,7 слов/тыс., стандартная ошибка 0,87, p-value = 0,06). Впрочем, если рассмотреть разброс значений по авторам, обнаруживается, что некоторые авторы соцреалистических текстов употребляют заметно меньше эмоциональных слов — среди них оказываются Белыхова и Тoman, которые не были в фокусе критики, но были включены в выборку как высказавшиеся в поддержку критикуемых авторов. Если считать это основание слишком слабым для отнесения их произведений к той же критикуемой парадигме и исключить их из выборки, различие между группами становится более явным и надежным. В этом случае принадлежность к соцреалистической или отгепельной группе объясняет уже порядка 10% дисперсии в значениях доли эмоциональных слов в произведении (различие между группами — 2,3 слов/тыс., стандартная ошибка 0,76, p-value = 0,007).

Итак, первоначальное предположение о том, что в оттепельных текстах будут чаще упоминаться эмоции, не подтверждается нашими данными. Напротив, по сравнению с соцреалистическими текстами в оттепельных эмоции упоминаются не только не чаще, но даже, вероятно, несколько реже.

Обратимся теперь к проверке гипотезы об изменении эмоционального спектра. Статистический тест подтверждает несколько неслучайных отличий между группами по частоте упоминания отдельных эмоций<sup>6</sup>. *Плач* чаще упоминается в соцреалистических текстах и реже — в оттепельных. Кроме того, в оттепельных текстах несколько реже встречаются *радость* и *улыбки* и немного чаще — *вина*, *отвращение* и *ненависть*. Эти различия не слишком велики, но они хорошо укладываются в логику критиков — Чуковская и Дроздов писали о необходимости показывать негативные стороны жизни. В эмоциональном спектре произведений сочувствующих им писателей это действительно проявляется даже при таком приближенном способе количественного измерения. В итоге гипотеза об изменении эмоционального спектра, прежде всего в части негативных эмоций, находит подтверждение в материале даже с учетом гендерных различий между авторами по частотности изображения отдельных эмоций.

Наконец, осталось проверить предположение о качественном различии между двумя группами в выборе слов для описания эмоций. Отличия здесь можно обнаружить, оценив соотношение частотности отдельных лексем из списка эмоциональных слов в текстах двух групп авторов. Заметнее всего различие в способе номинации эмоции проступает в категории «гнев»: в оттепельных текстах слово *злость* встречается в 8,5 раз чаще<sup>7</sup>, однокоренные к нему слова (*злой*, *зловный*) тоже более характерны для этого полюса. Напротив, для соцреалистических текстов наиболее характерны все производные от *сердитый* (*сердито*, *рассердиться*, *сердится*) — все они встречаются в 2–4 раза чаще, чем в другой группе. Эти лексические предпочтения можно соотнести с заявленной в эстетической программе Чуковской установкой на аутентичность эмоций: *злость* не только более негативно окрашенное слово, но и лексема, подразумевающая непосредственное переживание эмоции, в отличие от *сердитый*, которое скорее предполагает оценку эмоции с точки зрения внешнего наблюдателя. Ср.: «Лицо его потемнело, глаза *сердито* блеснули» (Ликстанов, «Малышок»); «Он в упор, со *злостью* посмотрел на меня, и в этом взгляде я прочла: “Нажаловалась? Рада?”» (Вигдорова, «Мой класс»).

В некоторых лексических предпочтениях оттепельных авторов считывается отсылка к дискурсу интеллигенции. Так, при описании стыда они чаще употребляют *неловкость* и *совестно* на фоне авторов соцреалистической группы, для которых характерны *стыдиться*, *стыд* и *позорить*. Похожим об-

6 Для статистической проверки различий между распределениями эмоциональных слов по категориям в соцреалистических и оттепельных текстах использовался тест хи-квадрат и анализ пирсоновских остатков для оценки направления и размера различий по конкретным эмоциям. В качестве существенных различий рассматриваются те эмоции, величина пирсоновских остатков для которых превышает 2,0 (по модулю). Для всех рассмотренных эмоциональных категорий величина пирсоновских остатков не превышает 3,9 (по модулю).

7 Различия оценены с помощью логарифма отношения шансов с поправкой на частотность с помощью R-пакета *tidylo* [Schnoebelen, Silge 2019].

разом предпочтения складываются в категории «отвращение», где с оттепельными текстами ассоциированы *презрение, брезгливый, мерзость*, а с соцреалистическими — *фу, противный, гадость*. В категории «вина»: *наказание, извинять, извиняться* в оттепельных текстах и *обвинять, вина, сознаваться* в соцреалистических.

Таким образом, в части гипотезы о существовании более «аутентичной» лексики для выражения эмоций в текстах авторов, сочувствующих эстетической программе Чуковской, наши данные не дают оснований для широких обобщений. Отдельные наблюдения, как кажется, согласуются с эстетическими установками и «социальным профилем» авторов оттепельных текстов, но в то же время очевидно, что масштабного обновления эмоциональной лексики в оттепельных текстах не произошло.

## Стилистический профиль

Умеренный масштаб различий в эмоциональном спектре подталкивает к дальнейшим поискам стилистического водораздела между двумя литературными лагерями. Измениться мог контекст упоминания эмоций. Критики оттепельной эпохи сами указали это направление поиска, высмеивая несообразность эмоций персонажей и сюжетных ситуаций. Чтобы охарактеризовать содержание контекстов в терминах, независимых от тематики и сюжета отдельных произведений, необходимо опираться на достаточно широкие семантические категории. Для этого удобно ограничить анализ только существительными и использовать словарь проекта «Картаслов»<sup>8</sup>, предлагающий категоризацию существительных на 12 групп: абстрактные, имена действий, имена лиц, части тела, предметные имена, вещества и т. д.

Результаты сравнения между двумя группами произведений обнаружили неожиданный контраст: в оттепельных текстах существенно больше абстрактных существительных (включая имена действий) и существенно меньше конкретных существительных всех классов, чем в соцреалистических текстах. Это верно как для эпизодов, где упоминаются эмоции (если судить по ближайшим существительным в контексте этих упоминаний), так и для текстов в целом. Величина различий значительна: в текстах сторонников программы Чуковской частотность абстрактных существительных выше на 72 слова на тысячу, что на 35% больше по сравнению с их литературными оппонентами (табл. 2).

---

8 Категоризация существительных выполнена с опорой на облегченную версию датасета «Открытая семантика русского языка», разработанного в рамках проекта «Картаслов» ([https://github.com/dkulagin/kartaslov/tree/master/dataset/open\\_semantics](https://github.com/dkulagin/kartaslov/tree/master/dataset/open_semantics)). Датасет распространяется на условиях лицензии CC BY-NC-SA 4.0.

Таблица 2. Соотношение частотности семантических классов существительных в соцреалистических и оттепельных текстах

<b>Семантический класс</b>	<b>Частотность в соцреалистических текстах (слов/тыс.)</b>	<b>Частотность в оттепельных текстах (слов/тыс.)</b>	<b>Разность (%)</b>
Абстрактные	208,4	280,8	34,7
Действия (абстр.)	115,7	139,8	20,8
Животные	18,2	16,1	-11,6
Пища	13,9	10,2	-26,6
Сооружения	32,0	26,8	-16,0
Растения	17,3	9,7	-44,0
Транспорт	18,7	10,9	-41,7
Вещества	29,0	21,0	-27,3
Части тела	75,5	67,6	-10,6
Предметы	107,3	99,0	-7,8
Имена лиц	197,4	178,3	-9,6
Места	125,2	96,9	-22,6
Не определен	41,4	42,9	3,4

Представленные выше цифры отражают усредненный тренд по двум группам. Но индивидуальный разброс между авторами и отдельными произведениями по доле абстрактных существительных довольно велик. Так, самым абстрактно пишущим автором оказывается Макс Бремер (50—52% абстрактных из всех существительных), за ним следуют произведения педагогической тематики Вигдоровой и Кабо (42—48%). Все они относятся к группе оттепельных текстов. Тематика произведения, вероятно, существенно влияет на долю абстрактных существительных, например среди оттепельных текстов эта доля ниже всего в повести Иосифа Дика «Огненный ручей» (24%), посвященной сталелитейному производству, которая находится на одном уровне с «Алтайской повестью» Любови Воронковой из группы соцреалистических текстов. Воронкова оказывается среди самых предметно пишущих авторов (18—31% абстрактных существительных). Выше всего доля абстрактных существительных в соцреалистической группе у Прилежаевой и Томана (40—45%). Тем не менее различие между группами по доле абстрактных существительных выглядит статистически надежным<sup>9</sup>. Повышенная доля абстрактных существительных вряд ли объясняется вниманием к каким-то новым абстрактным категориям со стороны оттепельных авторов — списки самых частотных абстрактных существительных в обеих группах практически совпадают.

Одним из нетривиальных следствий этого количественного тренда для нарративной прозы оказывается сниженное количество наименований лиц (класс конкретных существительных) в оттепельных текстах. Можно предположить, что это уменьшение должно компенсироваться ростом каких-то дру-

9 По результатам регрессионного моделирования величина различия — 98 слов/тыс. (стандартная ошибка 31), p-value — 0,0037. Принадлежность к той или иной группе авторов объясняет 25% дисперсии в доле абстрактных существительных.

гих способов указания на персонажей, реализующим нарративные потребности. В частности, возможен компенсирующий рост доли имен собственных. Эту последнюю гипотезу легко проверить, сравнив профили распределения частей речи по двум группам в нашей выборке<sup>10</sup>. Однако гипотеза не подтверждается: в оттепельных текстах доля имен собственных тоже понижена, но при этом заметно повышена доля личных местоимений. Это соотношение сохраняется, даже если исключить написанные от первого лица произведения Вигдоровой. Выходит, общей стилистической чертой текстов новой эстетической парадигмы стал частичный отказ от именованной персонажей общими терминами (бабушка, отец, учитель, мастер) в пользу личных местоимений.

Сравнение частеречных профилей двух групп текстов вскрывает и другие очень показательные различия, которые, как кажется, складываются в единую картину. В частности, в соцреалистических текстах больше существительных, глаголов и знаков пунктуации — свидетельство преобладания более коротких и синтаксически простых предложений. О более сложном и разнообразном синтаксисе оттепельных текстов говорит повышенная доля союзов, предлогов, наречий. Частной, но характерной деталью стиля соцреалистических произведений оказывается повышенная частотность междометий (*эх, ой, ах, ох, эй, ура* и т.п.).

Гипотеза о более сложном синтаксисе в оттепельных текстах находит и более прямые подтверждения в данных, полученных с помощью автоматического синтаксического анализа<sup>11</sup>. Средняя длина предложений в этой группе выше почти на три слова (12,9 против 11,1 в соцреалистических). Помимо такого формального показателя, как длина предложений, в оттепельных текстах чаще встречаются синтаксические отношения, осложняющие и распространяющие базовую предикативную структуру: косвенные дополнения, разного рода вложенные предикаты (придаточные предложения), определительные придаточные, однородные члены, соединенные союзами. На фоне этой группы текстов соцреалистические произведения демонстрируют более высокую долю подлежащих, сказуемых и прямых дополнений, из осложняющих же конструкций для них более характерны только приложения.

Подводя итоги наблюдений этого раздела, можно утверждать, что сторонники эстетической программы Чуковской писали свои произведения для детей в семантическом отношении более абстрактным и в синтаксическом отношении более сложным языком, по сравнению с простым языком произведений раскритикованных Чуковской писателей. Эти свойства стиля системно проявляются в спектре грамматических и синтаксических категорий в их текстах.

## На чьей вы стороне, товарищ Кассиль?

Характерные грамматические и семантические профили текстов позволяют использовать формальные стилометрические инструменты для измерения

10 Для сравнения частеречных профилей все тексты были лемматизированы с помощью утилиты «mystem». Грамматическая омонимия на уровне частей речи была снята автоматически средствами «mystem».

11 Синтаксический анализ выполнен с помощью «UDPipe» [Straka, Hajic, Straková 2016], модель SynTagRus, версия 2.5.

близости любого произведения к одному из двух групповых профилей. Это открывает возможности для более широкого анализа литературного ландшафта этого периода, в частности дает способ определения стилистической аффилиации писателей, не занявших однозначной позиции в критической дискуссии о жизненной правде и литературной лжи. Одной из интересных в этом отношении фигур выступает Лев Кассиль, на тот момент председатель бюро детской секции Союза писателей. Кассиль был организатором и участником дискуссии в Союзе писателей, но высказывался соответственно должности осторожно.

Для измерения близости текстов Кассиля к каждой из двух стилистических групп воспользуемся уже зарекомендовавшим себя в историко-литературных исследованиях методом: построим статистическую модель для решения задачи классификации — отнесения текста к одной из двух стилистических групп на основании частотного профиля текстовых единиц (слов, граммем и т.п.). В качестве модели будем использовать логистическую регрессию с регуляризацией<sup>12</sup>, а в роли признаков привлечем установленные выше семантические и грамматические характеристики, различающие две группы: частотность частей речи, лексики, отнесенной к эмоциональным категориям, и семантических классов существительных.

Особенность классификатора с регуляризацией заключается в том, что при построении модели автоматически отбираются всего несколько признаков, наиболее информативных для различения двух групп текстов. Только их и учитывает классификатор при отнесении произведения, чья стилистическая принадлежность заранее неизвестна, к той или иной группе. Это позволяет модели достичь нужного уровня обобщения и не реагировать на частности, которые могут быть случайной флуктуацией или признаком идиостиля отдельного автора или произведения.

Самый минималистический классификатор, верно относящий фрагменты текста к оттепельным или соцреалистическим в 88% случаев, опирается всего на 9 признаков. Принадлежность текста к группе оттепельных он может определить по более низкой доле глаголов, имен лиц и имен собственных, эмоциональных слов и локативов; более высокой доле наречий, предлогов, личных местоимений и абстрактных существительных. Самый точный классификатор (точность 92%) учитывает в дополнение к ним еще 8 признаков: пониженную долю лексики в категориях «грусть» и «улыбка», повышенную — в категориях «ненависть» и «отвращение»; повышенную долю союзов и числительных и пониженную — существительных и междометий.

Для анализа были взяты три произведения Кассиля, подходящие по периоду, объему и жанру. Небольшой рассказ «Огнеопасный груз» (1946), несмотря на то что написан в сказовом регистре от лица малограмотного железнодорожника, доставляющего груз учебников в освобожденные районы во время войны, классифицируется как принадлежащий к оттепельному стилю (с вероятностью 81—94%)<sup>13</sup>. Как оказалось, кажущаяся простота речи повествователя скрывает

12 Этот подход для сходных стилеметрических задач широко использует, например, Тед Андервуд в своей книге [Underwood 2019]. В данном исследовании применяется регуляризация LASSO.

13 Здесь и далее значения вероятностей отражают усредненную меру уверенности классификатора по всем 5000-словным фрагментам текста. Диапазон составляют вероятности, предсказанные минимальной моделью (меньшее значение) и оптимальной моделью.

в себе черты более сложного грамматического спектра оттепельных текстов. Лишь в финальных сценах, где учительница растроганно прижимает к груди привезенный учебник, а притихшие школьники дослушивают мораль в рассказе железнодорожника, сходство с оттепельным стилистическим профилем значительно падает. Повесть Кассиля и Поляновского «Улица младшего сына» (1949), представляющая собой жизнеописание пионера-героя Володи Дубинина, классифицируется уже как вещь, существенно более близкая по языку к соцреалистическому лагерю (вероятность принадлежности к оттепельному стилю всего 41–48%). Трудно сказать, объясняется ли этот результат соавторством или конъюнктурностью темы и тянущейся за ней конъюнктурностью языка. Наконец, повесть «Ранний рассвет» (1954), сюжет которой — в творческих и личных исканиях подростка-художника из арбатского двора, завершающийся его случайной гибелью, — почти полностью уверенно классифицируется как относящаяся к оттепельному стилю (с вероятностью 79–90%).

Стилистические классы, автоматически приписанные текстам Кассиля с помощью классификатора, сходятся с оценками, расставленными тем же произведением Борисом Полевым в докладе на Втором съезде советских писателей в 1954 году, только с обратным знаком: Полевой ругает «Ранний восход» и хвалит «Улицу младшего сына», хотя критерием выступала вовсе не стилистика письма, а степень типичности персонажа [Балина 2019: 182]. Не менее замечательно стилистические предсказания классификатора соотносятся с еще одним моментом дискуссии о «жизненной правде» в детской литературе. В ходе критической кампании, направленной против повести Бреженера «Пусть не сошлось с ответом», в январе 1957-го директор Дома детской книги в своем выступлении противопоставила повесть Бреженера вышедшей в том же году повести Николая Дубова «Сирота», тоже по-своему полной критического пафоса по отношению к плохим воспитателям. Повесть Дубова она хвалила за оптимизм и веру в людей, ругая Бреженера за сгущение темных красок (см.: [Фатеев 2007: 210]). Классификатор, не колеблясь, отнес повесть Дубова к соцреалистическому стилю (вероятность оттепельного стиля только 6–7%). Приходится признать, что опирающийся всего на несколько формально-грамматических признаков классификатор проявляет тонкое политическое чутье, относя произведения, одобренные сторонниками литературной конъюнктуры, к соцреалистическому стилю.

## Заключение. О простоте и сложности в языке детской литературы

Анализируя оттепельную дискуссию о детской литературе, Мария Майофис подчеркивает, что объединившиеся в спорах о правде и лжи в литературе авторы принадлежали к разным поколениям и кругам общения [Майофис 2016: 64; 2017: 91]. С помощью стилометрического анализа удалось показать, что за этим объединением стояла не только общность позиции, но и определенное стилистическое родство в характере литературного письма, сформировавшееся уже к середине 1950-х. Среди черт нового оттепельного стиля находятся те, что связаны с изменением эмоционального спектра, — в оттепельных текстах чаще изображались негативные и социально ориентированные эмоции (вина, отращение, ненависть), хотя в то же время персонажи этих текстов стали мень-

ше плакать; реже называют эмоции в тексте, а в эпизодах, где эмоции названы, реже упоминаются части тела и имена лиц. Но самое крупное и статистически достоверное отличие состоит в том, что язык писателей, разделяющих ценности оттепельной эстетической парадигмы, оказывается более абстрактным и синтаксически сложным.

В сравнительной перспективе эволюция современной литературы скорее характеризуется повышением конкретности языка. Так, на материале английской литературы было обнаружено, что с конца XVIII-го и на протяжении XIX-го века в романах неуклонно падала доля слов, выражающих абстрактные ценности, и росла доля конкретных существительных, в частности наименований частей тела [Heuser, Le-Khas 2012]. Этот процесс совпал с периодом становления классического реалистического романа. Поэтому свойственное оттепельному стилю падение доли конкретных существительных и рост доли абстрактных можно даже считать стилистическим регрессом по сравнению с эпохой «большого стиля» в детской литературе 1940-х. В этом смысле детская литература оттепели выглядит шагом в сторону от реализма, и не только социалистического.

Впрочем, возможна и альтернативная интерпретация, состоящая в том, что не оттепельный стиль был слишком абстрактным и синтаксически сложным, а, наоборот, соцреалистический стиль детской литературы 1940-х был чересчур конкретным и упрощенным в отношении синтаксиса. При такой интерпретации большая синтаксическая сложность и абстрактность оттепельного стиля — всего лишь возвращение к некоторому среднему для литературы уровню.

С момента формирования критики детской литературы в России в середине XIX века педагоги призывали авторов писать для детей просто. Как мы убедились, к середине XX века в детской литературе эпохи соцреализма язык оказался как раз относительно упрощенным — в некотором смысле более детским. Простота языка как установка стили литературного письма для детей в 1940-х могла войти в резонанс с соцреалистической установкой на простоту языка. В этом контексте соцреалистическая детская литература оказывается образцом простоты в квадрате.

Лидия Чуковская в своей спровоцировавшей дискуссию статье призывала к психологической достоверности письма. Надо полагать, что этот призыв был в какой-то мере реализован на содержательном уровне в текстах произведений ее сторонников. Однако в стилистическом отношении авторы из ее лагеря предлагали подросткам в первую очередь тексты, написанные более сложным и абстрактным языком. На фоне достигнутой в эпоху конца 1940-х образцовой простоты письма для детей секрет детской литературы оттепели, как оказалось, в ее недетскости — в отказе авторов говорить с детьми на специальном литературном baby-talk и настойчивом стремлении говорить своим собственным, сложным взрослым языком интеллектуальной интеллигенции.

## Библиография / References

- [Балина 2019] — *Балина М.Р.* Детская литература на Втором Всесоюзном съезде советских писателей // Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы. 1954 / Под ред. В.Ю. Вьюгина, К.А. Богданова. СПб.: Алтейя, 2019. С. 167—194.
- (*Balina M.R.* Detskaya literatura na Vtorom Vsesoyuznom s"ezde sovetsskikh pisateley // Vtoroy Vsesoyuznyy s"ezd sovetsskikh pisateley. Ideologiya istoricheskogo perekhoda i transformatsiya sovetsskoy literatury. 1954 / Ed. by V.Yu. V'yugin, K.A. Bogdanov. Saint Petersburg, 2019. P. 167—194.)
- [Вина и позор... 2011] — Вина и позор в контексте становления современных европейских государств (XVI—XX вв.): Сборник статей / Под ред. И.Г. Муравьевой. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2011.
- (*Vina i pozor v kontekste stanovleniya sovremennykh evropeyskikh gosudarstv (XVI—XX vv.): Sbornik statey / Ed. by I.G. Murav'eva. Saint Petersburg, 2011.*)
- [Вьюгин 2019] — *Вьюгин В.Ю.* «Поболтаем и разоидемя» (Введение во Второй Всесоюзный съезд советских писателей) // Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы. 1954 / Под ред. В.Ю. Вьюгина, К.А. Богданова. СПб.: Алтейя, 2019. С. 14—109.
- (*V'yugin V.Yu.* "Poboltaem i razoydemya" (Vvedenie vo Vtoroy Vsesoyuznyy s"ezd sovetsskikh pisateley) // Vtoroy Vsesoyuznyy s"ezd sovetsskikh pisateley. Ideologiya istoricheskogo perekhoda i transformatsiya sovetsskoy literatury. 1954 / Ed. by V.Yu. V'yugin, K.A. Bogdanov. Saint Petersburg, 2019. P. 14—109.)
- [Добренко 2011] — *Добренко Е.* Литературная критика и институт литературы эпохи войны и позднего сталинизма. 1941—1953 // История русской литературной критики. Советская и постсоветская эпоха / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 368—416.
- (*Dobrenko E.* Literaturnaya kritika i institut literatury epokhi voyny i pozdnego stalinizma. 1941—1953 // Istoriya russkoy literaturnoy kritiki. Sovetskaya i postsovetsskaya epokha / Ed. by E. Dobrenko, G. Tikhonov. Moscow, 2011. P. 368—416.)
- [Добренко 2013] — *Добренко Е.* Гоголи и Щедрины: уроки «положительной сатиры» // Новое литературное обозрение. 2013. № 3. С. 163—191.
- (*Dobrenko E.* Gogoli i Shchedriny: uroki "polozhitel'noy satiry" // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 3. P. 163—191.)
- [Дроздов 1954] — *Дроздов А.* О Петеньках и Феденьках // Литературная газета. 1954. 30 марта.
- (*Drozдов A.* O Peten'kakh i Feden'kakh // Literaturnaya gazeta. 1954. March 30.)
- [Майофис 2015] — *Майофис М.Л.* Предвестия «оттепели» в советской школьной политике позднесталинского времени // Острова утопии: Педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940—1980-е) / Под ред. И. Кукулина, М. Майофис, П. Сафронова. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 35—106.
- (*Majofis M.L.* Predvestiya "ottepeli" v sovetskoy shkol'noy politike pozdnestalinskogo vremeni // Ostrova utopii: Pedagogicheskoe i sotsial'noe proektirovanie poslevoennoy shkoly (1940—1980-e) / Ed. by I. Kukulin, M. Majofis, P. Safronov. Moscow, 2015. P. 35—106.)
- [Майофис 2016] — *Майофис М.Л.* Повесть М. Бременера «Пусть не сошлось с ответом!» (1956) и программа обновления педагогики и литературы в советском обществе начала «оттепели» // Детские чтения. 2016. № 2 (10). С. 53—69.
- (*Majofis M.L.* Povest' M. Bremenera "Pust' ne shshlos' s otvetom!" (1956) i programma obnoveniya pedagogiki i literatury v sovetskom obshchestve nachala "ottepeli" // Detskie chteniya. 2016. № 2 (10). P. 53—69.)
- [Майофис 2017] — *Майофис М.Л.* Общество по борьбе с ханжеством: Об одной незамеченной тенденции в литературе 1950-х годов // Новое литературное обозрение. 2017. № 1. С. 91—108.
- (*Majofis M.L.* Obschestvo po bor'be s kanzhestvom: Ob odnoy nezamechennoy tendentsii v literature 1950-kh godov // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. № 1. P. 91—108.)
- [Михалков, Томан, Яковлев 1954] — *Михалков С., Томан Н., Яковлев Ю.* По поводу критики // Литературная газета. 1954. 29 мая.
- (*Mikhalkov S., Toman N., Yakovlev Yu.* Po povodu kritiki // Literaturnaya gazeta. 1954. May 29.)
- [Собчук, Шеля 2013] — *Собчук О., Шеля А.* От переводчиков // Дальнее чтение.

- М.: Институт экономической политики им. Е.Т. Гайдара, 2013. С. 7—11.  
 (Sobchuk O., Shelja A. Ot perevodchikov // Dal'nee chtenie. Moscow, 2013. P. 7—11.)
- [Фатеев 2007] — Фатеев А.В. Сталинизм и детская литература в политике номенклатуры СССР (1930-е — 1950-е гг.). М.: Макс-Пресс, 2007.  
 (Fateev A.V. Stalinizm i detskaya literatura v politike nomenklatury SSSR (1930—1950s). Moscow, 2007.)
- [Чуковская 1953] — Чуковская Л. О чувстве жизненной правды // Литературная газета. 1953. 24 декабря.  
 (Chukovskaya L. O chuvstve zhiznennoy pravdy // Literaturnaya gazeta. 1953. December 24.)
- [Hamilton et al. 2016] — Hamilton W.L. et al. Inducing Domain-Specific Sentiment Lexicons From Unlabeled Corpora // Proceedings of the Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing, 2016. P. 595—605.
- [Heuser, Le-Khac 2012] — Heuser R., Le-Khac L. A Quantitative Literary History of 2,958 Nineteenth-Century British Novels: The Semantic Cohort Method // Pamphlets of the Stanford Literary Lab, 2012.
- [Kim, Klinger 2018] — Kim E., Klinger R. A Survey on Sentiment and Emotion Analysis for Computational Literary Studies // arXiv preprint arXiv:1808.03137, 2018.
- [Kim, Klinger 2019] — Kim E., Klinger R. An Analysis of Emotion Communication Channels in Fan-Fiction: Towards Emotional Storytelling // Proceedings of the Second Workshop on Storytelling. Florence, Italy: Association for Computational Linguistics, 2019. P. 56—64.
- [Nash, Kilday 2010] — Nash D., Kilday A.-M. Cultures of Shame: Exploring Crime and Morality in Britain 1600—1900. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- [Plutchik 2001] — Plutchik R. The Nature of Emotions: Human Emotions Have Deep Evolutionary Roots, a Fact that May Explain their Complexity and Provide Tools for Clinical Practice // American Scientist. 2001. Vol. 89. № 4. P. 344—350.
- [Schnoebelen, Silge 2019] — Schnoebelen T., Silge J. R Package tidylo: Tidy Log Odds Ratio Weighted by Uninformative Prior, 2019 (<https://CRAN.R-project.org/package=tidylo>).
- [Straka, Hajic, Straková 2016] — Straka M., Hajic J., Straková J. UDPipe: Trainable Pipeline for Processing CoNLL-U Files Performing Tokenization, Morphological Analysis, Pos Tagging and Parsing // Proceedings of the Tenth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC'16), 2016. P. 4290—4297.
- [Underwood 2019] — Underwood T. Distant Horizons: Digital Evidence and Literary Change. Chicago: University of Chicago Press, 2019.
- [Van Meel 1995] — Van Meel J.M. Representing Emotions in Literature and Paintings: a Comparative Analysis // Poetics. 1995. Vol. 23. № 1—2. P. 159—176.

Евгения Лекаревич

# Неуверенный автор

## В ЭНЦИКЛОПЕДИЯХ ДЛЯ ДЕВОЧЕК

Yauheniya Lekarevich

The Uncertain Author in Encyclopedias for Girls

**Евгения Лекаревич** (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, младший научный сотрудник) e.lekarevich@gmail.com.

**Yauheniya Lekarevich** (Junior Researcher, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences) e.lekarevich@gmail.com.

**Ключевые слова:** гетеронормативная социализация, возрастная нормативность, консультационная литература, механизмы авторизации

**Keywords:** heteronormative socialization, age normativity, consultative literature, mechanisms of authorization

УДК: 801.73

UDC: 801.73

Статья посвящена одному из массовых жанров детской литературы — энциклопедиям для девочек, декларируемой целью которого является гетеронормативная социализация. В центре исследования — механизмы авторизации, которые сочинители энциклопедий используют для легитимации своей позиции советчика, инструктирующего девочек о гендерном порядке. Основным инструментом этого процесса видится репрезентация подросткового тела: конструирование отчужденного восприятия телесного и обоснование необходимости контроля над ним используется писателями для установления авторитетной позиции. Очерк истории жанра позволяет рассмотреть динамику представлений о возрастной нормативности в контексте отношений «писатель — читатель».

This article is dedicated to one of the mass genres of children's literature — encyclopedias for girls, the declared goal of which is heteronormative socialization. At the center of the study are the mechanisms of authorization, which the compilers of the encyclopedias use for the legitimation of their position as adviser, instructing girls about gender norms. The main instrument of this process seems to be the representation of the adolescent body. The construction of an alienated perception of the body and the justification of the need to control it are used by the writers for the establishment of an authoritarian position. The outline of the history of the genre allows for the examination of the dynamics of representation of age normativity in the context of the relationship of "writer/reader."

В работе «Скрытый взрослый: определяя детскую литературу» Перри Нодельман обнаруживает *взрослого* в детской литературе несколько театрально: взрослый автор, имя которого указано на обложке, где детское имя не может оказаться *априори*, представляется *скрытым* несмотря на обозначенное зачастую без всякой мистификации авторство [Nodelman 2008]. Но именно *априори* и ставится под разбор. Театральность жеста Нодельмана понятна: чтобы ставить нормативное в позицию анализируемого, его нужно «обнажить», чтобы деконструировать, нужно прежде «обнаружить» конструкцию. Нодельман как бы впервые обращает внимание на парадоксы детской литературы: предназначенная детям, она пишется взрослыми, пишущаяся взрослыми, она адресована не только детям. В статье о колонизации детской литературы и в целом всего детского мира взрослыми Нодельман ставит эту же проблему в постколониальном ключе: каким интересам взрослых служит репрезентация детского в детской литературе [Nodelman 1992: 34]?

Во многом следуя за Перри Нодельманом, Мария Николаева предлагает понимать систему отношений «писатель — читатель» в детской литературе как частный случай системы отношений «взрослый — ребенок», для описания которой она вводит термин *этонормативность* (aetonormativity), построенный по аналогии с центральной категорией квир-теории — гетеронормативностью. Под этонормативностью понимается «нормативность взрослого, формирующая детскую литературу» [Nikolajeva 2009: 8]. Вне зависимости от того, насколько хорошо проработана сейчас *этонормативность* как теоретическая и аналитическая категория, само ее возникновение во многом не случайно: наследуя традиции критической теории, гендерных исследований и постколониальной критики, Мария Николаева, как и многие другие исследователи детской литературы, настраивает фокус внимания на баланс и распределение власти [Коутс, Трайтс 2011: 66].

В понимании Джудит Батлер репрезентация не может быть подлинным выражением некоего эссенциально присущего субъекту свойства, она всегда конструирование этого свойства [Батлер 2000]. Конструирование специально детского, как и специально женского, опыта может быть проблематизировано уже как любая попытка репрезентации, в которой всегда присутствует власть одного — описывать, называть, и участь другого — быть названным. Если художественная книга предполагает солидарность с вымышленным персонажем, то дидактический текст апеллирует к аудитории менее опосредованными способами, а конструирование идентичности ставится «официальной» задачей функционального жанра.

В детской литературе существует давняя традиция, объединяющая наставительные произведения, образующие жанр, пособничающий в установлении гетеронормативности. Читательницы этих книг должны встроиться в гетеронормативные отношения, где приобретение гендерной идентичности предполагается «естественным» этапом взросления. Пользуясь современным самоназванием жанра, я буду обозначать их как *энциклопедии для девочек*, однако для него возможны и другие определения. Катриона Келли в своем исследовании круга текстов разных эпох, содержащих советы, указания и рекомендации, использует англоязычный термин «advice literature» [Kelly 2001], в статье Энди Байфорда этот же термин переведен как «консультационная литература» [Байфорд 2013: 7]. Современные наставительные тексты для девочек также могут рассматриваться как «conduct books», как, например, в исследовании Алисон Винч, посвященном «текстам, которые принадлежат... традиции, целью которой является управление гендерированным поведением» [Winch 2011: 368].

Я рассматриваю детскую литературу как форму социального инструктажа, где функция-автор [Фуко 1996] может принимать любое значение от нуля до единицы: от регрессирующего в детское состояние взрослого и растворения автора в анонимности до благопристойной писательской биографии и классического педагогического авторитета. Материалы энциклопедий для девочек ставят перед нами вопросы о том, что влияет на тип авторизации. Почему в одних случаях взрослый «выходит в открытую», представляясь читателям и обосновывая свой авторитет советчика, а в других — предпочтет остаться «скрытым взрослым», используя притворный детский голос? Саморепрезентация писателя в первом случае и репрезентация подросткового во втором обслуживают одни и те же дидактические цели — авторизация в тексте

позволяет установить доминирующую позицию по отношению к читателю-подростку и легитимно конструировать детский опыт. Но от чего зависит выбор приема?

## Очерк истории жанра

Познавательная литература, адресованная молодым женщинам, появилась в Российской империи уже в XVIII веке и развивалась наиболее активно в Екатерининский период [Kelly 2001]. Политическая программа женского образования требовала учебных пособий для будущих просвещенных жен и выходящих в свет девиц. Во второй половине XVIII века Российская империя принимает импорт представлений о детском, педагогических идей и детской литературы [Костюхина 2008; Сергиенко 2015]. Репертуар начинает формироваться с жанров нравоучительной беллетристики и беседы, переведенных с немецкого, английского и французского языков.

Нравоучительная повесть XVIII века представляла собой «научение из примера»: конструируя прецеденты добродетельного и непокорного поведения, она репрезентировала ребенка как обезличенную функцию того или другого, наказывая или поощряя. Инна Сергиенко отмечает, что педагогическая пружина жанра, приводившая в действие дидактический механизм, — сюжет о смерти от непослушания [Сергиенко 2015: 122].

С 1760-х годов начинается первый издательский пик консультационной литературы для юношества, дебутирующей в разных жанрах: от родительского послания до назидательной беседы. Руководства для девиц начинают издаваться уже с 1760-х, как влиятельные книги г-жи де Ламбер (1761) и Лемпернс де Бомон (1761), родительские послания Татищева (1773) и Теплова (1768), книги для девиц пишут такие крупные педагоги, как Кампе (1803). В XIX веке популярность жанра начинает угасать: складывается критика детской литературы и институциональная регламентация чтения [Лучкина 2013]. Детская книга постепенно переходит к принципу «скрытой назидательности» [Костюхина 2008: 58], а консультационные издания переходят из юношеского сегмента во взрослый.

Периоды бытования нравоучительных жанров схожи. Нравоучительная повесть вышла из издательского и читательского обихода уже к концу XIX века [Сергиенко 2015: 113]. Интенсивность издания инструктирующих пособий, активно печатавшихся в XVIII веке и напрямую адресованных молодым женщинам, сильно падает в последней трети XIX века. Гендерная революция XX века на время оставила не востребуемым консервативный способ картографирования женских компетенций для детей в специальных пособиях. Этот способ перестает быть актуальным для андрогинного советского ребенка, но остается требованием для равноправной советской женщины, «освобожденной от домашнего труда».

Наставления и руководства для девочек, исчезнувшие почти на сотню лет, не пополняют состав «реликтовых пластов детской литературы», а переживают возрождение в конце XX века и оказываются востребованными в начале XXI века. Энциклопедии для мальчиков и девочек постепенно возвращаются в обиход с 1960-х годов. На протяжении двух десятилетий (1970—1980-х) издавалось около одного нового наименования в год, часть книг была перевод-

ной, тиражи были велики, и переиздания — многочисленны<sup>1</sup>. Уже в 2010-х годах ежегодно публикуется несколько десятков книг, предлагающих девочкам инструкции о том, как следует *исполнять* гендер<sup>2</sup>.

Проект энциклопедии для девочек производит сложную работу по компиляции текстов разных лет и даже эпох. Имена авторов часто не значатся на обложках, а иные писатели удивительно продуктивны. Компиляция — давняя традиция жанра: «Карманная, или Памятная книжка для молодых девиц» [Карманная книжка 1784], изданная анонимно, включает в себя фрагменты «Писем госпожи де Ламберт к ея сыну» (1761); постсоветские «Энциклопедия для маленьких принцесс» [Энциклопедия 1995] и «Энциклопедия для девочек» [Энциклопедия 1994] перепечатывают «Энциклопедию сексуальной жизни» [Верду 1990]. При этом «Энциклопедия» 1994 года не указывает источник цитирования, а также заимствует главы из книги Софьи Могилевской. В энциклопедиях 1990-х встречаются, наряду с отсылками к гляцевым журналам, и отсылки к книгам XVIII—XIX веков: «Честному зеркалу» (1717) [Коротеева 1992] или «Соннику г-жи Ленорман» (1896) [Дёмина 2000].

Говорить о консультационной литературе как о жанровом образовании затруднительно, поскольку содержание этих книг вариативно, несмотря на общие педагогические задачи. Так, одни книги могут в большей мере наследовать традиции наставительных бесед, чем другие. Структура компетенций может включать в себя более и менее гендерно-специфические нормы и навыки; стилистика текста может тяготеть к публицистике или к познавательной, психологической литературе. Тем не менее, рассматривая тексты «энциклопедий» как функциональный жанр — инструктаж девочек-подростков по вопросам производства гендера, — мы получаем свидетельство о том, как взрослые предписывали детям *исполнять* гендер в ту или иную эпоху.

## Авторство и авторизация

«Естественное право» родителя и педагога учить из личного примера, опираясь на возраст и опыт как педагогический ресурс, хоть и может казаться «естественным» или в более критическом осмыслении — прямым следствием этонормативных отношений в вертикалях власти «ребенок — взрослый»,

- 
- 1 Советская консультационная литература для детей издавалась тиражами от 65 000 экз. (Алешко, «Юноше, обдумывающему жизнь», 1976) до 300 000 экз. (Римкунас, Бергман, «Что должна знать каждая девушка» 1984), в 90-е годы XX века тиражи держались на уровне 50 000 экз., для изданий последних лет характерны тиражи в 3000—4000 экз. Для сравнения: Келли указывает, что «Детское училище» Лепренс де Бомон (1761—1767) вышло тиражом в 2000 экз. с многочисленными переизданиями [Kelly 2001: 29].
  - 2 Единственным источником текущей библиографии для такого рода изданий является «Книжная летопись», однако сведения, представленные в ней, недостаточно полны, не каждый издатель представляет Книжной палате «обязательный экземпляр» для описания. Если совместить данные летописи с ассортиментом интернет-магазинов, то обнаружится, что в 2016 году в распоряжении книгопродавцев и библиографов оказалось 24 «энциклопедии» русскоязычных авторов и 7 переводных, а в 2017 году — 25 русскоязычных и 4 переводных.

в действительности эволюционирует вместе с эпистемологическими представлениями эпохи.

Анализируя присутствие разных педагогических модальностей в средневековых дидактических текстах, Хуанита Ферос Рёйс показывает, что «опыт» в XVI—XVII веках становится так же значим, как «разум» в эпоху Просвещения [Ruys 2008: 130], отмечая, что для пишущих родителей поздней Античности и раннего Средневековья личный опыт не был доступен в качестве педагогического ресурса. Рёйс исследует «дидактическое “я”» родителя, постепенно набирающее громкость, понимая под ним «голос рассказчика, который опирается на собственную власть *научать*»<sup>3</sup>. Рёйс называет использование авторитетного источника и научение из примера конвенциональными педагогическими модальностями, демонстрируя, как личный опыт постепенно становится все более легитимным ресурсом с развитием традиции родительского послания.

Переводная назидательная литература для девиц в российском XVIII веке преимущественно издана за мужским авторством. Викторианский процесс присвоения женщинам статуса «морального ориентира» заметен в некоторой степени и в России XIX века. Как отмечает Келли, доступ женщин к публичной сфере был возможен при поддержке писательницами патриархатного режима [Kelly 2001: 126, 154].

Несмотря на то что текст, произведенный взрослым и, более того, напечатанный, уже может представляться в некотором роде авторитетным, писатели зачастую прибегают к дополнительным способам подтверждения своих прав на наставление юношества. Это может быть открытое присутствие автора в тексте — представление себя читателям во введении или прямые отсылки к разным типам опыта. Встречаются и скрытые способы авторизации: традиционное для наставляющего текста обращение к авторитетному источнику и научение из примера.

В этой работе я рассматриваю способы авторизации в русской инструктирующей литературе для девочек, проводя сравнительный анализ текстов на двух пиках популярности этого жанра: конец XVIII — первая четверть XIX века и начало XXI века. Меня интересует, связаны ли предпочитаемые способы авторизации с эпохой, институциональной позицией и гендером автора.

В качестве материала для анализа отобраны тексты консультационной литературы, адресованные девочкам и молодым девушкам. Условиями включения текстов были российское авторство и содержание, отражающее полный круг «женских компетенций» (мода, красота, физкультура, отношения и т. д.), а не отдельный ее аспект. Например, энциклопедия, которая посвящена только вопросам сексуального образования или домоводства, не рассматривается, но если в тексте присутствует несколько таких тематик, то произведение включалось в подборку. В работе рассматриваются два текста российских и два текста анонимных авторов конца XVIII — первой четверти XIX веков, стратегии авторизации именитых авторов сравниваются с анонимными, чтобы рассмотреть разницу в использовании приема. Для XXI века исследование про-

3 Работа Рёйс отталкивается от концепции «поэтического “я”» — авторского голоса в тексте (которое в русском литературоведении принято называть «лирическим героем»), в противовес «эмпирическому “я”» — автору с его чувственностью и телесностью, см.: [Spitzer 1946].

ведено на материале 21 текста современных энциклопедий для девочек (2001—2015 годов), вошедших в корпус детской литературы<sup>4</sup>.

Чтобы обнаружить все появления автора в XVIII—XIX веках, при каждом его появлении были закодированы способы авторизации (это касается и анонимных текстов). В случае более объемного корпуса современных энциклопедий для девочек полный просмотр изданий был заменен автоматизированным поиском контекстов, в которых употребляются личные местоимения. В тех из них, где фигурирует авторская позиция, осуществлялось кодирование типов авторизации. Было выделено три типа: 1) конструирование опыта читательницы; 2) ссылка на личный опыт или мнение автора; 3) научение из примера — другого персонажа (подростка или взрослого). Предпочтения в способах авторизации соотносились со сведениями об авторе, доступными из выходных данных, самих текстов энциклопедий и биографических справок.

## XVIII—XIX века: автор представляется взрослым

Русская литература XVIII—XIX веков усвоила множество образцов жанра назидательной беседы с ребенком. Но я начну анализ с тех текстов, которые представляют собой пособие, структура текста которого сообщается со структурой компетенций, необходимых, по мнению авторов, для успешной социализации. Меня интересуют тексты, непосредственно касающиеся *женской* гендерной социализации, поэтому книги, адресованные мальчикам или детям обоего пола, как книги Болотова или Друковцова, в мой объектив не попадают. Однако для того, чтобы рассмотреть разницу в подходах к авторизации, анализируются два анонимных текста: «Карманная, или Памятная книжка для молодых девиц, содержащая в себе наставления прекрасному полу, с показанием, в чем должны состоять упражнения их» (1784) и «Гостинец прекрасным малюткам, или Наставление молодым девицам в разных рукоделиях и домашнем хозяйстве» (1821).

В назидательной книге «Советы семидесятилетней бабки внуке» семидесятилетняя бабка — это дидактическое «я» Третья Борноволокова, ученого-химика, члена-корреспондента Академии наук и пишущего родителя, чей дебют в детской литературе случился в 1808 году с выходом книги «Отцовский подарок дочери при вступлении ее в свет». Борноволоков отмечает во вступлении, что в «Советах» он является лишь издателем текста, который был поручен ему «доброй почтенной старушкой».

«Советы» открываются утверждениями старушки-Борноволокова: «Юношество в отношении к поведению совершенно слепо, а по тому и имеешь великую надобность в вожатом — кто же, кроме родителей, может быть лучшим и надежнейшим путеводителем?» [Борноволоков 1809: 8]. Образы доброго и злого ребенка чередуются, создавая контраст детских характеров на фоне ка-

4 Корпус детской литературы (Деткорпус) — это коллекция текстов, которая отражает литературный процесс XX—XXI вв. и доступна по адресу: <http://detcorpus.ru>. Коллекция энциклопедий для девочек в составе корпуса была сформирована мной. Одним из важных условий, влиявших на отбор изданий для включения в корпус, была доступность электронной копии. Полный состав подкорпуса доступен по соответствующей жанровой метке.

тастрофы Божьего гнева и незаслуженного родительского горя, а завершается глава выражением надежды на то, что юная читательница «покорна и благонаправна» и «содействует счастье родителям». Репрессивные стратегии Борноволокова строятся на религиозном дискурсе; напомним, что, несмотря на образ старшей советчицы, который использует автор, он является пишущим *родителем*, его первая книга — образец отцовского послания дочери.

Яков Иванович Воскресенский, в отличие от Тертия Борноволокова, — профессиональный педагог, исполнявший должность законоучителя в Екатерининском институте с 1813 года. В своем представлении «благородным воспитанницам» автор презентует себя как исполнителя родительского, монаршего и Божьего изволения. Делегат всей власти, естественно господствующей над ребенком, женщиной, воспитанницей, Воскресенский пишет: «...почитаю долгом сообщить вам правила здравомыслия и благоповедения, яко близкия с преподавание закона, возложенным на меня» [Воскресенский 1813: 2]. После представления в предисловии автор практически не появляется в тексте, он не апеллирует к личному или универсальному опыту, но полагается преимущественно на Закон Божий. Постоянное укрепление указаний библейским авторитетом освобождает этого автора от применения дополнительных контролирующих дискурсов. Однако в главах, которые можно назвать специфически женскими («Об обязанностях супруги», «О воспитании детей»), в отличие от всех прочих, ссылки на библейские тексты внезапно скудеют, зато вместо них появляются отсылки к Кампе.

Заметное сходство в отсутствии авторизации, самопрезентации автора или обосновании авторитета демонстрируют анонимные тексты. В двух проанализированных текстах авторское «я» просвечивает редко, и кажется, что случайно, оно не работает на дидактическую фигуру автора и скорее похоже на обмолвки, чем на продуманный прием: «*знаю* также и то, какое нежные голоса в сердцах впечатление производят», «известно *мне*, что в те времена...» [Карманная книжка 1784: 8], «я держусь такого мнения, первый кажется мне вреден» [Там же: 26] — автор прямо проявляется в тексте всего три раза. В «Карманной книжке» наблюдается разнообразие способов авторизации: трижды автор отсылает к античному автору (Плутарх, Галлен, Афиней), дважды к Античности без именованного источника: «один из просвещенных древних язычников говаривал...», «у греков и римлян были такие места...» [Там же: 8, 27]. Чаще писатель обращается к библейскому опыту (всего девять упоминаний). В «Гостинце прекрасным малюткам» автор появляется и вовсе один раз: «Чтоб вы знали, любезные дети, как растереть кофе, чай и сахар и как оные готовятся, хочу я вам теперь рассказать оное» [Гостинец 1821: 7], вообще же повествование ведется с позиции общего знания.

Элемент беседы, псевдиалога, содержится и в проанализированных текстах — Воскресенский дважды использует конструкцию «спрашивают — отвечаю», а «Гостинец», будучи книгой иллюстрированной, воспроизводит коммуникативную ситуацию чтения с разглядыванием картинок: «Что такое этот человек везет в тележке?» [Там же: 27] и вводит прямую речь отца с помощью конструкции: «Сии предметы и послужили к следующему разговору» [Там же: 14]. Тем не менее конструирование речи читательницы, которое будет активно употребляться в качестве авторизирующего приема в XXI веке, в этот период почти не наблюдается, новатором здесь выглядит Борноволоков:

«Не рассмейся оному и не скажи: вот какая странность! бабушка моя хочет, чтобы я в начале девятнадцатого столетия жила так, как она в начале восемнадцатого века». Верь мне, что так жить, как я хочу тебе посоветовать, не будет странно никогда» [Борноволоков 1809: 184—185].

Рассуждения «старушки» о непокорных детях-отцеубийцах и экспрессивный накал в изображении гневного Бога, в какой-то момент будто бы заставляют автора самого почти сочувствовать читательнице. Борноволоков выражает мнение, что порочное дитя послано родителям в наказание за их собственные грехи, а затем вкладывает в уста читательницы изречение, полное фатализма: «Ах, как тяжело, как больно быть орудием гнева Божьего!!!» [Там же: 20]. Этот прием — конструирование опыта читателя с помощью высокоэкспрессивных высказываний и дальнейший переход к советам о нормализации проблемной ситуации — в XXI веке авторы будут использовать часто.

Консультационная литература для девочек XVIII—XIX веков в обосновании собственной необходимости может ссылаться на категории светского и гражданского долга [Карманная книжка 1784: 4; Борноволоков 1809: 19; Воскресенский 1813: 1]. Два анонимных произведения сильно отличаются друг от друга по адресации: девицы и малытки представляют собой две разные возрастные группы, содержание первой книги несколько куртуазно, второй — несколько энциклопедично, однако объединяет их заметное на фоне двух авторских произведений отсутствие политической программы. Напротив, и Воскресенский, и Борноволоков посвящают *основное* содержание своих произведений гражданскому и политическому воспитанию.

Отметим: автор без институционального авторитета прибегает к жесткому контролирующему дискурсу, постулируя власть и авторитет родителя над ребенком, а свою собственную — еще и над родителем, прибегая к построению специального надпоколенческого опыта. Автор с высоким институциональным статусом коротко указывает его наличие и обосновывает свою мысль в соответствии со Священным Писанием, уверенно диктуя перечни правил. Анонимные же авторы не демонстрируют ни того, ни другого: институциональный авторитет не описывается вовсе, дидактическое «я» фактически отсутствует в тексте; вся педагогическая трансляция ведется с позиции общего знания.

## XX—XXI века: автор притворяется ребенком

За время, разделяющее феномен ранней и современной назидательной книги для девочек, педагогические программы вобрали в себя психологические концепции развития ребенка, требуя от воспитателя (и родителя) новых компетенций. Научение из примера успело стать старомодной стратегией, эксплицитированное дидактическое «я» перестало быть новацией. В ситуации 1990-х на книжный рынок вступило множество коммерческих авторов разной степени профессиональности, от чьей плодотворности зависела их экономическая позиция в условиях рынка. Ослабление роли государства одновременно в экономике и сфере социальной поддержки способствовало консервативной мобилизации, идеологическую основу которой удобно обеспечивает консервативный семейный дискурс [Шадрин 2017].

В производстве этого дискурса и сегодня занято множество коммерческих авторов, часто скрытых за псевдонимами. Разобрать, кому именно принадлежит тот или иной текст, порой бывает трудно: одни и те же книги могут переиздаваться под разным авторством, для некоторых изданий используются коллективные псевдонимы. Чаще всего энциклопедии для девочек издаются под женскими именами и написаны от лица женщин (порой эти имена значатся лишь на концевом титульном листе), однако судить о гендере автора затруднительно. Впрочем, не все писатели энциклопедий безвестны и не все они представляются женщинами. Например, в коллекции есть текст, соавтором которых стал известный детский писатель Эдуард Веркин. В энциклопедиях 2000—2010-х годов авторы не представляются издателями ни в соответствии с традицией назидательной детской литературы — как отцы и матери, мудрые советчики, ни в соответствии с требованиями времени как профессионалы — детские психологи и педагоги. Авторитет писателя легитимируется только возрастом и принадлежностью к литературной профессии. Авторы энциклопедий избирают новую стратегию легитимации себя как советчиков: они устанавливают собственный авторитет через конструирование опыта читательниц.

Чтобы рассмотреть позицию говорящего в текстах энциклопедий, использовалось кодирование контекстов употребления личных местоимений первого лица единственного числа. Говорящий не обязательно выражается первым лицом — в распоряжении писателя широкий круг эгоцентрических элементов языка и косвенных способов проявиться в тексте. В рамках моего исследования рассматриваются формы местоимений первого лица, с тем чтобы обнаружить самые явные и простые логики авторизации. Корпус детской литературы, который использовался для этой задачи, позволяет отыскать все контексты с искомой словоформой и сформировать конкорданс — список таких контекстов.

В конкорданс вошло 2683 употреблений личных местоимений, все они были просмотрены и закодированы вручную, что позволило отделить более интересные результаты от менее релевантных. Чуть более четверти всех «я» относятся на счет речи от лица персонажей: детей (555, или 20,7%), взрослых (106, или 4%) и персонажей, чей возраст не эксплицирован (51, или 1,9%). Популярным писательским приемом оказывается конструирование опыта читателей: личные местоимения в речи от лица читателей встретились в текстах 418 раз (15,6%). Этот прием может оформляться, например, так: «Да, — киваешь ты, не поднимая головы. — Так уж получилось. Иногда я бываю забывчивой?» [Веркин, Усачева 2006]. Автор-повествователь появляется в текстах реже: 301 раз (11,2%) — повествовательный режим осуществляется через конструкции вида «поверь мне» или «скажу я тебе». Личный опыт авторы описывают совсем редко, в таких контекстах личные местоимения встретились 111 раз (4,1%). Все остальные употребления местоимения «я» (42,5%) не имеют прагматики авторизации<sup>5</sup>.

Авторизируясь как советчицы, некоторые сочинительницы рефлексиируют свой опыт писательства, а также используют интонацию, «уравняющую» их с читательницами, обнаруживая свое желание стать читательницам подру-

5 Например, психологические тесты, позитивные аффирмации, гадания и заговоры, тексты, сопровождающие игры, цитаты. Та часть личных местоимений, которая не относилась на счет людей, исключалась из кодирования (речь животных, растений), часть вхождений обусловлены особенностями работы морфологического анализатора.

гами. Авторитет взрослого как воспитательный ресурс используется нечасто, авторы как бы стремятся к «диалогу на равных»:

Так или иначе, тебе, наверное, хочется узнать, кто написал ее <книгу>, кто взялся давать тебе советы и учить жить, да? Так вот, этот «кто-то» — я. Самое интересное, что я, автор книжки, — такая же девчонка, как и ты. В чем-то лучше тебя, в чем-то хуже. <...> Сейчас я немного старше тебя, потому немного опытнее, немного мудрее. Мне так кажется. А недавно, еще вчера, я была совсем как ты [Луковкина 2013].

Признаюсь сразу — в детстве я подобных энциклопедий не читала. Вообще с книгами не очень дружила. — Неужели дряхлые писательницы будут меня жизни учить? — Да и автору до семидесяти пилить и пилить. Я сама еще многого не знаю. Но что знаю, тем поделюсь [Веркин, Усачева 2006].

Авторитет взрослого как контролирующей инстанции снижен по сравнению с текстами Просвещения, авторы стараются дистанцироваться от всего старомодного, морализаторского: «давать советы», «учить жизни» — само существо жанра переопределяется писательницами как установление дружбы, выстраивание горизонтали. В одной из книг вводная глава так и называется: «Наши с тобой отношения» [Мазаева 2011]. Выстраивая отношения, а не педагогическую программу, авторы выражают не стремление научить, а стремление помочь. Обратим внимание на смысловую подоплеку этой перемены: *научать* можно любого не обладающего компетенциями, *помочь* можно только тому, кто нуждается в помощи.

Обращаясь к собственному опыту подростковости, писательницы, однако, нечасто изображают себя беспомощными. Примеры самоироничного описания неудач встретились только в книге Усачевой и Веркина, писателей с серьезным опытом в литературной профессии, в «Книге для стильных девчонок», на которую приходится 73,9% (82 из 111) всех ссылок на личный опыт автора. Описывая свой опыт, авторы редко углубляются в его рефлексию или проблематизацию, кроме того, контекст обращения к личному опыту автора — это часто контекст романтический. Основную же часть появлений писателя в текстах следует отнести на счет собственных суждений автора, ссылающихся на его «квалификацию» взрослого человека и использующихся для проецирования ситуации разговора: «Тут уж я скажу тебе однозначно» [Веркин, Усачева 2006], «Я не хочу тебя пугать, но...» [Андреева, Усачева 2012].

Иначе обстоит дело с конструированием образа читательницы. Сдержанность, присущая авторам при описании собственного опыта подростковости, неожиданно контрастна по отношению к репрезентациям переходного возраста, конструирующим опыт современного подростка. Для артикуляции переживаний девочки-подростка чаще всего используется прямая речь:

«У меня слишком длинный нос», «У меня очень короткие ноги», «У меня широкие бедра», «У меня слишком маленькая (слишком большая) грудь», «Я уродина» — такие мысли, наверное, уже приходили тебе в голову. Не правда ли? [Иванова 2008]

И вот ты, вздыхая, смотришь в зеркало и думаешь: «Что же делать, неужели я никогда не стану красивой, в чем же причина, может быть, я делаю все не так, как надо, или все советы по уходу за лицом самая настоящая ерунда?» [Снегирева 2012]

Рассматривая журнал с голливудскими красавицами, ты наверняка думаешь: «Да, ей-то хорошо! Она вон какая красивая, не то что я. У меня и веснушки на носу, и волосы какого-то непонятного цвета, а ноги годны только для того, чтобы на них очередь за картошкой отстаивать» [Синичкина 2000].

Репрезентация подросткового тела и формулируемая реакция на него обуславливается не только тем, что перед зеркалом стоит ребенок, осознающий свою не-взрослость, незавершенность своего тела, но и человек с *женским* телом — для которого сценарий совершенствования тела является проектом, который невозможно завершить, потому что это процесс производства гендера и гетеронормативности.

Подростковость, понимаемая в терминах переходности и транзита, описывается как жизнь во временном теле, перетерпев которую можно рассчитывать на приобретение тела более консистентного<sup>6</sup>:

Твое тело, пройдя начальные стадии роста, перестанет быть угловатым, неловким. Оно обретет более округлые, плавные формы, сделает тебя более женственной и изящной [Луковкина 2013].

Твое тело обретет правильные пропорции и станет намного привлекательнее. Поверь, это так! А значит, хватит вздыхать по поводу того, что и ноги, и бюст, и талия... Ведь ты еще совсем не сформировалась. И даже если сейчас ты несколько угловата и некрасива... [Иванова 2008].

Половое созревание приводит к гармонизации развития организма и устраняет все неполадки в его работе [Там же].

Подростковое тело — это тело незаконченное, несоразмерное, монструозный конструктор, детали которого подобраны таким образом, что удивительным кажется, как такая конструкция вообще сохраняет единство: «Непропорционально длинные руки и ноги, некрасивое лицо, нескладная фигура» [Там же]; «Конечности — слишком длинные, фигура — нескладная и угловатая» [Там же]; «Фигура становится непропорциональной: длинные руки и ноги, чрезмерная худоба и тому подобное» [Снегирева 2013]; «И нос слишком велик, и веснушек много, на щеках из-за них сплошной румянец, и ноги не такие длинные, как хотелось бы, а сбросить несколько килограммов и вовсе не помешало бы...» [Землянская 2009].

Такие репрезентации подросткового тела, между прочим, характерны не только для энциклопедий, написанных литераторами, но и для представителей гуманистического направления в детской психологии<sup>7</sup>. Тело в энциклопедиях для девочек осмысливается в контексте драматизированных изменений и

---

6 Впрочем, похожим образом тело конструируется и в нарративах «хронологически молодых» женщин о взрослении: «Взрослое тело воспринимается как символ стабильности, нечто статичное и финальное» [Omelchenko, Nartova, Krupets 2018: 7–8].

7 Например, известный психолог гуманистического направления Людмила Петрановская пишет: «Как успевать к этому привыкнуть, как собрать себя из этих столь разных частей, как будто кто-то делает хулиганский коллаж из журнальных фотографий: стан Анджелины Джоли приклеивает к личику с шоколадки “Аленка”, и выпускает ходить, жить и страдать? Подростку трудно поверить, что пройдет совсем немного времени, и дисгармония исчезнет, он обретет ладное юношеское тело» [Петрановская 2015: 240–241].

практик, признанных взять под контроль эти изменения. Тело переходного возраста конструируется как обезображенное изменениями и отчужденное от ребенка.

Авторы современных энциклопедий для девочек пишут в условиях отсутствия институционального авторитета, чаще всего они не авторизируются как профессионалы или как женщины с соответствующим личным опытом. Женщины-писательницы избегают ссылаться на личный опыт как на источник знания. Модус авторизации начинает реализовываться через конструирование проблемного опыта подростка. Такие репрезентации высокоэкспрессивны, — это черта, присущая энциклопедиям не только 2000—2010-х, но и 1970—1980-х годов.

Арина Тарабукина в своей статье «Здравствуй, дружок!» пишет, что в 1990-е годы отвращение автора перестает читаться в портретах подростков [Тарабукина 2003]. Кажется, этот вывод — погрешность выборки, о чем свидетельствуют примеры из современных книг. А вот когда художественное обезображивание тела подростка действительно не практиковалось, так это в XVIII веке. Можно предположить, что репрессивные способы установления легитимности педагогической программы требуются авторам в условиях отсутствия институционального авторитета. В пользу этой версии свидетельствует редкость приема в книгах XVIII века: лишь у Борноволокова присутствуют элементы конструирования опыта читательницы, остальные же авторы, являясь анонимами или профессиональными наставниками, не нуждаются в использовании этого приема. Кроме того, в XXI веке консультационная литература для девочек выпускается под женскими именами, так что можно предположить, что женщины-писательницы более склонны конструировать опыт девочек-подростков, чем мужчины.

\* \* \*

Инна Сергиенко, завершая статью о тематических и идеологических пересечениях «Послания к дочери» Кампе и первого российского журнала для девочек «Маруся», пишет: «Гендерная концепция, транслируемая Кампе, достаточно консервативная даже для своей эпохи, воспроизводится на страницах первого российского журнала для девочек и в определенной степени является регрессивной по отношению к предшествующей советской эпохе» [Сергиенко 2018: 149]. Действительно, книга Кампе, заменившая в программе Смольного пособие «О должностях человека и гражданина» [Kelly 2001: 62], наставляет учениц лишь в области «приватной сферы». Однако более позднее издание Воскресенского, ссылавшегося на немецкого педагога, направлено во многом на политическое образование девиц, как и текст Борноволокова. Современные инструктирующие книги для девочек регрессивны по отношению к аналогичным текстам Просвещения. В современных энциклопедиях гражданственность исчезает полностью, стирая политический контекст женской жизни для девочек, повзрослевших в нулевые. Одновременно содержательный акцент смещается с домашней экономики на навигацию в «эпохе потребления»: девочек просвещают о практиках красоты, в том числе сообщая им покупательские компетенции в рамках индустрии, которая обещает, действуя в этом случае заодно с возрастом, «нормализовать» подростковые тела.

В постсоветской детской литературе начинают развиваться новые коммерческие жанры, тематическое и языковое разнообразие расширяется так сильно, что можно говорить об очередном перерождении книги для детей, в любом случае уместно говорить о ее серьезном обновлении. С точки зрения сегодняшнего отношения к детству репрессивные режимы репрезентации детского, встречающиеся в энциклопедиях для девочек, видятся шокирующими и такими же представляются сегодняшнему читателю тексты назидательных повестей XVIII века с центральным сюжетом о смерти ребенка, с которых начиналась детская литература в Российской империи.

В ситуации постсоветской России энциклопедии для девочек на время стали каналом трансляции консервативных идей о семье и женственности во время, когда гендерный контракт радикально поменял условия. Женщины-писательницы оказались перед задачей производства инструктирующего текста о гендере, может быть, не чувствуя за собой институционального авторитета; но коммерциализация женственности обещала заработок, и во многих областях культурного производства обещание это держит по сей день. Пытаясь стать подругами своим читательницам и одновременно легитимироваться в качестве советчиц, авторы 2000—2010-х воспроизвели дискурсы отчуждения тела, наработанные в публицистике 1990-х [Сергиенко 2018], обещая своим читательницам контроль над меняющимся телом.

Сравнение дидактических текстов XVIII—XIX и XXI веков указывает на трансформацию в этонормативных отношениях: с одной стороны, ребенок и подросток остаются объектом наставления, а книжный проект по конструированию «подростковости» переживает интенсивный рост, сравнимый с эпохой Просвещения. Предписания ребенку о том, каким ему стать, расписаны в требованиях многочисленных энциклопедий. С другой стороны, требования к позиции автора стали размытыми. Позиция родителя/взрослого, в XVIII—XIX веках уже представлявшаяся «естественной властью», легитимным локусом наставления, поменяла значение. Автор XVIII—XIX веков мог предстать заботливым родителем (Борноволоков), опытным наставником (Воскресенский), выступать просто с позиции старшего, никак ее не упоминая (анонимные тексты). В рамках коммерческого проекта XXI века интенсивно применяются разные нарративные приемы, как традиционные (научение из примера), так и модерные (личный опыт). Кроме того, появляются совсем новые способы авторизации, каким является репрессивный дискурс относительно образа тела, озвученный «от лица самой читательницы» (конструирование опыта). Распределение власти в дискурсивных отношениях «автор — читатель» изменилось: нормативный образ читателя прописан четко, но образ автора в этих текстах оказывается мозаичным, а авторский голос — неуверенным и кажется оттого порой нерефлективно жестоким.

## Библиография / References

- [Андреева, Усачева 2012] — *Андреева И., Усачева Е.* 14, 15, 16! Все о любви и красоте для девочек. М.: Эксмо, 2012.
- (*Andreeva I., Usacheva E.* 14, 15, 16! Vse o lyubvi i krasote dlya devochek. Moscow, 2012.)
- [Байфорд 2013] — *Байфорд Э.* Родитель, учитель и врач: к истории их взаимоотношений в деле воспитания и образования в дореволюционной России // Новые российские гуманитарные исследования. 2013. № 8. С. 1—7.
- (*Byford E.* Parent, Teacher, Doctor: Towards a History of their Interactions in Matters of Upbringing and Education in Pre-revolutionary Russia // *Novye rossiyskie gumanitarnye issledovaniya.* 2013. № 8. P. 1—7. — In Russ.)
- [Батлер 2000] — *Батлер Дж.* Гендерное беспокойство // Антология гендерной теории / Сост. Е. Гапова, А. Усманова. Минск: Профили, 2000. С. 297—346.
- (*Butler J.* Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity // *Antologiya gendernoy teorii / Comp. by E. Gapova, A. Usmanova.* Minsk, 2000. P. 297—346. — In Russ.)
- [Борноволоков 1809] — *Борноволоков Т.С.* Советы семидесятилетней бабки внучке. СПб.: И. Байков, 1809.
- (*Bornovolokov T.S.* Sovety semidesyatiletney babki vnuchke. Saint Petersburg, 1809.)
- [Верду 1990] — *Верду К., Коэн Ж., Кантан Ж., Торжман Ж.* Энциклопедия сексуальной жизни. Физиология и психология: Для детей 7—9 лет / Пер. с фр. Т. Большаковой. М.: Дом, 1990.
- (*Verdoux Ch., Cohen J., Kahn-Nathan J., Tordjman G.* Encyclopedie de la vie sexuelle de la physiologie à la psychologie. Moscow, 1990. — In Russ.)
- [Веркин, Усачева 2006] — *Веркин Э.Н., Усачева Е.А.* Для стильных девчонок... и не только: настольная книга по жизни. М.: Эксмо, 2006.
- (*Verkin E. N., Usacheva E.A.* Dlya stil'nykh devchokok... i ne tol'ko: nastol'naya kniga po zhizni. Moscow, 2006.)
- [Воскресенский 1813] — *Воскресенский И.И.* Нравочение для благородных воспитанниц общества благородных девиц и института Ордена Св. Екатерины. Ч. 1—4. СПб.: При 1-м кадет. корп., 1813.
- (*Voskresensky I.I.* Nravouchenie dlya blagorodnykh vospitanits obshchestva blagorodnykh devits i instituta Ordena Svy. Ekateriny. Pt. 1—4. Saint Petersburg, 1813.)
- [Гостинец 1821] — *Гостинец прекрасным малюткам, или Наставление молодым де-*
- вицам в разных рукоделниях и домашнем хозяйстве.* М.: Тип. С. Селивановского, 1821.
- (*Gostinets prekrasnym malyutkam, ili Nastavlenie molodym devitsam v raznykh rukodeliyakh i domashnem khozyaystve.* Moscow, 1821.)
- [Дёмина 2000] — *Дёмина И.* Для вас, девочки. Энциклопедия. М.: Мартин, 2000.
- (*Demina I.* Dlya vas, devochki. Entsiklopediya. Moscow, 2000.)
- [Землянская 2009] — *Землянская М.* Новейшая энциклопедия для девочек. Литрес, 2009 // <https://www.litres.ru/margarita-zemlyanskaya/noveyshaya-enciklopediya-dlya-devochek/>.
- (*Zemlyanskaya M.* Noveyshaya entsiklopediya dlya devochek. Litres, 2009 // <https://www.litres.ru/margarita-zemlyanskaya/noveyshaya-enciklopediya-dlya-devochek/>.)
- [Иванова 2008] — *Иванова Н.С.* Секреты моей мамы: энциклопедия взрослых тайн для девочек. М.: РИПОЛ-классик, 2008.
- (*Ivanova N.S.* Sekrety moey mamy: entsiklopediya vzroslykh tayn dlya devochek. Moscow, 2008.)
- [Карманная книжка 1784] — *Карманная, или Памятная книжка для молодых девиц, содержащая в себе наставления прекрасному полу, с показанием, в чем должны состоять упражнения их.* М.: Иждив. Н. Новикова и компании, 1784.
- (*Karmannaya, ili Pamyatnaya knizhka dlya molodykh devits, sodержashchaya v sebe nastavleniya prekrasnomu polu, s pokazaniem, v chem dolzhny sostojat' upravhneniya ikh.* Moscow, 1784.)
- [Коротеева 1992] — *Коротеева Л.* Золушка становится принцессой. М.: Педагогика, 1992.
- (*Koroteeva L.* Zolushka stanovitsya princessoy. Moscow, 1992.)
- [Костюхина 2008] — *Костюхина М.С.* Золотое зеркало. Русская литература для детей XVIII—XIX веков. М.: ОГИ, 2008.
- (*Kostyukhina M.S.* Zolotoe zerkalo. Russkaya literatura dlya detey XVIII—XIX vekov. Moscow, 2008.)
- [Коутс, Трайтс 2011] — *Коутс К., Трайтс Р.С.* Теоретические подходы к изучению детской литературы // Конструируя детское: филология, история, антропология / Пер. с англ. А. Чайкиной, Ф. Вагизовой. М.; СПб.: Азимут; Нестор-История, 2011. С. 62—77.
- (*Coats K., Trites R.* Theoretical Approaches to Studying Children's Literature // *Konstruiruyaya detskoe:*

- filologiya, istoriya, antropologiya. Moscow; Saint Petersburg, 2011. P. 62—77. — In Russ.)
- [Луковкина 2013] — *Луковкина А.* Девчоночы секреты. Литрес, 2015 // <https://www.litres.ru/aurika-lukovkina/devchonochi-sekrety/chitat-onlayn/>.
- (*Lukovkina A.* Devchonoch'i sekrety. Litres, 2015 // <https://www.litres.ru/aurika-lukovkina/devchonochi-sekrety/chitat-onlayn/>.)
- [Лучкина 2013] — *Лучкина О.А.* Институты рекомендательной библиографии для детского чтения в дореволюционной России // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2013. Т. 1. № 3. С. 22—34.
- (*Luchkina O.A.* Instituty rekomendatel'noy bibliografii dlya detskogo chteniya v dorevolutsionnoy Rossii // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina. 2013. Vol. 1. № 3. P. 22—34.)
- [Мазаева 2011] — *Мазаева И.* Super girl!: энциклопедия для современных девочек. М.: Эксмо, 2011.
- (*Mazaeva I.* Super girl!: entsiklopediya dlya sovremennykh devchonok. Moscow, 2011.)
- [Петрановская 2015] — *Петрановская Т.* Тайная опора: привязанность в жизни ребенка. М.: АСТ, 2015.
- (*Petranovskaya T.* Taynaya opora: privyazannost' v zhizni rebenka. Moscow, 2015.)
- [Сергиенко 2015] — *Сергиенко И.А.* «Смерть героя»: сюжет о гибели ребенка в нравоучительной прозе конца XVIII в. // Детские чтения. 2015. № 1 (7). С. 113—127.
- (*Sergiyenko I.A.* "Smert' geroya": syuzhet o gibeli rebenka v pravouchitel'noy proze kontsa XVIII v. // Detskie chteniya. 2015. № 1 (7). P. 113—127.)
- [Сергиенко 2018] — *Сергиенко И.А.* Педагогические концепции XVIII века и проблемы гендерной социализации девочек-подростков в постсоветский период: «Отечские советы дочери» И.-Г. Кампе (1789) и журнал «Маруся» // Уральский филологический вестник. 2018. № 3. С. 139—151.
- (*Sergiyenko I.A.* Pedagogicheskie kontseptсии XVIII veka i problemy gendernoy sotsializatsii devochek-podrostkov v postsovetskiy period: "Otecheskie sovety docheri" I.-G. Campe (1789) i zhurnal "Marusya" // Ural'skiy filologicheskij vestnik. 2018. № 3. P. 139—151.)
- [Синичкина 2000] — *Синичкина Е.* Уроки стилиста. Книга для девочек. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000.
- (*Sinichkina E.* Uroki stilista. Kniga dlya devochek. Moscow, 2000.)
- [Снегирева 2012] — *Снегирева А.* Секреты красоты, тайны женской магии. Книга для девочек. Литрес, 2012 // <https://www.litres.ru/alena-snegireva/sekrety-krasoty-tayny-zhenskoy-magii-kniga-dlya-devochek/chitat-onlayn/>.
- (*Snegireva A.* Sekrety krasoty, tayny zhenskoy magii. Kniga dlya devochek. Litres, 2012 // <https://www.litres.ru/alena-snegireva/sekrety-krasoty-tayny-zhenskoy-magii-kniga-dlya-devochek/chitat-onlayn/>.)
- [Снегирева 2013] — *Снегирева А.* Я сама. Книга для девочек. М.: АСТ, 1999.
- (*Snegireva A.* Ya sama. Kniga dlya devochek. Moscow, 1999.)
- [Тарабукина 2003] — *Тарабукина А.* «Здравствуй, дружок!»: подросток в детской сексологии // Детский сборник. Статьи по детской литературе и антропологии детства. М.: ОГИ, 2003. С. 90—98.
- (*Tarabukina A.* "Zdravstvuy, druzhok!": podrostok v detskoj seksologii // Detskiy sbornik. Stat'i po detskoj literature i antropologii detstva. Moscow, 2003. P. 90—98.)
- [Фуко 1996] — *Фуко М.* Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / Пер. с фр., сост. и коммент. С. Табачниковой. М.: Кастиль, 1996. С. 7—46.
- (*Foucault P.-M.* Qu'est-ce qu'un auteur? // Foucault P.-M. Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Moscow, 1996. P. 7—46. — In Russ.)
- [Шадрина 2017] — *Шадрина А.* Дорогие дети: сокращение рождаемости и рост «цены» материнства в XXI веке. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (*Shadrina A.* Dorigie deti: sokrashchenie rozhdaemosti i rost "tseny" materinstva v XXI veke. Moscow, 2017.)
- [Энциклопедия 1994] — Энциклопедия для девочек: [сборник]. СПб.: Респект, 1994. (Entsiklopediya dlya devochek [sbornik]. Saint Petersburg, 1994.)
- [Энциклопедия 1995] — Энциклопедия для маленьких принцесс. СПб.: Диамант, Золотой век, 1995. (Entsiklopediya dlya malen'kikh printsess. Saint Petersburg, 1995.)
- [Kelly 2001] — *Kelly C.* Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- [Nikolajeva 2009] — *Nikolajeva M.* Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers. Routledge, 2009.
- [Nodelman 1992] — *Nodelman P.* The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature // Children's Literature Association Quarterly. 1992. Vol. 17. № 1. P. 29—35.
- [Nodelman 2008] — *Nodelman P.* The Hidden Adult: Defining Children's Literature. Baltimore: JHU Press, 2008.

- [Omelchenko, Nartova, Krupets 2018] — *Omelchenko E., Nartova N., Krupets Y.* Escaping Youth: Construction of Age by Two Cohorts of Chronologically Young Russian Women // *Young*. 2018. Vol. 26. № 1. P. 34—50.
- [Ruys 2008] — *Ruys J.F.* Didactic 'I's and the Voice of Experience in Advice from Medieval and Early-Modern Parents to their Children // *What Nature Does Not Teach: Didactic Literature in the Medieval and Early-Modern Periods*. Turnhout: Brepols, 2008. P. 129—162.
- [Spitzer 1946] — *Spitzer L.* Note on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors // *Traditio*. 1946. Vol. 4. P. 414—422.
- [Winch 2011] — *Winch A.* "Your new smart-mouthed girlfriends": Postfeminist Conduct Books // *Journal of Gender Studies*. 2011. Vol. 20. № 4. P. 359—370.

# Между музыкой и речью: исследования звука в литературных нарративах

Анна Нижник, Наталья Кольцова

## Между музыкой и речью:

МОЛЧАНИЕ И ТИШИНА В ТВОРЧЕСТВЕ  
Г. ГАЗДАНОВА

Anna Nizhnik, Natalia Koltsova

Between Music and Language: "Silence" and "Quiet" in the Work of Gaito Gazdanov

**Анна Нижник** (РГГУ, Институт филологии и истории, доцент кафедры истории русской литературы Новейшего времени; кандидат филологических наук) annnijnik@gmail.com.

**Наталья Кольцова** (МГУ им. Ломоносова, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета; кандидат филологических наук) koltsovaru@rambler.ru.

**Ключевые слова:** Гайто Газданов, модернизм, музыка, эмиграция, исследования звука

УДК 821.161.1+159.946.3

В статье рассматриваются принципы реформирования «я» в текстовом материале младшего поколения эмигрантов первой волны. Один из способов преодоления поколенческой и языковой травмы, используемый Газдановым, — картирование сознания и его категорий в виде акустического ландшафта: музыкальной и звуковой образности. Музыка служит языком-посредником для выражения смысловых связей, ослабленных сменой языка и травмой эмиграции.

**Anna Nizhnik** (PhD; Associate Professor, Department of History of Russian Literature of Modern Times, Historical-Philological Faculty, Russian State University for the Humanities) annnijnik@gmail.com.

**Natalia Koltsova** (PhD; Associate Professor, Department of History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process, Faculty of Philology, Moscow State University) koltsovaru@rambler.ru.

**Keywords:** Gaito Gazdanov, modernism, music, Russian emigration, sound studies

UDC 821.161.1+ 159.946.3

This article examines the principles of reforming the "I" in texts of the younger generation of the first wave of Russian emigration. One method for overcoming the generational and linguistic trauma that Gazdanov used is the mapping of consciousness and its categories through the acoustic landscape of music and sounds in text. Music serves as an intermediary language for expressing semantic links that had been weakened by the change of language and the trauma of emigration.

В ноябре 1971 года Гайто Газданов в рамках своего цикла передач на «Радио Свобода» посвятил отдельный выпуск Полю Валери — теоретикку модернистской эстетики, не столь широко известному в России, но весьма влиятельному во Франции. Эти передачи, ставшие своеобразным «дневником писателя», были ориентированы на слушателей, помнящих еще европейскую эмиграцию, и во многом отражали их мировоззрение.

Газданов выбирает из наследия французского теоретика такой эпизод: Поль Валери спорит с Паскалем, выразившим свой мистический страх перед космосом известной фразой: «Меня пугает это вечное молчание бесконечных пространств». Для Валери же «молчания бесконечных пространств нет, есть постоянная симфония неба» [Газданов 2009d: 425]. С точки зрения Газданова, правы оба, все лишь зависит от мироощущения «слушающего» — только для него небо может «молчать» или «петь»: «Гармоническое созвучие сфер — это наша защита против той *мрачной безличности*, которую мы создаем сами, как безутешный Паскаль» [Там же: 426]. «Молчать» может лишь ничто, но человек может слышать пение «музыки сфер», имеющее (метафизический) смысл. В ту же эпоху Антуан Рокантен из «Тошноты» Сартра ищет в мире смысл, слушая Негритянку в кафе («Негритянка поет. Стало быть, можно оправдать свое существование?») [Сартр 2000: 215]. Таким образом, полюса «слышимости» и «тишины» связаны с полюсами «личности» и «безличности», или — иначе — «смысла» и «бессмысленности», которые, в свою очередь, соотношены с двойственной природой языка: «Мысль изреченная есть ложь».

Может ли музыка примирить речь и движение мысли, звук и тишину, выражение и изображение? Музыка занимает в творчестве Гайто Газданова особое место — это отмечают многие исследователи, начиная с Ласло Диенеша [Диенеш 1995: 201—207], одного из первых газдановедов. В центре внимания исследователей прежде всего оказывались лейтмотивная структура произведений писателя и, разумеется, музыкальная образность, различные формы которой трактовались в первую очередь как одно из проявлений метафорического и эмоционального подтекста произведений<sup>1</sup>. Однако важно подчеркнуть, что осознанная уже эпохой романтизма трагедия разобщенности смысла и звука («звук... песни... остался без слов, но живой») в XX веке углубилась и расширилась до философии восприятия музыки как альтернативного языка понятий. Само понимание языка сильно изменилось: стали развиваться теории, направленные представления о слове и языке к уровню универсальных мыслительных процессов — от «языковых игр» Витгенштейна и «лингвистической относительности» Сепира — Уорфа до «универсальной грамматики» Хомского. Все эти идеи подпитывались общей проблемой — кризисом европейской мысли, катастрофой индивидуума, отражающей тем не менее общую для XX века историческую травму, прочувствованную в том числе и Газдановым.

## Травма субъектности: язык

Опыт потрясений XX века до сих пор заставляет художников думать о возможностях *проговаривания* коллективных травм. Все они так или иначе связаны

---

1 Авторы настоящей статьи также обращались к проблеме роли музыкальных образов в творчестве Газданова [Нижник, Кольцова 2018].

с насильственным стиранием, изменением или уничтожением личности, будь то опыт холокоста, Большого террора или мировых войн. В эмиграции речь идет и о потере родного языка — не смертельной, но мучительной ситуации, если учесть, как важно было для эмигрантов первой волны сохранение русской речи. Газданов, наряду с другими «младозэмигрантами» (Ю. Фельзеным, Г. Ивановым), стремился пересоздать эмигрантский «я-проект». «Неужели вон тот — это я?» — этот вопрос Ходасевича был общим для второго поколения эмиграции, занимавшегося «глухим о себе творчеством» [Фельзен 1932: 60].

Эмиграция как травма порождает меланхолию, которая (согласно Фрейдю) принципиально отличается от тоски тем, что меланхолический субъект не знает, *что именно* он потерял, а только испытывает смутное чувство потери [Бугаева 2010: 194]. Попытка меланхолика (философа или писателя) найти *то самое* потерянное — это разнообразные операции со смыслом, «модификации означающих связей» [Кристева 2010: 16]. Юлия Кристева, писавшая в эпоху продолжавшейся деконструкции личности, начало которой застал Газданов, считала, что депрессия (Кристева объединяет меланхолию и депрессию в общий комплекс) сопровождается «смертью речи», разрывом лингвистической непрерывности, который заполняется первичными, «музыкальными», долингвистическими аффектами [Там же: 49]. Таким образом, травма эмиграции, отягченная потерей родного языка и погружением в чуждую языковую среду, предполагает различные вариаты транспонирования «несказуемого» в иные чувственные регистры. Терапевтическое избавление от этой травмы сопровождается попытками взять под контроль рассыпающуюся языковую личность, и в этом случае музыкальная образность Газданова выступает средством «пересобирания» своего «я».

В статье «О молодой эмигрантской литературе» (1936) Газданов утверждал, что литература невозможна, поскольку «гармонические схемы» и «мировоззрения» разрушены, а у писателей недостает «честности» и «внутреннего морального знания» [Газданов 2009а: 749], — тем самым он ставил под сомнение те оптимистические планы по сохранению русского языка и культуры, которые придавали смысл существованию представителей старшего поколения эмиграции, убежденных в ее особой «миссии». Романы Газданова порой называют «экзистенциальными» или «феноменологическими» [Кибальник 2011], имея в виду их исключительную углубленность в текущий жизненный опыт. В момент кризиса современного «я» внимательная фиксация вариантов его опыта давала своего рода надежду на то, что через письмо и текст можно прорваться к «новому» субъекту и «новой» истине.

Воспользоваться для этого «долингвистическим языком», который при этом то соединяется в гармонические ряды, то распадается на шумы, значило создать дополнительную понятийную партитуру. Существующая феноменология музыки подразумевает три основных толкования: музыка — язык трансцендентного (традиция христианского Слова как песнопения), музыка как предъязык в теориях происхождения человека (Руссо, Спенсер, Дарвин, Циолковский считали, что музыка и речь — понятия близкие [Kivų 2007: 119]) и музыка как «вторичный язык», иная знаковая система, существующая в полифоническом пространстве семиотики<sup>2</sup>. Эти подходы позволяют перевести понимание музы-

2 Разумеется, для литературы и литературоведения важны и такие традиционные трактовки понятия «музыка», как пресловутая *музыкальность* — эвфония, или *музыкальная композиция* — принципы организации художественного материала по

кальной образности с уровня метафор на уровень операций по реформатированию мыслительной и психологической структуры повествователя<sup>3</sup>.

Мир звуков в произведениях Газданова работает одновременно как каркас, организующий рыхлый жизненный материал, потерявший смысл, и как дегерализующее начало, уводящее слова из той сферы, в которой они могут подвести, в пространство «чистого звучания». Кроме того, индивидуальное восприятие звука позволяет писателю посредством акустических образов моделировать внекультурное, внеисторическое и вненациональное «я».

Еще с середины XIX века стали развиваться формула Верлена «*De la musique avant toute chose*» и манифест Бодлера «*Correspondances*», благодаря которым европейское искусство обратилось к практикам «непосредственных впечатлений» и экспериментам с разными аспектами восприятия зрителя/читателя/слушателя, вроде световой симфонии «Прометей» Скрябина или музыкальных полотен Чюрлёниса. Эстетические принципы раннего европейского символизма стали индульгенцией для любых экспериментов с горизонтом восприятия, причем автор мог ставить опыты как на читателе, так и на самом себе. Как показывает А. Геворкян [Геворкян 2009], подобные идеи в России высказывали и А. Белый, моделировавший музыкальный ряд в лирике и прозе («Мне музыкальный звукоряд // Отображает мирозданье» [Белый 1994: 465]), и Ахматова: «Подслушать у музыки что-то. И выдать шутя за свое» [Ахматова 2009: 8]. Книга Б. Каца и Р. Тименчика «Ахматова и музыка» [Кац, Тименчик 1989] предлагает подробнейший обзор связей между музыкой и поэзией Серебряного века, а исследование Е. Эткинда «От словесной имитации к симфонизму» [Эткинд 1998] посвящено поэтической механике общих для музыки и литературы приемов. Тем не менее важно отметить, что в полной мере принцип «музыки как мировосприятия» воплотился в ту эпоху, когда после серьезных изменений личности и ее права на высказывание казалось, что возможности логоса исчерпаны.

Так в творчестве Газданова встретились две тенденции: европейская модернизм и ее технические эксперименты с формой и русская ветвь модернизма с ее пониманием музыки как трансцендентного. Второе, «младшее» поколение эмигрантов охотно продолжило ряд музыкальных аналогий между литературой и музыкой, осмысленных и прочувствованных культурой Серебряного века, сменив, правда, *тональность* и *лад* художественных экспериментов и поисков. Так, от верленовской «музыки», столь важной для старшего поколения, осталась звучать только «парижская нота», призывавшая не отпус-

---

законам музыкального произведения, от архитектоники до лейтмотивного построения текста. Однако эти категории в работе рассматриваться не будут — прежде всего потому, что они предлагают сосредоточиться на изучении поэтики «готового» текста, а не на механизмах текстообразования и не на его музыкально-философских предпосылках.

- 3 При этом эксперименты с музыкой как философской категорией, попытки прощаться с ее помощью к постижению основ мышления имели место и в среде русских музыкальных теоретиков. В частности, можно назвать Петра Сувчинского, который разделял музыку на «хронометрическую» и «хроноаметрическую» [Стравинский 2012: 267] в зависимости от того, как она соотносится с «нормальным» течением времени. Чуть раньше Артур Лурье, близкий к футуристам и акмеистам, успевший «услышать музыку революции всем сердцем», разочароваться в ней и эмигрировать, утверждал, что музыка новой эпохи должна реализовать «выход из календарного времени в концепцию времени музыкального» (Версты. 1926. № 1. С. 120).

кать клавишу, а дослушать, как звук растает сам. Музыка была важной частью лирических стратегий поэтов, организовавшихся вокруг журнала «Числа». Тема жизненного поражения и безнадежности, отчасти сознательно подчеркивавшаяся молодым поколением эмигрантов в целях обозначения своей литературной уникальности — специфических способов поиска художественной идентичности [Каспэ 2005], выразилась в выборе соответствующих лада, *тембра* и *тональности*: «И хриплой музыки довольно, // Чтоб задыхаться и рыдать» [Адамович 2005: 106]; «Звенит осенний ветер // минорною струной» [Иванов 1994: 168]. Тогда же понятие тембра (разумеется, в метафорическом понимании музыкального термина) стало определяющим в характеристике своего или чужого творчества: В. Ходасевич взял в руки «Тяжелую лиру», Г. Адамович организовал «Парижскую ноту», В. Набоков охарактеризует Поплавского как «далекую скрипку среди близких балалаек» [Аллен 1993: 7], Поплавский (со слов Яновского) заявит о творчестве Фельзена «Кто может выслушать целый концерт для одной флейты!» [Яновский 2000: 213].

Умение слышать музыку — ценнейший дар, потому что оно гармонизирует жизнь. Желая похвалить Поплавского, Газданов писал: «У него могли быть плохие стихи, неудачные строчки, но неуловимую для других музыку он слышал всегда» [Газданов 2009а: 741]. Такой комплимент был частым в эмигрантской среде, и Георгий Иванов мрачно замечал: «И ничего не исправила, // Не помогла ничему, // Смутная, чудная музыка, // Слышная только ему» [Иванов 1994: 291]. Подобная пессимистичная нота в поэтическом высказывании Иванова звучит тем более трагично, что диссонирует с тем пониманием музыки, которое, очевидно, когда-то его сближало с Мандельштамом, видевшим в музыке и способ преодоления трагедии существования («Но, видит Бог, есть музыка над нами»), и сердцевину культуры («тоской по мировой культуре» называет Мандельштам акмеизм — для него в то время само искусство).

Итак, газдановский напряженный интерес к музыке в значительной мере порожден эпохой. И все же предрасположенность к восприятию музыки — это всегда уникальный дар, поэтому умение «вслушиваться в мир», свойственное героям Газданова, служит прежде всего основным способом саморепрезентации повествователя и стоящего за ним самого создателя текстов (имплицитного и эксплицитного автора).

Как замечает Анатолий Рясов, чувствительность к музыке — это способность не слышать, а вслушиваться, то есть познавать мир на чувственно-интеллектуальном уровне [Рясов 2017]. По его мысли, вслушивание, «прикосновение к звучанию в его предельной абстрактности», сталкивает человека с особым видом дорефлексивного опыта. В искусстве слова «прикосновение к звучанию» стоит на службе у суггестии: если художник сумеет правильно организовать звуковые образы, он сможет направить читателя или зрителя по запланированному пути, подготовить его восприятие — именно так музыка в фильмах ужасов настраивает зрителя на восприятие страшных сцен, являясь составляющей *саспенса*.

Благодаря богатой оркестровке звуковых образов читатель Газданова начинает «вслушиваться» в повествование (точнее, в стоящий за ним образ мира) вслед за героем, и его восприятие авторского художественного высказывания выстраивается в соответствии с глубинной логикой текста. Так, в «Вечере у Клэр» толчком к развитию сюжета служит пошлая французская песенка, которую горничная Клэр поет так грустно, что этот диссонанс вызы-

вает у повествователя, казалось бы благополучного жителя Парижа, чувство тревоги и череду воспоминаний. Из них читатель узнает о странной «болезни» героя — необычной чувствительности к музыке, и дальше, пройдя через все звуковые меты, от первого детского воспоминания (звука пилы) до какофонии Гражданской войны, слышит финальный звук — повторяющийся звон колокола, сопровождающий побег из России. По тому же принципу построены романы «История одного путешествия», «Ночные дороги», «Эвелина и ее друзья» и многие рассказы (вот только некоторые из них: «Превращение», «Гавайские гитары», «Биография», «Водяная тюрьма», «Третья жизнь», «Ничий»). Повествование в этих текстах начинается с вопросительного звука (не знака!), который придает основным философским вопросам (например: «Что такое потеря?» — в «Вечере у Клэр», или «Существует ли судьба?» — в «Призраке Александра Вольфа») дополнительное измерение, не выражаемое словами. Главное в нем не сам ответ, а поиск, движение к смыслу, процесс познания, «звуковое путешествие в неизвестность» [Газданов 2009d: 138].

Потеря меланхолика — загадка для него самого: «Мне всю жизнь казалось... что я знаю какую-то тайну, которой не знают другие» [Газданов 2009a: 80]. Тем не менее звук дает предчувствие этой тайны: именно так Газданов трактует эффекты фантастического в рассказах Эдгара По: «И, как во сне, мы слышим заглушенный звук, который усиливается по мере того, как мы стремительно приближаемся к пробуждению, точно боясь опоздать, точно боясь совсем не проснуться» [Там же: 713]. В романе «Призрак Александра Вольфа» рассказ Э. По «Сказка извилистых гор» будет одним из «ключей» к страшной тревожной тайне рассказчика — и так же, как и обычно у Газданова, ключ этот имеет и звуковое выражение [Газданов 2009c: 9].

В уже упоминавшемся эссе, посвященном Э. По, Газданов делает существенную оговорку, говоря о приближении к этой тайне: «И столь привычная нам речь начинает звучать, как иностранная». Итак, транспонирование языковых эффектов в музыкальные и обратно становится необходимым повествовательным приемом для преодоления травмы «отчуждения смысла» и обретения целостности того субъекта, который своим деятельным эмоциональным письмом восстанавливает не порядок, но *гармонию* Вселенной (гармония, как показала музыка XX века, бывает крайне разнообразной). В этом смысле примечательны романы «Вечер у Клэр» и «Эвелина и ее друзья» — первый и последний манифесты газдановской философии. В образе Клэр — разумеется, той Клэр, которая осталась в воспоминаниях о России как часть меланхолической потери, а не той, которая в Париже рассказывает непристойные анекдоты, — важна ее иноязычность: «...французский язык ее был исполнен для моего слуха неведомой и чудесной прелести, несмотря на то что я говорил по-французски без труда и, казалось, тоже должен был знать его музыкальные тайны...» [Газданов 2009a: 101]. Эвелина, тоже иностранка (наполовину испанка, наполовину голландка), по мере «воплощения», подлинного сближения с повествователем, начинает говорить на некоем универсальном языке: «Она произнесла эти слова на языке, которого я не знал, но я понял то, что она сказала. — На каком языке ты говоришь, Эвелина? — Ветер отнес ее слова в сторону, и я видел только движение ее губ. Она повернула ко мне свое лицо и сказала: — Ты понимаешь все, что я говорю, почему ты скрывал от меня, что ты знаешь мой язык?» [Газданов 2009d: 322]. Более того, по мере «воплощения» Эвелина меняет голос, и это становится знаком того же соединения разных реальностей, которое молодой

Газданов «предсказывал» через звук, говоря о рассказах Эдгара По. И в «Эвелине...», и в «Вечере у Клэр» музыкальные вариации голоса и речи связаны с сексуальным влечением, замещаая его фигурой звуковой тайны. «Великий музыкант» из одноименного рассказа имеет похожий талант, не связанный ни со *знанием* языка, ни с *умением* исполнять или даже слышать музыку. Его дар — уникальной красоты голос и мелодические интонации речи, которыми он очаровывает женщин [Газданов 2009b: 252]. Его голос, «рассказывающий странным и прекрасным языком какую-то чудесную мелодию, о которой можно было мечтать, но в которую нельзя верить, не услышав этого голоса» [Там же], — порождает желание без определенного объекта — то самое чувство меланхолии, вокруг которого строится травма эмиграции.

Мелодии Газданова часто «неразборчивы», «забыты», «невняты», попытка вспомнить потерянную мелодию сопровождается усилиями и даже может быть мучительной: так мы нагляднее понимаем, что память — это живой механизм, не всегда подвластный воле человека.

Для восстановления разъятого мира недостаточно вернуть в музыку мелодию, как надеялся Н. Набоков<sup>4</sup>, — необходимо, чтобы она совпала с сознанием слушателя. Так, в романе «Ночные дороги» «непогрешимая в своей ласковости» мелодия, которую играет оркестр в кафе, резко противоречит по смыслу череде несчастий, которые она вызывает в памяти, а «бесполезное очарование» музыки, льющейся из радиоприемника, не может «ничем нарушить непоправимой тишины комнаты», где только что умерла подруга повествователя. Чуть позже он «узнаёт» в этой мелодии «Утро» Грига и снова «слышит», ощущает эмоцию, даже в тот момент, когда музыка уже не звучит.

Итак, память, восстанавливающая связь времен и таким образом обеспечивающая целостность мироздания, в свою очередь, нуждается в импульсе извне — и эту функцию выполняют не только слово, но и звук, мелодия, тембр — словом, музыка, которая таким образом приобретает свойства языка. Но и язык как таковой уподобляется музыке, поскольку становится не столько медиатором смыслов, но собственно смыслом: для человека, утратившего связь с родиной, звуковая аура языка («внешняя форма» слова в отрыве от «внутренней») является уже не «картиной мира» (см.: [Караулов 1987]), но самим этим миром — или, по крайней мере, его звуковым воплощением.

Эту связь языка (как субстанции звуковой) и мира обозначал М. Мерло-Понти: «Мы можем говорить на нескольких языках, но один из них всегда остается тем, в котором мы живем. Чтобы полностью усвоить какой-то язык, потребовалось бы принять в качестве своего мир, который он выражает, и нельзя принадлежать двум мирам одновременно» [Мерло-Понти 1999: 244]. Это и есть «музыкальная тайна языка», о которой Газданов периодически проговаривается: сводя воедино музыку и речь, можно обнаружить гармонические особенности, свойственные только языку, на котором мыслишь. Обычно подобный звукоряд воспринимается как шум, но начинает распознаваться, когда ему противопоставляется иной тип звуковых (языковых) раздражителей. В не-

---

4 Николай Набоков, близкий к кругу «Чисел», протестовал против «идейного индивидуализма» декадентской музыки и ратовал за возвращение мелодического начала, поскольку оно вернуло бы слушателям чувство универсального времени, утраченное в начале XX века: мелодия «вступает в наше сознание, занимая в нем постоянное, вневременное место» [Числа II—III: 226].

опубликованном при жизни писателя рассказе «Когда я вспоминаю об Ольге» героиня теряет возлюбленного, но самое страшное в этой потере — не сам человек, а то, что вместе с его смертью для нее станет недоступна «огромная и сложная совокупность именно таких, а не других чувств, именно тех, а не иных ощущений и впечатлений, которые нельзя было выразить ни на одном языке, кроме русского» [Газданов 2009d: 541]. Этот возлюбленный — писатель, и момент идеального «совпадения» персонажей — это восприятие Ольгой его рассказа «Вечер в Финляндии», возвращающий героине «ее мир, настоящий, тот, которого она не должна была никогда покидать» [Там же].

Определенный язык становится феноменом неповторимым, недублируемым. Соответственно, многоязычие служит знаком обмана, притворства, мистификации: так, в «Эвелине» тема загадочной мадам Сильвестр — американки, которая ловко выдает себя за француженку, безупречно говоря на французском языке, поддерживается музыкой из кабаре, где «известная певица — как это было объявлено в программе, и я никогда не слышал ее имени — пела с одинаковой легкостью на всех языках сентиментальные романсы, переходя от американского репертуара к итальянскому и от мексиканского к русскому. Нельзя было понять, какой она национальности. Сначала я думал, что она американка, потом мне стало казаться, что она может быть итальянка, жившая в Соединенных Штатах, и даже по-русски она пела без малейшего акцента. В конце концов оказалось, что она венгерка» [Газданов 2009d: 260]. Так для Газданова категории *лада*, *тона* и *ритма* транспонируются в языковой регистр. Не случайно один из друзей главного героя романа «Эвелина и ее друзья» жалуется, что не может выполнить заказ — создать литературную обработку воспоминаний некоего наркоторговца, поскольку не чувствует «тона» и «ритма» его рассказов.

Подобное же транспонирование языка в музыкальную образность происходит в романе «Ночные дороги». Газданов, столкнувшись с опытом эмиграции, знает, что потеря способности чувствовать приведет к потере воспоминаний. Этот страх потерять память достигает апогея в «Ночных дорогах», где Газданов использует аудиальные образы реже, чем в ранних текстах. Из-за «ежедневного соприкосновения с безотрадной человеческой мерзостью» [Газданов 2009b: 7] герой все реже переживает «вечера и ночи, полные того тревожного весеннего очарования», которое он «почти забыл с тех пор, что уехал из России» [Там же: 161], и боится, что он «обречен на медленное и постепенное ослепление» вдали от родины [Там же: 152]. Один из персонажей романа формулирует этот страх более отчетливо: он вспоминает роман «Остров доктора Моро» и то, как быстро превращенные в людей животные «забывали человеческие слова и возвращались к прежнему состоянию» [Там же: 35].

Одна из линий романа посвящена «пробуждению» эмигранта Федорченко, который сначала представлен как человек, потерявший родной язык: «Как большинство простых людей, попавших в иностранную среду, он избегал говорить по-русски, и если бы не акцент и ошибки в глаголах, временах и родах, его речь можно было бы принять за речь французского крестьянина» [Там же: 34]. Федорченко подпадает под влияние идей о советском шпионаже, но постепенно впадает в острую меланхолию, которая обостряется песнями из русского кабаре: «...через ночь он погружался в этот минорный, звуковой туман и начинал невольно переживать потерю всех тех вещей, о которых пела Катя и которых у него никогда не было, так как он никогда не знал ни этих троек на снегу, ни аллей старого сада, ни потерянной любви» [Там же: 204]. Эта эмоция,

навеянная музыкой, приводит к полному душевному разладу, попытке вернуться к родному языку («Он говорил теперь по-русски, не вставляя французских слов, и это тоже было тревожным признаком; до сих пор он избегал русского языка» [Там же: 198]) и в итоге заканчивается суицидом.

С помощью расширения понятий языка и музыки до категорий мышления, которые могут подменять друг друга, можно понять суть авторского высказывания: для обретения истины необходимо «лишь» восстановить «поврежденные» травмой участки картины мира, однако Федорченко не выдерживает подобного откровения и вешается, тогда как условный повествователь «Ночных дорог» выживает, чтобы понять, что «позади... как сожженный и мертвый мир, как темные развалины рухнувших зданий, будет стоять неподвижным и безмолвным напоминанием этот чужой город далекой и чужой страны» [Там же: 214].

Итак, Газданов выбрал из всего наследия Поля Валери цитату-спор с Паскалем с его «вечным безмолвием бесконечных пространств» — как своеобразную точку пересечения противоположностей, точку, обнаруживающую и обнажающую травму внезапно открывшегося слуха, понимания, что есть «здесь» и «там», или «бытие» и «ничто». Вместо утраченных иллюзий и привычных способов обуздания хаоса можно предложить лишь «когнитивное картирование» [Джеймисон 2014] сознания с помощью музыкального языка, т.е. изобретение собственных ментальных связей, которые накладываются на пространственную реальность современного мира, слишком огромную и раздробленную для индивидуального человеческого сознания.

Эмигранты делали это по-разному, восстановление памяти (а с точки зрения Бергсона, Пруста, мышление = память), «переописание» ее как ментального пространства в творчестве писателей эмиграции — не новость, особенно для набоковедов [Ухова 2003; Давыдов 2004]. Газданов же стремится создать тот «акустический ландшафт» (soundscape) [Schafer 1969], который учитывал бы ранее замалчиваемые категории звукового опыта, включающие тишину, шум, неслышимое и даже смерть и память. Так повествователь определяет для себя движение и покой, внутренний и внешний звук, язык (родной и чужой). Кроме того, есть небинарные характеристики звука: «жидкий звук», звук снега и звук металла, устойчиво повторяющийся в текстах Газданова как звук особенного внутреннего вопроса (от звука пилы в «Вечере у Клэр» до смутного металлического звука в «Призраке Александра Вольфа».)

Повторяющийся практически во всех романах Газданова образ «симфонии мира», слышной только повествователю, — миниатюрная темпоральная модель Вселенной. Симфонизм — изобразительный принцип музыки, сосредоточенный на *развитии* целого комплекса тем, он текуч и переменчив, и, слушая симфонию и следя за ее динамикой, мы убеждаемся в существовании времени. В «Ночных дорогах» герой чувствует, что эта симфония — «нечто трудно определяемое, но всегда существующее и меняющееся, огромная и сложная система понятий, представлений, образов» [Газданов 2009b: 131], и боится, что ее сменит молчание — так представления о жизни и энтропии транспонированы в музыкальный лад<sup>5</sup>.

Тишина в прозе Газданова становится понятием относительным, в котором различаются глухота субъекта и беззвучие объекта. Даже когда звуки прекра-

5 Отметим, что Ходасевич в «Тяжелой лире» тоже использует образ «прислушивания» к «неслышной симфонии» в стихотворении «Музыка» [Ходасевич 1923: 8].

щаются, герой продолжает слышать окружающий его «безмолвный концерт» [Газданов 2009а: 97], для него «беззвучно гремят умолкнувшие мелодии» [Там же: 326]. Однако для него по-настоящему опасны немые вещи, тишина: «немое воздушное течение» [Там же: 214] пересекает зловецкий Париж в «Ночных дорогах», в комнате умершей наступает «непоправимая тишина» [Там же: 137], «ощущение душевной и физической тишины» [Там же: 156] предшествует какофонии Гражданской войны в «Вечере у Клэр». Если загадочный звук мог быть ключом, призывающим дальше исследовать какую-то тайну (эта механика описана в эссе об Эдгаре По), то тишина предшествует ужасу: «...если где-то далеко внутри меня наступает тишина, заменяющая тот тихий непрерывный шум моей душевной жизни, которого я почти не слышу, но который звучит всегда, а в иные моменты лишь слегка ослабевает, — это значит, что произошла катастрофа» [Там же: 63]. Так различаются «кристаллическая нота первоначальной немоты» и пустота, отсутствие звука, обозначающее смерть.

«Новая лирика» вместе с «новой музыкой» еще в начале XX века начала дрейф от натурального звукоряда и метрического эталона к свободному метру, шумовой музыке и микротональностям. Однако новые методы появились не сами по себе, а благодаря изменению восприятия пространственно-временной структуры реальности, в которой множественность личных и исторических опытов привела к появлению множественных хронотопов со своими когнитивными и рецептивными правилами. Этот процесс сопровождался девальвацией прежнего языка и поиском решений для выражения новых вариантов индивидуальности.

Подводя итоги, можно отметить, что музыка является чрезвычайно емким понятием для Газданова, вбирающим в себя и представления о языке. Более того, музыка не распадается на звук и тишину — последние взаимодействуют не по принципу компенсаторности, а в режиме глубокого взаимопроникновения, что отвечает представлениям писателя о трагедии той части его поколения, для которой оппозиции *свое/чужое, близкое/далекое, внутреннее/внешнее* становятся самим условием существования — жизни *вне* родины, но в неразрывной связи с нею. Таким образом, лермонтовская оппозиция «звуков небес» и «скупных песен земли» выстраивается не по вертикали (где одно лучше другого), а по горизонтали — романтическое двоемирие переводится в земную биспациальность, отражающую принципиальную двойственность надломленного сознания, отчего трагизм ситуации не снимается, но осмысливается в ином регистре. Вслед за погружением в музыку тишины (в безмолвный концерт) приходит новая осмысленность нового «я».

## Библиография / References

[Адамович 2005] — Адамович Г.В. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. О.А. Коростелева. СПб.: Академический проект; Эльм, 2005.

(Adamovich G. V. Polnoe sobranie stikhotvoreny / Comp., prep., introd., notes by O.A. Korostelev. Saint Petersburg, 2005.)

[Аллен 1993] — Аллен Л. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современни-

- ков. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.
- (Allen L. Boris Poplavskiy v otsenkakh i vospominaniyakh sovremennikov. Saint Petersburg, Dusseldorf, 1993.)
- [Ахматова 2009] — Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Кн. 2. Стихотворения 1959—1966. М.: Эллис Лак, 1999.
- (Akhmatova A.A. Sbranie sochineniy: In 6 vols. Vol. 2. Bk. 2. Stikhotvoreniya 1959—1966. Moscow, 1999.)
- [Белый 1994] — Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / Ред., сост., авт. предисл. В.М. Пискунов, коммент. С.И. Пискунова, худож. А. Платонов, худож. Л.С. Бакст. М.: Республика, 1994.
- (Belyu A. Sbranie sochineniy. Stikhotvoreniya i roemu / Ed., comp., introd. by V. M. Piskunov, comment. by S. I. Piskunova. Moscow, 1994.)
- [Бугаева 2010] — Бугаева Л.Д. Литература и rite de passage. СПб.: Петрополис, 2010.
- (Bugayeva L.D. Literatura i rite de passage. Saint Petersburg, 2010.)
- [Газданов 2009а] — Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки / Под общ. ред. Т.Н. Красавченко; сост., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко и др.; вступ. ст. Л. Диенеша, С.С. Никоненко. М.: Эллис Лак, 2009.
- (Gazdanov G. Sbranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1: Romany. Rasskazy. Literaturno-kriticheskie esse. Retsenzii i zametki / Ed. by T.N. Krasavchenko; comp., prep., comment. by L. Dienes, S.S. Nikonenko et al.; introd. by L. Dienes, S.S. Nikonenko. Moscow, 2009.)
- [Газданов 2009б] — Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Роман. Рассказы. Документальная проза / Под общ. ред. Т.Н. Красавченко; сост., подгот. текста Л. Диенеша, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко и др. М.: Эллис Лак, 2009.
- (Gazdanov G. Sbraniye sochineniy: In 5 vols. Vol. 2: Roman. Rasskazy. Dokumental'naya proza / Ed. by T.N. Krasavchenko; comp., prep. by L. Dienes, T.N. Krasavchenko, S.S. Nikonenko et al. Moscow, 2009.)
- [Газданов 2009с] — Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Роман. Рассказы. Литературная критика и эссеистика. Массонские доклады / Под общ. ред. Т.Н. Красавченко; сост., подгот. текста Л. Диенеша, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко и др. М.: Эллис Лак, 2009.
- (Gazdanov G. Sbranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 3: Roman. Rasskazy. Literaturnaya kritika i esseistika. Masonskie doklady / Ed. by T.N. Krasavchenko; comp., prep. by L. Dienes, T.N. Krasavchenko, S.S. Nikonenko et al. Moscow, 2009.)
- [Газданов 2009д] — Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4: Романы. Выступления на радио «Свобода». Проза, не опубликованная при жизни / Под общ. ред. Т.Н. Красавченко; сост., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко. М.: Эллис Лак, 2009.
- (Gazdanov G. Sbraniye sochineniy: In 5 vols. Vol. 4: Romany. Vystupleniya na radio "Svoboda". Proza, ne opublikovannaya pri zhizni / Ed. by T.N. Krasavchenko; comp., prep., comment. by L. Dienes, T.N. Krasavchenko, S.S. Nikonenko et al. Moscow, 2009.)
- [Геворкян 2009] — Геворкян А.В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 211—244.
- (Gevorkyan A.V. O "sintezе iskusstv": zametki k teme // Poetika russoy literatury kontsa XIX — nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obshchie problemy. Proza. Moscow, 2009. P. 211—244.)
- [Давыдов 2004] — Давыдов С.С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004.
- (Davydov S.S. "Teksty-matryoshki" Vladimira Nabokova. Saint Petersburg, 2004.)
- [Джеймисон 2014] — Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 335—349.
- (Jameson F. Marxism and the Interpretation of Culture. Moscow, Ekaterinburg, 2014 — In Russ. P. 335—349.)
- [Диенеш 1995] — Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / Пер. с англ. Т. Салбиева. Владикавказ: Изд-во Северо-Осетинского ин-та гуманитарных исследований, 1995.
- (Dienes L. Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. Vladikavkaz, 1995. — In Russ.)
- [Иванов 1994] — Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Согласие, 1994.
- (Ivanov G. Sbranie sochineniy: In 3 vols. Vol. 1. Moscow, 1994.)
- [Караулов 1987] — Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987.
- (Karaulov Yu.N. Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost'. Moscow, 1987.)
- [Каспэ 2005] — Каспэ И.М. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

- (Kaspe I.M. *Iskusstvo otsutstvovat'*: Nezamechenoe pokolenie russkoy literatury. Moscow, 2005.)
- [Кац, Тименчик 1989] — Кац Б.А., Тименчик Р.Д. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989.
- (Kats B.A., Timenchik R.D. *Anna Akhmatova i muzyka: Issledovatel'skie ocherki*. Leningrad, 1989.)
- [Кибальник 2011] — Кибальник С. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: Петрополис, 2011.
- (Kibal'nik S. *Gayto Gazdanov i ekzistentsial'naya traditsiya v russkoy literature*. Saint Petersburg, 2011.)
- [Кристева 2010] — Кристева Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия / Пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М.: Когито-Центр, 2010.
- (Kristeva J. *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*. Moscow, 2010. — In Russ.)
- [Мерло-Понти 1999] — Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
- (Merleau-Ponty M. *La Phénoménologie de la perception*. Saint Petersburg, 1999. — In Russ.)
- [Нижник, Кольцова 2018] — Нижник А.В., Кольцова Н.З. Музыка в творчестве Г. Газданова («безмолвный концерт» в «Вечере у Клэр» и «немая симфония» в «Эвелине и ее друзьях») // Вестник Московского государственного областного университета. 2018. № 3. С. 111—120.
- (Nizhnik A.V., Kol'tsova N.Z. *Muzyka v tvorchestve G. Gazdanova ("bezmolvnyy kontsert" v "Vechere u Kler" i "nemaya simfoniya" v "Eveline i ee druz'yakh")* // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. 2018. № 3. P. 111—120.)
- [Рясов 2017] — Рясов А. К онтологии звука: вслушивание как способ бытия-в-мире // Новое литературное обозрение. 2017. № 6. С. 87—93.
- (Ryasov A. *K ontologii zvuka: vslushivanie kak sposob bytiya-v-mire* // Novoe literaturnoe obzrenie. 2017. № 6. P. 87—93.)
- [Сартр 2000] — Сартр Ж.-П. Тошнота: Роман; Стена: Новеллы / Пер. с фр. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000.
- (Sartre J. *La Nausée: Roman; Le Mur: Nouvelles*. Moscow, 2000. — In Russ.)
- [Стравинский 2012] — Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012.
- (Stravinskiy I. *Khronika. Poetika*. Moscow, 2012.)
- [Ухова 2003] — Ухова Е.Ю. Призма памяти в романах Владимира Набокова // Вопросы литературы. 2003. № 4. С. 159—166.
- (Ukhova E.Yu. *Prizma pamyati v romanakh Vladimira Nabokova* // Voprosy literatury. 2003. № 4. P. 159—166.)
- [Фельзен 1932] — Фельзен Ю. Счастье. Берлин: Парабола, 1932.
- (Fel'zen Yu. *Schast'e*. Berlin, 1932.)
- [Ходасевич 1923] — Ходасевич В. Тяжелая лира. СПб.; Берлин; М.: Изд-во З.И. Гржебина, 1923.
- (Khodasevich V. *Tyazelaya lira*. Saint Petersburg; Berlin; Moscow, 1923.)
- [Числа II—III] — Числа. Кн. 2—3. Париж: Cahiers de l'Étoile, 1930.
- (Chisla. Bk. 2—3. Paris, 1930.)
- [Эткинд 1998] — Эткинд Е. Материя стиха. Репринт. изд. СПб.: Гуманитарный союз, 1998.
- (Etkind E. *Materiya stikha*. Reprinted ed. Saint Petersburg, 1998.)
- [Яновский 2000] — Яновский В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2: По ту сторону времени. Поля Елисейские: книга памяти. М.: Гудьял-Пресс, 2000.
- (Yanovskiy V.S. *Sochineniya*: In 2 vols. Vol. 2: Po tu storonu vremeni. Poly Eliseyskiye: kniga pamyati. Moscow, 2000.)
- [Kivy 2007] — Kivy P. Music, Language, and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music. Oxford University Press, 2007.
- [Schafer 1969] — Schafer R. Murray. The New Soundscape; A Handbook for the Modern Music Teacher. Don Mills, Ont.: BMI Canada, 1969.

Нина Щербак, Светлана Лаврова

# Музыка языка и мелодика речи

(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В. НАБОКОВА  
И МУЗЫКИ КОНЦА XX ВЕКА)

Nina Scherbak, Svetlana Lavrova

The Music of Language and the Melody of Speech  
(The Work of Vladimir Nabokov and Music of the Late 20<sup>th</sup> Century)

**Нина Щербак** (СПбГУ, кафедра английской филологии и лингвокультурологии; доцент; канд. филол. наук, PhD) n.sherbak@spbu.ru.

**Светлана Лаврова** (Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, проректор по науке; доктор искусствоведения) slavrova@inbox.ru.

**Ключевые слова:** антинарративные практики, молчание, постмодернизм

УДК: 81.42

Целью статьи является обнаружение некоторых сходств, характерных для художественного нарратива Владимира Набокова (на примере романа «Ада», в английском варианте *Ada or Ardour: A Family Chronicle*) и антинарративных практик новой музыки. Причиной для подобных апелляций послужили их некоторые общие философские и эстетические особенности, которые в процессе настоящего исследования нам предстоит выявить. Музыка является аналогом универсального языка — абстрактный язык символов, который неоднозначен. Различные музыковедческие трактовки диаметрально противоположно представляют заложенный композитором смысл. Текст Набокова сходным образом открыт для множества интерпретаций.

**Nina Scherbak** (PhD; Associate Professor, English Department, Saint Petersburg State University) n.sherbak@spbu.ru.

**Svetlana Lavrova** (Dr. habil.; Prorector for science, Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova) slavrova@inbox.ru.

**Key words:** anti-narrative practices, silence, post-modernism

UDC: 81.42

The aim of this article is to identify several commonalities characteristic of the artistic narrative of Vladimir Nabokov (using the novel *Ada or Ardour: A Family Chronicle* as an example) and essentially anti-narrative practices of new music. The reason for such appeals are the philosophical and aesthetic characteristics they share, which will be identified over the course of the study. Music is the equivalent of a universal language, an abstract language of symbols that is ambiguous. Varying musicological interpretations are diametrically opposed to the meaning laid down by the composer. Nabokov's text is similarly open to many interpretations.

## О музыке языка и мелодике речи

Музыка как аналог некоего универсального языка — абстрактный язык символов, который, в сущности, неоднозначен, и на этом основывается множество различных музыковедческих трактовок, которые порой диаметрально противоположно представляют заложенный композитором смысл. И тем не менее вопрос, чем же является музыка — языком или речью — также не получает однозначного ответа. В известном русскоязычном труде музыковеда Мориса Бонфельда, воспроизводящем в названии этот вопрос, утверждается целостно-материально-идеальная сущность музыкального произведения, в котором заложено взаимодействие означающего и означаемого, материальная форма ко-

торых образуется благодаря заданному комплексу понятий и представлений эмоций, которые, в свою очередь, обеспечивают процесс смыслообразования [Бонфельд 2000].

Таким образом, в дальнейшем уже сам музыкально-коммуникативный процесс реализует себя в речевом качестве, однако при этом язык музыки все же остается виртуально-абстрактным, а омузыкаленная речь — в итоге — единственно возможной эстетической реальностью [Там же]. Абстрактный звуковой мир не предполагает абсолютную идентификацию музыкальных знаков. С точки зрения Леви-Стросса музыкальная структура, хоть и повторяет языковые формы, но не имеет как такового языкового смысла [Levi-Strauss 1971: 579].

В новой музыке понятие «фигура» встречается достаточно часто. Понятие «фигура», которое лежит в основе концепции восприятия итальянского композитора Сальваторе Шаррино, также оказывается значимым и для Лука Франческони. Не артикулируя новшеств композиторской техники, а, напротив, стремясь к интеграции музыкально-языковых средств, Франческони излагает свою эстетическую теорию. Фигура для итальянского композитора — связующее звено между различными языковыми системами, направляющее восприятие реципиента. Для Франческони музыка — это проекция языка, которая в силу существующей неопределенности вынуждена создавать некие лингвистические предположения. Музыка — это красивая абстракция, в которой синтаксический аспект, несмотря на отсутствие однозначных трактовок структур со стороны языка, является абсолютно фундаментальным. В грамматическом измерении это не исчерпывается даже тогда, когда оно необходимо для музыки. Искусство — это в первую очередь переосмысление коллективной памяти. В какой момент историческое восприятие изменяет смысл звуковой фигуры? В каких случаях архетипическая константа оказывается настолько сильной, что она способна преодолеть историческое злоупотребление одним и тем же архетипом? Каким образом повторение фигуры в сложившемся в исторической памяти определенном семантическом контексте может изменять восприятие, даже если эта фигура чрезвычайно известна? Все эти пограничные области, по мнению Л. Франческони, являются сырьем для композитора вместе с идеями создания собственного синтаксиса, который организует зеркальную игру. Таким образом, и восприятие, и композиция, да и сам язык уходят в алгоритмы. Они — система в системе [Francesconi 1989].

Во многих композиторских концепциях музыки конца XX века грань между речью и музыкой фактически стирается. Шум и речь в концепции современного австрийского композитора Петера Аблингера функционируют в музыкально-структурированном и упорядоченном качестве. Речь не сводится к неразборчивому, чисто музыкальному, звучанию. Центральные корреляты системы создают из нее почти традиционную музыкальную композицию, в которой изменение восприятия речи отчасти происходит через применение специальных композиторских стратегий. Система отношений между восприятием и речевым объектом, выступающим в качестве музыкального звучания, не только требует от слушателя кардинальной перекодировки восприятия, но и, в сущности, полностью уравнивает речь и музыку.

Что такое речь с физической и музыкальной точек зрения? Речь представляет собой набор спектральных составляющих, подобно музыкальному звуку. Задача по воссозданию речи, как и любого другого звука, заключается в как

можно более точном воспроизведении спектра исходного сигнала в условиях возможностей инструментария, которым располагает композитор. Содержит ли «омузыкаленная речь» информацию, или же мы воспринимаем ее исключительно как гармоническое звучание? Аблингер полагает, что воспроизведенная в записи речь не обладает информационной содержательностью. В связи с этим в одном из своих интервью он цитирует Витгенштейна, утверждая, что именно образ, а в данном случае звукообраз, открывает нам смысловое содержание [Ablinger 1997], в то время как «тавтология, равно как и противоречие» нам ни о чем не говорят [Ablinger 2003]. При этом информация избыточна сама по себе, поэтому речь в качестве музыки информации не несет. Музыка и звук — независимые формы с четкими, еще пересекающимися, траекториями.

В творчестве Аблингера речь становится одним из основополагающих звуковых концептов. Его цикл «Голоса и фортепиано», первоначально создававшийся для пианиста Николаса Ходжеса, — масштабный цикл пьес, где каждая из композиций основывается на одной записи голоса какой-либо знаменитости. В конечном итоге цикл включает в себя около 80 фрагментов записанных голосов, что составляет около четырех часов музыки. Запись речи отражает специфику личности и даже авторский почерк художника. Таким образом, речь — это специфика не только голоса, но и мышления, которое может быть выражено как вербальным языком, так и музыкальным и музыкально-вербальным, как в данном случае.

Аблингер представляет «Голоса и фортепиано» как своего рода песенный цикл, несмотря на то что там никто не поет, а все голоса — это речевые выступления или интервью, сопровождающиеся партией фортепиано, сгенерированной из речевой записи. Фортепиано не сопровождает голоса, а скорее конкурирует с речью в отношении фокуса внимания слушателя. Речь во многих случаях обладает такими яркими акустическими характеристиками, что собеседник способен утратить ее смысл, заслушавшись ее «мелодикой». Упуская смысл, музыкант не пропускает мелодию речи. В качестве примера Аблингер приводит следующий случай из своей биографии, когда он, будучи маленьким, отправлялся в магазин по просьбе своей матери, он слушал инструкции, что купить и где, очень внимательно, так как любил звучание ее голоса. Отправившись в магазин, он поймал себя на том, что абсолютно не помнил, зачем поехал, потому что не слушал содержания ее речи [Ablinger 2013].

В современной лингвистике существует ряд вопросов, которые не имеют строго определенного ответа. Например, большинство лингвистов полагают, что мы мыслим посредством языка. Несмотря на то что существуют определенные разногласия, и в некоторых случаях говорится и о «языке мысли», современные лингвистические положения выделяют язык как основу когнитивного процесса. Тем не менее есть и обратное мнение, достаточно распространенное. В частности, Альберт Эйнштейн писал о том, что мы мыслим все же благодаря образам, а не словам [Стернин 2004: 17]. Эта идея согласуется с философской основой Серебряного века, а именно с идеями символизма, для которого символ «темен в своей последней глубине» [Иванов 1909: 39]. Символ или образ масштабнее слова. Для поэтов или писателей, которые «вслушиваются в речь», таким образом, мысль складывается из зрительных, слуховых составляющих, отличных от исключительно вербальных. С этими идеями соотносятся и взгляды на иконичную природу языковых знаков [Hiraga 1994].

В этой связи становится значимым упоминание Набокова о том, что он мыслит посредством образов: «Я думаю образами. Я не верю, что люди думают на языках. Они не шевелят губами, когда думают. Только неграмотный человек определенной разновидности шевелит губами, когда читает или пережевывает свои мысли» [Набоков 1997: 138].

Новая музыка порывает с прежними стереотипами восприятия, образуя в каждом новом случае специфический музыкальный язык, который, как, например, в случае с Аблингером, может быть эквивалентом вербального. Антиконвенционная сущность создает сложности восприятия; с другой стороны, именно к этому и стремится современное искусство: отказу от прямых форм выражения и повествования.

Глубинные связи элементов, которые определяют звуковые события в новой музыке, основанные на структурных формулах, подобно этому тексту, строятся на оговоренной последовательности и при создании нового смыслового ряда репродуцируются почти произвольно. Так каждая действующая в материале связь, — утверждает один из величайших композиторов современности Хельмут Лахенманн в статье «Четыре определения музыкального слуха», — «является многозначной, находится среди других связей, составляющих конгломерат — осознанных и неосознанных, обдуманых и необдуманых, рациональных и иррациональных; композитору составляет не меньше труда понять свою музыку, чем любому другому» [Lachenmann 1996: 61]. Таким образом, Х. Лахенманн позиционирует композитора скорее в качестве медиума, определяющего правила движения, но не всегда способного предположить конечную «цель маршрута» — то есть смысл.

Игровая природа слова была подробно изучена в XX веке. Людвиг Витгенштейн постулировал идею о языковых играх. Действительно, для писателей-постмодернистов порывается связь между знаком и означаемым. Об этом же пишет историк литературы Терри Иглтон: «В языке не существует гармоничной, однозначной последовательности соответствий между уровнем означающих (знаков) и уровнем означаемых (смыслов)» [Иглтон 2010: 160—161].

Набоков придерживался сходной точки зрения. Его взгляд на язык был во многом продолжением взгляда символистов, то есть музыкальные характеристики языка были основополагающим принципом организации его текстового пространства, несмотря на то что Набоков не много писал о музыке, а, напротив, противопоставлял музыке решение шахматных задач [Набоков 1997: 156]. Слова и речь в прозе Набокова подчиняются принципу «перевертня», по которому текст можно читать слева направо и справа налево [Рягузова 2002: 480—481]. В тексте сосуществует множество одновременно проигрываемых сценариев и мотивов. Основа романа — история Ады и Вана, в некотором смысле это история жизни Адама и Евы [Курганов 2001] или счастливая история Анны Карениной и Вронского:

“All happy families are more or less dissimilar; all unhappy ones are more or less alike,” says a great Russian writer in the beginning of a famous novel (*Anna Arkadieivitch Karenina*, transfigured into English by R.G. Stonelower, Mount Tabor Ltd., 1880) [Nabokov 1969: 9].

«Все счастливые семьи довольно-таки непохожи, все несчастливые довольно-таки одинаковы» — так говорит великий русский писатель в начале своего прославленного романа («*Anna Arkadieivitch Karenina*») [Набоков 1996а: 3].

В тексте сосуществуют мотивы и сюжетные линии из произведений Шатобриана, Пруста, мотивы, связанные с творчеством и критикой Достоевского, поэта К.Р., Фрейда, множество других намеков, повторов, референций. Все события, которые описаны в романе, происходят на территории Америки, однако географические названия на этом континенте — русские. В «Аде» вкус слова, его осязаемость перерастают в зашифрованные ребусы, руны, которыми главные герои романа, Ван и Ада, оперируют. Вот какие правила и коды они придумывают, когда решают писать друг другу любовные послания:

In any longer word each letter was replaced by the one succeeding it in the alphabet at such an ordinal point — second, third, fourth, and so forth — which corresponded to the number of letters in that word. Thus 'love', a four-letter word, became 'pszi' ('p' being the fourth letter after 'l' in the alphabetic series, 's' the fourth after 'o', et cetera, whilst, say 'lovely' (in which the longer stretch made it necessary in two instances to resume the alphabet after exhausting it) became 'ruBkrE', where the letters overflowing into the new alphabetic series were capitalized... [Nabokov 1969: 128].

В любом слове подлиннее каждая буква заменялась другой, отсчитываемой от нее по алфавитному ряду — второй, третьей, четвертой и так далее — в зависимости от количества букв в слове. Таким образом «любовь», слово из шести букв, преобразовывалась в «сДжфзВ» («с» — шестая после «л» буква в алфавитном порядке, «з» — шестая после «б» и так далее), при этом в двух случаях пришлось, исчерпав алфавит, вернуться к его началу [Набоков 1996а: 74–75].

В некотором смысле Набоков изобретает свою собственную систему знаков и символов, как и его герои и героини-повествователи. Ощущение слова, цвет и звук слова или буквы продолжают быть исключительно важными:

The 'D' in her name of Aqua's husband stood for Demon (a form of Demian or Dementia), and thus was he called by his kin. In society he was generally known as Raven Veen or simply Dark Walter to distinguish him from Marina's husband, Durak Walter or simply Red Veen, Demon's twofold hobby was collecting old masters and young mistresses. He also liked middle-aged puns [Nabokov 1969: 10].

Буква «Д» в имени мужа Аквы отвечала «Демону» (разновидность «Демьяна» или «Деметия») — в семье его так и звали. В свете же он был повсеместно известен как Ворон Вин или попросту Темный (Dark) Уолтер — в отличие от мужа Марины, прозванного Дурак Уолтер, а по-простому — Красный Вин. Сдвоенным хобби Демона было коллекционирование старых мастеров и молодых любовниц. Не чурался он и пожилых каламбуров [Набоков 1970: 3].

Актуальность противопоставления генотекста и фенотекста — дихотомии из понятийного ряда постмодернистской стратегии текстового анализа, введенной в философский оборот Ю. Кристевой в ее исследовании «Семиотика» (1969), — определяется тем, как соотносятся между собой структуралистский и постструктуралистский принципы мышления (как поверхность и глубина). Понятие «генотекст» отображает появление объекта и субъекта в структурах языковой коммуникации, а также процедуру образования ядра значения. Генотекст — основа, которая находится на предязыковом уровне. Это то, что в дальнейшем локализуется и обозначается Кристевой уже как «фенотекст». Генотекст представляет собой системный принцип, а фенотекст — асистемный. В новой музыке эти две категории принадлежат области музыкального анализа сериальных компози-

ций и новой музыки последующего периода, обозначаемого как постсериальный. В сериальных опусах 1950-х годов значения/структуры располагаются внутри композиторского языка, который открывает дискуссию об индивидуализации самого композиторского процесса. При этом как эстетическое, так и поэтическое начала находятся в соответствии друг с другом. В постсериализме значения/структуры в той или иной форме отражают процессы рецепции.

Для Шаррино характерно особое отношение композитора к миру, предполагающее миметическое преобразование физических реальностей в поисках различного рода «двойников». Фигура у Сальваторе Шаррино входит в своего рода риторический инструментарий, с помощью которого он объясняет значения различных текстов. В книге «Фигуры музыки: от Бетховена до современности» [Sciagrino 1998] композитор сквозь оптику своей поэтики интерпретирует художественную и музыкальную историю. Он отступает от традиционной антропоцентрической трактовки, избирая в качестве исходного пункта универсальные символы, присутствующие не только в музыке — временном искусстве, но также и в пространственных искусствах. В действительности это весьма избирательная интерпретация истории музыки через поэтику. Антириторическая концепция у композитора предстает в особом ракурсе в виде когнитивной стратегии. Новая музыка постсериализма, оперируя идеей фенотекста Ю. Кристевой, открывает дискурс о связи между намерениями композитора и слушателем.

## Пространственно-временные подсистемы текста

Вопрос, связанный с нарративным временем, волнует Набокова, как и художников, поэтов, композиторов XX века, в разные периоды творчества. Лингвист Е.В. Падучева при анализе романа Набокова «Пнин» пишет о том, что для Набокова характерен так называемый СКВ, «свободный косвенный дискурс», речь, при которой нарратор частично уступает персонажу право на речевой акт, таким образом, возникает эффект «нарративной проекции», при которой пространственно-временные координаты говорящего и нарратора могут совпадать или не совпадать. Сосуществование многоплановых пространственно-временных подсистем потрясает воображение, создавая «поразительный по геометричности своего построения хронотоп» [Падучева 2005: 926]. При этом пространственно-временные координаты рассказчика(-ов) и героев могут быть сходными, а могут не совпадать:

**“Hue or who? Awkward. Reword!** (marginal note in Ada Veen’s late hand)” [Nabokov 1969: 14].

“Гармонизировал-германтировал? Коряво. Перекроить! (помечено на полях поздним почерком Ады Вин)” [Набоков 1996а: 10].

В этом примере нарратор и главный герой Ван сливаются воедино, их пространственно-временные координаты совпадают. Интересно, что к этой системе координат присоединяется и пространственно-временная система Ады-повествователя (в тексте «на полях поздним почерком Ады Вин»).

Пространственно-временные координаты персонажа и автора-повествователя могут вдруг стать совершенно различными. Выделение «эгоцентри-

ков», то есть слов, которые указывают на определенные точки пространственно-временных координат, позволяет говорить о сосуществовании нескольких различных субсистем в тексте:

Hammock and honey: **eighty years later** he could **still recall with the young pang** of the original joy his falling in love with Ada. **Memory and imagination** halfway in the **hammock** of his **boyhood's dawns**. At **ninety-four** he liked **retracing that first amorous summer** not as a dream he had just had but as a recapitulation of consciousness to sustain him in the small grey hours between shallow sleep and the first pill of the day. Take over, dear, for a little while. Pill, pillow, billow, billion. Go on from here. Ada, please. (She) **Billion of boys** [Nabokov 1969: 59–60].

Гамак и мед: и восемьдесят лет спустя он с юношеской пронзительностью исконного счастья вспоминал о поре своей влюбленности в Аду. Гамак его отроческих рассветов — вот середина пути, в которой память сходится с воображением. В свои девяносто четыре он радостно углублялся в то первое любовное лето, не как в недавнее сновидение, но как в краткую репризу сознания, позволявшую ему перемотать ранние, серенькие часы между слепым сном и первой пилюлей нового дня. Замени меня ненадолго. Подушка, пилюля, бульон, миллиард. Вот отсюда, Ада, пожалуйста. (Она). Миллиард мальчишек [Набоков 1996а: 24].

В данном фрагменте очевидно, что сначала повествование ведется в «современности», то есть в системе координатора нарратора (Вана) (в тексте: «восемьдесят лет спустя», «вспоминал»). Гамак становится тем хронотопом, где «воображение» сходится с «памятью», а прошлое с настоящим, поэтому упоминание «первого любовного лета» переносит читателя в систему пространственно-временных координат Вана-героя на много лет спустя (в тексте: «В свои девяносто четыре он радостно углублялся в то первое любовное лето»). Далее автор-повествователь вновь возвращается в свою собственную систему координат, передавая при этом часть «управления» Аде (в тексте эгоцентрики: «Вот отсюда, Ада»). Ада продолжает повествование, совмещая пространственно-временные системы настоящего и прошлого (в тексте: «(Она). Миллиард мальчишек»).

Восприятие музыкального звука в пространстве не имеет никакого отношения к его высоте, хотя и нет смысла говорить и о буквальных текстурных качествах звука. Это чувство пространственности является общей чертой для нашего интуитивно понятного описания звуков, которые мы слышим, и находит свое отражение в технической стороне музыкальной нотации. Примером применения особой пространственной концепции в новой музыке можно считать творчество австрийского композитора Беата Фуррера. Для него важнейшим из средств художественной выразительности в его концепции становится пространственный жест. Термин «пространственный жест» был предложен автором концепции спектроморфологии Деннисом Смолли, который, в свою очередь, сравнил пространственные жесты, созданные инженером-диффузором, с физическими жестами традиционных инструментальных исполнителей [Smalley 2007]. Теория спектроморфологии описывает феномен пространственности, предлагая жестовый подход, который может быть использован как принцип структурирования в электроакустической и особенно акустической музыке. Этот принцип структурирования использует и Фуррер. Одним из поразительных эффектов его музыки становится тот факт, что мнимая сложность, на которую наталкивается наше слуховое восприятие, загромождается множеством канонических линий. При этом в действительности в партитуре

эта фактура оказывается вполне рационально организованной. Это акустическое пространство кажется неконтролируемым, хотя на самом деле оно более чем детерминировано композитором. О сущности своего живого, варибельного, будто духами управляемого, «акустического театра» Фуррер говорит следующее: «Вначале была мысль, что любой звук имеет определенное пространство и что звук движется в пространстве, меняясь при этом...» [Furter 2006]. Одним из наиболее известных и резонансных творческих проектов стала его опера «Фама», которую тем не менее оперой он не называет, предпочитая определение «аудиотеатр» или «слуховой театр». Обозначая таким образом жанр своей оперы «Фама», созданной для большого ансамбля, восьми голосов, актрисы и особого акустического устройства Klanggebäude (звуковая коробка, или же звуковая камера), Беат Фуррер подчеркивает первостепенную важность для него в этом произведении пространственного аспекта. Klanggebäude — это специальное устройство служит для создания особого эффекта нахождения реципиента внутри дома Фамы.

Пространство и время взаимосвязаны. Музыка исторически относилась к области временных искусств, но применительно к XX веку, который дает нам понимание многомерного пространства, где взаимодействуют несколько временных слоев, явление многопараметровости особо явно прослеживается. Для новой музыки мера (качество и смысл) ощущения звука полностью связаны с реальностью (музыкальной), частью которой является композитор, и, следовательно, именно она становится смысловой траекторией звука.

## Языковые и музыкальные особенности современного текста

Пространственно-временные особенности художественного нарратива Набокова часто сравнивают с принципом временной обратимости или обратной перспективы. Действительно, «игра» со временем, одновременность существования прошлого, настоящего и будущего отражает особенность мышления Набокова как художника XX века. «Прошлое, настоящее и будущее возникают в моментальной вспышке, так и воспринимается весь круг времени, другими словами, время перестает существовать» [Набоков 1996б: 71].

«Моментальная вспышка», о которой говорит Набоков, оказывается аналогична концепции «момент-формы», предложенной в новой музыке композитором Карлхайнцом Штокхаузеном. Используя идею вертикального среза времени, он переосмысливает концепцию причинно-следственных связей развития материала. Отсутствие линейного течения времени — «от прошлого через настоящее в будущее» — сосредотачивает форму на индивидуальном, замкнутом на самом себе «моменте». Для самого композитора, по его собственным словам, — это стремление преодолеть конечность времени одномоментным вертикальным срезом некоего потока времени. Не менее распространенным приемом в новой музыке является и обратная временная перспектива. Если в литературной области этот прием скорее инновационный, то в музыке «зеркальные репризы» встречались и у классиков, а всевозможные «ракоходные» тематические формы фуг, которые далее применялись и в додекафонии, мы можем найти уже в полифонии строгого стиля. Обратная перспектива применяется в музыкальном сериализме при построении зеркальной формы

с симметрией по центру (пример: «Incontri» (1955) Л. Ноно, центр симметрии 109 такт — далее зеркальное повторение звуковых событий).

Говоря о принципе обратной перспективы, можно вспомнить слова П. Флоренского, который приходит к выводу о том, что перспективность изображения представляет собой лишь один из возможных приемов символической выразительности, существование которого не должно отрицать иные возможности изображения, имеющие собственные смысловые и стилистические цели [Флоренский 1996: 40]. Если в искусстве обратная перспектива является способом демонстрации потаенного, сверхъестественного, то в постмодернистской прозе подобная идея реализуется благодаря лексическим и грамматическим искажениям. Определенная свобода от правил или, напротив, эксперименты с языковыми средствами в поздних романах Набокова могут быть обозначены, например, как: а) безглагольная реализация, употребление эллипсиса, что указывает на относительность времени, внимание к паузам (в музыке это «время тишины», частный случай концепта «молчания»), акцент на ритмике, пунктуации; б) полиязычие, использование нескольких языков; в) лексическая насыщенность. Рассмотрим данные примеры более подробно.

Как показал анализ романа «Ада» Набокова, для текста весьма характерна безглагольная реализация, употребление назывных предложений или эллипсиса:

*'Idiot', said Ada, from the wall side, without turning her head. Summer 1960? Crowded hotel somewhere between Ex and Ardez? Ought to begin dating every page of the manuscript. Should be kinder to my unknown dreamers [Nabokov 1969: 99].*

— Идиот, — от стены ответила Ада, не повернув головы.

Лето 1960-го? Битком набитый отель где-то между Эксом и Ардезом?

Надо бы ставить дату на каждом листке манускрипта: следует быть добрее к неведомым мне сновидцам [Набоков 1996а: 19].

В данном примере Ван пытается вспомнить ситуацию, произошедшую с ним и Адой в 1960 году, и одновременно хочет написать об этом, зафиксировать историю письменно. Эллипсис, то есть неполная фраза (в тексте: «summer 1960», «crowded hotel somewhere between Ex and Ardez»), а также неточность деталей («somewhere», «between Ex and Ardez»), эксплицитное упоминания «некоего города Экс» создает, на наш взгляд, эффект паузы, определенной «остановки времени», «зависания». Данное ощущение усиливается и благодаря тому, что Ада насмешливо и грубо обращается к Вану «со стены, не повернув головы», то есть является не персонажем, а фотографией, одной из своих возможных «вариантов» в вечности. Персонажи и авторы (Ада и Ван) находятся, таким образом, во вневременном пространстве, а грамматическая категория эллипсиса, на наш взгляд, имплицитно усиливает значение «молчания», «сокращения».

Преодолевая время, автор в какой-то степени преодолевает смерть. Набоков красноречиво пишет об этом, например, в «Прозрачных предметах»: «Вот оно, как мне хочется верить, не грубое страдание физической смерти, а ни с чем несравнимые муки таинственного душевного маневра, необходимого для перехода из одного бытия в другое» [Набоков 2004: 250].

«Человек выказывает себя как сущее через речь» в концепции Хайдеггера, а у итальянского композитора Пьерлуиджи Биллоне сущее — это звук и зву-

ковое пространство, как форма высказывания, так и место бытия. Через речь человек определяет себя как сущее в мире других сущих, а композитор, соответственно, делает это через звуки и звуковое пространство, которое, как язык у Хайдеггера, у Биллоне становится пространством бытия. В экзистенциал речи включены как слушание, так и молчание. Предшествующее речи молчание, так называемый «звон тишины», для П. Биллоне эквивалентно. Когда слово становится местом, где происходят события, «конкретным» эквивалентом высказывания, собственной теневой областью слова является хайдеггеровский «звон тишины» [Хайдеггер 1993: 265]. Затем эффект ослепления или оглушения тишиной проходит, когда возникает пространство, где мы и вещи можем существовать. Молчание — это исток речи, в музыке тишина — это исходный пункт звука. Хайдеггеровское бытие — *Seyn* (бытие как ничто) связано с понятием фундаментальной онтологии Начала. *Dasein* — понятие, часто переводимое как «здесь-бытие», «вот-бытие», «тут-бытие» [Там же: 8], может быть трактовано и как «присутствие». И именно это «присутствие» становится основополагающим понятием для П. Биллоне и его философии музыкального жеста. Итальянский композитор сопоставляет роль слова в европейской культуре с его значением в японской культуре. Так, в японском языке, пишет Биллоне, есть слово «кото-ба». Этот знак являет собой постепенное раскрытие пространства, заключенного в нем самом. И в этот момент данный знак демонстрирует свою силу как «разоблачающее присутствие». В основе этого понятия, утверждает Биллоне, лежит «довербальная ясность». «Письменные знаки, а также слово *Koto-ba*, которое объединяет их всех (сохраняя их в высказывании), являются следами — способами и возможностями написания — этого события молчаливого понимания, которое удастся слышать, — видеть и произносить, то, что не имеет ничего общего с высказыванием» [Billone 2010]. «Кото-ба» — это исконно японские знаки, которые существовали в старояпонском. Буквально с японского «кото-ба» переводится как «слово языка». Таким образом, мы понимаем, что у слова и звука существует свое внутреннее пространство.

Акцент на текстуре, ритмике, звучании слов определяет общую гетерогенность текстов позднего Набокова, которые характеризуются смешением различных стилей и жанров. В свою очередь, принцип полиязычия, или смешения языков, часто актуализируется как смыслообразующий:

In November of 1871, as he was in the act of making his evening plans with the same smelly but nice cicerone in a **café-au-lait** whom he had already hired twice at the same Genoese hotel, an aerocable from Marina arrived (forwarded with a whole week's delay via his Manhattan office which had filed it away through a new girl's oversight in a dove hole marked **RE AMOR**) arrived on a silver salver telling him she would marry him upon his return to America [Nabokov 1969: 11].

В ноябре все того же 1871 года, в самую ту минуту, когда Дан обсуждал распорядок вечера все с тем же смердящим, но симпатичным чичероне в костюме цвета *café-au-lait*, коего он нанимал уже дважды все в том же генуэзском отеле, ему поднесли на серебряном блюде воздушную аэрограмму от Марины (доставленную с недельной задержкой через манхаттанскую контору Дана, где ее по недогадлу новой регистраторши засунули в голубиный лаз с пометкою «**RE AMOR**»); аэрограмма гласила, что Марина готова выйти за него, как только он возвратится в Америку [Набоков 1996а: 6].

В данном примере, помимо английского языка, автор употребляет французское название кофе и гостиницы («café of lait», «Genoese hotel»). В тексте также говорится о «паметке RE AMOR», при этом заглавные буквы и игра слов («RE AMOR» в значении «снова любовь» или «ответ на любовь», как обычно бывает в переписке) делают повествование еще более неоднородным.

При смешении нескольких языков в тексте Набокова создается эффект «лексической насыщенности», хорошо заметный в предыдущем примере. Здесь действует система «иконичности знака», вследствие этого можно выделить так называемый принцип иконической последовательности [Hiraga 1994], который позволяет лексически насыщенной фразе воссоздать ситуацию более ярким образом. В данном примере это достигается путем усложнения синтаксиса (оборот, приведенный в скобках), а также совмещения придаточного предложения и нескольких предложных конструкций (в тексте: «forwarded with a whole week's delay via his Manhattan office which had filed it away through a new girl's oversight in a dove hole marked RE AMOR»).

Метафорическое, а в некоторых случаях и буквальное полиязычие, в новой музыке весьма характерный прием. Так, австрийский композитор Беат Фуррер применяет принципы полиязычия, полиисторизма, вневременности и мифологизма, внедряя их в свой авторский подход к музыке с текстом, который он последовательно применяет, начиная с оперы «Die Blinden» (1989). Он сам осуществляет отбор текстовых материалов, определяя способ, согласно которому они будут взаимодействовать. Тексты предельно разнообразны с точки зрения как географической и языковой, так и эпохальной принадлежности их авторов. В этом контексте композитор находит новые пересекающиеся пути. Кроме того, его авторские либретто опер, которые сочетают в себе множество различных текстов и не происходят из одного-единственного источника, способны осветить предмет с разных точек зрения и различных исторических позиций и создать широкие пространственно-временные перспективы, и именно эти факторы привлекают Фуррера. В интервью с Патриком Мюллером, обсуждая предстоящую премьеру оперы «Invocation», Фуррер комментирует прием использования различных языков: «Каждый язык имеет свою собственную звуковую палитру — не только с точки зрения разговорного аспекта, но и с точки зрения напевности. На итальянском я бы никогда не написал оперу, впрочем, так же дело обстоит и с испанским. Я не использовал тексты Хуана де ла Круса для партии сопрано, потому что этот язык требует определенного композиционного подхода. В “Invocation” отдельные сегменты на немецком языке используются исключительно для разговорных частей, в то время как хор поет на итальянском, древнегреческом и латыни. Я бы никогда не использовал последний для прямой речи, так как он характеризуется довольно грубым акцентом и обилием гласных» [Müller 2003]. В таких операх, как «Narcissus» и «Begehren», произнесенные слова разбиты на буквы, слоги и обрывочные, незаконченные фразы, благодаря применению чрезвычайно точной ритмической обработки они становятся частью звучания ансамбля. Для того чтобы было возможно различить, где речь, а где звучание инструментов, требуется внимательно вслушиваться.

Гетерогенность языковых элементов, сплавленных воедино, или их противопоставление в контексте воздействия на различные перцептивные сущности, как в новой музыке, так и в современной литературе, оказываются сфокусированными на общей идее художественного смысла. Стремление ухода от

прямых форм выражения и нарративности оказывается двусторонним процессом, где и новая музыка, и современная литература направлены навстречу друг другу.

## Библиография / References

- [Бонфельд 2000] — *Бонфельд М.* Музыка: язык или речь? // Открытый текст. 2000. 1 января (<http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416>).
- (*Bonfeld M.* Muzika: yazik ili rech? // Otkrytiy tekst. (<http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416>.)
- [Иванов 1909] — *Иванов В.* По звездам. СПб.: Оры, 1909.
- (*Ivanov V.* Po zvezdam. Saint Petersburg, 1909.)
- [Иглтон 2010] — *Иглтон Т.* Теория литературы. Введение / Пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. М.: Территория будущего, 2010.
- (*Eagleton T.* Literary Theory: An Introduction. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, 2010. — In Russ.)
- [Курганов 2001] — *Курганов Е.* Лолита и Ада. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2001.
- (*Kurganov E.* Lolita i Ada. Saint Petersburg, 2001.)
- [Набоков 1996а] — *Набоков В.В.* Ада, или Радости страсти. Семейная хроника / Пер. С. Ильина. М.: ДИ-ДИК, 1996.
- (*Nabokov V.* Ada or Ardour: A Family Chronicle. Moscow. 1996. — In Russ.)
- [Набоков 1996б] — Искусство литературы и здравый смысл / Пер. с англ. Н. Ермаковой // Звезда. 1996. № 11: Владимир Набоков. Неизданное в России.
- (*Nabokov V.* Iskustvo literatury i zdraviy smisl // Zvezda. 1996. № 11: Vladimir Nabokov. Neizdannoe v Rossii.)
- [Набоков 1997] — Два интервью из сборника «Strong Opinions» // В.В. Набоков: Pro et contra / Под ред. Б.В. Аверина: В 2 т. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997.
- (*V.V. Nabokov.* Dva interv'yuy iz sbornika "Strong Opinions" // Pro et contra / Ed. by B. Averin. In 2 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, 1997.
- [Набоков 2004] — *Набоков В.В.* Со дна коробки. Прозрачные предметы / пер. Д. Чекалова. СПб.: Азбука, 2004.
- (*Nabokov V.* Transparent things. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.)
- [Падучева 2005] — *Падучева Е.В.* Игра со временем в первой главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сборник статей к 70-летию Т.М. Николаевой. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 916—931.
- (*Paducheva E.V.* Igra so vremenem v pervoy glave romana Nabokova "Pnin" // Yazik. Lichnost'. Tekst: sbornik statey k 70-letiyu T.M. Nikolaevoy. Moscow, 2005.)
- [Рягузова 2002] — *Рягузова Л.Н.* Принцип палиндрома, или внутренняя обратимость в текстах В.В. Набокова // Логический анализ языка. Семантика начала и конца / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: ИНДРИК, 2002.
- (*Ryaguzova L.N.* Printsip palindroma, ili vnutrennyaya obratimost' v tekstakh V.V. Nabokova // Logichesky analiz yazika. Semantika nachala i kontsa / Ed. by N.D. Arutyunova. Moscow, 2002.)
- [Стернин 2004] — *Стернин И.А.* Язык и мышление / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: ВГУ, 2004.
- (*Sternin I.A.* Yazik i mishlenie / Ed. by I.A. Sternin. Voronezh, 2004.)
- [Флоренский 1996] — *Флоренский П.А.* Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996.
- (*Florensky P.A.* Izbrannyye trudy po iskusstvu. Moscow, 1996.)
- [Хайдеггер 1993] — *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. М.: Республика, 1993.
- (*Heidegger M.* Sein und Zeit. Moscow, 1993. — In Russ.)
- [Ablinger 1997] — *Ablinger P.* No Transgression // [https://ablinger.mur.at/docs/no\\_transgression.pdf](https://ablinger.mur.at/docs/no_transgression.pdf).
- [Ablinger 2003] — *Ablinger P.* Art and culture // [https://ablinger.mur.at/txt\\_art-and-culture.html](https://ablinger.mur.at/txt_art-and-culture.html).
- [Ablinger 2013] — *Ablinger P.* Noise and noises // [https://ablinger.mur.at/zettel\\_noise-and-noises.html](https://ablinger.mur.at/zettel_noise-and-noises.html).
- [Billone 2010] — *Billone P.* Lecture. 2010 // Harvard. Cambridge Columbia University. New York ([https://www.pierluigibillone.com/en/texts/harvard\\_cambridge\\_lecture\\_2010.html](https://www.pierluigibillone.com/en/texts/harvard_cambridge_lecture_2010.html)).
- [Francesconi 1989] — *Francesconi L.* Complexity. [1989] // <https://lucafrancesconi.com/wp-content/uploads/2018/07/complissima-2.pdf>.

- [Furrer 2006] — *Furrer B.* Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Hortheater für grobes Ensemble acht Stimmen, Schauspielerin und Klanggebäude: CD-Booklet. Kairos, 2006. P. 21—31.
- [Hiraga 1994] — *Hiraga M.K.* Diagrams and Metaphors: Iconic Aspects in Language // *Journal of Pragmatics*. 1994. № 22. P. 5—21.
- [Lachenmann 1996] — *Lachenmann H.* Vier Grundbestimmungen des Musikhorens // *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966—1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1996.
- [Levi-Strauss 1971] — *Levi-Strauss C.* L'homme nu. Mythologiques V. Paris: Plon, 1971.
- [Müller 2003] — *Müller P.* Formen von Musiktheater. [2003] // <http://www.dissonanz.ch/CH-Komponisten/Furrer.html>.
- [Nabokov 1969] — *Nabokov V.* Ada or Ardour: A Family Chronicle. London: Penguin Books, 1969.
- [Sciarrino 1998] — *Sciarrino S.* Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998.
- [Smalley 2007] — *Smalley D.* Space-Form and the Acousmatic Image // *Organised Sound*. Cambridge University Press, 2007. Vol. 12 (1). P. 35—58.

# Архивные материалы: Советская дипломатия

Ева Берар

## Экспонаты из plombированного вагона:

ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА РУССКОГО ИСКУССТВА 1922 ГОДА  
В БЕРЛИНЕ<sup>1</sup>. ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ<sup>2</sup>

Ewa Bérard

Exhibition Items from a Sealed Train: The First Exhibition of Russian Art in Berlin, 1922:  
A Documented History

**Ева Берар** (Государственный центр научных исследований Франции (Париж), старший исследователь) ewa.berard@ens.fr.

**Ewa Bérard** (Senior Researcher, French National Centre for Scientific Research) ewa.berard@ens.fr.

**Ключевые слова:** культурная дипломатия, первая выставка русского искусства 1922 года в Берлине, исследование архива, Вилли Мюнценберг, А.В. Луначарский

**Key words:** cultural diplomacy, the first exhibition of russian art in Berlin (1922), archive recherche, Willi Münzenberg, Anatoly Lunacharsky

- 1 Приношу благодарность моим друзьям в Переделкино, гостеприимство которых позволило мне спокойно исследовать московские архивы, и друзьям в Париже, Леониду Геллеру и Алексею Береловичу, которые внимательно прочли мой текст и сделали ценные замечания.
- 2 Выражаю благодарность сотрудникам Государственного архива Российской Федерации и Архива внешней политики Российской Федерации, знания и помощь которых помогли мне найти правильную тропинку в сложных архивных фондах. Особую признательность выражаю тем знатокам архивного дела, которые содействовали, хотя и безуспешно, моим поискам архива Особого комитета по устройству за границей выставок произведений русских художников и по организации поездок за границу артистов всех видов сценических искусств. Сотрудники берлинского Politisches Archiv des Auswärtigen Amts безупречно подготовили нужные мне документы. Часть архивных материалов, включенных в настоящую статью, была использована в тексте: *Bérard E.* The 'First Exhibition of Russian Art' in Berlin: The Transnational Origins of Bolshevik Cultural Diplomacy, 1921–1922 // *Contemporary European History*. 2021. Vol. 30. Special Issue 2: European Cultural Diplomacy and the Twenty Years' Crisis, 1919–1939 // Ed. by B. Martin, E. Piller. P. 164–180.

Первая выставка русского искусства, которая открылась в Берлине в сентябре 1922 года, через три месяца после Рапальского договора о восстановлении дипломатических отношений между Веймарской Республикой и Советской Россией, стала художественным и политическим событием в Европе. Представляя собрание русского авангарда, она была призвана продемонстрировать созидательную энергию революции и искренность «нового курса», открытого внешнему миру. Но почему же организатор выставки со стороны РСФСР, нарком просвещения А.В.Луначарский, обрушился в печати на ее «левый флюс» и «отпрыски левобуржуазного искусства парижской богемы»? Как объяснить, что большевики решились насаждать пролетарскую революцию при помощи упадочной живописи? Что имел в виду Вилли Мюнценберг, глава Международной рабочей помощи голодающим Поволжья, убеждая В.И. Ленина, что именно *его* проект выставки обеспечит ее пропагандистский успех? Внимательный просмотр советских и немецких архивных документов проясняет необъяснимое: изначально организовывались не одна, а две выставки, прием мировой революции — бронированный поезд — пригодился и в культурной дипломатии, а МИД Германии в сотрудничестве с коминтернистом Мюнценбергом более целеустремленно проводил политику «сближения» с Советской Россией, чем большевики и советский посол в Германии.

The First Exhibition of Russian art that opened in Berlin in September 1922, three months after Weimar Republic and Soviet Russia, had resumed their diplomatic relations, was an artistic and political event in Europe. Displaying an extraordinary collection of Russian avant-garde art, it was intended to demonstrate the creative energy of the revolution and the integrity of the “new course,” open to capitalist world. But then why did the organizer of the exhibition on the RSFRS’s side, People’s Commissar of Education Anatoly Lunacharsky, attack its “leftist miasma” and “offspring of the left-bourgeois art of the Parisian bohemia”? How to explain Bolsheviks’ project to export the proletarian revolution with the help of decadent painting? What did Willi Münzenberg, the head of the Foreign Committee for Hunger Relief for Russia, mean when he assured Lenin that precisely his idea of exhibition would guarantee its success? A close examination of Soviet and German archival documents explains the unexplained. Initially, not one, but two exhibitions were organized; the device of world revolution — an armored train — was useful in artistic diplomacy; and the German Foreign Ministry, working hand in hand with the Comintern man Willi Münzenberg, displayed more determination in applying cultural devices to the “rapprochement” diplomacy than Bolsheviks did.

15 октября 1922 года в известной берлинской галерее Ван Димен на бульваре Унтер дер Линден открылась «Первая выставка русского искусства». Выставка была устроена с размахом: среди почти тысячи экспонатов находились полотна художественного объединения «Мир искусства», до- и послереволюционного авангарда и работы художников, живущих в эмиграции. Немудрено, что выставка сразу стала художественным и политическим событием, живо обсуждаемым печатью Германии и Франции [Adkins 1989: 196—197]. Шестью месяцами ранее РСФСР и Веймарская республика, два «изгоя», как тогда говорилось, Версальского трактата, подписали в Рапалло договор о восстановлении дипломатических отношений, и немецкая пресса приветствовала художественное мероприятие как «дипломатический успех» Москвы. В глазах западной публики русский авангард стал доказательством созидательной энергии революции и искренности «нового курса» — НЭПа, — открытого внешнему миру. Иначе говоря, выставка открыла путь культурному, мирному наступлению большевиков на общественное мнение Запада, в особенности на интеллектуальные и творческие круги. Неудивительно, что интерес к берлинскому мероприятию возобновился в 1970-е годы, совпав с воскрешением досталинского ленинизма. Отмечая это увлечение, английский искусствовед Петер Нисбет настаивал на подробном документальном исследовании истории мероприятия, предостерегающе отмечая, что выставка «подвергается опасности приобрести легендарный статус» [Nisbet 1983]. Предлагаемая статья пытается ответить на этот вызов.

## Кому принадлежит идея и организация выставки?

Задуманная задолго до Рапалло, советская выставка, будь она исключительно художественная, не могла состояться без согласия и содействия правительства Германии. Как станет ясно позже, именно его целеустремленная позиция позволила довести дело до конца. Первое предложение о выставке поступило из Москвы весной 1921 года (см. ниже) и наткнулось на официальный отказ Берлина. Второй раз предложение неформальным путем повторил нарком просвещения А.В. Луначарский в ноябре того же года, и оно было принято при условии, что организатором мероприятия будет не советское правительство, а «отделение искусства» берлинского представительства (еще не посольства) Советов. Посредником в организации стал не кто иной, как глава Международной рабочей помощи голодающим Поволожья и член Заграничного комитета помощи голодающим в России в Германии, немецкий коммунист Вилли Мюнценберг<sup>3</sup>.

В истории искусств берлинская выставка известна как отправная точка триумфального марша русского авангарда по всему миру. Думается, именно этот грандиозный и неожиданный успех требует более пристального взгляда на те обстоятельства, которые перевели далеко не пролетарские художественные эксперименты, в частности работы супрематистов, в разряд «одного из больших факторов культурного экспорта и духовной пропаганды РСФСР»<sup>4</sup>. Кто являлся *spiritus movens* выставки, кто вел переговоры с немецкой стороной, кто подбирал экспонаты, какие цели преследовали обе стороны? Эти и другие вопросы возникли у меня при изучении существующих исследований. Не найдя удовлетворительных ответов, я обратилась к архивным материалам, хранящимся в России и в Германии.

### Октябрь — ноябрь 1922 года. Берлинский вернисаж и каталог. Статья А.В. Луначарского и начало легенды

Принимая за отправную точку изданный галереей Ван Димен каталог выставки, кажется, что никаких сомнений на счет организаторов быть и не может: на первой странице четко указано, что мероприятие устроено совместно Российским комиссариатом науки и искусства и Заграничным комитетом помощи голодающим в России, а весь доход от продажи экспонатов предназначается для голодающих в России [Альтман 1983]<sup>5</sup>. Соответственно, на берлинском верни-

---

3 В феврале 1921 года ВЦИКом была установлена Центральная комиссия помощи голодающим (Помгол) под председательством М.И. Калинина, которая так и останется мертвой структурой. В июне, при посредничестве Максима Горького Ленин и Политбюро разрешили деятельность беспартийного Всероссийского комитета помощи голодающим, созданного С.М. Прокоповичем и его женой Е.Д. Кусковой. Комитет был насильственно разогнан в конце августа. 27 июля Коминтерн создал при Internationale Arbeiterhilfe (IAH, Workers' International Relief, Межрабпом) особую организацию для помощи голодающим России.

4 Тугендхольд Я. Вопросы художественного дня // Известия. 1922. 24 декабря. № 292. С. 6.

5 См. также: ГАРФ (Государственный архив Российской Федерации). Ф. 3. Оп. 5. Д. 1096. «Межрабпом» (Выставка в Берлине). Р. 6. Л. 235 об.

саже присутствовали заместитель наркома просвещения РСФСР З.Г. Гринберг, глава Международной рабочей помощи голодающим Вилли Мюнценберг, немецкий комиссар искусств Эдвин Редслоб, а также три московских комиссара выставки: Давид Штеренберг, Натан Альтман и Наум Габо. Самого наркома Луначарского не было, как и не было в каталоге обещанного им текста [Adkins 1989]. Как будто бы все ясно, но шесть недель спустя именно Луначарский предложит совсем другую версию выставки, которая радикально изменит ее эстетическую и политическую сущность. 2 декабря 1922 года «Известия» публикуют статью наркома, в которой объявляется, что выставка была устроена «Наркомпросом РСФСР»<sup>6</sup>. Про немецких соорганизаторов не упоминается ни слова. Как и в немецкой прессе, в статье подчеркивался политический и дипломатический успех мероприятия, но заодно критиковались советские ведомства, которые, по словам Луначарского, не содействовали мероприятию, опасаясь «равнодушия иностранной публики или низкопробности самих экспонатов». Полемическая подоплека этой атаки нам станет яснее позже. Но это не всё. Доказав свою легитимность, создатель «дипломатического успеха» приступает к самокритике на фронте эстетической бдительности. Отбор экспонатов (им же курированный) якобы проводился в спешке и получился тенденциозным: в выставочных залах воцарились «левый флюс» и «отпрыски левобуржуазного искусства парижской богемы». Татлин, Родченко, Малевич, Попова, Эль Лисицкий еще царят на Унтер ден Линден, в то время как Луначарский разоблачает господствующую тональность выставки: берлинская публика получает впечатление, что

«левое» направление преобладает у нас и... близкие к реализму формы искусства у нас только доживают свой скучный век. Кроме того, немцы не увидели на нашей выставке, за редкими исключениями, действительно крупнейших произведений<sup>7</sup>.

Благодаря переизданиям статьи, высказывания Луначарского, утверждающие исключительную роль советского ведомства в организации выставки, стали приобретать статус легенды.

## Обзор исследований

Обратимся к исследовательской литературе, по крайней мере к тем публикациям, которые положили начало альтернативным интерпретациям выставки.

Имя Вилли Мюнценберга, которое с легкой руки наркома исчезло из истории берлинского мероприятия, появляется вновь на страницах советской печати в 1973 году, в публикации выбранной переписки Вилли Мюнценберга и В.И. Ленина 1921—1922 годов журналом «История СССР». Ведущая роль берлинского товарища на первоначальном этапе выставки выявлена здесь однозначно; еще ярче она обозначена в примечаниях к этой публикации<sup>8</sup>.

В 1982 году выставка стала предметом детального исследования В.П. Лапшина [Лапшин 1982]. Отправной точкой для Лапшина стала упомянутая выше

6 *Луначарский А.В.* Русская выставка в Берлине // Известия ВЦИК. 1922. 2 декабря. № 273. (Перепечатано также в: [Луначарский 1924; 1967].)

7 Там же.

8 Письма В.И. Ленину о деятельности Межрабпома (1921—1922) / Публ. Ю.А. Львунина, И.С. Полянского // История СССР. 1973. № 6.

статья Луначарского, которой он безоговорочно доверял. Будучи исключительно скрупулезным искусствоведом, Лапшин говорит о Межрабпоме и его роли в «налаживании советско-германских культурных связей», но фамилия главы Межрабпоба не упоминается. Имея в виду публикацию «Истории СССР» 1973 года, не будет переувеличением объяснить эту лакуну вторжением цензуры.

В 1983 году лондонская галерея «Annaly Juda Fine Art» устроила реконструкцию берлинской выставки. Петер Нисбет, один из авторов каталога, задался целью исследовать историю подготовки мероприятия. При этом он обильно цитирует статью Лапшина и, следуя за советским ученым, считает Луначарского главным учредителем выставки, хотя последующее разоблачение наркомом «левого флюса» его озадачивает. Нисбет, видимо, посетил архив МИДа Германии, но был обескуражен предельной сумбурностью процесса подготовки, не продолжил исследований и удовольствовался заключением, что организация международных выставок всегда наталкивается на известные трудности [Nisbet 1983]. Рапальский договор 1922 года упоминается, но дипломатическая и политическая подоплека мероприятия остаются вне поля зрения автора.

Фигура Вилли Мюнценберга выдвигается на первый план советским искусствоведом-диссидентом Игорем Голомштоком в его книге «Тоталитарное искусство», изданной в Лондоне в 1990 году и получившей большой резонанс. Голомшток цитирует, с одной стороны, работы Лапшина и Нисбета, а с другой — письмо Мюнценберга к Ленину от 22 декабря 1921 года, известное по публикации в «Истории СССР». Упор делается на мотивировке двух коммунистических деятелей. Приводя в пример высказывание Гитлера о разлагающем действии современного искусства на политический строй побежденной Франции, Голомшток утверждает, что Мюнценберг и Ленин следовали аналогичной логике: «Разрушительную энергию авангарда, игравшего когда-то активную роль в низвержении всего жизненного уклада монархической России, Коминтерн стремился теперь направить на подрыв социальных основ либерально-демократично Веймарской республики» [Голомшток 1994: 66]. Логика рассуждений автора кажется довольно своевольной. Не только странно читать, что Владимир Ильич сговорился с Гитлером в 1940 году на тему искусства, — главная беда в том, что антисоветский пафос автора помешал ему уловить своеобразную, насквозь современную тактику Мюнценберга в борьбе за немецкое общественное мнение.

В исследованиях по истории советской культурной дипломатии на версию Голомштока ссылается А.В. Голубев, но с существенной оговоркой относительно разлагающего действия живописи [Голубев 2004: 93—94]. Микаэль Давид-Фокс, автор фундаментального исследования по истории ВОКСа, упоминает берлинское мероприятие как известный момент, предшествующий созданию Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, но не занимается вопросом его истоков [Дэвид-Фокс 2015]. Похожую позицию, хотя и с меньшим основанием, заняли редакторы каталога грандиозной выставки «Москва — Berlin/Берлин — Moskau, 1900—1950», задуманной в 1995 году как манифест конца холодной войны. Издание упоминает выставку 1922 года как важную веху в европейской карьере советского конструктивизма, не говоря ни слова о ее организаторах [Финкельдей 1996]. Умолчать спорные вопросы и было задачей новорожденного «консенсуса».

## Предыстория выставки

Почти все вышеуказанные публикации останавливаются более-менее детально на предыстории выставки. Упоминается посредничество Людовика Баэра, офицера Рейхсвера и художника, и Василия Кандинского, хорошо известного среди республиканской *Novembergruppe* и будущего Баухауза. Важнейшая роль отводится авангардистам ИЗО и их призывам к международному съезду художников для постройки «всемирного здания утопии»<sup>9</sup>. Приведем дневниковую запись Александра Бенуа от 20 июля 1921 года, обнародованную только в 2010 году, которая проливает более прозаичный свет на призывы к интернациональным действиям. На первое место выступает не идеология, а тяжелое материальное положение художников:

20 июня 1921 года [П.В.] Кузнецов на заседании [московского комитета общества «Мир искусства»] поднимает вопрос о тяжелом материальном положении художников Москвы... Кандинский сообщил, что он составил ряд статей о положении художников и о препятствиях с организацией выставки и передал Радеку для опубликования в прессе. Наряду с этим Кандинский сообщил обществу о том, что он вошел в сношения с художественным миром Германии и установил возможность устройства выставки «Мир искусства» в Германии в бывшем дворце кронпринца.

Кандинский доложил, что он лично обратился в Совнарком о составлении им материалов о тяжелом экономическом положении художников Москвы, о желательности, чтобы государство закупало произведения современных художников и желаний продавать картины за рубежом.

24 июня также на заседании Кандинский сообщил, что берет на себя инициативу...

Высказал Кандинский и свое неудовольствие, выразив общее мнение комитета о выставке Коминтерна, устроенной без ведома комитета, он выразил протест, считая этот акт лишь политической демонстрацией, но не явлением мирового искусства, одобренной Совнаркомом и Коминтерном [Бенуа 2010: 235–236].

Василий Кандинский скоро уедет в Германию по приглашению Баухауз.

Выставка Коминтерна, упомянутая Кандинским (начало которой, надо полагать, было положено его разговором с Радеком) получила дипломатическое оформление через советского полпреда в Берлине Виктора Коппа. 31 марта 1921 года, обращаясь от имени Наркомпроса, Копп направил в МИД Германии официальное предложение устроить в нескольких немецких городах выставку «изобразительного искусства России за период с 1914 по 1921 год и особенно за последние 3 года», всего он предложил 250 экспонатов разных видов искусства (в том числе 100 картин и скульптур) [Документы внешней политики 1960: 39–40]. Советское предложение было отклонено как «преждевременное». В самом деле, двумя неделями раньше ряд немецких городов был охвачен коммунистическим восстанием, вспыхнувшим не без поддержки Коминтерна. Сам полпред Копп был известен немецким властям и разведке стран Антанты как человек, находящийся в эпицентре различных субверсивных на-

---

9 *Кандинский В.* О великой утопии // Художественная жизнь. Бюллетень художественной секции Народного комиссариата по просвещению. 1920. № 2. С. 2–4.

чинаний, таких как вывоз золота из РСФСР немецкой страховой фирмой, связи с Westeuropabüro Коминтерна, распределяющим финансирование коммунистической партии, фальсификация Верхнесилезского плебисцита в пользу Германии и т.д.; художественная выставка была удобной ширмой для его бурной деятельности (скомпрометированный Копп будет отозван с поста полпреда в ноябре 1921 года, но оставлен в Берлине со званием советского представителя при миссии Красного Креста Ф. Нансена в Германии, Бельгии и Нидерландах [Черноперов 2006: 381]<sup>10</sup>).

Возникает, конечно, вопрос, почему, получив через Луначарского то же предложение в ноябре 1921 года, правительство Германии отнеслось к нему благосклонно? Что произошло за прошедшие восемь месяцев? Ответ не пришлось долго искать. За это время Германский Рейх и Советская Россия нащупывали возможности сотрудничества. В силу обстоятельств — враждебности как стран Антанты, так и прозападного крыла немецкого правительства — эти попытки должны были остаться тайными [Linke 1970]. Так, летом 1921 года Виктор Копп и Карл Радек вели секретные переговоры о переносе немецкой военной промышленности в глубь России взамен на обучение кадров Красной армии офицерами Рейхсвера; параллельно рассматривалась возможность реконструкции петроградской гавани с привлечением немецкого капитала. В августе правительство Вирта присоединилось к кампании помощи голодающим Поволжья. Предупреждая возражения Антанты, акция сбора пожертвований должна была вестись вне государственных инстанций, и немецкому Красному Кресту было положено обращаться с Россией исключительно через Заграничное бюро ЦК Помгола, установленного Москвой под председательством нового советского полпреда Н.Н. Крестинского [Черноперов 2006: 400—403]<sup>11</sup>; Вилли Мюнценберг, глава Межрабпома по России, также являлся членом новой структуры.

Почему эта информация важна? Потому что она объясняет, чем отличается культурная дипломатия от «культурных связей». Осенью 1921 года Виктор Копп был назначен секретарем Максима Горького, только что поселившегося в Германии. В конце августа, как известно, Ленин велел разогнать беспартийный Всероссийский комитет помощи голодающим С.М. Прокоповича, предлагая Горькому, который был причастен к легализации комитета, уехать в Германию лечиться. Горький не обиделся на родину и из санатория поддерживал связь с Кремлем. 25 декабря 1921 года он писал Ленину:

Ну-с, ходят ко мне немцы разных возрастов и профессий и все говорят о необходимости русско-германского союза. Я этому союзу сочувствую и убеждаю их на русском языке — обсоуживайтесь скорее! Работают они — изумительно! [Ленин, Горький 1969: 220]

Иными словами, немцы сообразили, как воспользоваться присутствием известного советского писателя, дабы развернуть *культурную дипломатию*, направленную на вывод Веймарской республики из послевоенной изоляции. В ноябре 1921 года правительство Германии согласилось на организацию выставки русского искусства не потому, что вдруг почувствовало особенную тягу

10 См. также: PA AA (Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes). Berlin, R. 83649. Staatsmänner Victor Kopp. 1920.

11 См. примечание 6.

к «культурным связям» с Россией, а потому, что Германии нужны были экономическое и военное сотрудничество с большевистской Россией. В этом сложном и рискованном проекте содействие отечественного, а тем более европейского, общественного мнения являлось важнейшим козырем для обеих сторон. Художественная выставка, триумфально представляющая цивилизованное лицо большевистской власти, стала тем «тараном», который, по словам критика Я.А. Тугендхольда, пробил «брешь в стене духовной блокады, которой Запад окружил Советскую Россию»<sup>12</sup>.

## Берлин, ноябрь — декабрь 1921 года. Министерство внешней политики Германии: Russische Referat

9 ноября 1921 года в Москве, во время приема по случаю годовщины революции, нарком А.В. Луначарский завел разговор с одним из дипломатов немецкого представительства, указывая на желание Москвы устроить в Германии и в Скандинавии выставку русского искусства и ремесел. Получив эту информацию, Russische Referat IV Отдела (Abteilung) германского МИДа передал ее советнику IX Отдела по культурной части Йоханесу Сиверсу (Kunstreferent Johannes Sievers) [Schober 2004: 33—35]<sup>13</sup>. Ответ поступил немедленно: больше отказываться нельзя, передайте, что наше правительство согласно, но «при условии, что выставка не послужит ни в коем случае политической пропаганде и что присланные работы будут представлены немецкому жюри»<sup>14</sup>. 23 ноября барон Аго фон Мальцан, начальник Russische Referat, известный сторонник прорусской и антизападной политики, одобряет идею выставки, ссылаясь на интересы «внешней политики» Рейха, но прибавляет два новых условия. Организаторы должны заранее указать городá, где планируется устроить выставку, а кроме того,

начинание не должно представлять собой официальное мероприятие Советской Республики. Напротив, не следует высказывать никаких опасений в том случае, если в качестве организатора захочет фигурировать отделение искусства здешнего представительства Советского правительства.

Остальные подробности будут согласованы в Москве<sup>15</sup>.

Этим организатором окажется Заграничное представительство ЦК Помгола, о котором упоминалось ранее. С того момента имя наркома Луначарского в переписке МИДа Германии больше не появляется, а партнером переговоров становится Вилли Мюнценберг (который, между прочим, тоже присутствовал на ноябрьских праздниках). Кто именно должен был передать эти условия в Москву и в чьи конкретно руки? Было ли это сделано? Ответами на эти вопросы мы

---

12 Тугендхольд Я. Вопросы художественного дня // Известия. 1922. 24 декабря. № 292. С. 6.

13 На страницах, посвященных Й. Сиверсу, ничего не говорится о его отношениях с Советской Россией.

14 PA AA. R. 94534. Ausstellungswesen im allgemeinen. В. 1. 04.1921—01.1933. 18.11.1921. Страницы без нумерации. Здесь и далее перевод с немецкого всех приводимых цитат выполнен автором статьи.

15 PA AA. R. 94534. Ausstellungswesen im allgemeinen. 23.11.1921. См. также: [Adkins 1989; Sütterlin 1994].

не располагаем. Но мы знаем, что во время своего пребывания в Москве Мюнценберг встречался с Лениным и представил ему *свою* концепцию выставки. В записке, оставленной вождю 26 ноября, немецкий коммунист напоминает об этом разговоре (записка публиковалась впервые по-немецки в 1990 году):

Позвольте мне еще раз обратить Ваше внимание на высокую политическую и моральную ценность — не говоря уже о материальных выгодах для нашей акции помощи — которую выставка, в тех рамках, как я их обрисовал, получит на Западе. <...> Пожалуйста, пожалуйста, распорядитесь, чтобы на эти и на остальные вопросы еще до Вашего отъезда мне были даны практические ответы [Briefe Deutscher An Lenin 1990: 324].

В каких именно «рамках» Мюнценберг придумал берлинскую выставку, мы не знаем, но, бесспорно, он стал ее главным архитектором.

## Москва, ноябрь — декабрь 1921 года. Ленин, Совнарком и ведомственные аппетиты

Обратимся сейчас к московской истории выставки: она зафиксирована в деле Совнаркома, хранящемся в Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ), но интересующая нас опись закрывается 31 марта 1922 года документом, аннулирующим выставку.

Прочитав письмо Мюнценберга от 26 ноября, Ленин сделал на нем пометку, адресованную секретарю СНК Н.П. Горбунову (который являлся одновременно и личным секретарем Ленина): «Т. Горбунов! Надо помочь Мюнценбергу» [Ленин 1965: 37]. Два дня спустя Малый Совнарком принимает смету, представленную Наркоматом иностранных дел: «70 000 миллионов рублей на организацию выставки в Берлине». Эти два документа известны по упоминаниям в литературе о выставке. Но неизвестной оставалась записка Н.П. Горбунова от 28 ноября, которая проливает свет на первоначальный *московский* замысел; предприятие задумано широко, но довольно эклектично:

Предложения Мюнценбергу:

1) в Берлине организовать выставку «Россия» (плакаты, картины, фото — кино, таблицы, диаграммы об индустрии, с.-хоз., раб., Kinderfürsorge u.s.w. (уход за детьми и т.д. — *Е.Б.*), модели, иллюстр. газеты. Все должен иметь к 12 декабря<sup>16</sup>.

Имя Вилли Мюнценберга является единственным элементом, связывающим московское и берлинское мероприятие. Ни наркома Луначарского, ни четырех условий, выдвинутых МИДом Германии, и в помине нет.

После принятия сметы дело раскручивается с поистине большевистской энергией, хотя по разным направлениям. На организацию выставки претендуют многие ведомства, главным образом Комиссариат иностранных дел и Комиссариат внешней торговли, причем все дороги ведут к Н.П. Горбунову.

2 декабря заместитель Наркома иностранных дел Якуб Ганецкий информирует президиум Высшего совета народного хозяйства, ВСНХ, в ведении ко-

---

16 ГАРФ. Ф. 3. Оп. 5. Д. 1096. «Межрабпом» (Выставка в Берлине). Р. 5. Л. 186—187. Следом идут три пункта относительно других предприятий Межрабпوما.

торого находится Постоянная промышленно-показательная выставка, что в Берлине состоится выставка «Советская Россия». Ввиду того что мероприятие «будет иметь несомненно огромное международное значение», ВСНХ велено срочно и тщательно подготовить

экспонаты по Вашему Наркомату: диаграммы, плакаты, литературу, а главное, легко перевозочные (sic) продукты производства, моделей и пр. Выставка эта должна с исчерпывающей полнотой отразить хозяйственное строительство Советской России, и особенно полно должны быть представлены моменты наивысшего трудового напряжения<sup>17</sup>.

Уточняется, что подготовка выставки поручена Наркомату иностранных дел. Появляется имя Давида Марьянова, который в Москве получает одновременно мандат НКВД и мандат управделами СНК:

...т. Марьянову... поручается сбор экспонатов и материалов у Наркоматов для устройства выставочного павильона «Советская Россия» в Берлине<sup>18</sup>.

В то же время 4 декабря в германский МИД поступает запрос из Риги на разрешение въезда чете Марьяновых («чета» появляется в документах в первый и в последний раз), сопровождающей выставочный материал «в plombированных вагонах (unter zollverschluss), которые поедут непосредственно в Берлин»<sup>19</sup>. Добавим, что Давид Марьянов действует от имени Коммунистического интернационала, причем не является больше членом РКП(б). На имя Горбунова поступают письма работников ВСНХ, обличающие его некомпетентность, грубое и наглое поведение. В своих воспоминаниях Наум Габо, один из трех комиссаров выставки, идентифицирует Марьянова как агента ЧК [Gabo 1971; Lodder 2010]<sup>20</sup>.

## Павильон «Советская Россия»

15 декабря Марьянов предъявляет Н.П. Горбунову (не Ганецкому!) на бланке Коммунистического интернационала список экспонатов, затребованных им для «советского павильона» у разных наркоматов и проект сценария выставки<sup>21</sup>. Главное место отводится Центросоюзу. Центросоюз — союз потребительских обществ и кооператив, созданный до войны, получил в 1918 году статус полугосударственной организации и стал стержнем *экономической* дипломатии Советской России и торговых договоров, заключенных весной с Англией и Германией [Осокина 2018]. Немудрено, что Марьянов тщательно разработал его экспозицию:

### ИСХОДНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

1. Потребительская кооперация жива. Период принудительного огосударствления ее ею изжит. Аппарат сохранен. Связь с местами не разрушена. Новая экономическая политика застала ее не врасплох, не спящей, а бодрствующей.

---

17 Там же. Р. 4. Ч. 2. Л. 181.

18 Там же. Р. 3. Ч. 2. Л. 126; Р. 5. Л. 183. 3.12.1921.

19 РА АА. Р. 94534. Ausstellungswesen im allgemeinen. 4.12.1921.

20 Я обязана Леониду Геллеру за эту библиографическую информацию.

21 ГАРФ. Ф. 3. Оп. 5. Д. 1096. Р. 4. Ч. 1. Л. 163.

2. Центросоюз, сохранив принцип принудительности объединения, вливает живую воду хозяйственной заинтересованности и торгово-промышленного соревнования; укрепляет связи с местами, перестраивает свой административный и хозяйственный аппарат.

<...>

3. Современное финансовое положение кооперации и состояние ее товарооборота только отправной пункт на новом пути к созданию финансовой мощи кооперации и к широким товаро-производственным возможностям в ближайшем будущем.

<...>

Положение первое может быть иллюстрировано нижеследующей группой экспонатов под общим заголовком:

### I. НОВАЯ ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ПОЛИТИКА И КООПЕРАЦИЯ

Особая колонна — обелиск или витрина. Над ней эмблема Центросоюза (две соединенных руки).

В центре — портреты Ленина, Маркса и Энгельса с изречениями о значении новой экономической политики, о месте и о роли кооперации в пролетарском государстве (в виде свитков).

Ниже — выдержка из докладов Каменева и Красина на 2-м Советании уполномоченных Ц-за о государственных заданиях кооперации и о роли Ц-за (в виде развернутых книг). Под ними — выдержка из доклада Л.М. Хинчука о IV-й сессии Совето-Правления о настоящим положении кооперации... вообще и Ц-за, в частности в связи с последним декретом от 26/10-21 г.

Внизу, на особом столике или прилавке, литература, характеризующая... [положение] Советской России и Ц-за в полосу новой экономической политики (сборник декретов, доклады, брошюры, книги в издании Госиздата, Наркомпрода и Центросоюза). Всего экспонатов в этой группе, не считая эмблемы, портретов и книг — 6 штук<sup>22</sup>.

После Положения 1 следуют Положения 2 и 3, три витрины которого (как и остальные) — «Центросоюз в прошлом», «Центросоюз в настоящем», «Центросоюз в будущем» — получают тщательную административную разработку. Перечисляются экспонаты других ведомств и других наркоматов. Не забыты «голод и неурожай» со статистикой «хлебной продукции 1913—1921 годов», диаграммой «движения рыночных цен за время войны и революции», местные, районные и общие индексы и т.д.<sup>23</sup>, всего больше двадцати страниц.

Представленный проект вызвал сомнения даже у секретаря СНК, который выдвигает вопрос о возможности «расширения» выставки. Письмо Горбунова отсутствует, но по ответу Марьянова (30 декабря) понятно, что Горбунов забеспокоился между прочим о художественной части проекта:

Уважаемый Николай Петрович,

Ваш вопрос, посмотрел ли я политически (sic) увозимый мной материал, навел меня на мысль о Вашем беспокойстве за содержание выставки. Несомненно, это вопрос серьезный и важный. <...>

---

<sup>22</sup> Там же. Л. 169.

<sup>23</sup> Там же. Л. 174.

Для Берлинской же выставки, получив основные задания от Вас и тов. Мюнценберга, я брал материалы, проверенные ответственными лицами каждого Комиссариата — не предметные и производственные, а политико-экономические, организационного типа. Мне казалось, что в общегерманской капиталистической выставке, не видящей дальше своего лотка — русский павильон «Советская Россия» будет представлен как боевой лозунг борьбы и труда, на совершенно новых основах. Агитационно показать это было бы моей задачей. <...>

Но, с другой стороны, ввиду того что выставка в Берлине не должна носить характера торгово-промышленного (это является специальной целью производственных Комиссариатов) — у меня предметные экспонаты только как иллюстрация к диаграммам, фотографиям и лозунгам.

Я также здесь наметил и те художественные украшения, которые должны быть в русском павильоне соответственно содержанию выставки, особенно в комнатах, касающихся профессионального и партийного движения. Широко представлено (sic) у меня просветительная работа и физическая культура и экспонаты Помгола. <...>

И потому на Ваш вопрос о расширении могу ответить, что это возможно было бы сделать в недельный срок примерно, при условии получения немедленно добавочных сумм. Я бы тогда взял часть материалов пригодных с выставки в Доме Союзов, которая уже закрывается, я получил бы кинофильмы (до сих пор я получил лишь две ленты, ибо на остальные не мог Кино-Отделу выдать денег) и еще некоторые другие материалы. Я также не везу с собой [экспонаты] картинной галереи, которые мне обещал тов. Луначарский, хотя картины уже все собраны в одном месте, но они могли бы быть предоставлены для выставки лишь с условием, чтобы их отвез заведующий ИЗО тов. Штернберг, и, кроме того, упаковка картин стоит 40 000 000 (сорок миллионов). Ни первого, ни второго условия выполнить я не могу, хотя о поездке тов. Штернберга тов. Луначарский хлопотал<sup>24</sup>.

В письме Марьянова много интересного. Призрак «Советского павильона», который кружил в недрах ведомственной переписки, обретает в конце концов плоть. Марьянов смутно чувствует хаотичность своих действий, но тем не менее у него четкая концепция того, как «агитационно показать лозунг борьбы и труда» на капиталистической площадке. Очень характерно сочетание презрительного отношения к «капиталистической выставке» и гордости за советское в ней участие. Марьянов имел в своем послужном списке устройство двух выставок ВСНХ, но его берлинский проект поражает утилитарной скудностью, отсутствием элементарного таланта пропагандиста, не говоря уже об опыте общения с западной публикой. Появляются имена Мюнценберга, Луначарского и Штеренберга. Двое последних готовы внести художественный вклад в выставку, но для этого требуется решительное содействие Горбунова относительно виз и добавочных денег.

Недовольство Горбунова вызвало также реакцию заведующего Постоянной показательной выставкой ВСНХ М.А. Мануйлова, ответственного за сборку экспонатов. Воцарившуюся путаницу в организации выставки Мануйлов объясняет тем, что Д. Марьянов получил два разных мандата: сначала от НКВД, а

---

24 ГАРФ. Ф. 3. Оп. 5. Д. 1096. Р. 3. Ч. 2. Л. 144—144 об. В документах фамилия Давида Петровича Штеренберга иногда записана как Штернберг.

потом от СНК<sup>25</sup>. Длинное письмо Мануйлова раскрывает лабиринт ведомственных перебранок, но выставка русского искусства не упоминается ни одним словом.

Пока разные советские инстанции разбирались в прерогативах Марьянова, экспонаты были упакованы, ящики запломбированы представителем николаевской таможни, и 7 января в сопровождении того же Д. Марьянова груз отправился в путь<sup>26</sup>.

## Вилли Мюнценберг действует. Два plombированных вагона в Риге

В то время как в Москве устройство выставки ускользает из рук ответственных за нее товарищей, в Берлине сановники по иностранным делам озадачены поведением Вилли Мюнценберга, единственного их посредника с Москвой. Не то чтобы они питали иллюзии на счет Коминтерна, но в какой степени им казалось возможным и целесообразным закрыть глаза на его субверсивную деятельность?

Незурядную личность Мюнценберга (1889—1940) нужно дополнительно представить. Будущая яркая фигура коминтерновского движения, в 1921 году немецкий коммунист находился на пороге своей бурной карьеры. Выходец из обедневшей и распавшейся семьи немецкого трактирщика еврейского происхождения<sup>27</sup>, Мюнценберг познакомился с русской социал-демократической эмиграцией в Цюрихе во время войны, примкнул к антивоенной позиции большевиков и подружился с Лениным, который был старше его на 19 лет. В качестве председателя Молодежного коммунистического интернационала, Мюнценберг присутствует на третьем конгрессе Коминтерна в Москве в апреле 1921 года, подвергается критике Ленина из-за сочувствия «левому уклону», но четыре месяца спустя, 31 августа, выдвигается во главу Международной рабочей помощи голодающим Поволжья при International Arbeiterhilfe. Мюнценберг берется за дело в нестандартной для коммунистов манере. Несмотря на то что Межрабпом получил поддержку многих европейских писателей и ученых (А. Эйнштейн, Л. Франк, А. Франс, Б. Шоу и др.), Мюнценберг запасается и поддержкой художников и создает Германскую помощь художников голодающим России (Deutsche Künstlerhilfe für die Hungernden in Russland) с участием Эрвина Пискатора, Отто Нагеля, Кете Кольвиц, Джона Гартфильда, Георга Гросса. Впоследствии Мюнценберг скажет, что использовать искусство для политической агитации его подтолкнул спектакль массовых действий на Дворцовой площади, устроенный авангардными художниками Петрограда. Проект журнала «Советская Россия в фотографиях» («Sowjet Russland im Bild») родился, по его словам, под влиянием визуальной пропаганды «Окон РОСТА»,

---

25 Там же. Ч. 1. Л. 122. 23.01.1922.

26 Там же. Ч. 2. Л. 143.

27 National Archives and Records Administration (NARA), Washington D.C. Germany. Index of Jews Whose German Nationality was Annulled by the Nazi Regime, 1935–1944 for Wilhelm Münzenberg. Среди многочисленных исследований жизни и деятельности Вилли Мюнценберга отметим следующие: [Brasken 2015; Gruber 1966; McMeekin 2003].

предназначенной для неграмотных масс; первый номер журнала появился 9 ноября 1921 года. Художественные эксперименты Мюнценберга были встречены в штыки немецкой компартией. Они вызовут беспокойство и у МИДа Германии.

13 декабря Межрабпом открыл в Берлине выставку «Новая Россия в зеркале плаката» («Das Neue Russland im Spiegel des Plakats»). Советник IX Отделения Сиверс не мог поверить своим глазам: кроме двухсот плакатов, на выставке были представлены сопровождающие тексты, фотографии, брошюры, портреты Ленина и Троцкого, висящие рядом с портретом Льва Толстого, и, в конце концов, три огромных советских знамени. Все это доказывало, «что это мероприятие не что другое, как политическая пропаганда Советов», а не помощь голодающим<sup>28</sup>. Четыре пункта договора, «подписанного господином Мюнценбергом с IV Отделом несколько дней назад» здесь целиком игнорируются. В особом отчете (17 декабря) Сиверс предлагает обратиться к рейхскомиссару по общественному порядку (Reichskommissar für Überwachung der Öffentlichen Ordnung) с запросом о Мюнценберге и воздержаться от дальнейших шагов в ожидании ответа.

Казалось бы, такая наглая пропаганда революции должна подорвать благосклонность МИДа Германии к главе Межрабпوما. Но «внешние интересы», защищаемые Russische Referat, оказались сильнее. Несколькими днями раньше, 6 декабря, Мюнценберг обратился к начальнику IV Отделения барону фон Мальцану с длинным письмом, выдержанным в требующе-деловом тоне. Благодаря Мальцану за его содействие действиям Межрабпوما, Мюнценберг сообщает о складно проходящем процессе подготовки в Москве и настойчиво выдвигает новое требование:

Получив нашу телеграмму, русское правительство предоставило нам весь необходимый материал для выставки. Была создана комиссия русских художников, и, как видно из приложенной телеграммы, весь материал находится в готовности в Риге. Сейчас вопрос только в том, чтобы он прибыл как можно скорее в Берлин, где должна иметь место первая выставка.

Просим Вас убедительно, имея в виду, что дело несомненно входит в круг полномочий Вашего ведомства, сделать все возможное, чтобы предметы на выставку прибыли быстро и без лишней задержки в Берлин<sup>29</sup>.

Эти plombированные вагоны, unter zollverschluss, которые должны были путешествовать из Риги в Берлин, упоминались уже в запросе на визу Марьяновым от 4 декабря. Здесь много загадочного. О каком выставочном материале могла идти речь, раз Марьянов отправится из Москвы с транспортом только 7 января? Вряд ли предметы искусства для выставки, предлагаемой в марте, были оставлены в Риге вплоть до ноября. Тогда упоминались 250 экспонатов, в октябре их будет около тысячи. Эти детали кажутся загадочными историку, сидящему в архивах, но Вилли Мюнценберг в декабре 1921 года действует решительно. Не ожидая ответа фон Мальцана, он обращается к рейхскомиссару по общественному порядку с предложением провести пограничный контроль груза вагонов «на месте», то есть в Берлине, и получает положительный ответ.

---

28 PA AA. R. 94534. Ausstellungswesen im allgemeinen. 19.12.1921.

29 Ibid. 06.12.1921.

## Кто и когда решил привлечь к выставке художников-эмигрантов?

22 декабря Мюнценберг направляет Ленину письмо с просьбой ускорить транспорт материалов. Оно известно по публикации в «Истории СССР», но процитируем его отрывок и здесь:

К сожалению, до сих пор я не получил обещанных Вами во время моего приезда марок и материала для выставки. Министерство иностранных дел в принципе дало свое согласие, но дело не в этом. В настоящее время открыта выставка плакатов, которая совсем недостаточна.

Я мог бы указать Вам на то, что эмигрантские круги развили очень большую деятельность посредством организации больших варьете в кабаре посредством русского театра на Кенигтретцерштрассе, вечеров русского искусства и песни и что русская выставка в рамках, как я себе представляю, если она будет хорошо организована, может явится противовесом<sup>30</sup>.

Слова про культурную жизнь эмиграции обычно толкуются как ловкий шаг Мюнценберга, играющего на большевистской вражде к белой эмиграции. Это так, но вопрос эмиграции более сложный. В январе 1922 года представители стран Антанты должны были встретиться во французском городе Канн, чтобы согласовать план созыва конференции по восстановлению экономической Европы. Обсуждалось возможное участие советской и немецкой делегации. Кремль очень внимательно следил за ходом переговоров и готовился выступить с воззванием к западной общественности поддержать участие Советской России. Отзывчивость, продемонстрированная Западом в вопросе помощи голодающим, позволяла надеяться на дальнейшее содействие. В этой стратегии русской эмиграции отводилась, конечно, ключевая роль как с советской, так и с немецкой стороны. Будучи всегда начеку, Мюнценберг обратил внимание на кипящую культурную жизнь беженцев, которой можно было противостоять, но которой можно было и воспользоваться. После получения Советами официального приглашения на конференцию в Геную, назначенную на апрель 1922 года, Москва развернет всю пропаганду среди берлинской эмиграции (поддержка сменовеховцев, субсидии журналу «Накануне», «единственному более или менее влиятельному советофильскому органу за границей», как писал Крестинский Сталину<sup>31</sup>, бурная деятельность Эренбурга и Эль Лисицкого и т.д. [Шлэгель 2004; Берар 2009]). На открытии выставки в октябре 1922 года среди экспонатов публика увидит работы художников, уехавших из Советской России: А.М. Арнштама, К.Л. Богуславской, В.Д. Бубновой, Д.Д. Бурлюка, К.Ф. Залита, В.В. Кандинского, Н.Д. Милиоти, И.А. Пунина, М.З. Шагала и других [Лапшин 1982: 339]. Кому принадлежит инициатива включить их имена в общие «русские» достижения и когда это решение было принято, остается неизвестным.

---

30 Письма В.И. Ленину о деятельности Межрабпома (1921—1922). С. 100. Письмо Мюнценберга Ленину от 26.11.1921 в этой публикации отсутствует.

31 АВП РФ (Архив внешней политики Российской Федерации). Ф. 04. Оп. 13. П. 80. Д. 49992. Л. 14. 29.04.1923.

## «Три молодых парня» в культурной дипломатии

19 января, в письме Сиверсу, который был обеспокоен отсутствием новостей, Мюнценберг сообщает текст телеграммы, полученной из Москвы:

...три вагона с картинами, фарфором и другими предметами прикладного искусства отправляются на этой неделе по направлению к Риге, Ковно, Вирбаллен. Немецкую границу вагоны должны пересечь в Эйдткунен (Eydtkuhnen). Обращаемся к Вам с убедительной просьбой срочно передать информацию соответствующим учреждениям, чтобы вагоны могли проследовать по пути в Берлин не задерживаясь. Выставку предлагается перевести дальше в Гамбург, Дрезден, Лейпциг, Штутгарт и Мангейм<sup>32</sup>.

Видимо, Мюнценбергу было очень важно, чтобы вагоны с выставочным грузом переехали из Риги в Берлин не задерживаясь и были проверены таможенной только на конечной остановке. Почему это было так, станет ясно только 30 января 1922 года. Марьянов сообщает Горбунову:

Вагон с экспонатами прибыл в Берлин. Но тут выясняется картинка такая, что Комитет помощи (Мюнценберг) по различным соображениям анонсировал выставку, прежде всего — русского искусства. И без получения предметов искусства: картин, фарфора, и пр. — выставка не сможет быть открыта. Тут тов. Мюнценберг выхлопотал немецкую визу тов. Штеренбергу.

Нужно еще активное действие Горбунова и Луначарского<sup>33</sup>.

О том, что именно произошло, узнаем из отчета Сиверса:

2 февраля 1922 года появились в VI Отделе три молодых парня, по их словам представители Международной рабочей помощи для голодающих в России, держа в руке мое письмо, в котором я запрашивал про граничную станцию и возможное число прибытия вагонов якобы с предметами искусства, идущих из Москвы. На мое замечание, что ответ на этот вопрос еще не поступил, молодые люди потребовали выдать им сиюминутно разрешение разгрузить вагоны, *которые уже стоят в Берлине* (курсив мой. — Е. Б.)<sup>34</sup>.

Сиверс наотрез отказался выдать мандат и потребовал прежде всего составить список экспонатов. Молодые люди настаивали, ходили по разным отделам в поисках содействия. Принимая во внимание возможность, «что вагоны могут быть открыты тайком», кажется тем более вероятным, что, видимо, «они пересекли границу нелегально», Сиверс проинформировал о происшедшем рейхскомиссара по общественному порядку. Но конечное решение, подчеркивается в отчете, должно учитывать общеполитический контекст:

Насколько я понимаю, мы не заинтересованы присутствовать при обыске. Государственный комиссар получил информацию, и ему надлежит принять решение, нужно ли вообще [вмешиваться], и, если нужно, какие внутреннее политические интересы требуют нашего вмешательства. Если эти господа не захотят предоста-

32 PA AA. R. 94534. Ausstellungswesen im allgemeinen. 14.01.1922.

33 ГАРФ. Ф. 3. Оп. 5. Д. 1096. Р. 3. Ч. 1. Л. 114.

34 PA AA. R. 94534. Ausstellungswesen im allgemeinen. L.R. Sievers. Aufzeichnung. 3.02. 1922.

вить информацию, каким образом вагоны и «предметы искусства» были доставлены сюда, и другие точные сведения, поддержка выставки — насколько мы только в этом заинтересованы — нам представляется невозможной. Мы же не можем провести контроль «предметов искусства», а потом показывать их жюри<sup>35</sup>.

Понимал ли Мюнценберг всю амбивалентность МИДа Германии, который прекрасно разбирался в пропагандистской сути «художественной выставки», но не решался сорвать дипломатический процесс административным наказом проверки советского груза? Судя по тону его ответа, да:

Относительно моего к Вам визита хотел бы сообщить, что наша выставка искусства и ремесел видимо включает некоторое количество схем и диаграмм, представляющих совокупность культурной жизни революционной России. Первый вагон, который прибыл вчера, содержит, к сожалению, почти исключительно материал для этой части выставки<sup>36</sup>.

Груз следующих вагонов, заверяет Мюнценберг, составлен исключительно из картин, фарфора и других художественных экспонатов.

Не теряя времени, Мюнценберг просит председателя Германского Красного Креста обратиться в МИД, «или, еще лучше, непосредственно к государственному рейхскомиссару», выдвигая на первый план «гуманитарную цель» выставки, и добиться разрешения на разгрузку «первого вагона беспешинным путем и без других препятствий»<sup>37</sup>. Красный Крест не откажется заступить за «культурную часть» выставки, но тем временем представленный МИДу список груза прибывшего вагона, — который совпадает более или менее с проектом «советского павильона», описанным выше, — вызывает самую определенную реакцию Сиверса: «При виде списка совершенно исключено, чтобы речь шла о выставке искусства, поскольку упоминаются исключительно модели, книги и табели (диаграммы)»<sup>38</sup>.

## Письмо полпреда Н.Н. Крестинского В.И. Ленину

Н.Н. Крестинский, который, в отличие от Ленина, Иоффе, Коппа или Радека, не владел немецким языком и не чувствовал себя в Берлине как дома, разобрался в обстановке не сразу. Но когда разобрался, 19 февраля обратился непосредственно к Ленину. Его письмо приводим целиком.

Полномочное Представительство  
Российской Социалистической Федеративной Республики  
В Германии  
Берлин, 19 февраля 1922 г.

Тов. В.И. Ленину  
Копии: Зампредсовнаркома тов. Цюрупе  
Секретарю Ц.К. тов. Молотову

---

35 Ibid.

36 Ibid. 2.02.1922.

37 Ibid. 3.02.1922.

38 Ibid. 4.02.1922.

Многоуважаемый Владимир Ильич!

Пишу Вам по поводу предложения Мюнценберга об организации русской выставки. Когда сюда приехал т. Марьянов с вагоном диаграмм, книг и плакатов, то Германское пр-во сначала не позволило даже разгружать этот вагон, так как Мюнценбергу было дано разрешение на устройство художественно-промышленной русской выставки, а не на выставку итогов Советского строительства в разных отраслях народной жизни. С большим трудом Мюнценбергу удалось добиться разрешения на разгрузку вагона, и завтра она состоится.

Мы устроили заседание заграничного председательства ЦК Помгола (тов. Мюнценберг, Бродовский, Устинов и я) и единогласно пришли к заключению, что, если даже и будет разрешение Германского пр-ва, то выставку из одних диаграмм устраивать нельзя. Во-первых, ввиду крайней бедности и неполноты этой выставки, во-вторых, потому что значительная часть экспонатов отражает достижения прежней экономической политики и не соответствует современной картине России. На этом заседании было решено организацию выставки отложить и принять меры к тому, чтобы эта выставка могла дать правильное представление о России и чтобы нам не было бы за нее стыдно.

Предполагалось просить Совнарком, если он считает нужным организацию такой выставки, создать в Москве орган, который был бы ответствен за содержание экспонатов и за все дело выставки.

Уже после этого заседания пришел ко мне еще раз тов. Марьянов и сообщил, что в Москве приготовлено для отправки в Германию два вагона картин русских художников и что они ждут только получения визы представителем Наркомпроса тов. Штернбергом (sic). На мой вопрос, кто составлял список посылаемых в Германию картин и кто является ответственным за характер выставки, Марьянов ответил, что этим делом занимались Штернберг и Луначарский.

Я ничего не понимаю в живописи, но я знаю, что Штернберг является представителем одного из новых течений в живописи, знаю, что и Луначарский особенно покровительственно относится к новым школам. Знаю в то же время, что Вы и большинство членов правительства и Ц.К. к этим вкусам тов. Луначарского относились крайне отрицательно. Поэтому вполне допускаю, что характер намеченной художественной выставки является неизвестным и неприемлемым для Вас.

Со слов того же Марьянова и Н.П. Горбунова знаю, что прибывшие уже ведомственные экспонаты известны только ему — Марьянову, а отчасти (по названиям) тов. Горбунову. От представителей некоторых ведомств (в частности, Наркомпрода) и в Петрограде я слышал, что экспонаты, благодаря чрезвычайно краткому сроку, были подобраны совершенно случайно и неполно.

Ничьего постановления, ни Совнаркома, ни ЦК об организации этой выставки я не получил. Никаких кредитов на расходы по ее организации также, по видимому, не отпущено. По крайней мере, сюда они не приходили.

Мое личное отношение к организации выставки в Берлине отрицательное. Я считаю, что ни лишних сил, ни лишних средств мы для этого не имеем, что особого пропагандистского значения она иметь не сможет и прибыли в пользу голодающих, конечно, не даст.

Я не хочу навязывать своего отношения, но получается так, что эта выставка устраивается как будто бы Берлинским или заграничным представительством ЦК Помгола, т.е. учреждениями, за деятельность коих я несу ответственность. А нести ответственность за организацию этой выставки без прямого постановления компетентных органов об ее устройстве я не могу и не хочу. Поэтому, Владимир Ильич, обращаюсь к Вам со следующей просьбой:

Во-первых, задержать отправку в Берлин вагона с картинами и отъезд Штернберга (визу он уже получил).

Во-вторых, поставить в Совнаркоме вопрос об устройстве или неустройстве этой выставки.

В-третьих, если вопрос об устройстве будет решен положительно, учредить постановлением Совнаркома специальную комиссию из достаточно ответственных людей для проведения в Москве всей подготовительной работы по организации выставки.

В-четвертых, назначить постановлением Совнаркома специальное лицо по организации выставки в Берлине, лицо, которое было бы достаточно в этом деле компетентно и ничем другим занято не было.

Мне кажется, что Ваше положительное отношение к этой выставке было основано на некотором недоразумении. Из слов Н.П. Горбунова я понял, что Вы говорили об устройстве русского павильона на берлинской выставке. Между тем никакой выставки в Берлине нет и не предполагается, и речь может идти (sic) лишь об организации самостоятельной выставки.

С товарищеским приветом<sup>39</sup>.

Заметим, что Крестинский обращается не к своему непосредственному начальнику, наркому иностранных дел Г.В. Чичерину, а к Ленину и к секретарю ЦК Молотову; Чичерину не досталось даже копии. Дело, несомненно, касается Коминтерна и тем самым не подчиняется НКВДу, но Г.Е. Зиновьев получит информацию только через Горбунова. 2 или 3 февраля, когда МИД Германии отказал в разгрузке вагона, ссылаясь на тип предприятия, анонсированного Мюнценбергом, Крестинскому стало ясно, что существовало два проекта выставки, причем один по крайней мере был ему совершенно неизвестен. Главной мишенью полпреда стал Вилли Мюнценберг. Требуя передать дело выставки (если оно вообще будет поддержано!) в руки московских «ответственных людей», Крестинский разделяет взгляды тех товарищей, которые настаивали на переносе советской международной пропаганды под крышу советских партийных органов<sup>40</sup>. Сказалась также вражда партийных и хозяйственных инстанций, раздраженных неудержимой активностью Мюнценберга, беспечно игнорирующего бюрократические и финансовые процедуры. Второй мишенью полпреда стал нарком Луначарский. Эстетическим разногласиям Крестинский отводит принципиально политическое значение: причастность к «новым течениям» приравняется к антиленинскому и антипартийному уклону, обнаруживая заодно совершенное непонимание *культурной пропаганды* за границей. Статью Луначарского от 22 декабря 1922 года надо прочесть именно в свете этого доноса: станovyтся понятнее и его счеты с советскими ведомствами, которые «боялись равнодушия иностранной публики», и раскаяние по поводу «левого уклона» выставки, да, пожалуй, и вычеркнутое имя Мюнценберга. Полное негодование письмо полпреда Крестинского объявляет также конец поиском призрака: «Между тем никакой выставки в Берлине нет и не предполагается».

39 ГАРФ. Ф. 3. Оп. 5. Д. 1096. Р. 3. Ч. 1. Л. 105–108.

40 В этом направлении шло также создание в Берлине советской Особой заграничной делегации для всех государств Европы и Америки под председательством Коппа и Крестинского, но без участия Мюнценберга. Новая «заграничная делегация» сосредоточила в своих руках передачу в Москву всех денег, собранных в разных странах на помощь голодающим. См.: [Черноперов 2006: 391–402].

## Нет — выставке, да — Особому комитету

Поскольку адресатом письма Крестинского являлся Ленин, неизбежным стал пересмотр выходных данных мероприятия и ответственных лиц.

7 марта 1922 года Горбунов обращается к Зиновьеву: «По поручению В.И. посылаю на Ваше заключение письмо Крестинского по поводу выставки в Берлине, устраиваемой по инициативе т. Мюнценберга»<sup>41</sup>. Председатель Коммунистического интернационала согласен с выводом Крестинского: «Выставку надо ликвидировать»<sup>42</sup>. В переписку возвращается имя Луначарского, который направляет Горбунову торжественную клятву:

Настоящим беру на себя ответственность в том, что экспонаты, собранные нами для художественной выставки в Берлине, представляют безусловное значение и ни в коем случае не послужат к ущербу доброго имени Советской Республики<sup>43</sup>.

А сам Вилли Мюнценберг? 9 марта, находясь в Москве, он обращается к вождю:

Дорогой товарищ Ленин,

В письме товарища Крестинского имеется ошибка. В день моего отъезда в Москву... он беседовал с нами на заседании, в результате чего мы полностью согласовали вопрос о выставке. Мы пришли к единодушному мнению, что имеющихся сейчас в Берлине выставочных материалов недостаточно. Это задержит открытие выставки.

Но мы также единодушны в том, что выставка должна быть сделана при любых условиях. <...> Вообще сорвать выставку из-за всех этих причин невозможно. Самым необходимым сейчас является значительное пополнение экспозиции выставки. <...>

Если выставка не состоится, это нанесет тяжелый ущерб не только нашей кампании помощи, но и вообще России<sup>44</sup>.

На документе добавлено кем-то обращение к Горбунову: «В.И. не показано»<sup>45</sup>. Не знаем, по каким причинам письмо не было передано адресату, но добавим для полноты картины, что на днях должна была открыться в Генуе европейская конференция по экономическому восстановлению Европы, которой Ленин придавал исключительное значение и к которой тщательно готовился вместе с Чичериным; говорилось даже о возможности его поездки в Италию во главе советской делегации.

Мюнценберг, чувствуя нарастающую вражду к себе, не рассчитывал только на поддержку Ленина. К требованию Крестинского передать дело выставки в руки московских «ответственных людей» он отнесся серьезно и готовил альтернативный путь. На первый план выдвигается Луначарский и призывается на помощь верный союзник большевиков в прозападнических начинаниях

---

41 ГАРФ. Ф. 3. Оп. 5. Д. 1096. Р. 1. Ч. 2. Л. 103.

42 Там же. Л. 102.

43 Там же. Л. 97. 17.03.1922.

44 Письма В.И. Ленину о деятельности Межрабпома (1921—1922). С. 100. Содержание письма Н.Н. Крестинского Ленину от 19 февраля передается журналом в примечаниях в довольно искаженном виде; нападки на А.В. Луначарского и Д. П. Штеренберга умалчиваются.

45 ГАРФ. Ф. 3. Оп. 5. Д. 1096. Р. 1. Ч. 2. Л. 100.

Фритьоф Нансен. 9 марта нарком просвещения обращается к НКИД и НКВТ со следующим предложением:

Представители Красного Креста и Нансеновской организации в России обратились ко мне с предложением создать объединенный Комитет по устройству выставок и артистических поездок за границу, с тем чтобы, с одной стороны, доходы от этих предприятий шли в пользу голодающих, а с другой стороны, чтобы поднять таким образом интерес к России и способствовать пропаганде, которая очень важна в отношении пожертвований, которые идут от разных стран Европы и Америки.

Я думаю, что мысль эта должна быть безусловно всячески поддержана. Наркомвнешторг и Наркомпрос уже задумывались над этим вопросом. <...>

С другой стороны, по предложению тов. Мюнценберга, председателя берлинского комитета по сбору пожертвований, мы выслали уже в Берлин с тов. Марьяновым часть экспонатов и высылаем на днях остальные с тов. Штеренбергом. В Берлине дело это более-менее налажено. <...>

Все эти разрозненные попытки указывают на то, что здесь необходима объединенная работа. Поэтому я прошу Наркоминдел и Внешторг оказать мне с их стороны помощь для организации такого комитета в составе: меня как председателя, с правом замены кем-либо из энергичнейших работников Наркомпроса, Д.П. Штеренберга как представителя Наркомпроса по изобразительным искусствам, Б.Б. Красина как представителя музыкальной стороны дела, тов. Штейгера (заведующего у нас иностранной информацией) как управляющего делами, тов. Буренина как представителя Внешторга<sup>46</sup>.

28 марта ВЦИК рассмотрел положительно предложение, исходящее от «местных иностранных организаций Красного Креста» и А.В. Луначарского и утвердил создание Особого комитета по устройству за границей выставок произведений русских художников и по организации поездок за границу артистов всех видов сценических искусств. В постановлении подчеркивалось, что «почин в этом деле принадлежит иностранным организациям Помощи»:

Рассылается на заключение в Наркоминдел (т. Карахану), Наркомвнешторг (т. Красину), В.Ц.И.К. (т. Енукидзе) с просьбой дать срочно свое заключение. Почин в этом деле принадлежит иностранным организациям Помощи.

#### ПРОЕКТ ПОСТАНОВЛЕНИЯ

Постигшие Россию бедствие — голод — требует для успешной борьбы с ним полного напряжения всех сил.

Разоренная многолетней внешней и внутренней войной Россия, несмотря на проявляемый в борьбе с голодом героизм рабочих, крестьян и других честных граждан РСФСР, не может быстро справиться с наступающим бедствием, а потому с благодарностью принимает помощь из-за границы организаций и лиц, идущих спасать умирающих в местностях, постигнутых неурожаем. Но и помощь из-за границы [приходит] недостаточно быстро... <...> Дабы усилить приток пожертвований и еще более привлечь интерес заграничных объединений к России, представители местных иностранных организаций Красного Креста предложили организовать эту помощь при содействии русских сил. С этой целью решено прежде

---

46 АВП РФ. Ф. 04. Оп. 58. П. 369. Д. 39. Л. 15—15 об.

всего использовать известные всему миру русские художественные коллективы, а также и выставки.

Идя навстречу этому почину и прежде всего стремясь облегчить всеми доступными способами участь голодающих, ВЦИК постановляет:

1. Образовать при ЦК Помгола Особый Комитет, находящийся в ведении Наркомпроса, по устройству за границей выставок произведений русских художников и по организации поездок за границу артистов всех видов сценического искусства.
2. Все доходы от этих выставок и поездок идут в фонд организации Помощи по взаимному соглашению этих организаций.

<...>

5. НКВД, НКВТ и ГПУ оказывают Комитету полное содействие.

6. По всем делам Особого Комитета Народный Комиссар по Просвещению входит непосредственно во ВЦИК<sup>47</sup>.

Эти два документа вносят существенные коррективы в общепринятую версию истории советской культурной дипломатии. Создание Особого комитета является значительной вехой в столкновении между интернациональным, открытым направлением большевистской культурной политики, с одной стороны, и комплексом замкнутости (который Исайя Берлин называл русской *замкнутостью* (insularity), отличая эту черту от американского *изоляционизма* (isolationism)), — с другой [Berlin 2016: 85—91]. Но решение о создании Особого комитета, в котором подчеркивалась иностранная инициатива, и его функция в условиях кампании помощи голодающим имели заведомо временное значение.

Несмотря на содействие знатоков архивного дела, мне не удалось найти места хранения архивов новосозданного Особого комитета, а тем самым проследить дальнейшие этапы подготовки выставки. Эти пробелы не позволяют подвести итоги и определить более точно роль наркома Луначарского, но можно сказать с уверенностью, что она не была той, на которую он претендовал и которую приписала ему легенда. Тем не менее надо подчеркнуть, что даже после оттеснения Мюнценберга в (относительную) тень Луначарский настаивал, при поддержке Нансена, на продолжении «культурной связи» с Западом.

После утверждения Особого комитета по устройству за границей выставок произведений русских художников Совнаркому предстоял еще один шаг, а именно окончательно отстранить от дела Вилли Мюнценберга. 30 марта 1922 года председатель Межрабпома получает следующее послание, подписанное Н.П. Горбуновым:

Ввиду крайне тяжелого хозяйственного и финансового положения Республики в связи с постигшим Россию голодом, Правительство РСФСР, к сожалению, должно отказаться от мысли организации в Берлине в настоящее время русской выставки.

По поручению Совета Народных Комиссаров приношу Вам извинения за то, что мы поставили Вас в неловкое положение перед лицами и учреждениями, с которыми Вы вступили в сношения по вопросу об устройстве этой выставки.

Прошу Вас также принести наши извинения Германскому Правительству<sup>48</sup>.

---

47 Там же. Л. 16—16 об.

48 ГАРФ. Ф. 3. Оп. 5. Д. 1096. Р. 1. Ч. 2. Л. 95.

В тот же день из Берлина в Кремль направлена телеграмма:

Настоятельно прошу отсылки картин с Штеренбергом.  
Мюнценберг<sup>49</sup>

## На каждого умного по дураку

Рапалльский договор, подписанный 15 апреля 1922 года, придал проекту художественной выставки новый, мощный толчок. Мы не знаем, когда и кем был установлен новый ее облик, когда число экспонатов было увеличено до тысячи (небывалое количество, если иметь в виду экономическое состояние обеих стран). Вынужденная принять чужую ей версию мероприятия, которая противоречила всем принципам, которые защищал Крестинский, советская власть не сдалась: она устроила собственную выставку на собственном «острове» — в советском посольстве. Об этом мы узнаем из записки берлинской полиции, датированной 5 августа:

Выставка предметов искусства и ремесел, организованная Заграничным комитетом помощи голодающим, которая открылась 7-го числа прошлого месяца в русском посольстве при Унтер дер Линден, 11, закончилась провалом. Из-за все уменьшающегося посещения выставка должна была закрыться 25-го числа прошлого месяца. Посетители принадлежали почти исключительно к коммунистическим кругам. Выставка была обречена на провал с самого начала, так как два вагона с предметами, направленными из России, так и не прибыли. Кроме большого количества таблиц со статистическими данными, которые должны были иллюстрировать так называемое восстановление России, и других плакатов, которые на всех языках призывали нести помощь голодающим в России, выставка показывала на нескольких столах образцы обработки конопли и льна, игрушки, сделанные детьми и образцы разного сорта хлеба из голодающих регионов России<sup>50</sup>.

Перечень выставленных в посольстве экспонатов длинный и не оставляет сомнения в том, что речь идет о предметах, отобранных Д. Марьяновым для «Русского павильона». Отклоненная в феврале как негодная для западной публики, выставка оказалась совершенно подходящей для внутреннего, коммунистического употребления. Для такого же внутреннего употребления будет напечатана в «Известиях» статья Луначарского, разоблачающая «левый флюс» авангарда и берлинских эмигрантов, смотрящих с завистью на советские достижения. Если считать берлинскую выставку основополагающим событием советской культурной дипломатии, то главное ее новшество заключалось именно в применении двойного стандарта и двойного дискурса. На вернисаже в галерее Ван Димен в октябре 1922 года не будет ни диаграмм, ни портретов вождей, ни образцов обработки конопли и льна. Самый взыскательный и разнообразный набор художественных работ демонстрировал творческую энергию и свободомыслие большевистской власти. Это и составляло суть речи, произнесенной З.Г. Гринбергом, замнаркомом просвещения:

---

49 Там же. Л. 96.

50 PA AA. Op.cit. Polizeipräsident. Berlin. 5.08.1922.

В Западной Европе могло создаться впечатление, будто в России, которая так страдает вследствие страшного кризиса нашего времени, прекратилась всякая духовная работа, парализованы все творческие силы.

Наша выставка хочет вам доказать, что по крайней мере в области искусства, как и в других областях, дело обстоит совсем иначе. Наряду с искусством, процветающим и развивающимся в старых традиционных формах, образовалось новое искусство, которое попытается справиться с задачами, которые ставит новое время и которые пытается употребить на пользу искусства силы, выявленные революцией [Лапшин 1982: 337].

## Заключение

Изучение архивных материалов, связанных с устройством Первой выставки русского искусства в Берлине, сдвинуло фокус внимания со сферы искусствоведения к области международных отношений. Новый ракурс не является неожиданностью, поскольку Народный комиссариат просвещения официально числился одним из двух организаторов. Тем не менее дипломатическая подоплека мероприятия долго не вызывала интереса со стороны исследователей. Надо полагать, что искусствоведы не готовы были погрузиться в сложности отношений между Коминтерном, советским Совнаркомом и МИДом Германии, а историки не считали художников полноценной составляющей внешней политики. И те и другие не обращали внимания на мелких агентов ЧК.

Предложение Луначарского устроить в «Германии и в Скандинавии» выставку русского искусства и ремесел бесспорно являлось шагом к налаживанию советской культурной дипломатии, обращенной на Запад (получив независимость, Финляндия, Польша и балтийские страны признали Советскую Россию, но вряд ли они являлись подходящими партнерами для культурной экспансии). Однако политический вес наркома был невелик. Устройство выставки было передано Совнаркомом в руки малоизвестного сотрудника ВСНХ, который, по всей вероятности, работал агентом ЧК. Даже отодвинутый на второй план, Луначарский и его художественная программа не получили одобрения «ответственных товарищей». Коммунистическая пропаганда с ее риторикой мировой борьбы, «диаграммами и схемами» народного хозяйства казалась несовместима с культурным наступлением на «буржуазную общественность» стран империализма. Совершенно неприемлемой была международная реклама достижений Советов через авангардное искусство. Да и сам нарком был обязан поручиться, что отобранные им художественные экспонаты свободны от идеологических извращений. Устроена *in extremis* в советском посольстве летом 1922 года выставка, где был собран пропагандистский материал, забракованный германской стороной, наглядно показала маргинальную позицию Луначарского, а вместе с тем и всей культурной дипломатии.

Со своей стороны МИД Германии, в составе которого было учреждено в 1920 году отделение культуры, действовал целеустремленно. Немецкие архивные документы свидетельствуют, что Веймарское правительство было готово идти на многие уступки, включая сотрудничество с разжигающим мировую революцию Коминтерном, чтобы добиться успешного завершения проекта русской художественной выставки. Имея в виду контроль стран Антанты, партнером берлинского МИДа по этому предприятию, который должен был заме-

стить советскую сторону, с ноября 1921 года был признан Вилли Мюнценберг. В архивном деле МИДа имя Луначарского появляется один раз, в ноябре 1921 года, а советское правительство не упоминается ни разу.

Итак, главным *spiritus movens* мероприятия является Вилли Мюнценберг, агент Коминтерна, выступающий в качестве главы Заграничного комитета помощи голодающим в России. Мюнценберг сумел привлечь к кампании помощь немецких художников и успешно перенес на немецкую почву визуальные приемы революционной пропаганды РОСТА. Его неудержимая деятельность (подкрепленная дружеской поддержкой Ленина) в пользу экономической и технической помощи Советской России не являлась препятствием для сотрудничества с германским правительством в деле выставки, иначе говоря, по линии налаживания связей между Берлином и Москвой, одинаково исключенными из послеверсальской Европы. Если попытаться расшифровать замысел выставки в тех рамках, которые были намечены Мюнценбергом в его разговоре с Лениным 26 ноября 1921 года, можно предположить, что двойственное направление его деятельности на международном поприще нашло свое отражение в двойственном сценарии берлинского мероприятия, где официально анонсированная художественная выставка слилась с выставкой советской пропаганды, нелегально переброшенной через рижскую границу в plombированных вагонах.

## Библиография / References

- [Альтман 1983] — *Альтман Н.* Афиша выставки // *The 1<sup>st</sup> Russian Show. A Commemoration of the van Diemen Exhibition Berlin 1922.* Exhibition catalogue. London, 1983. P. 70.
- (*Altman N.* Afisha vystavki // *The 1st Russian Show. A Commemoration of the van Diemen Exhibition Berlin 1922.* Exhibition catalogue. London, 1983. P. 70.)
- [Бенуа 2010] — *Бенуа А.* Дневник. 1918—1924. М.: Захаров, 2010.
- (*Benois A.* Dnevnik. 1918—1924. Moscow, 2010.)
- [Берар 2009] — *Берар Е.* Бурная жизнь Ильи Эренбурга / Предисл. Е. Эткинды, пер. с фр. О. Пановой. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
- (*Berard E.* Burnaya zhizn' Il'i Erenburga. Moscow, 2009.)
- [Голомшток 1994] — *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
- (*Galomshtok I.* Totalitarnoye iskusstvo. Moscow, 1994.)
- [Голубев 2004] — *Голубев А.В.* «...Взгляд на землю обетованную». Из истории советской культурной дипломатии 1920—1930-х годов. М.: ИРИ РАН, 2004.
- (*Golubev A.V.* «...Vzglyad na zemlyu obetovannuyu». Iz istorii sovetskoy kul'turnoy diplomatii 1920—1930-kh godov. Moscow, 2004.)
- [Дэвид-Фокс 2015] — *Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921—1941 годы / Пер. с англ. В. Макарова; науч. ред. перевода М. Долбилов, В. Рыжковский. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- (*David-Fox M.* Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921—1941. Moscow, 2015. — In Russ.)
- [Документы внешней политики 1960] — Документы внешней политики СССР. В 24 т. Т. 4. 19 марта 1921 г. — 31 декабря 1921 г. / Под ред. Л.С. Гапоненко и др. М.: Госполитиздат, 1960.
- (*Dokumenty vneshney politiki SSSR.* In 24 vols. Vol. 4. March 19, 1921. — December 31, 1921 / Ed. by L.S. Gaponenko et al. Moscow, 1960.)
- [Лапшин 1982] — *Лапшин В.П.* Первая выставка русского искусства. Берлин, 1922 год. Материалы к истории советско-германских художественных связей // *Советское искусствознание '82.* Вып. 1 (16). М.: Советский художник, 1983. С. 327—362.
- (*Lapshin V.P.* Pervaya vystavka russkogo iskusstva. Berlin, 1922 god. Materialy k istorii sovetsko-germanskikh khudozhestvennykh svyazey //

- Sovetskoye iskusstvovoznaniye '82. Vol. 1 (16). Moscow, 1983. P. 327—362.)
- [Ленин 1965] — *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений: В 55 т. Т. 54. Письма. Ноябрь 1921 — март 1923. М.: Государственное издательство политической литературы, 1965.
- (*Lenin V.I.* Polnoye sobraniye sochineniy: In 55 vols. Vol. 54. Pis'ma. November 1921 — March 1923. Moscow, 1965.)
- [Ленин, Горький 1969] — Письма, воспоминания, документы. В.И. Ленин и А.М. Горький. М.: АН СССР, 1969.
- (Pis'ma, vospominaniya, dokumenty. V.I. Lenin i A.M. Gor'kiy. Moscow, 1969.)
- [Луначарский 1924] — *Луначарский А.В.* Искусство и революция. М.: Новая Москва, 1924.
- (*Lunacharskiy A.V.* Iskusstvo i revolyutsiya. Moscow, 1924.)
- [Луначарский 1967] — *Луначарский А.В.* Об изобразительном искусстве: В 2 т. Т. 2. М.: Советский художник, 1967.
- (*Lunacharskiy A.V.* Ob izobrazitel'nom iskusstve: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1967.)
- [Осокина 2018] — *Осокина Е.* Небесная голубизна ангельских одежд. Судьба произведений древнерусской живописи, 1920—1930-е годы. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Osokina E.* Nebesnaya golubizna angel'skikh odezhd. Sud'ba proizvedeniy drevnerusskoy zhivopisi, 1920—1930-e gody. Moscow, 2018.)
- [Финкельдей 1996] — *Финкельдей Б.* Под знаком квадрата. Конструктивисты в Берлине // Москва — Berlin / Берлин — Moskau, 1900—1950 / Hrsg. von I. Antonova, J. Merkert. München; New York; Moskau, 1996. S. 157—162.
- (*Finkel'dey B.* Pod znakom kvadrata. Konstruktivisty v Berline // Moskva — Berlin / Berlin — Moskau, 1900—1950 / Hrsg. von I. Antonova, J. Merkert. München; New York; Moskau, 1996. S. 157—162.)
- [Черноперов 2006] — *Черноперов В.И.* Дипломатическая деятельность В.Л. Коппа в Германии 1918—1921 гг. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2006.
- (*Chernoperov V.I.* Diplomaticheskaya deyatel'nost' V.L. Koppa v Germanii 1918—1921 gg. Ivanovo, 2006.)
- [Шлёгель 2004] — *Шлёгель К.* Берлин, Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1919—1945). М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- (*Shlëgel' K.* Berlin, Vostochnyy vokzal. Russkaya emigratsiya v Germanii mezhdv dvumya voy-nami (1919—1945). Moscow, 2004.)
- [Adkins 1989] — *Adkins H.* Erste Russische Kunstausstellung. Berlin, 1922 // Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland / Ed. by M. Bollé, E. Züchner. Berlin, 1989. S. 196—197.
- [Berlin 2016] — *Berlin I.* The Soviet Mind. Russian Culture under Communism / Ed. by H. Hardy. Washington D.C.: Brookings Institution Press, 2016.
- [Braskèn 2015] — *Braskèn K.* The International Workers' Relief, Communism, and Transnational Solidarity: Willi Münzenberg in Weimar Germany. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- [Briefe Deutscher An Lenin 1990] — Briefe Deutscher An Lenin 1917—1923. Vertreter der Deutschen Arbeiterbewegung im Briefwechsel mit Lenin / Hrsg. von R. Smoljarowa, P. Schmalfuss. Berlin: Dietz, 1990.
- [Gabo 1971] — *Gabo N.* The 1922 Soviet Exhibition // Studio International. 1971. Vol. 182. № 938.
- [Gruber 1966] — *Gruber H.* Willi Münzenberg's German Communist Propaganda Empire 1921—1933 // Journal of Modern History. 1966. Vol. 38. № 3. P. 278—297.
- [Linke 1970] — *Linke Horst G.* Deutsch-sowjetische Beziehungen bis Rapallo. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1970.
- [Lodder 2010] — *Lodder C.* Naum Gabo as a Soviet Émigré in Berlin // Tate Papers. 2010. № 14 (<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/naum-gabo-as-a-soviet-emigre-in-berlin> (accessed: 15.05.2021)).
- [McMeekin 2003] — *McMeekin S.* The Red Millionaire. A Political Biography of Willi Münzenberg, Moscow's Secret Propaganda Tsar in the West. New Haven; London: Yale University Press, 2003.
- [Nisbet 1983] — *Nisbet P.* Some Facts of the Organizational History of the van Diemen Exhibition // The 1<sup>st</sup> Russian Show. A Commemoration of the van Diemen Exhibition Berlin 1922. Exhibition catalogue. London, 1983. P. 67—72.
- [Schober 2004] — *Schober C.* Das Auswärtige Amt und die Kunst in der Weimarer Republik. Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen als Mittel deutsche auswärtiger Kulturpolitik in Frankreich, Italien und Grossbritannien. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2004.
- [Sütterlin 1994] — *Sütterlin I.* Die „Russische Abteilerung“ des Auswärtigen Amtes in der Weimarer Republik. Berlin: Duncker & Humblot, 1994.

# Практики чтения советской литературы

Мария Майофис

## «Этот стиль близок миллионам читателей...»:

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «РОМАНТИЧЕСКИЙ»  
В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ 1950-х ГОДОВ

Maria Maiofis

“This Style Is Close to Millions of Readers...”: Rethinking the Concept of “Romantic”  
in Soviet Culture of the 1950s

**Мария Майофис** (Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики; доцент Школы философии и культурологии; кандидат филологических наук) [mmaiofis@hse.ru](mailto:mmaiofis@hse.ru)

**Maria Maiofis** (PhD; Assistant Professor, School of Philosophy and Culture, National Research University Higher School of Economics) [mmaiofis@hse.ru](mailto:mmaiofis@hse.ru)

**Ключевые слова:** романтизм, история понятий, советское кино оттепели, Константин Паустовский, Евгений Андриканис, советская литературная критика 1950-х годов, советская кинокритика 1950-х годов

**Keywords:** Romanticism, history of ideas, Soviet cinema of the Thaw, Konstantin Paustovsky, Evgeny Andrikanis, Soviet literary criticism of the 1950s, Soviet film criticism of the 1950s

УДК: 316.73 + 82

UDC: 316.73 + 82

Статья посвящена переосмыслению «романтического» в период ранней оттепели (1954—1960), прежде всего в области литературы и кинематографа. Автор выделяет два существенных семантических сдвига в трактовке этого понятия. Первый приходится на 1954—1955 годы и связан с реабилитацией романтизма после его фактического запрета во время идеологических кампаний 1948—1949 годов. Писатели, критики и режиссеры отстаивали необходимость возвращения романтических элементов в искусство, ссылаясь на запрос читательской и зрительской аудитории, особенно молодой ее части. Романтизм здесь понимается как инструмент привлечения внимания, возбуждения эмпатии и заинтересо-

This article is dedicated to rethinking the “romantic” in the early Thaw period (1954—1960), primarily in sphere of literature and film. The author highlights two significant semantic shifts in how this concept is interpreted. The first occurred from 1954—1955 and was connected with the rehabilitation of romanticism after its virtual ban during the campaigns of 1948—1949. Writers, critics, and directors advocated for the need to return romantic elements to art, referring to the requests of the reading and viewing public, especially its younger members. Romanticism here was understood as a tool for attracting attention and arousing empathy and interest, that is, as a necessary element of the reader’s and viewer’s “social education.” The second semantic shift occurred in 1959—1960, when “romanticism” began to be understood

ванности, то есть как обязательный элемент «общественного воспитания» читателя и зрителя. Второй семантический сдвиг приходится на 1959—1960-е годы, когда «романтизм» начинают понимать, с одной стороны, как наиболее адекватный модус репрезентации культуры начала XIX века, интерес к которой неуклонно растет, а с другой — как синоним «поэтического», «лирического», «камерного», «частного». Результатом этого второго сдвига уже через несколько лет становится появление и закрепление понятия и жанра «поэтического кино». Но и в этом случае кинематографисты и кинокритики стремятся повлиять на зрительское восприятие, «перенастроить» его.

on the one hand as the most adequate mode for representing the early 19<sup>th</sup> century, the interest toward which was increasing, and on the other hand as a synonym for “poetic,” “lyrical,” “intimate,” and “private.” After a few years, the result of this second shift was the emergence and fortification of the idea of “poetic cinema.” But in this case as well, filmmakers and critics aimed to influence the audience’s perception of cinema, to “reconfigure” it.

9 июня 1959 года на киностудии «Мосфильм» проходил художественный совет, на котором обсуждались литературные сценарии фильмов, предлагавшихся к запуску в производство. Сценарий фильма «Северная повесть» (по одноименному произведению К. Паустовского) представлял Евгений Андриканис (1909—1993). Несмотря на долгую предшествующую карьеру в кинематографе, для Андриканиса эта картина должна была стать сценарным и режиссерским дебютом. В 1933—1958 годах он работал как оператор, но, после того как при подготовке фильма «Рассказы о Ленине» (1957) С. Юткевич поручил Андриканису режиссуру одной из двух киноновелл, составляющих эту картину, тот укрепился в своем намерении сменить профессию.

На кону, таким образом, стояло не только решение о съемках конкретного фильма — но и перспектива перехода в новый (и более престижный) творческий цех. Коллегам Андриканиса, которые хотели помочь ему на этом сложном этапе его карьеры, нужно было найти убедительные аргументы не только для того, чтобы, несмотря на явные недостатки, сценарий все-таки был принят к постановке, но и для того, чтобы Андриканис в результате был утвержден на должность режиссера-постановщика.

Первым подходящую формулировку нашел молодой кинодраматург и редактор кино Леонид Нехорошев (1931—2014). Он завершил свой критический разбор сценария вполне позитивным выводом: «А вообще можно сделать интересный романтический сценарий. В режиссерском сценарии намечено изобразительное романтическое поэтическое выражение всего материала. Можно сделать интересный романтический фильм»<sup>1</sup>. В этом же ключе выступил и назначенный впоследствии на должность художественного руководителя этого фильма М.И. Ромм — он назвал сценарий Андриканиса «поэтическим рассказом» и поддержал его кандидатуру на роль режиссера<sup>2</sup>.

Очень характерно, что в этом коротком отрывке Леонид Нехорошев трижды использовал слово «романтический», по одному разу в каждом из трех предложений. Лексический повтор здесь, очевидно, не был признаком бед-

---

1 Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению... литературно-режиссерского сценария: *Андриканис Е.* «Северная повесть» (9 июня 1959 г.) // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 694. Л. 18.

2 Там же. Л. 27.

ности словаря. Эпитет «романтический» должен был сыграть решающую роль в последующей судьбе и начинающего режиссера, и самого фильма.

Несколько месяцев спустя Андриканис подал на рассмотрение худсовета очередную, уже четвертую, версию литературного сценария «Северной повести». Ей он предпослал предисловие — оно было адресовано, разумеется, не зрителям фильма, а тем инстанциям, от которых зависело прохождение сценария и запуск картины в производство. Андриканис хорошо усвоил лексический урок Леонида Нехорошева: этот небольшой двухстраничный текст был перенасыщен апелляциями к «романтическому» — они повторяются в нем буквально как мантра<sup>3</sup>. Дважды «романтический» появляется там в словосочетании «революционная романтика», со ссылкой на решения XIII съезда ВЛКСМ. Однако во всех остальных случаях — без какой-либо связи с революционностью.

Очевидно, мы имеем дело с особым, исторически обусловленным приемом языкового и риторического воздействия. Прием сработал и привел к желаемому результату: фильм в итоге запустили в производство, а Евгения Андриканиса назначили режиссером-постановщиком.

В этой статье я попытаюсь выяснить, почему, с точки зрения Нехорошева и Андриканиса, апелляции к романтической эстетике должны были послужить для руководства «Мосфильма» и Госкино, а возможно — и для отдела культуры ЦК КПСС убедительным аргументом в пользу предлагаемого сценария и почему для режиссерского дебюта Андриканис выбрал именно повесть Паустовского. Параллельно я попытаюсь установить, была ли высокая востребованность «романтики» характерна только для художественного кино или распространялась и на другие виды искусства. Важно также понять, каков был генезис этого запроса.

Моя предварительная гипотеза состоит в том, что в середине и конце 1950-х годов в советской литературной и художественной критике происходит реабилитация и легитимация «романтизма» и «романтического», а параллельно — и расширение значений этого круга понятий. Решить эти задачи оказывается возможным благодаря последовательному выстраиванию фигуры имплицитного читателя и зрителя, который, как представлялось тогда, ждет и даже требует от литературы, театра, кино и изобразительного искусства целенаправленного внедрения «романтики».

## 1

Историки советской литературы неоднократно описывали судьбу понятий «романтизм» и «романтический» на рубеже 1920—1930-х годов. Е. Добренко и М. Никё показали, как М. Горький, а затем писатели и критики объединения «Перевал» настаивали на существовании так называемого революционного романтизма, соприродного социалистическому реализму. Однако в конце 1920-х годов рапповцы активно оспаривают эту трактовку, а затем, в 1933—1934 годах, накануне Первого съезда писателей, официальная критика начина-

---

3 Андриканис Евгений Николаевич. «Северная повесть». Сценарно-режиссерская разработка по одноименной повести К. Паустовского. 4-й вариант измененной машинописи. 1959 // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 691. Л. 1—12.

ет постепенно вытеснять горьковскую концепцию из публичного поля, утверждая, что социалистический реализм сам уже выполняет функции репрезентации и воплощения мечты о будущем, которые ранее закреплены были за романтизмом [Добренко 2007: 89–97; Никё 2000: 472–478]. Таким образом, по Добренко, был запущен длившийся много десятилетий «спор о “романтизме”» [Добренко 2007: 96].

Добренко интерпретирует романтизм преимущественно как метод эстетизации, идеализации и героизации, которые широко у него заимствует соцреализм; именно поэтому при необходимости можно было подчеркивать романтическую составляющую соцреализма или, наоборот, ее затушевывать и даже открыто отрицать. Само это отрицание отнюдь не означало, что эстетизация и идеализация сводились на нет, — оно указывало лишь на запрет открыто ассоциировать эти процессы с романтическими влияниями. Для описания изменений в послевоенном советском искусстве Добренко вводит даже специальный термин — «госромантизм», подразумевая под ним, в частности, создание пантеона романтизированных национальных героев, вполне в духе горьковского революционного романтизма, хотя само понятие «романтизм» стало «негативным» и «политически небезопасным» [Добренко 2020: 573].

Основываясь на этих положениях, Добренко выявил несколько исторических моментов активизации, спада и даже почти полного запрета на обращение к понятию «романтического» в литературно-художественных дискурсах сталинской эпохи. Однако Добренко специально не рассматривал период оттепели, а Т. Лахузен, посвятивший отдельную работу дискурсивной разработке эстетических границ соцреализма, сосредотачивается в основном на литературоведении, а не на критике, и почти не касается текстов, опубликованных в середине и конце 1950-х годов [Лахусен 2000]. Предшественник Лахузена — Йохен-Ульрих Петерс [Peters 1974] — работал в основном с академическим литературоведением, но не с литературной, театральной и кинокритикой.

Конечно, в самом первом приближении история понятия «романтический» в советской оттепельной культуре известна; коротко ее можно было бы описать с помощью характеристик «активизация», «стимулирование», «официальное поощрение», однако важно разглядеть эволюцию и динамику, значимые детали в дискурсивном оформлении этих процессов.

Еще одна причина, которая заставляет меня вновь обратиться к советскому оттепельному дискурсу о романтизме — это обобщенность, монолитность в толковании самих изучаемых понятий в предшествующей исследовательской традиции. В статье, посвященной истории понятий в советской педагогической мысли, мы с И. Кукулиным выдвинули предположение о том, что для советского публичного дискурса была характерна тенденция к инструментализации — постоянному переозначиванию политических, социальных и культурных понятий — в интересах той или другой группы. Борьба шла за наделение «своими» значениями единых для всех участников публичного поля терминов или понятийных комплексов, а «определение значения термина становилось своего рода ставкой в научной, политической и риторической игре» [Майофис, Кукулин 2019: 404–405]. Подобные процессы были характерны и для обсуждения вопросов, связанных с литературой и искусством<sup>4</sup>. Одним из

4 Близкий подход к анализу литературной политики периода Второго съезда писателей см. в статье: [Вьюгин 2019: 53 и след.].

характерных примеров инструментализации эстетических понятий является судьба слов «романтического» смыслового гнезда. Здесь первостепенной задачей будет выявить сдвиги и расширения значений, которые, скорее всего, свидетельствуют и о расширении эстетических регистров.

Третья причина моего внимания к оттепельным дискуссиям о романтизме состоит в том, что до сих пор исследователи писали о нем в основном в связи с романтизмом в литературе и литературной критике и мало интересовались интерпретацией этой категории в других видах искусства. Между тем применительно к кино, театру, изобразительному искусству и музыке в сталинскую эпоху «романтическое» допускалось гораздо свободнее, часто без видимой связи с революционным романтизмом.

Наконец, четвертая причина связана с актуальной сегодня задачей объединить в единое междисциплинарное поле исследования оттепельного искусства, с одной стороны, и общественной мысли и официальной пропаганды, молодежной политики, — с другой. До сих пор они развивались как две отдельные ветви внутри *Soviet studies*, и это неизбежно обедняло и упрощало наши представления о культурной политике периода оттепели.

## 2

Освещенная в работах Добренко и Никё полемика начала 1930-х годов знаменует один из начальных эпизодов борьбы за инструментализацию романтизма. Одни критики вслед за Горьким и Ждановым настаивают на том, что романтизм является составной частью социалистического реализма, и оспаривают тезис о противостоянии и борьбе этих двух эстетик [Дискуссия 1933]. Но параллельно другие авторы обличают романтизм как противоположность социалистического реализма, как уход от реальности и даже от ответственности (часто эта стратегия лексически маркируется через слова «экзотика» или «поиск необыкновенного»; см.: [Конрой 1934]). Романтизм представляется как способ маскировки истинной реальности [Каверин 1934] или как выдумка, которая уже не нужна для изображения героической и жизненадеждной советской действительности<sup>5</sup>. Если высказывания первого типа исходят из горьковского разделения индивидуалистического (реакционного) и коллективистского (прогрессивного) романтизма, то во всех терминологических разработках второго типа у романтизма не предполагается никакого позитивного, советского «двойника» — эта эстетика должна быть просто навсегда оставлена за бортом. Важно, что в литературно-критическом дискурсе середины 1930-х годов эти негативные интерпретации романтизма количественно преобладают, хотя и не перекрывают окончательно позитивные и нейтральные.

В обсуждениях музыки, изобразительного искусства и кино во второй половине 1930-х годов можно наблюдать те же две траектории инструментализации романтизма, но при этом доля позитивных и нейтральных трактовок здесь оказывается несоизмеримо выше, чем при обсуждении развития художественной литературы. Особенно это заметно в годы интенсивного роста ис-

---

5 См., например, высказывание академика А. Баха в подборке приветствий челюскинцам: [Подвиги 1934].

пользования понятия «романтический», которые для журнала «Искусство кино» приходится на 1937 год, а для газеты «Советское искусство» — на 1938-й. От театра, музыки и кино ждут и требуют «романтического» начала, которое должно выражаться прежде всего в эмоциональном накале, иногда даже в патетике [Юков 1937; Володин 1938].

В годы войны использование лексем из «романтического» гнезда резко снижается, а местами сходит на нет — это связано, как показывает Добренко, с осуждением попыток некоторых писателей «приукрасить» военные будни [Добренко 2020: 109]. Но уже со второй половины 1945 года слова из этого лексического гнезда снова оказываются в ходу. Добренко специально рассматривает выступление писателя Бориса Бялика, который призвал писателей «приподнимать» действительность, и ответ ему редактора «Литературной газеты» В. Ермилова, который попытался «нормализовать» этот призыв, отказав литературе в необходимости романтического приукрашивания, ибо «прекрасное — это сама жизнь!» [Добренко 2011: 405–406]. После этой дискуссии, по словам Добренко, «романтизм стал неупоминаемым» и «был заменен “революционной романтикой”», отношение к которой было весьма пренебрежительным» [Добренко 2020: 394], притом что сам эстетический метод «госромантизма» в некоторых отношениях близок оригинальному романтическому методу.

Критики пытались развести исторический европейский романтизм начала XIX века с героизирующим советским романтизмом; если первый накануне начала борьбы с низкопоклонством был уже окончательно стигматизирован как недостойный не только подражания, но и упоминания, то второй, казалось, еще можно было спасти [Дискуссия 1947].

Однако все подобные инициативы оказались сметены под напором «антикосмополитической» кампании 1948–1949 годов, которая фактически продолжалась, то нарастая, то затихая, вплоть до смерти Сталина. По публикациям 1948–1952 годов видно, как под лозунгом «борьбы с низкопоклонством» дискредитируются и вытесняются из публичного обсуждения источники и образцы романтического мироощущения и романтической эстетики — произведения европейского романтизма. Любые упоминания, например, о влиянии этого международного движения на русских писателей могли быть квалифицированы в этот период как опасное политическое заблуждение.

Уже не в первый раз за романтизм достается от коллег Константину Паустовскому<sup>6</sup>. Даниил Данин обличает его рассказ «Чужая рукопись» как «неудачу», «сентиментальную, псевдоромантическую выдумку», так как все ее герои — «мертвые лица», живущие «по старомодным правилам одиноких, “загадочных” натур» [Данин 1948], два года спустя Абрам Палей будет говорить о сугубой художественной вторичности рассказа «Встреча» [Палей 1950].

Константин Симонов в речи на XIII пленуме Союза советских писателей, характеризуя развитие детской литературы, заявляет, что единственно возможная в художественной литературе романтика — это «опора на реальную жизнь, реальные характеры», вроде «истории реального Алексея Маресьева». Путь вымысла, создания «параллельно существующего, придуманного мира» объявляется заведомо ошибочным. Таким образом под удар подпадает прак-

6 См. более ранние примеры критики «романтизма» Паустовского: [Гоффеншефер 1938; Чарный 1940; Ивантер 1941; Берггольц 1944].

тически все творчество Льва Кассиля<sup>7</sup>; его стремление «приукрасить жизнь» Симонов называет не иначе как «бедой» [Симонов 1950].

И вновь при общем наступлении на романтизм литература оказывается в неравном положении по сравнению с другими видами искусства. В кино, музыке и театре допустимы и «романтическая струя в сонатном творчестве» (о публикации сонаты И. Геништы см.: [Дроздов 1950]), и «романтический пафос победы над стихией» в выступлениях цирковых гимнасток [Женщины 1950], и «романтическая интонация» в «реалистическом по самому своему существу фильме “Кубанские казаки”» [Граков 1950]. Но в целом желание обозначить какую-то эстетическую тенденцию как «романтическую» у критиков в 1949—1953 годы неукоснительно снижается: так, в «Литературной газете» использование слова «романтический» падает с сорока упоминаний в 1948 году до двадцати в 1949-м, а в «Советском искусстве» — с тридцати пяти в 1948-м до четырех в 1949-м.

Новая волна сигнификации художественных произведений и авторских манер как романтических начнется со второй половины 1953 года и приведет к существенным смысловым сдвигам в 1954—1955 годах.

### 3

Очередной пересмотр репутации романтизма начинается не в литературной, а в музыкальной и кинематографической критике. В январе 1954 года «Правда» публикует материал, который трудно было вообразить на страницах главной советской партийной газеты еще годом раньше. Музыковед и музыкальный критик В. Кухарский обзорекает московские концерты, открывшие новый музыкальный сезон. Среди них — «симфонические и камерные концерты из произведений Шуберта», исполнение «Фауст-симфонии» Листа, концерт, приуроченный к 150-летию Г. Берлиоза и даже концертное исполнение «Мейстерзингеров» Р. Вагнера<sup>8</sup>. Характеризуя представление драматической симфонии Берлиоза «Ромео и Юлия», Кухарский сетует на то, что музыкантам (Большому симфоническому оркестру и Большому хору Всесоюзного радио) «не хватало главного — романтической порывистости, художественного темперамента, резко очерченных контрастов между частями» [Кухарский 1954]. Романтизм трактуется здесь прежде всего как культивирование особого рода эмоциональности, пафоса, интонаций, от которых, как следует из обзора, отвыкли даже самые высокопрофессиональные советские музыканты.

Примерно о том же будет писать через несколько месяцев в «Искусстве кино» киновед Илья Вайсфельд. Пренебрежение современных кинематографистов детальным психологическим анализом, по мнению Вайсфельда, происходит от незаслуженной дискредитации термина «романтика», который «исчез из нашего обихода», а вместе с ним и «принципы художественной типизации, преувеличения» [Вайсфельд 1954: 101]. Характерно, что теперь критики сетуют не на *переизбыток*, но на *недостаток* романтического в современном искусстве, а романтическое начало прочно связывается с особым типом представления эмоций.

7 См. более раннюю попытку дискредитации прозы Кассиля: [Гельфанд 1943].

8 О попытках вернуть после 1953 г. музыку Вагнера в музыкальный и театральный репертуар см.: [Раку 2014: 402—403].

Наконец, доходит дело и до реабилитации «романтического» в литературе. В преддверии Второго съезда советских писателей (он пройдет в Москве в декабре 1954 года) ленинградский писатель, журналист и этнограф Владимир Дружинин публикует статью с характерным названием «Дорогу романтике!». Главным героем этой статьи становится прежде неоднократно критиковавшийся за «ложный» романтизм Константин Паустовский. Анализ новой книги его повестей и рассказов дает возможность Дружинину расширить спектр значений понятия «романтизм». Он полагает, что недостаточно уже довольствоваться толкованием, представленным в учебниках по теории литературы, где романтизм социалистических реалистов определяется как реалистическое изображение «ростков нового, наличествующих в настоящем», и предлагает осмыслить и использовать художественные открытия Паустовского, в прозе которого «осуществление мечты захватывает целиком все помыслы и действия героев». В качестве одного из примеров такой устремленности за мечтой Дружинин приводит ту самую «Северную повесть», на основе которой несколько лет спустя Евгений Андриканис решит снять художественный фильм. Романтизм в современной литературе, по Дружинину, — это не только приверженность мечте, но также и «исключительность образов и сюжетных положений», то есть нечто прямо противоположное нормативности и типизации.

Семантическое расширение слова «романтизм», как и следующее из него эстетическое обновление, Дружинин объясняет запросом читательской аудитории: «...этот стиль близок миллионам читателей без различия возраста, хотя молодым — в особенности» [Дружинин 1954].

Через месяц с небольшим «Литературная газета» — тоже в рамках подготовки ко Второму съезду — опубликовала статью Льва Кассиля, где он продолжил реабилитацию романтизма и так же, как и Дружинин, аргументировал необходимость возрождения этой эстетики и стилистики потребностями читателей, причем прежде всего самых юных. В этом тексте он мог уже смело опираться не только на прецедентную публикацию Дружинина, но и на гораздо более авторитетный официальный источник, фактически дававший санкцию на возвращение романтизма.

В резолюции проходившего 19—27 марта 1954 года XII съезда ВЛКСМ «О работе пионерской организации им. В.И. Ленина» идея культивирования романтики была выражена с опорой на принципы возрастной психологии, а значит, как и у Дружинина, с учетом адресата детской и молодежной политики и его социальных, психологических и культурных потребностей: «При организации работы звеньев, отрядов, дружин *нельзя забывать стремление детей к романтике*, игре, красочным и увлекательным занятиям» (Курсив мой. — М. М.) [Товарищ комсомол 1969: 138]<sup>9</sup>. Этот призыв был, по-видимому, частью последовательной кампании по более интенсивной социальной интеграции советских детей и молодежи и установлению контроля над этой социальной группой. По наблюдениям Юлиане Фюрст, эта кампания была запущена в конце 1953 — начале 1954 года. Ее мишенями были одновременно

9 Выступая на том же съезде комсомола, директор Детгиза Пискунов прямо заявит о «крупнейшем пробеле» современной детской литературы — «в ней мало высокого романтизма, она порой бывает написана такой прозаической прозой, что у читателя при чтении, выражаясь словами Маяковского, раздирает рот зевота шире Мексиканского залива» (ОР ИМЛИ. Ф. 636. Оп. 2. Д. 174. Л. 3).

уличное хулиганство и насилие в молодежной среде, чрезмерное увлечение западной модой и музыкой и политическое инакомыслие. В качестве главных инструментов были предложены реидеологизация, новый социальный контракт (re-engagement) с молодежью и воссоздание боевого духа первых лет после Октябрьской революции – на уровне организации детских и подростковых коллективов и на уровне художественных репрезентаций [Fürst 2006: 142f].

Первыми разворачивают лозунг о молодежном запросе на романтику сами комсомольские функционеры. Заместитель заведующего отделом студенческой молодежи ЦК ВЛКСМ Андреев публикует в июне 1954 года в журнале «Искусство кино» статью, в которой сетует на то, что молодежь с нетерпением ждет выхода на экраны очередной серии «Тарзана» и «Королевских пиратов», «в которых была подчас безыдейная и неправдоподобная, но все же романтика, были острые, волнующие ситуации и приключения». В этом Андреев видит выражение «естественных запросов молодежи», которые удовлетворяются отечественным кино и театром далеко не полностью. За статьей немедленно последовал реприманд от отдела науки и культуры ЦК — на вид поставили не только автору статьи, но и главному редактору журнала [Аппарат ЦК КПСС 2001: 285].

Как председатель детской секции Союза писателей СССР, Кассиль был, конечно, в курсе и постановлений съезда ВЛКСМ, и их ближайших политических последствий. Как и Андреев, он поспешил воспользоваться открывшейся возможностью вновь заговорить о романтике в литературе и ответить на обвинения, которые выдвигались против него с конца 1940-х годов. Он высказывается развернуто и резко, подчеркивая, что отсутствие романтики в литературе не позволяет должным образом бороться с эффектами детской и молодежной социальной дезинтеграции: «Думается мне, что именно известным пренебрежением к романтическим запросам молодежи объясняется, что нам то и дело приходится слышать претензии учителей и библиотекарей, ведущих серьезную работу с молодыми читателями. Мало, говорят они, появляется за последнее время в нашей литературе таких книг, которые вызвали бы общий интерес юных и взрослых читателей, пылкие споры в школьной среде, горячее стремление следовать примеру героев. То есть мало книг, которые становились бы властителями умов и повелителями юных душ» [Кассиль 1954].

В этом фрагменте примечательны три тезиса, выдвинутые как априорные: 1) общественный консенсус о неудовлетворительном состоянии умов и душ современных молодых людей; 2) уверенность в том, что именно литература способна эту ситуацию изменить; 3) отнесение книг и героев — будущих «властителей умов» — к романтической традиции, которой до сих пор пренебрегали писатели и литературные критики.

Кассиль, так же как и его предшественники, воспринимает романтизм прежде всего как особую форму репрезентации человеческих переживаний, — такую, которая внушила бы читателю максимальную степень эмпатии по отношению к героям и желание подражать им. Он настаивает: чтобы выйти из состояния кризиса, современная литература должна пойти на расширение и усложнение собственного репертуара, включить «сложные контрасты и противопоставления, драматические коллизии», но при этом избегать чрезмерной идеализации героя, не боясь говорить о его недостатках и ошибках.

Готовя платформу для съездовской дискуссии и предупреждая об опасности чрезмерной идеализации, Кассиль использовал риторику, которая уже несколь-

ко лет была в ходу в связи с войной против «теории бесконфликтности», начатой по инициативе ЦК еще в 1952 году, в связи с новым поворотом в сталинской политике и в преддверии новой волны чисток (см. об этом: [Зезина 1999: 70 и след.]). Два года спустя выпады против теории бесконфликтности имели уже совсем другое значение: они нужны были, чтобы утвердить для литературы право на критический модус репрезентации. Однако в рассуждениях Кассиля было и нечто большее: стремление утвердить в качестве законной и уважаемой такую модель авторства, которая позволила бы создавать, выражаясь словами Симоннова, «параллельные реальности» и радикально преобразовать наличную реальность. А это, в свою очередь, означало реабилитацию игры и воображения:

...художник всегда ощущает мир как целое. Это свойство поэзии неотделимо от романтики.

Не всегда легко распознать романтическую связь вещей в обыденном, будничном, постоянном. Здесь очень важную роль для юного сердца может сыграть мечтательное воображение, увлекательная игра, за которой скрываются серьезные чаяния и добрые чувства [Кассиль 1954].

Пожалуй, самую емкую формулу для нового осмысления «романтического» в искусстве и жизни предложил Илья Эренбург в повести «Оттепель», опубликованной в майском номере «Знамени» за 1954 год, за несколько месяцев до статьи Кассиля. Один из главных героев «Оттепели», Коротеев, многократно называет своего молодого коллегу Савченко «романтиком», намекая на неуместность его идеализма и юношеских порывов, но по прошествии времени убеждается, что Савченко был прав, потому что для нового времени нужны и новые люди — «романтики». Где их найти, как создать? «Слишком крутой подъем, воздух редкий, гнилые легкие не выдерживают. <...> *Просвещать мало, нужно воспитывать чувства.* <...> Но как воспитать чувства? Наверное, трудно. <...> Трудно, но возможно: горением, чутьем, волей» (Курсив мой. — М. М.) [Эренбург 1989: 210]. Воспитание чувств, установление новых режимов эмоциональности — вот как формулировалась в 1954—1955 годах главная цель оттепельного «возвращения к романтизму».

В следующем, 1955 году поднятую Кассилем тему продолжит детская писательница Любовь Кабо. И снова аргументация окажется выстроена вокруг потребностей и запросов молодых читателей. Отмахнувшись от них, старшие не смогут донести до молодых простые и важные истины — прежде всего о необходимости самоотверженного труда, без которого советская плановая экономика уже не способна была залатывать то и дело возникающие бреши: «Во всех любимых молодежью книгах есть тот романтический взлет, то обаятельное сочетание суровости и лиризма, то дыхание молодости, без которых душевный разговор с юным читателем попросту невозможен. А говорить с ним нужно о многом. Разбить установившиеся у него предрассудки и схемы, раскрыть удивительное многообразие жизни, научить ничего не бояться — ничего! Бросаться на самые трудные, самые, казалось бы, “прозаические” участки. Научить его настоящему уважению к людям труда, возбудить в нем самую жажду трудиться» [Кабо 1955]. Обратим внимание на микроскопический, но важный для будущих событий сдвиг: словосочетание «романтический взлет» описывает здесь не сюжетные особенности произведений или характерологические особенности героев, но скорее интонацию, которую используют авторы — не для того, чтобы рассказать, а чтобы завести «душевный разговор».

Тема читательских запросов, читательской неудовлетворенности текущей литературной ситуацией оказывается для «Литературной газеты» настолько принципиальной, что уже в следующем, 1956 году это издание открывает отдельную рубрику — «О нашем читателе». Вопреки ожиданиям, здесь публикуются не читательские письма и отклики, а статьи писателей и поэтов о том, каким они представляют своего читателя. И вот уже Мехти Гусейн говорит, что «советский читатель вправе предъявить нам большой счет», в том числе и за то, что «мы иногда забываем, как нужна нам романтически взволнованная поэзия», Джалол Икрами пересказывает реплику старика-колхозника из Ленинабадского района Таджикской ССР: «Дайте нам книгу, после которой ржавчина сходит с души», а Юрий Яковлев слагает патетическое стихотворение, в котором воображаемый мальчик-читатель спит, спрятав под подушку его, яковлевскую книжку, а поэт, выслушав советы коллег, писать или с помощью розового цвета, или с помощью цвета черного, обещает «настоящему судье» всех его детских книжек писать только с помощью «трудного красного цвета», «откровенного, как гроза» [О нашем читателе 1956].

Эта апелляция к запросам читателя и зрителя проникает и в театральную критику, даже публикующуюся в центральной партийной прессе. В статье с характерным названием «О культуре спектакля» литературный критик и кинодраматург Ю.Б. Лукин призывает пересмотреть доминирующие исполнительские манеры драматических актеров, вновь ссылаясь на пожелания зрителей, поскольку «наряду со сценическим рисунком, исполненным глубокой психологической сосредоточенности и сдержанности» они хотят «видеть и образы другого плана — столь же художественно полноценные образы высшего героико-романтического звучания...» [Лукин 1955].

#### 4

В 1955—1956 годах для воспитания молодого зрителя, ожидающего «героико-романтических» образов и «таинственных» сюжетов, начинают один за одним снимать художественные фильмы новых жанров или жанров, полузабытых в период «малюкартинья», — и они все больше теснят на экранах кинотеатров производственные драмы и кинокомедии<sup>10</sup>. Это фильмы «шпионские», приключенческие, лирико-мелодраматические, «повести о взрослении и воспитании сильных характеров», лирико-героические биографии, а также фильмы историко-революционные.

Историко-революционный жанр начинает интенсивно эксплуатироваться к сорокалетию революции, в 1957 году. По фильмам этого года хорошо видно, как романтические характеры, мотивы и сюжетные ходы используются для «воспитания чувств» молодых зрителей. Появляется новый тип героя — революционер, наделенный бурной, страстной эмоциональностью и в этом смысле похожий на героев романтической прозы или даже оперы. Очень характерный пример — фильм Юлиа Райзмана «Коммунист» с Евгением Урбанским в глав-

---

10 Отчасти эти новые жанры были нужны для того, чтобы заполнить «экологическую нишу» авантюрно-развлекательного кино, которую в конце 1940-х — начале 1950-х занимали «трофейные» фильмы, но более подробное обсуждение этого вопроса не входит в задачи моей статьи.

ной роли, снятый в том же 1957-м. Характерно, что фильм вызвал позитивную реакцию и зрителей, и экспертов: по опросу зрителей, проведенному журналом «Советский экран» в 1959 году, картина Райзмана была названа в числе трех лучших фильмов года, а на фестивале в Венеции «Коммунист» был удостоен почетного диплома. Но параллельно происходит и другой процесс: в фильмах конца 1950-х годов социалистическая революция получает дополнительную культурную легитимацию через ассоциирование ее с эстетикой романтизма и прямые отсылки к первоисточникам — текстам и биографиям авторов эпохи романтизма, и русским, и иностранным.

В фильме Александра Файнциммера «Овод», снятом по сценарию Евгения Габриловича в 1955 году, революционер был изображен как страстный герой романтического типа в историческом романтическом антураже: события положенного в основу фильма романа Этель Лилиан Войнич могут быть условно приурочены к 1830—1840-м годам. В год своего выхода этот фильм занял третье место в прокате — его посмотрели более 39 миллионов зрителей.

Однако исторический романтизм проникает и внутрь повествований о русской революции — например, в уже упомянутой в начале этой статьи фильм С. Юткевича «Рассказы о Ленине», вторую часть которого Юткевич доверил поставить своему оператору Е. Андриканису.

Сценарий этой второй части, носящей название «Последняя осень» (ее действие происходит осенью 1923 года) написал все тот же Е. Габрилович, который адаптировал для советского экрана «Овода» Войнич. В этой киноновелле, повествующей о последних месяцах жизни вождя революции, Ленин дважды просит почитать ему вслух. Оба названных им автора — знаковые фигуры для романтической традиции, оба эпизода чтения — поворотные в сюжете. Сперва, только-только выпроводив из своего кабинета в Горках не дозволенного большим режимом гостя — жениха медсестры Саши, — Ильич должен отвечать на неприятные вопросы своего начальника охраны Белова — не было ли в доме кого-то постороннего? Поскольку именно от нелегального гостя он и узнал о происходящей межфракционной борьбе в партии, опечаленный и обескураженный Ленин хитрит и не выдает своей тайны, — но зато просит медсестру Сашу почитать ему Шиллера. Во второй раз, выступив на заводском митинге за прекращение межфракционной борьбы и посетив заседание в Кремле, вновь разболевшийся от этих поездок Ленин просит Надежду Константиновну почитать ему на ночь рассказ Джека Лондона «Любовь к жизни». Заслуживает отдельного внимания то, как искусно Габрилович и Юткевич выбрали фрагмент для чтения — в исполнении Крупской мы слышим только отдельные фразы, повествующие о большом мужестве и жизнелюбии главного героя и о его отчаянном положении, — но не получаем и малейших намеков на дегуманизацию героя, столь детально представленную в оригинальном рассказе. На словах «...он закрыл глаза и бесконечно бережно собрал все свои силы. Он крепился...» Ленин умирает. Так, через привлечение контекста европейского романтизма и американского неоромантизма история медленного угасания вождя революции становится историей о героической гибели.

Публикуя сценарий этой киноновеллы, Габрилович безо всяких опасений признался в интенсивной работе воображения, которому он позволил «дополнить и перегруппировать то, что явствует из документальных свидетельств»: «Автор рассказывает не только то, что было, но и то, что, по его глубочайшему убеждению, могло быть» [Габрилович 1957: 75].

В 1958 году очередной съезд ВЛКСМ уже настойчиво потребовал от советской пропаганды и искусства «воспитания чувств» молодых на примерах революционной борьбы прошлого. Цитатой из резолюции этого съезда Евгений Андриканис успешно воспользуется, готовя к утверждению литературно-режиссерский сценарий «Северной повести». Многочисленные отсылки к «романтизму» в его предисловии сделаны с полным осознанием истории реабилитации этого понятия в предшествующие годы. «Северная повесть» здесь названа «романтической поэмой о мужестве и героизме наших людей», которым свойственны «гражданская страстность и высокая целеустремленность», а фильм он обещает сделать «насыщенным революционной романтикой»<sup>11</sup>.

Продуманно выбирается и основа для экранизации. В середине 1950-х внимание к творчеству Паустовского было привлечено его сборником эссе (крайне редкий в советской литературе жанр) «Золотая роза», который вызвал нападки официальных критиков и большую симпатию читателей — в этой книге ссылки на эстетику европейского романтизма составили важнейшую часть авторского творческого кредо.

Кастинг «Северной повести» был тоже явно осуществлен с большим вниманием. На роль главного героя, офицера Павла Бестужева, Андриканис приглашает Олега Стриженова — актера, сыгравшего к тому времени три памятные зрителям роли в амплу романтического героя — Артура в уже упомянутом «Оводе» Файнциммера, Говорухи-Отрока в «Сорок первом» Чухрая<sup>12</sup> и Мечтателя в «Белых ночах» Ивана Пырьева.

Прямо подводила к романтической эстетике и первая часть «Северной повести» Паустовского — история спасения в 1826 году на Аландских островах бежавшего из Петербурга декабриста; с чтением «Эды» Баратынского<sup>13</sup>, завораживающими северными пейзажами, памятью о героике Бородинского сражения и дуэльным эпизодом, который предопределяет дальнейшую судьбу офицера Бестужева и его возлюбленной.

В выборе литературной первоосновы, разработке сценария и в формах его представления заметно очередное смещение круга значений понятия «романтический»: характеризуя повесть Паустовского и будущий фильм, Андриканис и его коллеги (прежде всего художественный руководитель фильма Михаил Ромм) часто в качестве синонимов к «романтическому» используют эпитеты «лирический» и «поэтический». Выступая в октябре 1960 года на обсуждении музыкального сопровождения фильма, Андриканис пояснил, какой тип кинематографического изображения он сам воспринимает как романтический. Оказалось, что дело совсем не в героике или пафосе, но в особом ритме повествования, жестикуляции, интонировании, — их он считал принципиальным противопоставить популярной в 1950-е годы эстетике итальянского неореа-

11 Андриканис Евгений Николаевич. «Северная повесть». Сценарно-режиссерская разработка по одноименной повести К. Паустовского. 4-й вариант измененной машинописи. 1959. Л. 3–4.

12 На X Международном кинофестивале в Канне (1957) этому фильму был присужден специальный приз жюри «За оригинальный сценарий, гуманизм и романтику» [Чупринин 2020: 277, 319].

13 В фильме томик Баратынского будет заменен томиком Пушкина.

лизма, ссылаясь при этом на устойчивый зрительский горизонт ожидания, который необходимо таким образом сместить, трансформировать:

Мы с вами как-то привыкли к итальянскому неореализму, когда они говорят просто, бытово, скороговоркой. Нам показалось, что романтическая повесть Паустовского не может идти так, как мы привыкли видеть итальянские фильмы. Вы посмотрите знаменитую картину, когда Пушкин стоит, облокотившись о камень? Это поза. Поза. Но это Пушкин. Может быть, мы где-то переборщили, но мне казалось, что именно в таком, несколько замедленном, повествовательном тоне и нужно делать романтичность. Хотелось его движениями подчеркнуть ту эпоху, которая действительно близка Байрону. Это — байроновская эпоха, это романтизм, и он — современник этой эпохи. И нельзя эту эпоху трактовать с точки зрения итальянского неореализма<sup>14</sup>.

В этом пассаже новоиспеченный режиссер говорит о проблеме, которая в те годы волновала многих режиссеров, художников, музыкантов, поэтов: как можно вернуть в современное советское искусство пафос и долю условности, — но так, чтобы это искусство оказалось современным и востребованным, а не напоминало образцы сталинского времени? Отвечая на эти вопросы, Андриканис должен был хорошо помнить о полемике, которая всего за год до того, как раз накануне утверждения сценария «Северной повести», развернулась на страницах журнала «Искусство кино».

В статье «Слова “великие” и простые» Виктор Платонович Некрасов жестко противопоставил два фильма 1958 года: вышедшую посмертно «Поэму о море» Александра Довженко — и «Два Федора» Марлена Хуциева. Работу Довженко он обвинил в излишнем пафосе и условности, а произведение Хуциева сравнил со «страстной, но не высокопарной, правдивой и не приземленной речью, на которой говорят обыкновенные люди, те самые, которые делают иногда и великие дела» [Некрасов 1959]. Эти два фильма, по мнению Некрасова, представляли две противоположные по установкам эстетики — полную условностей и патетики эстетику прошлого и раскрывающую «жизненную правду» эстетику настоящего, близкую к принципам итальянского неореализма. В том же номере журнала Некрасову ответил Яков Варшавский, в прошлом один из ошельмованных в советской печати «антипатриотических театральных критиков», публично покаявшийся в несуществующих грехах и сильно этим осложнивший свои дальнейшие отношения с коллегами. Варшавский увещевал Некрасова с «идеологически правильных» позиций, говоря о том, что проза, подобная некрасовской, и фильмы, подобные хуциевскому, не дают возможности перейти «широкой, обобщающей, поэтической мысли» [Варшавский 1959].

На первый взгляд, Андриканис — со своей апологией романтизма, высоких идеалов и героических характеров и с желанием дистанцироваться от неореализма — был куда ближе к Варшавскому и Довженко, чем к Хуциеву и Некрасову. Однако за этим внешним сходством стоит и коренное различие: Андриканиса интересует не идеологическое, а историческое и эстетическое

14 Стенограмма заседаний комиссии композиторов секции художественной кинематографии по обсуждению музыки к фильму «Северная повесть». 11 октября 1960 года. Председатель — Л.А. Шварц // РГАЛИ. Ф. 2936 (Союз работников кинематографии СССР. Оргкомитет). Оп. 1. Д. 442а. Л. 26—27.

обоснование «права на пафос» — иными словами, романтизм нужен в его фильме потому, что в нем изображены 1820-е годы и те черты современной советской культуры, которые 1820-м наследуют. В соответствии с этой установкой параллельно с романтической героикой возникают лиричность, поэтичность, камерность, — черты, которые в сталинскую и раннюю оттепельную эпоху никогда не связывали с революционным романтизмом, но скорее ассоциировали с его негативным двойником — романтизмом «мелкобуржуазным».

Это изменение было немедленно замечено критиками, причем как раз теми, кому этот поворот казался нежелательным и опасным. В конце декабря 1960 года, сразу же после выхода «Северной повести» на широкий экран, в газете «Советская культура» была опубликована рецензия молодого филолога и кинокритика (в будущем видного журналиста и публициста крайних националистических взглядов) Александра Байгушева. Прямо по лекалам критики романтизма в сталинский период он называет фильм Андриканиса «возвращением в экзотику», упрекает его за излишнее пристрастие к «живописности», заключая, что вся трактовка «Северной повести» полностью противоречит писательской эволюции Паустовского, который шел от «оторванной от жизни» экзотической романтизации — к романтике, «приближенной к жизни» [Байгушев 1960].

Произошедший в 1959—1960 годах сдвиг в толковании понятия «романтического» дает нам возможность увидеть самые первые ростки нового направления, которое буквально несколько лет спустя Нея Зоркая и Майя Туровская назовут «поэтическим кино» и включают в эту концептуальную рамку прежде всего работы М. Калатозова и А. Тарковского начала 1960-х годов. «Поэтическое» здесь будет использоваться уже совсем не в тех значениях, что у Варшавского. По точному замечанию Александра Прохорова, это слово стало обозначать «растущий интерес к миру отдельной личности, частной, непубличной сфере жизни, а также индивидуальный поиск утерянной чистоты революционных идеалов, веру в то, что эти идеалы когда-то существовали, но были преданы в сталинские времена» [Прохоров 2007: 31].

Новое поэтическое кино, так же как и предшествующее «героико-романтическое», было ориентировано на воспитание зрителя. Только теперь культивированию подлежали не столько особые эмоции, сколько новый режим восприятия искусства, а затем и повседневной жизни, с акцентом на многовариантности развития каждой коллизии, метафоричности значений бытовых ситуаций. Такая задача чрезвычайно сильно стимулировала развитие киноязыка.

Начиная с «Северной повести» в советском искусстве — подцензурном, а позже и в неподцензурном — можно проследить развитие и еще одной эволюционной линии. Речь идет об эстетизации истории и культуры начала XIX века. Этот период концептуализируется как время формирования сложных и «подлинных» человеческих отношений и одновременно как эпоха выстраивания драматического и опасного диалога между интеллигенцией и властью. К дальнейшему развитию этой эстетики относятся стихотворение Давида Самойлова «Пестель, поэт и Анна» (1965), пьеса Леонида Зорина «Декабристы» (1966), повесть Булата Окуджавы «Бедный Авросимов» (1969, в позднейших изданиях — «Глоток свободы»). Результатом тривиализации этой же линии можно считать фильм Владимира Мотыля «Звезда пленительного счастья» (1975). С оглядкой на эту эстетику написаны детская повесть Юза

Алешковского «Кыш, Двапортфеля и целая неделя» (1970) и роман Андрея Битова «Пушкинский Дом» (1964—1971). Авторы всех этих произведений тоже ставят задачу воспитания читателя и зрителя, — но это уже совсем другой тип воспитания, а значит, и сюжет для новой, отдельной статьи.

## Библиография / References

- [Аппарат ЦК КПСС 2001] — Аппарат ЦК КПСС и культура, 1953—1957: Документы / Сост. Е.С. Афанасьева, В.Ю. Афиани, З.К. Водопьянова, Т.А. Джалилов, Т.И. Джалилова, М.Ю. Прозуменчиков. М.: РОССПЭН, 2001.
- (Apparat TsK KPSS i kul'tura, 1953—1957: Dokumenty / Comp. by Ye.S. Afanasyeva, V.Yu. Afiani, Z.K. Vodopyanova, T.A. Dzhallilov, T.I. Dzhallilova, M.Yu. Prozumenshchikov. Moscow, 2001.)
- [Байгушев 1960] — *Байгушев А.* Романтика или экзотика? // Советская культура. 1960. № 152. 24 декабря. С. 3.
- (*Baigushev A.* Romantika ili ekzotika? // Sovetskaya kul'tura. 1960. № 152. December 24. P. 3.)
- [Берггольц 1944] — *Берггольц О.* Ленинградский опыт // Октябрь. 1944. № 1—2. С. 150—153.
- (*Berggol'ts O.* Leningradskiy opyt // Oktiabr'. 1944. № 1—2. P. 150—153.)
- [Вайсфельд 1954] — *Вайсфельд И.* Правда характеров // Искусство кино. 1954. № 7. С. 95—102.
- (*Vaisfel'd I.* Pravda kharakterov // Iskusstvo kino. 1954. № 7. P. 95—102.)
- [Варшавский 1959] — *Варшавский Я.Л.* Надо разобраться // Искусство кино. 1959. № 5. С. 61—65.
- (*Varshavskii Ia.L.* Nado razobrat'sia // Iskusstvo kino. 1959. № 5. P. 61—65.)
- [Володин 1938] — *Володин Я.* «Голуби мира» в Центральном театре Красной Армии // Советское искусство. 1938. 14 ноября. С. 3.
- (*Volodin Ia.* "Golubi mira" v Tsentral'nom teatre Krasnoy Armii // Sovetskoe iskusstvo. 1938. November 14. P. 3.)
- [Вьюгин 2019] — *Вьюгин В.* «Поболтаем и разойдемся» (Введение во Второй всесоюзный съезд советских писателей) // Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы. 1954 / Отв. ред. В.Ю. Вьюгин; сост. К.А. Богданов, В.Ю. Вьюгин. СПб.: Алетей, 2018. С. 14—109.
- (*Vyugin V.* "Poboltaem i razoydemsia" (Vvedenie vo Vtoroy vsesoyuznyy s"ezd sovetskikh pisateley) // Vtoroy Vsesoyuznyy s"ezd sovetskikh pisateley. Ideologiya istoricheskogo perekhoda i transformatsiya sovetskoy literatury. 1954 / Ed. by V. Vyugin; comp. by K.A. Bogdanov, V. Vyugin. Saint Petersburg, 2018. P. 14—109.)
- [Габрилович 1957] — *Габрилович Е.* Рассказ о Ленине // Искусство кино. 1957. № 10. С. 75—98.
- (*Gabrilovich E.* Rasskaz o Lenine // Iskusstvo kino. 1957. № 10. P. 75—98.)
- [Гельфанд 1943] — *Гельфанд М.* Литературные игры Льва Кассиля // Октябрь. 1943. № 11—12.
- (*Gel'fand M.* Literaturnye igry L'va Kassilya // Oktiabr'. 1943. № 11—12.)
- [Гоффеншефер 1938] — *Гоффеншефер В.* Критические заметки // Литературная газета. 1938. 5 апреля. С. 2.
- (*Goffenshefer V.* Kriticheskie zametki // Literaturnaya gazeta. 1938. April 5. P. 2.)
- [Граков 1950] — *Граков Г.* «Кубанские казаки»: новый фильм Ивана Пырьева // Советское искусство. 1950. 4 марта. С. 4.
- (*Grakov G.* "Kubanskie kazaki": novyy fil'm Ivana Pыр'eva // Sovetskoe iskusstvo. 1950. March 3. P. 4.)
- [Данин 1948] — *Данин Д.* Человек и его дело // Литературная газета. 1948. 18 сентября. С. 3.
- (*Danin D.* Chelovek i ego delo // Literaturnaya gazeta. 1948. September 18. P. 3.)
- [Дискуссия 1933] — Дискуссия о социалистическом реализме // Литературная газета. 1933. 5 июня. С. 2.
- (*Diskussiya o sotsialisticheskom realizme* // Literaturnaya gazeta. 1933. June 5. P. 2.)
- [Дискуссия 1947] — Дискуссия о современной прозе. Письмо из Ленинграда // Литературная газета. 1947. 19 апреля. С. 1.
- (*Diskussiya o sovremennoy proze. Pis'mo iz Leningrada* // Literaturnaya gazeta. 1947. April 19. P. 1.)

- [Добренко 2007] — *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- (*Dobrenko E.* Politekonomiya sotsrealizma. Moscow, 2007.)
- [Добренко 2011] — *Добренко Е.* Литературная критика и институт литературы эпохи войны и позднего сталинизма: 1941—1953 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпоха / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 368—416.
- (*Dobrenko E.* Literaturnaya kritika i institut literatury epokhi voyny i pozdnego stalinizma: 1941—1953 // Istoriya russkoy literaturnoy kritiki: sovetskaya i postsovetskaya epokha / Ed. by E. Dobrenko, G. Tikhonov. Moscow, 2011. P. 368—416.)
- [Добренко 2020] — *Добренко Е.* Поздний сталинизм: Эстетика политики. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- (*Dobrenko E.* Pozdnyy stalinizm: Estetika politiki. Vol. 1. Moscow, 2020.)
- [Дроздов 1950] — *Дроздов Ан.* Первый этап развития русского пианизма // Советское искусство. 1950. 16 сентября. С. 4.
- (*Drozdv An.* Pervyy etap razvitiya russkogo pianizma // Sovetskoe iskusstvo. 1950. September 16. P. 4.)
- [Дружинин 1954] — *Дружинин В.* Дорогу романтике! // Литературная газета. 1954. 19 августа. С. 3.
- (*Druzhinin V.* Dorogu romantike! // Literaturnaya gazeta. 1954. August 19. P. 3.)
- [Женщины 1950] — Женщины — мастера цирка // Советское искусство. 1950. 25 марта. С. 4.
- (*Zhenshchiny* — mastera tsirka // Sovetskoe iskusstvo. 1950. March 25. P. 4.)
- [Зезина 1999] — *Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть в 1950—60-е годы. М.: Диалог-МГУ, 1999.
- (*Zezina M.R.* Sovetskaya khudozhestvennaya intelligentsiya i vlast' v 1950—60-e gody. Moscow, 1999.)
- [Ивантер 1941] — *Ивантер Б.* Военное воспитание и детская литература // Литературная газета. 1941. 26 января. С. 4.
- (*Ivanter B.* Voennoye vospitanie i detskaya literatura // Literaturnaya gazeta. 1941. January 26. P. 4.)
- [Кабо 1955] — *Кабо Л.* К трудовой жизни // Литературная газета. 1955. 28 июня. С. 2.
- (*Kabo L.* K trudovoy zhizni // Literaturnaya gazeta. 1955. June 28. P. 2.)
- [Каверин 1934] — *Каверин В.* Фантастическая страна [о книге Египше Чаренца «Страна Нанри»] // Литературная газета. 1934. 12 февраля. С. 3.
- (*Kaverin V.* Fantasticheskaya strana [o knige Egishe Charentsa "Strana Nairi"] // Literaturnaya gazeta. 1934. February 12. P. 3.)
- [Кассиль 1954] — *Кассиль Л.* Черты романтического характера (рубрика «Председовская трибуна») // Литературная газета. 1954. 30 сентября. № 117. С. 2—3.
- (*Kassil' L.* Cherty romanticheskogo kharaktera (rubrika "Preds'ezdovskaya tribuna") // Literaturnaya gazeta. 1954. September 30. № 117. P. 2—3.)
- [Конрой 1934] — *Конрой Д.* Чем дорого мне советское искусство // Литературная газета. 1934. 2 августа. С. 1.
- (*Conroy J.* Chem dorogo mne sovetskoye iskusstvo // Literaturnaya gazeta. 1934. August 2. P. 1.)
- [Кухарский 1954] — *Кухарский В.* Музыкальное обозрение // Правда. 1954. 10 января. № 10. С. 3.
- (*Kukharskii V.* Muzykal'noye obozrenie // Pravda. 1954. January 10. № 10. P. 3.)
- [Лахусен 2000] — *Лахусен Т.* Соцреализм в поисках своих берегов: несколько исторических замечаний относительно «исторически открытой эстетической системы правдивого изображения жизни» // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 523—538.
- (*Lahusen T.* Sotsrealizm v poiskakh svoikh beregov: neskol'ko istoricheskikh zamechaniy otnositel'no "istoricheski otkrytoy esteticheskoy sistemy pravdivogo izobrazheniya zhizni" // Sotsrealisticheskiy kanon / Ed. by Kh. Giunter, E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 523—538.)
- [Лукин 1955] — *Лукин Ю.* О культуре спектакля // Правда. 1955. 18 августа. С. 2.
- (*Lukin Ju.* O kul'ture spektaklya // Pravda. 1955. August 18. P. 2.)
- [Майофис, Кукулин 2019] — *Майофис М., Кукулин И.* Языковое конструирование образовательной политики и история советского образования: пролегомены к теме // Понятия, идеи, конструкции. Очерки сравнительной исторической семантики / Под ред. Ю. Кагарлицкого, Д. Калугина, Б. Маслова. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 394—444.
- (*Mayofis M., Kukulin I.* Yazykovoye konstruirovaniye obrazovatel'noy politiki i istoriya sovetskogo obrazovaniya: prolegomeny k teme // Poniatiya, idei, konstruktсии. Ocherki sravnitel'noy istoricheskoy semantiki / Ed. by Iu. Kagarlitskii, D. Kalugin, B. Maslov. Moscow, 2019. P. 394—444.)
- [Некрасов 1959] — *Некрасов В.Н.* Слова «великие» и простые // Искусство кино. 1959. № 5. С. 55—61.

- (*Nekrasov V.N. Slova "velikie" i proste* // *Iskusstvo kino*. 1959. № 5. P. 55—61.)
- [Никё 2000] — *Никё М.* Революционный романтизм // *Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко*. СПб.: Академический проект, 2000. С. 471—480.
- (*Niké M. Revolyutsionnyu romantizm // Sotsrealisticheskiy kanon / Ed. by Kh. Giunter, E. Dobrenko*. Saint Petersburg, 2000. P. 471—480.)
- [О нашем читателе 1956] — *Гусейн М.* Благодарный ценитель; *Голубов С.* Невидимые собеседники; *Икрами Д.* Я пока еще не написал такой книги; *Яковлев Ю.* Три цвета // *Литературная газета*. 1956. 10 ноября. С. 2—3.
- (*Gusein M. Blagodarnyy tsenitel'; Golubov S. Nevdimye sobesedniki; Ikrami D. Ya пока eshche ne napisal takoy knigi; Yakovlev Yu. Tri tsveta // Literaturnaya gazeta*. 1956. November 10. P. 2—3.)
- [Палей 1950] — *Палей А.* Повторение пройденного // *Литературная газета*. 1950. 10 октября. С. 3.
- (*Paley A. Povtorenie proydennogo // Literaturnaya gazeta*. 1950. October 10. P. 3.)
- [Подвиги 1934] — Ваши подвиги вдохновляют. О задаче, никогда не стоявшей перед искусством // *Литературная газета*. 1934. 18 июня. С. 2.
- (*Vashi podvigi vdokhnovlyaiut. O zadache, nikogda ne stoyavshey pered iskusstvom // Literaturnaya gazeta*. 1934. June 18. P. 2.)
- [Прохоров 2007] — *Прохоров А.* Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект, 2007.
- (*Prokhorov A. Unasledovannyi diskurs: paradigmy stalinskoy kul'tury v kinematografe "ottepeli"*. Saint Petersburg, 2007.)
- [Раку 2014] — *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (*Raku M. Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetsskoy epokhi*. Moscow, 2014.)
- [Симонов 1950] — О современном состоянии и некоторых вопросах развития детской литературы: Доклад заместителя генерального секретаря Союза советских писателей К. Симонова // *Литературная газета*. 1950. 29 января. С. 2—3.
- (О современном состоянии и некоторых вопросах развития детской литературы: Доклад заместителя генерального секретаря Союза советских писателей К. Симонова // *Literaturnaya gazeta*. 1950. January 29. P. 2—3.)
- [Товарищ комсомол 1969] — Товарищ комсомол: Документы съездов, конференций и ЦК ВЛКСМ. М.: Молодая гвардия, 1969.
- (*Tovarishch komsomol: Dokumenty s'ezdov, konferentsii i TsK VLKSM*. Moscow, 1969.)
- [Чарный 1940] — *Чарный М.* Тяжелый случай // *Литературная газета*. 1940. 14 июля. С. 4.
- (*Charnyu M. Tyazhelyy sluchay // Literaturnaya gazeta*. 1940. July 14. P. 4.)
- [Чупринин 2020] — *Чупринин С.* Оттепель. События: март 1953 — август 1968 года. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- (*Chuprinin S. Ottepel'. Sobytiya: mart 1953 — avgust 1968 goda*. Moscow, 2020.)
- [Эренбург 1989] — *Эренбург И.* Оттепель // *Оттепель, 1953—1956: Страницы русской советской литературы / Сост. С. Чупринин*. М.: Московский рабочий, 1989. С. 126—250.
- (*Erenburg I. Ottepel' // Ottepel', 1953—1956: Stranitsy russkoy sovetsskoy literatury / Comp. by S. Chuprinin*. Moscow, 1989. P. 126—250.)
- [Юков 1937] — *Юков К.* О сценарии М. Калатозова «Шамиль» // *Искусство кино*. 1937. № 4. С. 6.
- (*Yukov K. O stsenarii M. Kalatozova "Shamil'" // Iskusstvo kino*. 1937. № 4. P. 6.)
- [Fürst 2006] — *Fürst J.* The arrival of spring? Changes and continuities in Soviet youth culture and policy between Stalin and Khrushchev // *The Dilemmas of Destalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev era / Ed. by P. Jones*. New York; London: Routledge, 2006. P. 135—153.
- [Peters 1974] — *Peters J.-U.* Realisme sans rivages? Zur Diskussion über den sozialistischen Realismus in der Sowjetunion seit 1956 // *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 1974. Bd. 37. № 2. P. 291—324.

Анна Разуvalова

# Люди и звери в неопочвеннической прозе

Anna Razuvalova

People and Animals in *Neopochvennichestvo* Prose

**Анна Разуvalова** (ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), старший научный сотрудник; канд. филол. наук) rai-2004@yandex.ru.

**Ключевые слова:** неопочвенничество, советская литература, консерватизм, экология, зоозащитное движение, отношения людей и животных, гуманизм, насилие, жертва

УДК: 82.3: 82.4

В центре статьи — представления неопочвеннической (или деревенской/традиционалистской) прозы «долгих 1970-х» о взаимоотношениях человека и животного. Будучи по большей части выходцами из крестьянской среды, писатели-неопочвенники (В. Астафьев, В. Солоухин, В. Белов, С. Залыгин) критически относились к современной цивилизации и технико-экономическому прогрессу, последовательно уничтожавшим природный мир. С их точки зрения, гармоничные отношения между человеком и животным существовали в традиционной крестьянской культуре, ныне разрушаемой процессами урбанизации и индустриального развития. Автор статьи анализирует консервативную историософию, которая описывала кризис современной цивилизации как процесс взаимной деградации человека и животного (одичание и дегуманизация) и предлагала искать выход в следовании «природной мудрости», воплощенной животным (С. Залыгин), и в преодолении «зверских» инстинктов человеческой природы (В. Астафьев). В статье также рассматриваются: 1) взаимосвязь посттравматической реакции общества на пережитое насилие (война, государственный террор), идеологии заботы о животных, продвигаемой советскими зоозащитными организациями, и образа животного-жертвы; 2) неопочвеннические стратегии виктимизации животного, объявляемого жертвой насилия, которое порождено логикой осуществления модернизационных проектов.

**Anna Razuvalova** (PhD; Senior Researcher, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences) rai-2004@yandex.ru.

**Key words:** *neopochvennichestvo*, Soviet literature, conservatism, ecology, animal protection movement, human-animal relationships, humanism, violence, victim

UDC: 82.3, 82.4

The focus of the article is the idea of *neopochvennichestvo* (or rural/traditional) prose of the “long 1970s” on the interaction between man and animal. Coming from the peasant milieu for the most part, the *neopochvennichestvo* writers (Viktor Astafiev, Vladimir Soloukhin, Vasily Belov, Sergei Zalygin) were critical toward contemporary civilization and technological and economic progress, which in turn had destroyed the natural world. From their point of view, harmonious relationships between man and animal existed in traditional peasant culture, which was being destroyed by the processes of urbanization and industrial development. The article’s author analyzes conservative historical philosophy, which described the crisis of contemporary civilization as the process of the reciprocal degradation of man and animal (going wild and dehumanization), and proposed looking for a way out via following the “natural wisdom” embodied by animals (Zalygin), and overcoming the “beastly” instincts of human nature (Astafiev). The article also examines 1) the interrelation between the post-traumatic reaction of society to living through violence (war, state terror), the ideology of caring for animals promoted by Soviet animal protection organizations, and images of animal victims; 2) *neopochvennichestvo* strategies of the victimization of animals declared to be the victims of violence, which arose out of the logic of the implementation of modernization projects

Форматирующей для зоо- и природозащитных представлений «долгих 1970-х» была переосмысленная в культуре оттепели идея нового советского человека, чьей важной социальной и моральной добродетелью стала гуманность по отношению к «братьям нашим меньшим». Ее надлежало прививать, развивать

и поддерживать, ведь «любовь к животным, — по словам Г. Серебряковой, — свойственна советскому народу, и только некультурность может порождать попытки посягнуть на животный мир» (цит. по: [Рябинин 1985: 235]).

В послевоенный период забота о животных, в основном домашних, живущих в условиях современного города или же модернизируемой и благоустраиваемой деревни, признавалась важным инструментом успешной социализации детей и подростков, развития в них необходимых гражданину коммунистического общества качеств — отзывчивости, доброты, солидарности. Однако этот новый эмоциональный стандарт не должен был подрывать своеобразный советский «спешисизм» — антропоцентричную иерархию ценностей, на вершине которой находились человек, прогресс и общественное благо. Приоритетность последних провозглашалась бесспорной, потому в публичном дискурсе высказывания «в защиту живого» сочетались с признанием необходимости использования животных в научных или хозяйственных целях. «Мы не будем проливать слезы над Лайкой, которая сторела в атмосфере во имя исследований будущего», — заявляли в начале 1960-х годов писатели Л. Леонов и Б. Рябинин [Леонов, Рябинин 1961: 39], считавшиеся апологетами «дружественного» отношения к животным, которых они в соответствии с существующими культурно-идеологическими конвенциями описывали в компромиссной терминологии морального (по аналогии с народнохозяйственным) ресурса.

Тем не менее, в отличие от ситуации конца 1920—1930-х годов, когда забота о животных в СССР определялась прежде всего их полезностью для решения задач общегосударственного масштаба и вписывалась в мобилизационную модель развития (см.: [Nelson 2006]), в послесталинской культуре мотивы, побуждавшие к проявлению подобной заботы, были более разнообразны и включали в себя, например, жалость к животным и стремление предотвратить или уменьшить их страдания. Мотив этот, универсальный для послевоенных движений по защите животных как на Западе, так и в СССР, реанимировал в новых условиях первоначальный импульс к возникновению соответствующих организаций в Европе и России XIX века. Если рассматривать хрущевский, а затем и брежневский, период как новую фазу советской модерности, легитимировавшую различные формы «буржуазности», то представления о необходимости гуманного, законодательно регулируемого отношения к животным, исторически несущие на себе отпечаток культурного кодекса «цивилизованности» и связанного с нею смягчения нравов, в послесталинской культуре были актуализированы вполне ожидаемо.

Стоит подчеркнуть, что позднесоветский дискурс гуманного отношения к животным не отличался идеологической гомогенностью. Он аккумулировал в себе следы революционной футурологии, предсказывавшей возникновение равноправия между людьми и животными, представления о педагогическом эффекте заботы о «братьях наших меньших», определяющий для управленческих практик советского (и не только советского) модернизационного проекта взгляд на животное как на «экономический ресурс» и наряду с этим — критику «утилитаристского» взгляда как с консервативной, так и с (квази)либеральной точки зрения. Эти идеи очерчивали пространство нарративов и практик «заботы о животных», во взаимодействии с которым формировался позднесоветский субъект, а их реконфигурации в известной мере предопределяли наличие разрывов и противоречий в конструкциях «человеческого» и «животного», «гуманности» и «жестокости» в «долгие 1970-е».

Историю зоозащитных инициатив в СССР и соответствующей риторики, как и историю нарративов, в центре которых взаимоотношения «человек — животное», и соответствующих практик, еще предстоит написать<sup>1</sup>. Эта статья — шаг в обозначенном направлении. Исходя из тезиса о многослойности и многогосоставности позднесоветской риторики гуманного отношения к животным, я рассматриваю консервативную версию представлений о взаимоотношениях человека и животного, предложенную писателями неопочвеннического толка («деревенщиками»), а также их взгляд на феномен зоозащиты. Репутация этих авторов (В. Астафьева, С. Залыгина, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Солоухина и других) как главных выразителей экологической озабоченности в культуре «долгих 1970-х» и создателей литературной натурфилософии, возникшей в ответ на гибель «крестьянской Атлантиды», общеизвестна. Экоанималистические сюжеты их прозы отражали уже упоминавшуюся дискурсивную и жанрово-стилистическую многослойность, которая вообще была характерна для разговора о животных в советской литературе. Подозрительная тоска в их произведениях по лошадям и петуху [Яковлев 1972: 4] — животным, олицетворявшим традиционный крестьянский уклад и свойственные ему «природные» формы межвидовой солидарности: («Привычное дело» В. Белова, 1966; «Комиссия» С. Залыгина, 1975), — возмущала партийных идеологов привязанностью к «уходящей» природе и консервативным, в подтексте националистическим, неприятным советской современности. Неопочвенники не были чужды традиционному жанру охотничьего рассказа, они довольно часто прибегали к параллелизму и, условно говоря, аллегориям, рифмующим судьбы человека и животного. В их творчестве был значительный пласт дидактичных, сентиментальных, занимательных произведений о животных, адресованных детям<sup>2</sup>. Но главное, что в их прозе содержались впечатляющие картины природного бытия, полноправными и самоценными обитателями которого являлись животные («Царь-рыба» В. Астафьева, 1976), ныне, по мнению неопочвенников, находящиеся под угрозой со стороны агрессивной цивилизации.

Помня о репутации неопочвенников как активных борцов за экологию, логично предположить, что идеи и практики защиты животных тоже встречали поддержку с их стороны. В принципе, так оно и было, но с существенными оговорками. Современное состояние дел в области экологии и охраны животных неопочвенники рассматривали через национал-консервативную призму. Отсюда их ультракритицизм в отношении современной цивилизации, последовательно уничтожающей «заповедное» и вторгающейся в области, не под-

- 
- 1 Здесь не имеет смысла перечислять статьи, посвященные отдельным авторам и различным аспектам репрезентации в российской/советской культуре взаимоотношений человека и животного, — их количество велико, особенно если учитывать работы о натурфилософии «деревенщиков», которые стали появляться еще в 1980-е годы. Упомяну только несколько сборников и обобщающих работ: [Weiner 1999; Rosenholm, Autio-Sarasma 2005; Costlow, Nelson 2010; Звери и их репрезентация 2010].
  - 2 В 1970—1980-е годы «деревенщики» несколько раз участвовали в сборниках экоанималистической направленности, предназначенных для детей. См., например: «О братьях наших меньших» (1983), среди авторов которого были Ф. Абрамов, С. Залыгин, В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин; «Постижение родства» (1987) с участием Б. Можаева, Ф. Абрамова, В. Распутина. Довольно часто обращались к детской аудитории В. Белов («Рассказы о всякой живности», 1978) и особенно — В. Астафьев с многочисленными повестями и рассказами.

лежащие контролю человека (например, в существование зверей в дикой природе), отсюда же их убежденность в том, что этап гармоничных отношений человека и животного в историческом смысле остался позади, ему на смену пришли разобщенность и одиночество. Методы, которыми предлагалось сократить дистанцию между человеком урбанистической культуры и представляющими за «природу» животными, подчас вызывали у них скепсис (например, излишняя близость животного к человеку в условиях городской цивилизации В. Астафьеву виделась ловушкой для животного, утрачивающего в непосредственном соседстве с людьми свои природные инстинкты; см. «затеси» «Кузяка», «Глухарь», «Слезы тигра»). В сходном ключе рассуждал В. Солоухин, считавший спасение вымирающих видов диких животных неоправданным вторжением в природу, нарушением механизмов ее саморегуляции и покушением на столь ценимую неопочвенниками «естественную мудрость»:

Сейчас много делается, чтобы спасти журавлей, особенно белого журавля, стерха, который стал редкостью. <...> Изымают у них из гнезда яйцо, выводят журавленка в питомнике, выращивают. Для зимовки — теплое помещение. Конечно, благое дело. Но журавли, разгуливающие в виде кур? Или домашних гусей? Если журавли не летят клином в синем небе и не курлычут, то какие же это журавли? [Солоухин 1988: 323]

Курируемая государством борьба за сохранение флоры и фауны у неопочвенников тоже нередко вызывала отталкивание — в силу шаблонности используемых СМИ пропагандистских ходов и ее общего имитативного характера, позволявшего прикрывать системные проблемы гиперморализмом. В «затеси» Астафьева «Хвостик» (1981) ироничным символом такой борьбы становится консервная банка с засунутым в нее мертвым сусликом, поставленная кем-то на разворот газеты с заголовком «В защиту природы» и дописанным, как полагает писатель, кровью зверька словом «отклик» [Астафьев 1988].

Вместе с тем неопочвенники исходили из необходимости всячески способствовать гуманизации советского порядка, который негласно рассматривали как репрессивный. В идеологии любви к животным и их защиты от жестокого обращения важным для многих из этих авторов оставался «оттепельный» реликт — потребность, во-первых, в более широком репертуаре эмоций, среди которых полемичные по отношению к сталинской культуре эмпатия, жалость, сострадание, во-вторых, в гуманизации межчеловеческих отношений и либерализации отношений между государством и обществом. Отсюда обилие в неопочвеннической прозе поучительных историй о животных, где последние представляли катализатором эмпатии в человеке. Подключавшиеся к идущей из литературы XIX века традиции «воспитания доброты» рассказами о животных, эти тексты, на мой взгляд, косвенно отсылали и к «оттепельной» метафоре всеохватывающей, нерегламентированной гуманности<sup>3</sup>.

В общем неопочвенники мыслили по преимуществу категориями «места», биологических рода и вида, природного гомеостаза, простраивая границу между «диким» и «культурным» в опоре на опыт крестьянского сословия и предлагая крестьянскую «экофилософию» в качестве альтернативы генерируемым центром «колониаторским» проектам освоения периферии, в том

3 О роли «дискурса включения» для «оттепельной» культуры и новом языке эмоций применительно к взаимоотношениям животного и человека см.: [Разуvalова 2020].

числе ее природно-заповедных областей. Этот тип мышления о природе и животных был отличен от мышления практически ориентированного, сосредоточенного на правовых вопросах использования животных и сопутствующих этических коллизиях, которое было свойственно зоозащитникам. Зародившееся в 1954 году как низовая инициатива, советское движение в защиту животных получило институционализацию при поддержке государства<sup>4</sup> и в дальнейшем, опираясь главным образом на гражданскую активность и энтузиазм своих сторонников, продолжало использовать предоставляемые властями ресурсы. Как следствие, его риторика представляла собой комбинацию пропагандистских клише и различных способов осторожно их оспорить, а его деятельность включала в себя не только просветительские акции, но и переговоры с властными инстанциями с целью изменить законодательные нормы в отношении животных. Безусловно, «биоэтический» пафос зоозащитникам был близок, но если проделать рискованную операцию по описанию неопочвеннического экологизма и феномена позднесоветской зоозащиты в терминах типологически близких западных явлений, то окажется, что творчество и общественную деятельность неопочвенников уместнее интерпретировать используя концептуальный аппарат экокритицизма<sup>6</sup> (со вторжением на территорию *animal studies*), а в культурно-просветительской, экспертной, правовой деятельности зоозащитников видеть (пусть с серьезными оговорками) советский — политически, культурно, идеологически лимитированный — аналог *animal rights movement*<sup>7</sup>.

Несмотря на различия, идеологию и практику советской зоозащиты и неопочвеннический экологизм, бывший частью многоуровневого, неоднородного по своим идеологическим ориентациям и разнообразного по характеру активности природоохранного движения, имеет смысл сопоставлять как формы гражданской самоорганизации (при большем или меньшем контроле со стороны государства), как дискурсивные пространства, в которых можно было проговаривать идеи доктринально сомнительные, сложно вписывавшиеся

- 
- 4 Сначала Секция охраны животных появилась в Москве при Всероссийском обществе охраны природы (ВООП), позднее — в Ленинграде, Киеве, Харькове, Львове, Иваново, Симферополе, Ялте и других городах. Поддержку инициативам Секции оказывали график и скульптор-анималист В.А. Ватагин, режиссер, руководитель Центрального театра кукол С.В. Образцов. Его жена, актриса О.А. Образцова, возглавляла МСОЖ. Деятельность секций охраны животных не исчерпывалась выступлениями в печати, лекциями, созданием факультетов охраны природы в народных университетах. Зоозащитники организовывали передержку бездомных кошек и собак, предоставляли возможность юридической помощи в спорных ситуациях содержания домашних животных или при составлении актов о жестоком обращении с ними. Активистам удалось провести несколько поправок к существовавшим законам и добиться административных решений, которые регулировали наиболее жестокие практики обращения с животными (см.: [Воспоминания Т.Н. Павловой]).
  - 5 Одна из видных представительниц советского зоозащитного движения Т.Н. Павлова стала автором первого в постсоветской России учебника «Биоэтика в высшей школе» (1997).
  - 6 См., например, экокритицистскую интерпретацию произведения Распутина: [Перкиёмяки 2016].
  - 7 В России позднейимперского периода также высказывались идеи о наделении животных правами [Безобразов 1903; Горбунов-Посадов 1910], и в этом смысле советская зоозащита, не будь очевидных цензурных ограничений, могла опереться на отечественную традицию.

в санкционированную сверху повестку, и расширять тем самым социально-философский и правовой лексикон позднесоветского общества.

Далее в поле моего внимания будут находиться две темы, связанные с осмыслением неопочвенниками природы советского модернизационного проекта и отражающие сосуществование в их прозе нескольких риторико-дискурсивных моделей репрезентации животного. Первая тема — с хорошо различимыми национал-консервативными и экофилософскими обертонами — специфична именно для этого направления: речь о консервативной мифологии доместикации и дедоместикации животного, задающей контуры неопочвеннической критики историко-цивилизационного процесса. Вторая тема, тесно связанная с экологическими интенциями неопочвенничества, по мнению М. Эпштейна, характерна для позднесоветского культурного сознания и реализуется в разных жанрово-тематических направлениях [Эпштейн 1990: 121—123]. Это тема уязвимости «живого», эмблемой которой стал образ животного — жертвы людской жестокости. Неопочвенники решают ее на основании опыта проживания (и конструирования) травмы советской модернизации. Говоря об этой теме, я остановлюсь главным образом на произведениях В. Астафьева, но попытаюсь хотя бы бегло охарактеризовать символично-идеологические доминанты наиболее резонансных зоозащитных дискуссий послесталинского периода и показать, как работала в них символическая фигура животного, выполнявшая функции оператора дискурсивных процедур включения и исключения.

## Одомашнивание и одичание: разлучение с животными

В сформированной крестьянской культурой оптике неопочвенников символический статус животного — либо союзник (если речь о домашнем животном), помогающий людям выживать и обживать мир, либо странно родственник человеку и вместе с тем таинственный, ускользающий от объективации полноправный обитатель природного универсума (если речь о диких видах), классический «животный Другой» (animal Other), в отождествлении и растождествлении с которым человек непрерывно конструирует собственную видовую идентичность. Сотрудничество с домашними животными и равноправное сосуществование с дикими в пределах биоцентрически понятого природного мира, если следовать логике культурно-идеологических построений неопочвенников, было возможно, пока человечество развивалось по восходящей траектории. Иначе говоря, пока оно не разорвало связей с природой и не начало мыслить себя ее отдельно существующей частью, наделенной привилегией рационального мышления. В глазах неопочвенников одомашнивание животных и обустройство с их помощью разумного и упорядоченного мира — заслуга древних земледельцев и скотоводов, образовавших со временем крестьянское сословие, чья деятельность стала для писателей своего рода архетипом творческого эволюционного развития<sup>8</sup>. «Исчезновение» животных — букваль-

8 Неопочвенники, кажется, довольно равнодушно отнеслись к современным им опытам по одомашниванию, во всяком случае самому известному и самому трагическому из них — воспитанию львов в семье Берберовых, который сочувствующими

ное и метафорическое — из современного мира также оказалось для них связанным с распадом и гибелью крестьянской культуры.

В новой фазе антицивилизационной критики, пришедшей на 1970-е годы, неопочвенники реанимируют «руссоистский» комплекс идей о губительности отпадения от природы и повторяют ключевые мотивы новокрестьянской поэзии и творчества С. Есенина, но в своих традиционалистских инвективах они удивительно совпадают еще и с Д. Берджером, автором концептуально важного для animal studies эссе «Зачем смотреть на животных?» («Why Look at Animals?», 1977), в котором обличавший «культуру капитализма» автор-марксист ставил в прямую зависимость «маргинализацию» животных и «маргинализацию и устранение» из истории среднего и мелкого крестьянства — «единственного класса, который на протяжении веков не терял близости к животным» [Берджер 2017: 63]. Модернизация, в эссе Берджера ассоциируемая с индустриальным натиском капитализма, а в неопочвеннической публицистике и прозе — социализма, сначала имплицитно, а начиная с конца 1980-х годов открыто трактуемого как вопиюще «антиприродное» явление [Залыгин 1993: 20], в обоих случаях предстает масштабной операцией по исключению не готовых или не способных встроиться в новый порядок. В данном случае речь идет о животных. Их «выпадение» из некогда разумно организованного, но «испорченного» цивилизацией мироустройства неопочвенники описывают как одичание, процесс, обратный доместикации, протекающий, однако, не как возвращение в пространство природной первозданности (wilderness), но как возникновение некой серой зоны, где обитают особи, пережившие опыт жизни рядом с человеком, отвергнутые им и уже не способные вернуться к собственной дикой природе. Аналогичный одичанию процесс, охвативший людское сообщество, Л. Леоновым, предтечей неопочвенничества и медийным лицом советской охраны природы и животных, был назван «дегуманизацией» (цит. по: [Рябинин 1986: 179]), и эта дефиниция получила распространение в кругу литераторов и журналистов, специализировавшихся на экологической тематике. Однако ими утрата человеком своих культурно- и социально-видовых характеристик трактовалась как следствие разобщенности с миром животных и растений, в то время как для неопочвенников, варьировавших христианскую идею избранности и призванности человека, «дегуманизация» была скорее причиной дедоместикации и фактором, ускорявшим ее ход.

Неопочвенников занимало утраченное состояние социоприродного равновесия. Согласно С. Залыгину, идеальный, гарантировавший устойчивость социальной конструкции баланс «животного» и «человеческого» обеспечивался

---

характеризовался как многообещающий эксперимент (см.: [Беляев, Бородин 1980; Рябинин 1986]). Если сторонников Берберовых происходящее привлекало возможностью проблематизировать границу, отделяющую дикое животное от человека, изучить ситуацию «Маутли наоборот» и получить новое знание о межвидовом взаимодействии, то у писателей неопочвеннического плана такой эксперимент скорее мог вызвать скепсис. Нельзя сказать, чтобы границу между человеком и животным они считали незыблемой: критический настрой в отношении антропоцентризма, задававшего иерархию «человеческого» и «животного», легко обнаруживается в их текстах [Солоухин 1988: 121], но, поскольку сам эксперимент Берберовых демонстрировал чуждую неопочвенникам претензию советской культуры на изменение природы животного под воздействием воспитания, он остался на периферии внимания неопочвенников (исключение представляет отзыв Солоухина, см.: [Там же: 364]).

существованием в человеке «дикого», которое когда-то являлось точкой входа в природное единство и которое ныне утрачено: одомашнивание или приручение более невозможны потому, что для этого «и самому надо быть хоть немного дикарем. Вполне естественным в своих отношениях ко всему живому!» [Залыгин 1980: 60]. В этом контексте животное наделялось позитивными для консервативно-романтического сознания смыслами укорененности в природной «подлинности», а конструкция «животности» (animality), к которой генеалогически восходила семантическая характеристика «дикости», соотносилась не с модернистски понятой «бестиальностью», но с «естественностью» и «природной мудростью», другими словами не с бунтом и нарушением границ, а с их инстинктивно точным чувствованием, позволяющим выживать при помощи гибкости и приспособляемости.

Консервативная апология животного и «животности» как высокоразвитого инстинкта органичного «встраивания» в существующие биосоциальные структуры развернута в повести С. Залыгина «Наши лошади» (1980), сюжет которой схематизирован автором до очерковой прямолинейности: животные непреднамеренно ставят эксперимент над людьми, побуждая их к пересборке устоявшихся представлений о «человеческом».

Завязкой служит нелепая случайность — встреча на узкой горной тропе двух всадников, членов научной экспедиции, которые из-за невозможности разминуться спешиваются, оставляют лошадей стоять друг напротив друга и возвращаются в лагерь. Сначала персонажи осмысливают ситуацию через нагромождение стереотипов и мифологем, подтверждающих привилегированность человека и инструментализующих животное: лошади — вечные слуги человека, и теперь сам ход событий заставляет принести их в жертву Случаю, спасшему людей, но обрекшему животных на гибель [Там же: 6]. Однако потом они вынуждены перейти на язык феноменологии эмоций и состояний: естественно-консервативным добродетелям приятия, спокойствия и «постоянства» [Там же: 60], которыми Залыгин наделяет лошадей, противопоставлены свойственные людям смятение, тревога, лихорадочное изобретение все новых и новых способов эффективно изменить сложившуюся (и, кажется, безвыходную для животных) ситуацию. В ценностно нагруженной топографии повести лошади примечательно помещены выше человека — они стоят на высокой горной тропе, и это пространство подобно сцене, от которой люди, находящиеся в лагере у подножия горы, не в состоянии отвести глаз. Пристальное вглядывание в «животного Другого» порождает несколько эффектов: во-первых, персонажи обнаруживают фиктивность «мы», принадлежность к которому, как им казалось, освобождала от травматичного выбора — жить или умереть лошади; во-вторых, они вынуждены проблематизировать собственные убеждения о человеке как о «вершине эволюции». Залыгин здесь использует давно апробированные доводы против видового превосходства: притязания человека на биологическую привилегированность писатель выводит из его способности к мышлению, которая в контексте повести предстает всепоглощающей рефлексией, ведущей к растождествлению с собственным «естеством» и блокирующей в высшей степени свойственную животным способность просто «быть»:

Но мы продолжаем карабкаться по своей одушевленности, словно по пожарной лестнице, лишь бы вверх... — и, может быть, давно уже миновали ту высоту, которая нам, людям, имярек, действительно соответствует?! <...> Вот наши лошади,

их одушевленность — величина постоянная, должно быть, поэтому мы испытываем к ним зависть. Постоянство — это ведь очень серьезно для нашего времени, не так ли? [Там же: 60]

В финале повести лошади, обреченные в глазах наблюдателей на медленную смерть, все же спасаются и делают это без помощи людей: одна из них опускается на колени, а вторая перешагивает через нее. В итоге спокойное смирение животных, их следование инстинкту и трудно давшийся людям отказ от вмешательства в ситуацию предстают идеальной консервативной формулой взаимодействия с миром, где образцом для человека является «животное» и «природное».

Несмотря на то что Залыгин диагностирует неспособность современного человека к партнерству с животным, к каковому тот был изначально призван, писательские представления о гармоничном сосуществовании людей и животных подчинены дискурсу включения, который, по словам О. Тимофеевой, опирается «на идею некоей общности всех видов, допускающей возможность коммуникации и взаимодействия» [Тимофеева 2017: 22]. «Идея общности» в сочинениях неопочвенников устойчиво соотносилась с понятием «сопричастности» (см.: [Астафьев 1980]), пробуждение которой они называли одной из главных экологических задач литературы. «Сопричастность» толковалась ими как чувство принадлежности к единому «бытию», не отменявшее, а, напротив, предполагавшее различия между человеком и зверем, наличие между ними гибких, но неотменяемых границ. Именно с границами и их культурной легитимированностью, которая натурализовалась и преподносилась в качестве естественной «нормы», неопочвенники связывали идею разумного социально-природного порядка. Собственно, в этом они и раскрывались как консерваторы, тоскующие по устойчивой системе ориентиров («традиции»), фрустрированные размыванием прежних границ и норм.

В консервативной перспективе животное было ценно как элемент давно установившегося символического и культурного порядка, зафиксированного фольклорными текстами. Предполагалось, что положение животного по отношению к человеку и его мифологизированные характеристики безошибочно отрегулированы традицией. В стабильности моделей репрезентации животных виделось условие успешной социализации личности и устойчивого существования общества. Исходя из этого, на мой взгляд, следует трактовать почти пародийные в своей «косности» выпады В. Белова против появления в обиходе ребенка новых игрушек-животных, разработанных неким НИИТЭ — «то ли мухи с мушонком, то ли какого-то таракана». В детской передаче «Карусель» Белов тоже с тревогой обнаружил «каких-то странных амёб с хвостиками» и крысу:

Странная эстетика! До сих пор и у всех народов в детские сны являются лошадки, добрые мишки, мурлыкающие кисаны, а не безобразные осьминоги. <...> Между тем крысы не только свободно разгуливают по телеэкранам и пластинкам. Они еще названы для рифмы в стихах Анфиса, Лариса, Раиса... [Белов 1989: 288]

Если набор игрушек, метафорически domesticiруемых детьми, с точки зрения Белова, давно выработан традиционной культурой, то дестабилизация контекстов, обеспечивавших место рядом с ребенком «доброму мишке» и «мурлыкающему кисану», возможная коммуникация с существами, символизировав-

шими «отвратительное», далеко не безобидны, поскольку свидетельствуют о вторжении в «лад» традиционной культуры чего-то запретного, заставляющего усомниться в благообразии и устойчивости этого мира.

## «Зверское» в человеке: В. Астафьев о дегуманизации и одичании

В отличие от Залыгина, полагавшего, что когда-то «дикость» облегчила эволюционные контакты людей и животных, В. Астафьев считал «дикость» и «животное» в человеке факторами, затруднявшими эволюцию. В силу биографических обстоятельств глубоко затронутый опытом насилия и по-настоящему серьезно относившийся к идее прогресса и гуманизации человечества через культуру (см.: [Разуvalова 2015: 164–179]), Астафьев описывал процессы совершенствования общества и личности как восхождение от животного состояния к состоянию подлинной человечности (и, наоборот, деградация социума и человека уподоблялась регрессу к «зверскому»). Не вдаваясь в анализ генеалогии образно-дискурсивной схемы «восхождения», разнообразно варьиовавшейся как в советском прогрессизме, так и в попытках его подорвать, отмечу: исходная точка развития — «животное состояние» — мыслилась писателем как область насилия и темных инстинктов [Каминский 2015: 193], что уже отличало его позицию от маркировавшего неопочвенничество и, в принципе, свойственного самому Астафьеву пиетета перед основанной на инстинкте «изначальностью» животного. Помимо этих двух семантических регистров — животное как метафора «зверского» и «насильственного» в человеке/природе<sup>9</sup> и животное как воплощение инстинктивного знания «природного закона» и следования ему, — для прозы Астафьева был характерен и третий, знаковый для литературы 1970-х годов семантический регистр — животное как жертва, символ «невинности», «уязвимости», «беззащитности» перед обрушивающимся на мир насилием. Эклектичное, казалось бы, соположение реплик о «звере», пробуждаемом в человеке зрелищем бокса [Астафьев 2009: 38], картин неустрашимого уничтожения животными друг друга и животных — людьми («Медведи идут следом», 1975), lamentаций и инвектив в адрес человечества, предавшего своих союзников — животных («Синие сумерки», 1967), поучительных историй, утверждавших непреложность возмездия для тех, кто совершил «грех» против жизни<sup>10</sup>, эксплицировало фундаментальный для мира Астафьева конфликт «природы» и «культуры», «животного» и «человеческого», разворачивающийся, по его мнению, в истории человечества и сознании личности.

В рассказе «Улыбка волчицы» (1987) писатель изображает едва не стоившую жизни герою-егерю заминку с идентификацией возможного гибрида собаки и волка (гибридные особи появляются как результат очередной «победы цивилизации» — строительства ГЭС, перемещения волков ближе к лю-

9 Об иронии, сопровождающей циркуляцию метафоры «зверскости», см.: [Clark 2004].

10 В «затеси» «За что?» (1991) один из героев воспринимает раннюю смерть сына как кару за убийство скворчат, повествователь же всецело разделяет логику возмездия, наиболее масштабно сформулированную Астафьевым в романе «Прокляты и убиты» (1990–1994).

дям и скрещивания их с брошенными собаками из подвергшихся затоплению деревень):

Волчица не успела обиходить себя, не вытерла мокрую морду о белый снег. Каждый острый волосок полнился от корней бесчувственным каменным налетом. И на каждом заостренном кончике волоса ягодкой алаела капля крови, отчего серая морда выглядела алчно, и притворно притухшие глаза не могли ее загасить. Лукавое собачье притворство плохо давалось беспощадному зверю.

Карпо Верстюк и в самом деле был человеком чувствительным... Но перед ним юлил хвостом, лицемерил враг, и он приставил карабин к плечу... [Астафьев 1997а: 370]

Случай, который мог остаться охотничьей байкой, Астафьев пытается осмыслить, во-первых, как опасный прецедент дезориентации, наступившей в результате разрушения привычных границ и биологических классификаций, во-вторых, как иллюстрацию процесса взаимной деградации человека и зверя, истоки которой — в отказе человека культивировать в себе «человеческое» и преобразовать область «животных инстинктов».

Вопреки доктринальным обществоведческим установкам, согласно которым в условиях прогрессивного социального строя возможно изменение врожденных биологических программ (см., например: [Уилсон, Симонов 1976]<sup>11</sup>), и, напротив, в резонансе с критикой аномалий современной цивилизации этологами Конрадом Лоренцом и Десмондом Моррисом [Разувалова 2015: 174—175], Астафьев полагал, что необходимый в дикой природе биологический механизм агрессии работает в социуме и истории как деструктивное начало — высвобождает в человеке врожденную тягу к насилию, которую тот направляет на себе подобных и эволюционно зависимые виды животных.

В СССР рамка дискуссий о природе, причинах, проявлениях жестокости и насилия была задана ключевыми положениями марксистско-ленинского обществоведения. Стандартный идеологически приемлемый ответ на вопрос о причинах жестокости, тиражировавшийся в СМИ, научно-популярной и академической литературе, объявлял жестокость, в том числе в отношении животных, перешедшей из прошлого в настоящее архаичной формой (био)социального поведения — «пережитком», в некоторых случаях — реликтом «древних обычаев», следование которым как бы высвечивало слабо урбанизированные и модернизированные районы просвещающейся и цивилизующейся страны [Рябинин 1986: 53—54]. На проведенной в 1974 году Секцией охраны природы Московского общества испытателей природы (МОИП) научной конференции «Феноменология жестокости» рассматривались разнообразные проявления жестокости по отношению к животным и психологические механизмы, наподобие жажды самоутверждения, стимулирующие демонстративно жестокое поведение, приводились данные социологических исследований, проведенных активистами-зоозащитниками, наконец, обсуждались правовые механизмы контроля жестокости [Феноменология жестокости 1975]. Но и на этой прорывной для зоозащитников конференции, легитимировавшей возможность не-догматичного публичного обсуждения социально тревожного явления, преоб-

11 О разработке проблематики биосоциального в советской науке см.: [Грэхэм 1990: 221—259].

ладали два способа объяснения причин жестокого поведения детей: во-первых, порожденное урбанизацией отдаление от природы, во-вторых, несовершенство педагогических методов, призванных развить гуманность в пластичной и лишенной врожденных склонностей натуре ребенка.

Астафьев же, в целом солидаризируясь с подобными доводами, констатировал наличие в человеке не поддающихся терапии просвещением «звериных» глубин, биологически детерминированных хищнического и стадного рефлексов [Каминский 2015: 193]<sup>12</sup>. Этот нетривиальный для позднесоветской культуры «биологизаторский» подход, парадоксально сочетавшийся со склонностью писателя к дидактике, морализму и вере в изначальную predisposedность человека к добру («Человек-то ведь задуман Богом хорошо» [Астафьев 1997б: 316]), с наибольшей откровенностью обнаружил себя во второй половине 1980-х годов в крайнем антропологическом пессимизме Астафьева (в частном письме 1988 года он называет человека «выродившейся тварью», «ошибкой природы, роковой ее опечаткой» [Астафьев 2009: 415]). Понятно, что в предыдущее десятилетие сомнения писателя в желании человека возвыситься над «звериным» в себе выражались в более конвенциональных формах, например в моралистически нагруженных нарративах о взаимоотношениях животных и людей, в которых животное представляло символом не сдерживаемой культурой склонности к насилию, человек — источником страданий животного и оба они — жертвами насилия, беззащитными перед катастрофизмом бытия и авторитарным государством.

## Жертвы насилия: человек и/или животное?

В 1958 году в газете «Коммунист Заполярья» был опубликован рассказ Астафьева «Домашнее животное», который спустя несколько лет в переработанном виде под заглавием «Старая лошадь» вошел в сборник писателя «След человека» (1962) (см.: [Гапеев 2015]). В центре рассказа, разительно контрастировавшего с историями о приключениях и подвигах животных на войне (ср.: [Вирта 1958]), — страдания старой раненой лошади, несколько дней стоявшей на нейтральной полосе и в конце концов убитой героем. Важнейшая повествовательная подробность — герой стреляет в животное не с позиций, занятых им подразделением, а подойдя под огнем к нему вплотную и превратив тем самым убийство в акт милосердия. Рассказ, весьма симптоматичный для Астафьева, уже с конца 1950-х годов пробовавшего раскатать стремительно складывавшийся канон изображения войны, становится первым в ряду его произведений о животных — жертвах военной бойни («Поросли окопы травой», 1961; «Бедный зверь», 1975), где в семантике войны как братоубийства будут актуализированы новые смыслы, проецируемые на «братьев наших меньших».

Советская моральная педагогика заботы о животном, как уже говорилось, фокусировалась на просвещении граждан, по понятным причинам удовлетворяясь стандартными ответами на вопрос о причинах проявления ими жесто-

12 Ожесточенная критика Астафьевым в конце 1980-х и в 1990-е годы советского «эксперимента», по наблюдению П. Каминского, основывалась на убеждении в биологической обусловленности людской склонности к деструктивности, которую всячески поощряла советская идеология [Каминский 2011: 142].

кости. Между тем публичное обсуждение случаев жестокого обхождения с животными, как и характер литературных и визуальных репрезентаций животного-жертвы несли более или менее очевидный след травматизации насилем, диагностировать которую, оставаясь в пределах культурного языка «долгих 1970-х», было сложно (вероятно, астафьевский крен в так называемое биологизаторство как раз был следствием попыток найти новые язык и объяснительные модели для выражения травматического опыта).

Примечательно, что тема жестокости в отношении животных и сострадания им уже в 1950-е годы обретает относительно внятные смысловые очертания именно в символично-дискурсивном поле, связанном с войной и военным насилем<sup>13</sup>. Общепринятым было мнение о том, что пережитое во время Великой Отечественной войны умаление ценности всего живого в дальнейшем укрепило гуманное отношение советских людей к разнообразным проявлениям жизни. Тесно связанный с МСОЖ писатель Б. Рябинин полагал, что опыт столкновения с военным насилем послужил толчком к созданию зоозащитных организаций:

...в том, что секции [охраны природы] появились именно в это время, определенную роль сыграли испытания, которые в недавнем прошлом пришлось пережить стране и народу. Война ожесточает, но она же с особой убедительностью и неоспоримостью... поднимает значение *живого* (Курсив мой. — А.Р.) [Рябинин 1986: 35].

В публицистическом дискурсе отсылки к жестокому военному опыту будут регулярно появляться при необходимости объяснить повышенную чуткость к страданиям животного. Например, в очерке Ю. Роста «Два года ждет» об оставленной хозяином на аэродроме Внуково овчарке Пальме сообщается, что первым, кто заинтересовался судьбой собаки и попытался ей помочь, был пилот В. Валентэй — бывший узник Дахау: «...человек... повидавший на своем веку много горя, он узнал его в глазах исхудавшей собаки» [Рост 1976: 4]. Апелляция к войне станет и элементом противоположной риторической стратегии, оправдывавшей индоктринированность насилем и его применение:

...ребята-подростки убивали нырков, которые вышли на берег, испачкавшись в мазуте, выброшенном асфальтобетонным заводом, в ответ на замечание учительницы сказали: «Мы должны уметь убивать. А если будет война? Надо учиться убивать» [Рябинин 1986: 112].

Упоминание «фашистских зверств» тиражировалось авторами многочисленных откликов на убийство хулиганами лебедя Борьки в одном из московских парков (1965):

Защищая в 1941 году Москву от фашистов, не думал я, что после войны в нашем городе появятся подобные люди. Вся моя семья и жильцы дома просят суд сурово их наказать. И не двоих, а всех четверых: выдворить их из столицы! (Из письма ветерана Великой Отечественной войны К. Беличенко) [Рябинин 1986: 91].

13 Самые известные образы людской жестокости в отношении животных нередко заимствуются из репертуара тропов, репрезентирующих геноцид, объектом которого становится не этническая или социальная группа, а не-человеческие биологические виды. В качестве иллюстрации можно упомянуть показавшееся некоторым читателям оскорбительным название книги американского зооактивиста Ч. Паттерсона «Вечная Треблинка. Наше отношение к животным и холокост» (*Patterson Ch. Eternal Treblinka. Our Treatment of Animals and the Holocaust*. N.Y.: Lantern Publishing & Media, 2001.).

Выступавшие на публичном суде над убийцами Борьки<sup>14</sup> активировали разветвленную сеть ассоциаций, позволявшую сначала отождествить убийство животного с убийством человека, а потом подвести их под определение фашизма как биологической девиации, разгула варварски «звериного» начала<sup>15</sup>:

«Жестокость — одна. Двух жестокостей не бывает», — твердо сказал Алексеев (общественный обвинитель по этому делу от МСОЖ. — А.Р.). Итог подвела секретарь парторганизации Парка культуры и отдыха, женщина, испытывавшая ужас Освенцима:

— Это фашизм... [Там же: 92—93]

Во всех перечисленных случаях война была, по словам Н. Копосова, «точкой кристаллизации экстремального опыта, социального опыта, прямо с ней не связанного»: «Это прежде всего опыт террора. <...> Война сделала этот опыт сказуемым — и как бы растворила в себе» [Копосов 2011: 92—93]. Произведения, в которых судьба животного прямо выводила читателя к анализу государственного насилия, как показывает судьба повестей Г. Владимова «Верный Руслан» (1963—1965) и В. Тендрякова «Хлеб для собаки» (1970), не имели шансов быть опубликованными. Однако посттравматическая реакция на государственный террор в произведениях о животных-жертвах, где выявлялись границы насилия и его последствия в эмоциональной сфере, давала о себе знать косвенными способами. Она возникала в текстах не на уровне тематизации, а на уровне аллюзий и намеков, деталей, проясняющих генеалогию изображаемых социальных типов или привычных социальных практик. В качестве примера сошлюсь на повесть Г. Троепольского «Белый Бим Черное ухо» (1971)<sup>16</sup>, где рефреном монологов противников собаки является тоска

- 
- 14 Этот суд стал первой успешной акцией зоозащитников, получившей общесоюзный отклик. Впрочем, судебное разбирательство, завершившееся вынесением довольно суровых приговоров обвиняемым, стало возможным потому, что лебедь Борька был «материальной ценностью», стоявшей на балансе. Зоозащитниками факт проведения гласного процесса был воспринят с воодушевлением, поскольку проблема жестокости перешла в правовую плоскость, следовательно, возникла возможность осторожного обсуждения прав животных на гуманное обращение. Воспринятое сторонниками зоозащитных идей как победа, некоторыми представителями диссидентского движения, помнившими о политической ангажированности советского правоприменения и судопроизводства, это событие было истолковано как очередное подтверждение репрессивного характера советской системы: «“Гуманизм” дошел до того, что даже посадили в тюрьму людей за убийство лебедя Борьки в Москве. Можно надеяться, что когда-нибудь гуманизм распространится и на людей» [Мороз 1997].
- 15 Риторика публичного суда демонстрирует, как логика включения беззащитных животных в пространство сочувствия и заботы отзеркаливается логикой исключения их обидчиков: общество поддерживает представления о собственной гуманности, обнаруживая «человеческую» способность к страданию у погибшей птицы (переводя ее в ранг квазижертвы) и способности к «звериной» жестокости у ее убийц. Об операции производства различий при помощи метафоры животного см.: [LaSarga 2010].
- 16 В трактовке Г. Мандри, считающей повесть Троепольского полемичным выходом за пределы повестки, продвигаемой в 1970-е годы «деревенской прозой», белая окраска Бима — метонимия преследуемого меньшинства, изъяны в его родословной — намек на маргинализацию по принципу социального происхождения, заявления граждан в милицию о необходимости поимки якобы бешеной собаки — аналог доносов в эпоху репрессий [Mondry: 286, 298, 303]. Несмотря на некоторую прямолинейность выводов исследовательницы, стоит согласиться с ней в том, что повесть Троепольского — сына репрессированного священника, всегда помнившего о своей социальной неблаго-

по прежним временам, порядку и чистоте: «Кругом грипп, эпидемия, рак желудка, а тут что? <...> Тут среди массы народа, в гуще тружеников, сидит живая зараза!» [Троепольский 1979: 97]. Репрессивная социальная гигиена как примета 1930-х годов ассоциативно сближена в повести с кампаниями по «очистке» городов от бесхозных животных. В этом смысле ревнители чистоты, которые преследуют Бима, символизирующего неподатливость контролю, дисциплинаризации, а значит, и чуждость (см.: [Тимофеева 2007: 94]), действуют согласно социальным предписаниям сталинской эпохи.

Жертвой насилия, бесперебойно производимого карательной машиной, становится собака Бойе из одноименного рассказа в астафьевской «Царь-рыбе». Писатель не касается темы политических репрессий, но декорации, в которых разворачивается драма, хорошо узнаваемы: это социально пораженное северное пространство — место ссылки и лагерей, систематического насилия, перенаправленного в данном случае с заключенных на собаку. Сама сюжетная организация текста провоцировала параллели между животным и человеком, однако некоторыми читателями с лагерным опытом побуждавшая к сочувствию история Бойе была воспринята как своего рода этико-эстетическая «подмена». В глазах критика С. Ломинадзе сентиментальный пафос, с каким Астафьев повествовал о собачьей судьбе, был избыточен и выводил из фокуса замалчиваемое литературой людское бесправие и уязвимость перед насилием:

Трогательно рассказано о гибели собаке Бойе, но я работал как раз в те годы на строительстве «самой северной железной дороги», и боюсь, что на фоне испытанного тогда людьми история собаки отдает сентиментальной красотой [О красоте природы 1978: 318].

Самое интересное, что сходные претензии в «подмене» объекта сострадания Астафьев высказывал по поводу повести Троепольского и массового заступничества за овчарку Пальму, оставленную хозяином. Резонансная история Пальмы, полагал выражавший точку зрения зоозащитников Рябинин, свидетельствовала о сильнейшем запросе советского общества на проявление эмпатии, потому она и породила «общее глубокое чувство сострадания» [Рябинин 1986: 18]. В принципе, для такого рода аргументации были основания: широкое общественное внимание к судьбе преданного животного можно трактовать как сдвиг в массовых представлениях о «человеческом» в сторону гуманности, как эпизод, сделавший очевидным изменение языка публичных эмоций. Однако, по мнению Астафьева, сфокусированность публики на образе страдающей собаки, созданном медиа и литературой, погружала обывателя в состояние аффекта и снимала ответственность за последовательное этическое поведение:

---

надежности для государства, является образцом позднесоветского эзопова языка. Скорее всего, нарратив о гонениях и смерти Бима в обстоятельствах начала 1970-х годов (снятие А. Твардовского с должности главного редактора «Нового мира», пропагандистская кампания против А. Солженицына) действительно читался, во всяком случае демократически ориентированной частью аудитории, как иносказание о преследовании жертв. Сам Троепольский, посвятив повесть Твардовскому, подталкивал к такому прочтению. Косвенным свидетельством того, что история Бима резонировала в читательском сознании с преследованием инакомыслящих, на мой взгляд, можно считать и название одной из рецензий «Бим, его друзья и недруги» [Саенко, Ялмар 1971], обыгрывающей название знаменитой статьи В. Лакшина 1964 года «Иван Денисович, его друзья и недруги», посвященной повести Солженицына.

...мещане всего мира готовы лить слезы по «поводу собачки» — «Комсомолка», «Брошенная во Внуково овчарка». И создавать Бима. Ни одно, подчеркиваю, ни одно! произведение, напечатанное в «Нашем современнике»... не вызвало такую бурю откликов и писем, как повесть средней руки, будто специально для утехи современного мещанина писана, как «Белый Бим Черное ухо» [Астафьев 1997б: 365].

Травмированный военным насилием, неоднократно свидетельствовавший о чувстве глубокой вины и стыда перед брошенными или искалеченными животными, призывавший кары на голову человечества, предавшего своих друзей (см.: [Астафьев 1997в: 394]), писатель удивительным образом отказывался видеть в сочувствии Пальме<sup>17</sup> что-нибудь, кроме имитации соучастия и потакания «советского мещанина» своей сентиментальности (возможно, подобная реакция тоже является посттравматическим симптомом, когда субъект выстраивает объяснения происходящего в постоянной оглядке на опыт пережитого насилия). С точки зрения Астафьева, подобные массовые всплески сочувствия работали по принципу вытеснения «страшного» и игнорирования повседневного насилия, направленного против животных и людей. Потому публичное коллективное сострадание имело своим обычным результатом маргинализацию животного по отношению к эмоциональным эффектам, вызванным эксплуатацией его образа, причем такой же маргинализации подвергались нуждающиеся в заботе и сочувствии «не-медийные» животные, оттесненные на периферию внимания, не различимые для симпатизантов Пальмы.

Возвращаясь к упреку Ломинадзе в адрес Астафьева, надо признать, что логика высказывания критика понятна и даже совпадает с логикой самого автора «Царь-рыбы», правда обращенной к чужим текстам. Тем не менее если рассматривать «Бойе» в контексте «Царь-рыбы», откуда, как мы знаем, были исключены рассказы, затрагивавшие тему государственного террора (например, «Не хватает сердца», опубликовано в 1990), то с позицией Ломинадзе согласиться будет трудно. В «Бойе» в логике дискурса включения астафьевские человек и собака не противопоставлены как виды, занимающие более высокое и более низкое место в биосоциальной иерархии, а сближены как уязвимые по отношению к насилию страдающие существа. Важно, что интерес неопочвенников к животным в известном смысле находился в одном ряду с интересом к разного рода «подчиненным» — русскому крестьянину или сибирскому инородцу, — носителям «природности» и жертвам насильственной переделки мира авторитарным государством и модернистскими элитами. Собственно, аналитика уничтожения «природности» и персонифицировавших ее сообществ лежала в основе национал-консервативной критики советского проекта (ее образцы легко найти в неопочвеннической прозе), которая виртуозно оперировала сложно устроенной метафорикой «противоестественности» и «антижизненности» советского «эксперимента», уничтожающего «живое», но обреченного на гибель в силу своей глубокой и непоправимой разобщенности с ним. В этом смысле животные для неопочвенников, действительно, одна из нескольких

17 После публикации очерков Ю. Роста об оставленной в аэропорту собаке редакция «Комсомольской правды» получила больше 3000 писем, а также денежные переводы в «фонд Пальмы» и заявки от желающих забрать животное к себе. Бурная реакция на судьбу животного, на первый взгляд, была идеальным для советских идеологов примером массовой отзывчивости советских людей, однако впоследствии сам Рост весьма скептически относился ко всеобщему ажиотажу вокруг Пальмы (см.: [Рост 2012]).

виктимизированных категорий, подвергающихся опасности исчезнуть под натиском технико-экономического прогресса («цивилизации») или быть уничтоженными постоянно продуцируемым современным человеком (и государством) насилием. Тем не менее критика неопочвенниками «онтологических» основ советского проекта, прежде всего в произведениях экологической направленности, не может заслонить того факта, что их социальная и культурная идентичность — продукт этого проекта, они были сформированы его эпистемологическими моделями, культурными и социальными практиками и — в качестве публичных интеллектуалов — включены в поддержание и воспроизводство советского порядка. Это измерение их деятельности — просветительское, связанное с осуществлением педагогических функций советского писателя — обнаруживается в приверженности морализму, критикуемому, но не отбрасываемому окончательно антропоцентризму и идее духовного прогресса человечества, которые оказались инкорпорированы в неопочвенническую риторику гуманного отношения к животным и природе. В общем, охарактеризованная в этой статье лишь в первом приближении дискурсивно-риторическая гибридность экологических историософии и поэтики неопочвенничества требует углубленного анализа, который позволит более обоснованно судить и о механизмах производства «человеческого» и «человечности» в советской культуре, и о роли метафоры животного в конструировании подлежащих включению/исключению групп.

## Библиография / References

- [Астафьев 1980] — *Астафьев В.* Сопричастный ко всему живому // Лауреаты России: Автобиографии российских писателей. Кн. 3. М.: Современник, 1980. С. 5—29.
- (*Astaf'ev V. Soprichastnyy ko vsemu zhivomu // Laureaty Rossii: Avtobiografii rossijskikh pisateley. V. 3. Moscow, 1980. P. 5—29.*)
- [Астафьев 1988] — *Астафьев В.* Падение листа // Чувство земли. Советские писатели и ученые об охране родной природы, об экологии хозяйствования / Сост. Ю. Мазуров. М.: Мысль, 1988. С. 6—21.
- (*Astaf'ev V. Padenie lista // Chuvstvo zemli. Sovetskie pisateli i uchenye ob okhrane rodnoy prirody, ob ekologii choz'yastvovaniya / Comp. by Yu. Mazurov. Moscow, 1988.*)
- [Астафьев 1997а] — *Астафьев В.П.* Собрание сочинений. В 15 т. Т. 9. Печальный детектив. Рассказы. Красноярск: Офсет, 1997.
- (*Astaf'ev V.P. Sbranie sochineniy. In 15 vols. Vol. 9. Pechal'nyy detektiv. Rassказы. Krasnoyarsk, 1997.*)
- [Астафьев 1997б] — *Астафьев В.П.* Собрание сочинений. В 15 т. Т. 12. Публицистика. Красноярск: Офсет, 1997.
- (*Astaf'ev V.P. Sbranie sochineniy. In 15 vols. Vol. 12. Publitsistika. Krasnoyarsk, 1997.*)
- [Астафьев 1997в] — *Астафьев В.П.* Собрание сочинений. В 15 т. Т. 3. Пастух и пастушка. Рассказы. Красноярск: Офсет, 1997.
- (*Astaf'ev V.P. Sbranie sochineniy. In 15 vols. Vol. 3. Pastukh i pastushka. Rassказы. Krasnoyarsk, 1997.*)
- [Астафьев 2009] — *Астафьев В.* Нет мне ответа... Эпистолярный дневник 1952—2001. Иркутск: Издатель Сапронов, 2009.
- (*Astaf'ev V. Net mne otveta... Epistol'iarnyy dnevnik 1952—2001. Irkutsk, 2009.*)
- [Безобразов 1903] — *Безобразов П.В.* О правах животных. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1903.
- (*Bezobrazov P.V. O pravakh zhiivotnykh. Moscow, 1903.*)
- [Белов 1989] — *Белов В.* Раздумья на родине. М.: Современник, 1989.
- (*Belov V. Razdum'ya na rodine. Moscow, 1989.*)
- [Беляев, Бородин 1980] — *Беляев Д.К., Бородин П.М.* Зачем людям ручной лев? // Химия и жизнь. 1980. № 3. С. 56—58.

- (Belyaev D.K., Borodin P.M. Zchem lyudyam ruchnoy lev // Khimiya i zhizn'. 1980. № 3. P. 56—58.)
- [Берджер 2017] — Берджер Д. Зачем смотреть на животных / Пер. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
- (Berger J. Why Look at Animals. Moscow, 2017. — In Russ.)
- [Вирта 1958] — Вирта Н. О том, как олень на батарее жил // Костер. 1958. № 3. С. 33—36.
- (Virta N. O tom, kak olen' na bataree zhil // Koster. 1958. № 3. P. 33—36.)
- [Воспоминания Т.Н. Павловой] — Воспоминания Т.Н. Павловой о зарождении движения за права животных в СССР и России // www.vita.org.ru/veg/veg-literature/pavlova-memoirs.htm (дата обращения: 10.06.2021).
- (Vospominaniya T.N. Pavlovy o zarozhdenii dvizheniya za prava zhyvotnykh v SSSR i Rossii // www.vita.org.ru/veg/veg-literature/pavlova-memoirs.htm (accessed: 10.06.2021).)
- [Гапенко 2015] — Гапенко В. Виктор Астафьев: «Домашнее животное» и «Старая лошадь». Блог Валентины Гапенко. 2015. 21 января // https://gapeenko.net/astafiev/4069-viktor-astafiev-domashnee-zhivotnoe-s-staraya-loshad.html (дата обращения: 10.06.2021).
- (Gapeenko V. Viktor Astaf'ev: "Domashnee zhyvotnoe" i "Staraya loshad". Blog Valentiny Gapeenko. 2015. January 21 // https://gapeenko.net/astafiev/4069-viktor-astafiev-domashnee-zhivotnoe-s-staraya-loshad.html (accessed: 10.06.2021).)
- [Грэхэм 1990] — Грэхэм Л.Р. Естествознание, философия и науки о человеческом поведении в Советском Союзе. М.: Политиздат, 1991.
- (Graham L.R. Science, Philosophy, and Human Behavior in the Soviet Union. Moscow, 1991. — In Russ.)
- [Горбунов-Посадов 1910] — Горбунов-Посадов И.И. Сострадание к животным и воспитание наших детей. М.: Тип.-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1910.
- (Gorbunov-Posadov I.I. Sostradanie k zhyvotnym i vospitanie nashikh detey. Moscow, 1910.)
- [Зальгин 1980] — Зальгин С. Наши лошади. М.: Правда, 1980.
- (Zalygin S. Nashi loshadi. Moscow, 1980.)
- [Зальгин 1993] — Зальгин С. Экологический роман // Новый мир. 1993. № 12. С. 3—106.
- (Zalygin S. Ekologicheskiy roman // Novyy mir. 1993. № 12. P. 3—106.)
- [Звери и их репрезентация 2010] — Звери и их репрезентация в русской культуре: Труды Лозаннского симпозиума 2007 г. / Под ред. Л. Геллера, А. де ля Фортель. СПб.: Балтийские сезоны, 2010.
- (Zveri i ikh reprezentatsiya v russkoy kul'ture: Trudy Lozanskogo simpoziuma / Ed. by L. Geller, A. de La Fortelle. Saint Petersburg, 2010.)
- [Каминский 2011] — Каминский П. Рефлексия советского в публицистике В. Астафьева и С. Зальгина 1990-х годов // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2011. № 1. С. 141—149.
- (Kaminskiy P. Refleksiya sovetskogo v publitsistike V. Astaf'eva i S. Zalygina 1990-kh godov // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. 2011. № 1. P. 141—149.)
- [Каминский 2015] — Каминский П. «Озверевшие от войны, оглохшие от прогресса»: осмысление природы человека в публицистике Виктора Астафьева конца 1980-х — 1990-х годов // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 1. С. 192—200.
- (Kaminskiy P. "Ozverevshie ot voyn, ogloshhie ot progressa": osmyslenie prirody cheloveka v publitsistike Viktora Astaf'eva kontsa 1980-kh — 1990-kh godov // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. 2015. № 1. P. 192—200.)
- [Копосов 2011] — Копосов Н. Память строгого режима. История и политика в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- (Koposov N. Ramyat' strogogo rezhima. Istoriya i politika v Rossii. Moscow, 2011.)
- [Леонов, Рябинин 1961] — Леонов Л., Рябинин Б. Все о том же: о человеке, о душе и «козявках» // Наука и жизнь. 1961. № 8. С. 38—39.
- (Leonov L., Ryabinin B. Vse o tom zhe: o cheloveke, o dushe i "kozyavkakh" // Nauka i zhizn'. 1961. № 8. P. 38—39.)
- [Мороз 1997] — Мороз В. Репортаж из заповедника имени Берия // Самиздат века / Сост. В. Бахтин, Н. Ордынский, Г. Сапгир, А. Стреляный. Минск; М.: Полифакт, 1997. С. 184—200.
- (Moroz V. Reportazh iz zapovednika imeni Beriya // Samizdat veka / Comp. by V. Bakhtin, N. Ordynskiy, G. Sapgir, A. Strelyanuy. Minsk; Moscow, 1997. P. 184—200.)
- [О красоте природы 1978] — О красоте природы, о красоте человека (обсуждение книги В. Астафьева «Царь-рыба») // Литература и современность. № 16. М.: Художественная литература, 1978. С. 308—328.
- (O krasote prirody i krasote cheloveka (obsuzhdenie knigi V. Astaf'eva "Tsar'-ryba") // Literatura i sovremennost'. № 16. Moscow, 1978. P. 308—328.)

- [Перкиёмяки 2016] — *Перкиёмяки М.* Образ реки в повести-очерке В. Распутина «Вниз и вверх по течению» в контексте темы экологической справедливости // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Вып. VII / Под ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2016. С. 178—189.
- (*Perkijomjaki M.* *Obraz reki v povesti-ocherke V. Rasputina* “Vniz i vverkh po techeniyu” v kontekste temu ekologicheskoy spravledlivosti // *Russkiy traditsionalizm: istoriya, ideologiya, poetika, literaturnaya refleksiya*. Iss. VII / Ed. by N.V. Kovtun. Moscow, 2016. P. 178—189.)
- [Разувалова 2015] — *Разувалова А.* Писатели «деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- (*Razuvalova A.* *Pisateli-“derevenshchiki”*: literatura i konservativnaya ideologiya 1970-kh godov. Moscow, 2015.)
- [Разувалова 2020] — *Разувалова А.* Люди и собаки, фантастика и реальность: «оттепельная» реабилитация эмоций в повести Никиты Разговорова «Четыре четьрки» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 64. С. 259—276.
- (*Razuvalova A.* *Lyudi i sobaki, fantastika i real'nost'*: “otpepel'naya” reabilitatsiya emotsiy v povesti Nikity Razgovorova “Chetyre chetyrki” // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*. 2020. № 64. P. 259—276.)
- [Рост 1976] — *Рост Ю.* Два года ждет // Комсомольская правда. 1976. 19 сентября. С. 4.
- (*Rost Yu.* *Dva goda zhdet* // *Komsomol'skaya pravda*. 1976. September 19. P. 4.)
- [Рост 2012] — *Рост Ю.* Два года ждала. Собака как государство // Новая газета. 2012. 7 сентября.
- (*Rost Yu.* *Dva goda zhдалa. Sobaka kak gosudarstvo* // *Novaya gazeta*. 2012. September 7.)
- [Рябинин 1985] — *Рябинин Б.* Ушедшее — живущее: Книга воспоминаний. М.: Советский писатель, 1985.
- (*Ryabinin B.* *Ushedshee — zhivushchee: Kniga vospomaniy*. Moscow, 1985.)
- [Рябинин 1986] — *Рябинин Б.* Добро в твоём сердце. М.: Советская Россия, 1986.
- (*Ryabinin B.* *Dobro v tvoem serdtse*. Moscow, 1986.)
- [Саенко, Ялмар 1971] — *Саенко Л., Ялмар С.* Бим, его друзья и недруги // Звезда. 1971. № 8. С. 206—208.
- (*Saenko L., Yalmar S.* *Bim, ego druz'ya i nedrugi* // *Zvezda*. 1971. № 8. P. 206—208.)
- [Солоухин 1988] — *Солоухин В.А.* Камешки на ладони. М.: Современник, 1988.
- (*Soloukhin V.A.* *Kameshki na ladoni*. Moscow, 1988.)
- [Тимофеева 2007] — *Тимофеева О.* Кони в законе: краткий набросок к философии животного // Синий диван. 2007. № 10/11. С. 90—95.
- (*Timofeeva O.* *Koni v zakone: kratkiy nabrosok k filosofii zhivotnogo* // *Siniy divan*. 2007. № 10/11. P. 90—95.)
- [Тимофеева 2017] — *Тимофеева О.* История животных. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (*Timofeeva O.* *Istoriya zhivotnykh*. Moscow, 2017.)
- [Троепольский 1979] — *Троепольский Г.* Белый Бим Черное ухо. М.: Детская литература, 1979.
- (*Troepol'skiy G.* *Belyy Bim Chernoe ukho*. Moscow, 1979.)
- [Уилсон, Симонов 1976] — *Уилсон Э.* Степень животности; *Симонов П.* Степень человечности // Литературная газета. 1976. № 33 (18 августа). С. 13.
- (*Wilson E.* “Stepen' zhivotnosti”; *Simonov P.* *Stepen' chelovechnosti* // *Literaturnaya gazeta*. 1976. № 33 (August 18). P. 13.)
- [Феноменология жестокости 1975] — Феноменология жестокости // Природа. 1975. № 1. С. 89—101.
- (*Fenomenologiya zhestokosti* // *Priroda*. 1975. № 1. P. 89—101.)
- [Эпштейн 1990] — *Эпштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990.
- (*Epshtejn M.N.* “Priroda, mir, taynik vselennoy...”: *Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii*. Moscow, 1990.)
- [Яковлев 1972] — *Яковлев А.Н.* Против антиисторизма // Литературная газета. 1972. 15 ноября. С. 4.
- (*Yakovlev A.N.* *Protiv antiistorizma* // *Literaturnaya gazeta*. 1972. November 15. P. 4.)
- [Costlow, Nelson 2010] — *Other Animals. Beyond the Human in Russian Culture and History* / Ed. by J. Costlow, A. Nelson. University of Pittsburgh Press, 2010.
- [Clark 2004] — *Clark D.L.* On Being “The Last Kantian in Nazi Germany”. *Dwelling with Animal after Levinas* // *Postmodernism and the Ethical Subject* / Ed. by B. Gabriel, S. Ilcan. Kingston; Montreal: McGill-Queen's UP, 2004. P. 41—74.
- [LaCapra 2010] — *LaCapra D.* Powrót do pytania o to, co ludzkie i zwierzęce // *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki* / Pod red. E. Domańskiej. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010. P. 417—474.
- [Mondry 2015] — *Mondry H.* *Political Animals: Representing Dogs in Modern Russian Culture. Studies in Slavic Literature and Poetics*. Vol. 59. Leiden: Brill, 2015.

[Nelson 2006] — *Nelson A.* A Hearth for a Dog: The Paradoxes of Soviet Pet Keeping // *Borders of Socialism: Private Spheres of Soviet Russia* / Ed. by L.H. Siegelbaum. Palgrave Macmillan, 2006. P. 123—144.

[Rosenholm, Autio-Sarasma 2005] — *Understanding Russian Nature: Representations, Values, Concepts* / Ed. by A. Rosenholm, S. Autio-Sarasma. Saarijarvi: Aleksanteri Institute, 2005.

[Weiner 1999] — *Weiner D.R.* A Little Corner of Freedom: Russian Nature Protection from Stalin to Gorbachev. Berkeley, University of California Press, 1999.

Федор Корандей

# Поэтический каркас освоения:

«ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ» СЕВЕРНОЙ ЭКСПАНСИИ  
СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, 1957—1991<sup>1</sup>

Fedor Korandei

The Poetic Infrastructure of Development: “Distant Reading”  
of the Northern Expansion of Soviet Literature, 1957—1991

**Федор Корандей** (Лаборатория исторической географии и регионалистики, ТюмГУ, доцент, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) f.s.korandej@utmn.ru.

**Fedor Korandei** (PhD; Senior Researcher, Assistant Professor, Laboratory of Historical Geography and Regional Studies, Tyumen State University) f.s.korandej@utmn.ru.

**Ключевые слова:** освоение Севера, географические репрезентации, советская поэзия, советские литературные праздники, дальнейшее чтение

**Key words:** development of the North, geographical representation, Soviet poetry, Soviet literary celebrations, distant reading

УДК: 913.1/913.8 + 94(47).084.9

UDC: 913.1/913.8 + 94(47).084.9

В статье на материале корпуса поэтических репрезентаций советских городов описаны практики литературного освоения Севера в период, последовавший за реформой 1957 года, в результате которой был создан Союз писателей РСФСР. В позднесоветский период, будучи орудием пропаганды, направленной на привлечение кадров на социалистические стройки, и определяя процесс творчества в промышленных терминах, советская официальная литература осуществляла масштабный репрезентационный проект, индикатором которого являются многочисленные стихи, посвященные городам Севера. Особый интерес с этой точки зрения представляют литературные праздники — форма культурной работы, возникшая при наложении практики писательских бригад на новую литературно-производственную инфраструктуру. На основе метаданных корпуса советских северных стихотворений делаются выводы о типичных практиках, риторике, продуктивности, элементарной социологии этого репрезентационного проекта.

This article, based on the corpus of poetic representations of the Soviet cities, describes the practices of literary development of the North in the period that followed the 1957 reform, as a result of which the Union of Writers of the Russian Soviet Federative Socialist Republic was established. In the late Soviet period, as a propaganda tool aimed at attracting workers to socialist projects and defining the work of writing in industrial terms, Soviet official literature carried out a large-scale representational project, resulting in numerous poems that describe the cities of the North. Of particular interest from this point of view are literary festival — a form of cultural work that resulted from the application of the practice of writers' brigades to the new literary industrial infrastructure. Based on the metadata of the corpus, the common practices, rhetoric, productivity, and elementary sociology of this representational project are analyzed.

Дискуссия, порожденная подходом Ф. Моретти [Reading “GMT” 2011; НЛО 2018], поднимает вопросы, выходящие за пределы поля «настоящих» Digital Humanities. Парадигма «дальнего чтения» стала популярной, когда компьютер стал частью работы любого гуманитария, насытив ее метафорами, восходящими

1 Работа выполнена в рамках государственного задания Минобрнауки РФ № 33.2257.2017/ПЧ на тему «Российские гавани Трансарктической магистрали: пространства и общества арктического побережья России накануне новой эпохи развития Северного морского пути».

к практике computer-based studies. Если верить Д. Лакоффу и М. Джонсону, жизнь структурируется рамками метафор [Лакофф, Джонсон 2004: 25–34]. «Графики, карты и деревья» Моретти [Moretti 2005], как и «Макроанализ» Джокерса [Jockers 2013], были не столько манифестами методологий, связанных с развитием программного обеспечения, сколько манифестациями метафор, определяющих повседневность исследователя, пользующегося оцифрованными текстами, внутритекстовым поиском и электронными каталогами.

Упомянутые подходы выросли из попыток решить традиционные литературоведческие задачи на объемах текстов, вполне подвластных если не «пристальному чтению», то хотя бы аналитическому библиографированию<sup>2</sup>. Их дальнейшая эволюция шла рука об руку с цифровизацией исследовательской повседневности<sup>3</sup>. Работа в этом меняющемся интеллектуальном ландшафте — тема для антропологии в стиле Т. Ингольда, писавшего о сонстройке элементов среды через практики действия и восприятия [Ingold 2000; 2018]. Автор этих строк, узнав о работах Стэнфордской лаборатории, смог оценить их потому, что уже давно занимался похожими вещами — цифровая среда генерирует общие «предрасположенности» (affordances) для тех, кто исследует коллекции текстов, стараясь увидеть скрытые закономерности.

Эта статья посвящена «географическим» (то есть содержащим упоминания топонимов) стихам позднесоветской эпохи, которые рассматриваются одновременно и как инструмент, и как индикатор процессов освоения Севера СССР. Такие тексты, создававшиеся профессиональными поэтами в целях пропаганды, редко распространялись далее места первой публикации, и, подобно романам, с перечисления которых начинается «Литературная бойня», сейчас находятся за пределами канона. Стихи, как известно, не стали предпочтительным направлением Стэнфордской лаборатории, в том числе и потому, что «лирическая поэзия уже практически потеряла свою социальную функцию» [Моретти 2016: 109]. В случае с советским материалом этот тезис кажется спорным, к тому же, в отличие от романа, исследование стихов позволяет легко совместить в исследовательской практике и «дальнее», и «пристальное» чтения, сняв один из вариантов критики подхода [Jockers 2013: 26]. Прочсть корпуса стихов, исследуемые в этой статье, — дело одного вечера. Куда труднее было их собрать.

Что я обнаружу, поискав в интернете стихи, в которых упоминается Игарка? Исчерпав возможности сетевых поисковиков, исследователь обращается с тем же вопросом к электронным архивам журналов<sup>4</sup> и без этой возмож-

2 Ф. Моретти исследовал список британских романов из двухсот названий, М. Джокерс — метаданные списка из восьмисот произведений, принадлежавших перу американских писателей ирландского происхождения [Moretti 2005: 4; Jockers 2013: 36–46].

3 Тезис о необходимости выхода за пределы канона соответствовал появлению электронных библиотек и каталогов с внутритекстовым поиском, тексты, переосмыслившие эвристический потенциал графиков, диаграмм, word clouds и карт — внедрению текстовых редакторов, презентаций и веб-ресурсов, и так вплоть до эпохи текстовых корпусов с соответствующими им методами дистрибутивной семантики и визуализации, которой сопутствовал призыв бросить вручную мышь самородки в оцифрованных базах текстов (panning for nuggets in digital archives) и начать их настоящую разработку при помощи машинного поиска [Jockers 2013: 9–10].

4 Звезда: указатель содержания журнала, 1924–1998 // <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=2>; Новый мир: указатель содержания журнала, 1925–2016 // <http://novyimirjournal.ru/index.php/allnewworld/453-all-new-woldr-open>; Электронный архив

ности<sup>5</sup>, не забывая пролистывать также советскую поэтическую периодику<sup>6</sup>. Полученные в результате корпуса способны продуцировать те же аргументы, что и «дальнее чтение» Моретти — Джокерса, например списки и графики, а самое главное, порождать определенные исследовательские интуиции. Сведя поэзию до скрытой в ней географии, я хотел бы показать некоторые паттерны внутренней литературной экспансии и предложить их интерпретацию, связанную с советской теорией и практикой освоения Севера.

## «Повышенные запросы культурно-бытового характера»: «поворот к человеку» в освоении Севера

Важную роль в создании региональной инфраструктуры культурного строительства позднесоветской эпохи сыграла реформа, проведенная в августе 1957 года, в результате которой был учрежден Союз писателей РСФСР (далее — СП РСФСР). Генезис Союза связывают с борьбой руководства и литературной номенклатуры против либерально настроенных литераторов Москвы и Ленинграда, происходившей на фоне курса на децентрализацию экономики, предполагавшую и децентрализацию культурной сферы [Колобов 2014; Май-офис 2016]. Одним из последствий создания СП РСФСР стала пространственная экспансия советской литературы. В этом смысле особенно интересен процесс освоения Севера.

Одной из структурных рамок «северного» проекта был «поворот к человеку» [Калеменова 2019]. После свертывания системы ГУЛАГа насущной проблемой стал рекрутинг добровольных кадров для северной промышленности, что породило феномен новой северной урбанизации [Замятина, Пилясов 2018; Стась 2018]. Трудящихся начали привлекать на Север, и не только деньгами, но и при помощи улучшенных условий быта.

О «повороте к человеку» говорил Н.С. Хрущев во Владивостоке 6 октября 1959 года:

Надо привлекать новых людей не высокими ставками, а хорошими бытовыми условиями... <...> Позаботьтесь о том, чтобы в достаточном количестве были детские ясли, школы, чтобы в городе были кинотеатры и прочие культурные учреждения, обеспечьте хорошее снабжение людей продуктами, тогда все люди будут чувствовать себя не временными, а постоянными жителями этого прекрасного края<sup>7</sup>.

---

журнала «Сибирские огни», 1922—1980 // <http://www.sibogni.ru/archive>; Электронный архив журнала «Смена», 1924—2019 // <http://smena-online.ru/archive>; Электронный архив журнала «Юность», 1955—2019 // [http://unost.org/?page\\_id=406](http://unost.org/?page_id=406).

- 5 Letopis' Zhurnal'nykh Statei, 1956—1975 (Indiana University Digital Library Program) // <http://webapp1.dlib.indiana.edu/letopis/index.jsp?lang=en>; Литература о Красноярском крае: библиографический указатель. Красноярск, 1961—1991; Русские писатели. Поэты (советский период): биобиблиографический указатель в 30 т. М.: Книга: Кн. палата; СПб.: РНБ, 1977—2017.
- 6 День поэзии: сборник. М.: Советский писатель, 1956—1991; День поэзии. Л.: Ежегодник. Л.: Советский писатель. Ленингр. отделение, 1961—1989.
- 7 Речь товарища Н.С. Хрущева на митинге трудящихся города Владивостока 6 октября 1959 года // Правда. 1959. 8 октября. № 281. С. 1—2.

Подобные речи были чертой дискурса «освоения» долгие годы:

На смену удовлетворенным потребностям в высоком заработке приходят повышенные запросы культурно-бытового характера. <...> Условия быта в самом широком смысле слова — вот что стало первостепенным в решении проблемы закрепления кадров<sup>8</sup>.

Одним из элементов рекрутинга кадров стала пропаганда северных городов как мест, успешных в создании культурно-бытового комфорта. Северные города, создававшиеся ранее с использованием труда заключенных, часто не были открыто представлены в общественном дискурсе. Воркуте пришлось постараться, выводя в публичное пространство скрытую индустрию [Barenberg 2014: 86]. Новая северная урбанизация с самого начала была публичным феноменом — как во времена первых пятилеток, «города и их внешний облик рассматривались как символы освоения пространства и инструменты создания и распространения определенной социалистической культуры» [Калеменева 2019: 62].

Репрезентационная стратегия новой урбанизации определялась концепцией освоения Севера, разрабатывавшейся Комиссией по проблемам Севера при СОПС Госплана СССР под руководством С.В. Славина. Ресурсное освоение климатически суровой, малонаселенной и дорогой в эксплуатации зоны к северу от старообжитых районов должно было производиться «отдельными локализованными очагами, которые представляются “оазисами” среди огромных незаселенных или малонаселенных пространств, не освоенных в промышленном отношении» [Славин 1961: 42]. Связь между «оазисами» и снабжавшими их южными «базами освоения», привязанными к общесоюзной транспортной сети, формировала вытянутый с юга на север каркас освоения. Отражением этой идеи были «меридианы», структурировавшие культурное пространство Севера — телепрограммы, такие как «Тюменский меридиан» (1969—2002), книги<sup>9</sup> или сборники, выпускавшиеся СП РСФСР в Красноярске («Енисейский меридиан», 1967, 1972, 1977, 1982, 1985) и Магадане («Озябший меридиан», 1966, 1977). Кроме того, госплановская теория освоения и литературная реформа Союза писателей наложились на уже существовавшую основу — репрезентационная практика, согласно которой Север приписывался к административному центру, которому подчинялся, существовала с раннесоветских времен<sup>10</sup>.

Советское освоение было формой экономической экспансии государства на территориях, которые предполагались культурно «пустыми» [Кукулин 2012]. Литературное обеспечение экспансии на Тюменский Север выглядело именно так: писатели совершали объезды «новой» территории, заполняя «пустоту» возникшими из ниоткуда городами и при этом создавая для них прецедентные тексты и литературную историю. Поэтический каркас освоения подобных районов, о чем свидетельствуют биографические метаданные корпусов «географических» стихотворений, создавался усилиями новых людей со

8 Лин Л. Северянам нужен комфорт // Литературная газета. 1971. 21 июля. С. 10.

9 Щербина Б.Е. Тюменский меридиан. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1966.

10 Как заметил при обсуждении этого текста И.Н. Стась, территории ХМАО и ЯНАО назывались в прессе 1920-х — середины 1930-х годов Уральским Севером, Тобольским Севером и Обь-Иртышским Севером (по недолгому существованию Обь-Иртышской области), в конце 1930-х — начале 1940-х годов — иногда Омским Севером.

всей страны. Каркас освоения других районов Севера сохранял память о травме предшествующего периода — пусть даже сами стихи молчали, биографии авторов были красноречивы: попадая в Магадан, даже «новые» литераторы, рекрутированные в систему Союза писателей в 1960-х, двигались по траекториям, проложенным в другую эпоху<sup>11</sup>.

Новые северные города, стоявшие «нигде» детерриториальные ковчеги, оплоты позднесоветской «нормальности» [Fürst 2013: 639], привлекавшие население со всей страны и не без успеха осуществлявшие внутри себя транснациональную утопию [Florin, Zeller 2018], вряд ли могут быть описаны при помощи «нарративов стагнации» [Reconsidering Stagnation 2016; Ruthland, Smolkin-Rothrock 2014]. Вместе с тем стихотворные репрезентации этих городов в массе своей, хотя и отнюдь не всегда, представляли собой едва ли не самое зримое воплощение духа позднесоветской литературной халтуры, обусловленной конъюнктурой и осуществляемой с понижением стандартов, задававшихся высокой литературой. Как такое могло случиться?

## «Уткоречь» и этос командировочного

Загадку советского литературного социолекта разгадывали не раз: «географический» корпус стихов эпохи освоения Севера мог бы послужить бездонной кладовой примеров теоретикам, которых, при всех отличиях в аргументации, объединяет общая интонация критики со стороны highbrow culture. Б. Гройс назвал советский стиль «тавтологией», отметив, что соцреалистическое отождествление жизни с художественным проектом уничтожало творчество, обрекая авторов на повторения [Гройс 1993: 6]. О. Седакова видела в советских стихах альтернативную европейской «другую поэзию, (не) вышедшую из позднего фольклора» [Седакова 1997]. А. Романенко описывал советских поэтов как речедееателей, в практике которых образ риторика, определяющего единственно правильную социальную интерпретацию речи, оказывался важнее «индивидуализирующего» образа автора, а канцелярско-пропагандистская риторичность поглощала поэтические функции [Романенко 2000]. Автор известной антологии пригвоздил советскую поэзию как «уткоречь» (термин Дж. Оруэлла), «продукт распада культуры», «требующее только работы речевого аппарата и не требующее работы мозга... проговаривание туманных архетипов», наступившее в связи с поражением «интеллектуального центра нации» [Галковский 2006]. К. Богданов определил советский социолект как «демагогию», то есть риторическое орудие демократической консолидирующей риторики, работающей не в сфере рефлексии, а в сфере надлежащего ритуального действия [Богданов 2008]. А. Юрчак описал советский стиль как практику формальной ретрансляции «авторитетного языка», утратившего возможность влияния на господствующую фигуру идеологии, а значит, и возможность всякого развития [Юрчак 2014: 91—93, 110—111, 136].

Добавим к этому лишь одно. Для классической европейской поэзии органична интимно-лирическая связь творчества поэта с местами его биографии.

---

11 В этом смысле показательны биографии большинства авторов сборника: Я расскажу тебе про Магадан: сборник стихов о Магадане / Сост. В.Б. Тимаков. Магадан: Магаданское книжное издательство, 1990.

Редкое появление в нашем корпусе представителя «неподцензурной» поэзии почти всегда означает, что он был связан с тем или иным городом на уровне частной биографии. В официальной советской литературе эта связь была переосмыслена как гражданско-служебная. Работа советского литератора как «речедеятеля», «тавтолога» и «демагога» предполагала разъезды. В период между 1967 и 1970 годами в творческие командировки выезжали 2058 членов СП РСФСР из 3605<sup>12</sup>. Служба в государственном репрезентационном проекте не оставляла места для личной жизни:

И я ценю свой дом, покой, уют,  
Театры, книги и прогулки с другом.  
Но сотни дел меня зовут и ждут  
В Тюмени, в Братске, за Полярным кругом.

Любовь к квартире так легко понять:  
Мне редко в ней приходится бывать<sup>13</sup>.

«Командировочный» этос объясняет поспешность, с которой составлены многие из текстов, входящих в «географические» корпуса. Поэзия как перформативный процесс, осуществлявшийся здесь и сейчас, была важнее направленной в будущее поэзии *sub specie aeternitatis*. Поэт-оратор не имел права сидеть на месте, занимаясь отделкой своего стиля, ему было положено заполнять собой каркас освоения.

## «Вся ли страна нами замечена?»: областное измерение советской литературы

Существовавший в 1950-х годах литературный ландшафт страны был сформирован «империей положительной деятельности» [Мартин 2011], опиравшейся на сетку национальных республик и краев<sup>14</sup>. В результате учреждения СП

---

12 Третий съезд писателей РСФСР. 24–27 марта 1970 г. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1972. С. 144.

13 Позина Л. Земля в ладонях // Звезда. 1985. № 3. С. 159.

14 В 1934–1935 годах первые писательские организации на Севере и в северо-восточной части СССР получили Карельская АССР, Северный край (с центром в Архангельске), Автономная область Коми (Зырян), Уральская область (с центром в Свердловске, затем разукрупненная), Западно-Сибирский край (с центром в Новосибирске), Восточно-Сибирский край (с центром в Иркутске), Бурят-Монгольская АССР, Якутская АССР и Дальневосточный край (с центром в Хабаровске). Следующим поколением отделений СП СССР стали отделения краевых и республиканских центров, возникших в результате разукрупнения регионов второй половины 1930-х: Молотовская область (1940), Тувинская народная республика (особый случай, 1942), Красноярский край (1946), Хакасская автономная область, Читинская область и Приморский край (1949), Алтайский край (1951), Горно-Алтайская область (1958). Отделения Союза, размещенные в бывших центрах разукрупненных административных единиц, продолжали существовать, например, в Архангельске, Свердловске, Новосибирске, Иркутске и Хабаровске, однако новые центры, возникшие в результате разукрупнений, как правило, не имели возможности открыть отделение Союза до конца 1950-х годов.

РСФСР возникло областное измерение советской литературы. Отделения Союза открылись во множестве «новых» областей, фактически существовавших уже десятилетия: писательские организации получили Магаданская (1960), Вологодская (1961), Омская, Кемеровская (1962), Тюменская (1963), Курганская (1965) и Сахалинская (1967) области.

«Москвоцентричная страна», погруженная в «самодовлеющую закрытость» пространства, построенного на тщательно отобранных репрезентациях [Добренко 2007: 466—508], обратила свой взор на пространства, которых прежде не видела. Стихотворение «*Вся ли страна нами замечена?*», составленное во время кампании по освоению целины и накануне призыва молодежи на комсомольские стройки (19 мая 1956 года), отвечало этому духу:

...Мы звенели стихами приятными,  
воспевали простор без границ,  
а простор оставался за пятнами  
наших,  
в сущности,  
белых страниц.

Сколько нами еще не написано,  
а бывает,  
и отстаем  
мы не только от острова Диксона,  
от района,  
в котором живем...<sup>15</sup>

Имплицитная логика позднесоветской литературной индустрии заключалась в обновлении топографического лексикона. Производство репрезентаций страны было поставлено на поток, и, как это бывало с советским производством, продукт его существовал вне товарной логики. Созданные по итогам командировки отчетные стихотворения, содержащие ключевые слова, не были самоценны вне контекста их производства. Исследуя феномен советской «географической» поэзии, следует помнить, что часто перед нами не стихотворение в его классическом смысле, то есть высказывание, предназначенное для длительного существования и переосмысления в будущем и в конечном счете отчуждающееся от создавшего его биографического контекста, но, напротив, сухой остаток процесса его производства, перформативного акта, обстоятельства которого давно канули в Лету.

Корпуса стихов, в заглавиях которых упомянуты северные топонимы, при всех оговорках, связанных с релевантностью источников, отражают высокую популярность географической темы в позднесоветский период. Единственный регион Севера, обладающий существенным поэтическим досье, сложившимся в раннесоветский период, — Хибинь: половина из двух десятков стихов, сохранивших в заглавии слова «Хибинь», «Хибиньгорск» и «Кировск», была опубликована в период первоначальной промышленной разработки региона, сопровождавшейся агиткампанией (1933—1940). Другая серия поэтической

---

15 Ушаков Н. *Вся ли страна нами замечена?* // Ушаков Н. Стихотворения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 202.

популярности Хибин (1962—1981) совпадает с описанным выше областным периодом истории Союза писателей<sup>16</sup>.

Крайне редко созданные вне местного контекста раннесоветские стихи, посвященные Воркуте или Игарке. В позднесоветский период их стало много. Серия из десятка стихов, имеющих в заглавии слово «Воркута» и производные, относится к 1958—1976 годам<sup>17</sup>, серия из двух десятков стихов, посвященных Игарке, — к 1950—1990 годам<sup>18</sup>. Важный аспект — география проживания авторов. Поскольку члены региональных отделений Союза писателей всегда полагали своей задачей создание репрезентаций подведомственного района, иногда я исключаю из корпуса стихи «местных» авторов, получая «внешнюю» поэтическую картину города/региона, составленную авторами, не имевшими с ним постоянных профессионально-биографических связей. Три из 17 стихотворений 1956—1981 годов, имевших в заглавии слово «Норильск», были созданы представителями курировавшей город красноярской писательской организации, по меньшей мере два — норильчанами, 12 — «внешними» авторами, 9 из которых были москвичами<sup>19</sup>. Места проживания авторов «игарского» досье — Москва (5 авторов), Красноярск и Новосибирск (по 3), Ленинград и Ростов-на-Дону (по 2), а также Рига, Вильнюс, Смоленск, Железноводск, Ульяновск и Иркутск (по 1 автору).

Корпуса позволяют показать клишированность стихотворений на уровне формальных элементов. Рифмы к топониму Самотлор (12 текстов, 1971—1981), вполне передают дух этой поэзии: Самотлор — простор (4 случая), мотор (3 случая), спор (2 случая) и т. д.<sup>20</sup>

После 1957 года на сетку новых областных отделений Союза писателей наложилась практика писательской бригады, отправлявшейся из центра на периферию, что соотносилось с применявшейся в освоении Севера системой «базовый город — вахтовый метод». Этой конфигурацией в основном определялось производство репрезентаций Севера, в частности соотношение «внешней», «областной» и «местной» составляющих внутри корпуса. В корпусе из 50 стихотворений, содержащих в заглавии топоним «Братск» (*ил. 1*) и производные (1956—1990), 10 составили представители курировавшей Братск иркутской организации, остальные — приезжие москвичи (25 названий), ленинградцы (5 названий) и единичные авторы из Донецка, Горловки и Петрозаводска<sup>21</sup>. Заглавия предполагали, что лирический герой должен был увидеть Братск во-

16 В целях экономии места библиографические описания корпусов стихотворений, на которые опирается эта работа, в большинстве случаев сокращены; рабочие метаданные произведений, входящих в корпуса (имя автора, годы жизни, название произведения, место публикации, дата создания / первой публикации), опущены; указываются только хронологические рамки корпуса, число авторов и общее число входящих в него стихотворений. В целях демонстрации культурного контекста корпуса включают переводы с языков народов СССР и «географические» тексты неподцензурной/эмигрантской поэзии и авторской песни, опубликованные после 1991 года. Их число незначительно. «Хибинский» корпус (1932—1984) известной нам географической поэзии включает в себя 22 стихотворения 15 авторов.

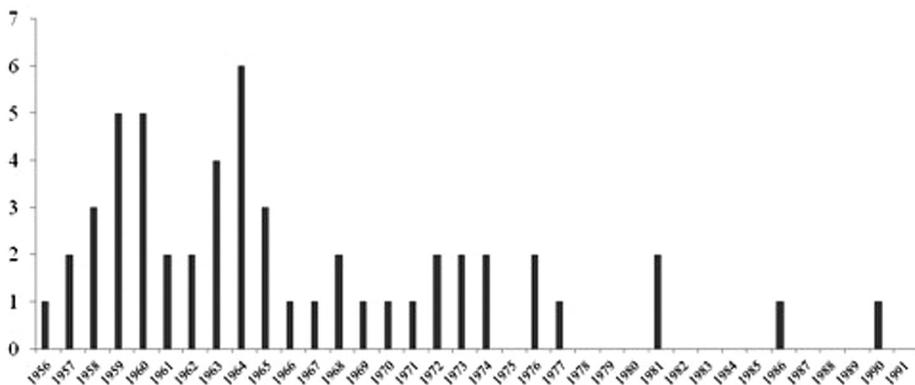
17 «Воркутинский» корпус (1958—1985): 12 стихотворений 10 авторов.

18 «Игарский» корпус (1950—1990): 23 стихотворения 19 авторов.

19 «Норильский» корпус (1956—1981): 17 стихотворений 17 авторов.

20 Эксплуатация Самотлорского нефтяного месторождения началась в 1968 году: «Самотлорский» корпус (1971—1981) включает в себя 12 стихотворений 11 авторов.

21 «Братский» корпус (1956—1990): 52 стихотворения 40 авторов.



*Ил. 1. Число составленных на русском языке стихотворений, имеющих в заглавии название «Братск» и производные, созданных профессиональными поэтами без долговременных биографических связей с городом. 1956–1991.*

очию, а затем уехать, отсюда — «прощания с Братском» Ю. Панкратова (1964) и С. Гребенникова с Н. Добронравовым (1968, песня на музыку А. Пахмутовой).

В случае удаленных центров, опиравшихся на инфраструктуру предшествовавшего периода, литературное освоение предполагало долговременные сценарии. Отделить «внешних» авторов от «местных», а частные биографии от деловых командировок в составе «магаданского» корпуса (1955–1988) крайне сложно. Даже если вынести за скобки «дальстроевский» период, ограничившись молодыми литераторами, рекрутировавшимися в новую систему (отделение СП РСФСР в Магадане открылось в 1960 году), их жизненные пути все равно предполагали длительную связь с регионом<sup>22</sup>. Показателен пример И. Кохановского, который «уехал в Магадан», чтобы, поработав там, опубликовать первую книгу и таким образом начать карьеру литератора в Москве [Рыльский 2014].

Формой, соединявшей метод литбригад с новой географией Союза писателей, стали литературные праздники. Не касаясь административного аспекта этой практики<sup>23</sup>, часто описывавшейся как модное поветрие, проследим ее динамику. «Дни поэзии» впервые состоялись в Москве 11 сентября 1955 года. «Дни советской литературы» начались в 1970 году с фестивалей в Брянской и Тюмен-

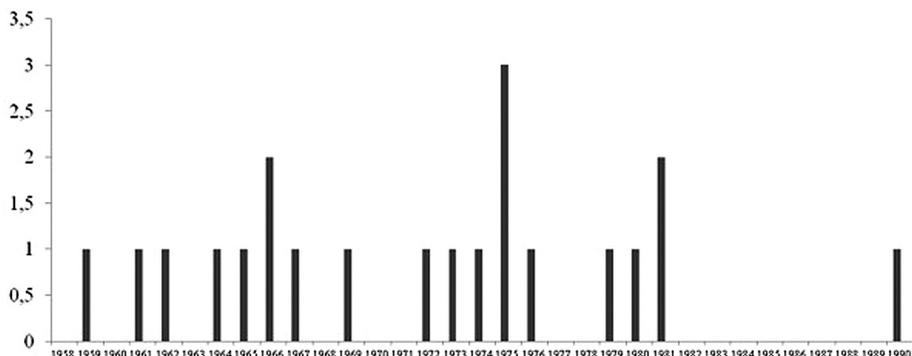
22 «Магаданский» корпус (1955–1988): 25 стихотворений 20 авторов.

23 По замечанию И.Н. Стася, график «тюменских» стихов и точки их роста соотносятся с постановлениями советского правительства и ЦК партии о нефтегазовом освоении севера Западной Сибири, которые всегда обеспечивали новый качественный этап освоения. Первые два постановления относятся к 19 мая 1962 года и 4 декабря 1963 года, следующее — к 11 декабря 1969 года. На III съезде СП РСФСР, за год до V съезда СП СССР и накануне серии «Дней советской культуры», поэт Н.С. Тихонов призывал возродить практику писательских бригад: «Нам в ближайшие... годы предстоит провести Всесоюзный писательский съезд. Что если заблаговременно были бы созданы писательские бригады, которые, соединив молодых писателей, поэтов, очеркистов, под главенством испытанных старых литераторов окунулись бы в гущу жизни, обьехали бы главные стройки, колхозы, края и республики, как это было перед Первым писательским съездом в 1934 году?». См.: Третий съезд писателей РСФСР. 24–27 марта 1970 г. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1972. С. 167, 263.

ской областях. История «Дней поэзии» реконструируется по данным каталогов РГБ и РНБ, хранящих сборники, изданные по итогам мероприятий. Через год после праздника 1955 года, представлявшего собой встречи поэтов с читателями, из печати вышел московский «День поэзии», затем издававшийся до конца советского периода. Страна последовала московскому примеру<sup>24</sup>. «Дни поэзии» не всегда заканчивались изданием отчетных томов, и мы не видим полной картины, однако даже «пунктирный» список свидетельствует, насколько важную роль в этом движении играла областная сетка отделений СП РСФСР.

Масштабные «Дни советской литературы» (ДСЛ), отвечавшие актуальной политической повестке, были не столько следствием инициативы низовых ячеек Союза, сколько проектом, инициировавшимся сверху. Впервые «Дни советской литературы» состоялись в 1970 году, их география включала всю территорию СССР, страны Варшавского договора и Афганистан<sup>25</sup>. Пик частоты «Дней поэзии» пришелся на 1964–1965 годы, а «Дней советской литературы» — на 1973 и 1975 годы. Вот как это соотносится с числом стихотворений «игарского» корпуса (ил. 2).

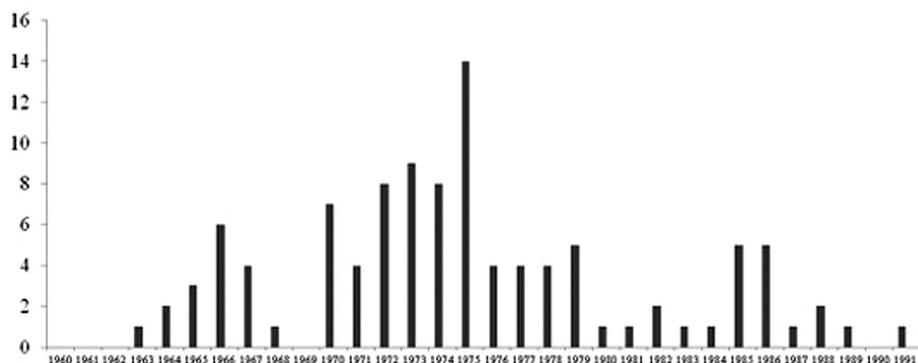
Свидетельство масштабности явления — литературные фестивали, проводившиеся в Тюменской области в 1963–1975 годах. Число литературных репрезентаций Тюмени в этот период быстро росло. В корпусе стихотворений, упоминающих Тюмень в заглавии, за период 1960–1991 годов — 43 стихотворения (если расширить корпус за счет стихов, упоминающих Тюмень в тексте, то чис-



Ил. 2. Число составленных на русском языке стихотворений, имеющих в заглавии название «Игарка» и производные, созданных профессиональными поэтами без долговременных биографических связей с городом. 1958–1990.

- 24 Сборники по образцу московского «Дня поэзии» были изданы / начали издаваться в 1950–1960-х годах в следующих городах: Душанбе (1957, 1962), Курск (1959), Ленинград (1961–1989), Свердловск (1962), Ярославль (1963), Кемерово (1964, 1970), Воронеж (1964), Ростов-на-Дону (1964, 1966), Симферополь (1964, 1965), Алма-Ата (1965–1969), Новосибирск (1965–1970), Владивосток (1965), Куйбышев (1967), Красноярск (1967), Архангельск (1968–1970), Саратов (1969) и т. д.
- 25 Число «Дней советской культуры» по годам, согласно описям фонда СП СССР в Российском государственном архиве литературы и искусства (далее – РГАЛИ): два (1970), три (1971), пять (1972), девять (1973), четыре (1974), одиннадцать (1975), шесть (1976), двенадцать, в т. ч. ПНР и ГДР, НРБ и ЧССР (1977), шесть (1978), семь (1979), пять (1980), три (1981), девять (1982), восемь (1983), пять (1984), десять (1985), четыре (1986), один (1987), один (1988). РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 30.

ло вырастет до сотни)<sup>26</sup>. Это связано с тем, что при наложении литературного процесса на инфраструктурный каркас освоения региона имя города, фактически не относившегося к Северу, было перенесено на новые территории (ил. 3).



Ил. 3. Число составленных на русском языке стихотворений, включающих в себя название «Тюмень» и производные, созданных профессиональными поэтами без долговременных биографических связей с городом. 1960—1991.

## «Всюду звучали стихи»: Тюменщина как фабрика литературных репрезентаций

Сразу после учреждения областного отделения Союза писателей РСФСР (16 января 1963 года) в Тюменской области стали проводиться литературные праздники: «Недели поэзии» (1963—1965) и «Дни советской литературы» (1970—1975).

География «Недель поэзии» (НП) менялась: если в первом празднике осенью 1963 года помимо тюменцев участвовали немногие поэты из Москвы и Свердловска, не выезжавшие дальше юга области<sup>27</sup>, то во время третьей праздничной недели к ним добавились делегаты из Казани (7 человек), Новосибирска и Кургана, а поездки распространились на всю территорию области. «На этот раз стихи звучали не только в городах, но и далеко за Полярным кругом, в отдаленных селах южной зоны области»<sup>28</sup>.

Большим размахом отличались областные «Дни советской литературы», проводившиеся в конце июля (1970—1975). В 1970 году в них участвовало пять десятков литераторов (18 москвичей, по три минчанина и новосибирца, по два киевлянина, бакинца, рижанина, свердловчанина, курганца, ряд отдельных представителей других областных писательских организаций, а также семеро тюменцев)<sup>29</sup>. Список участников «Дней советской литературы» 1971 года при

26 «Тюменский» корпус (1957—1989) составили 43 стихотворения 38 поэтов.

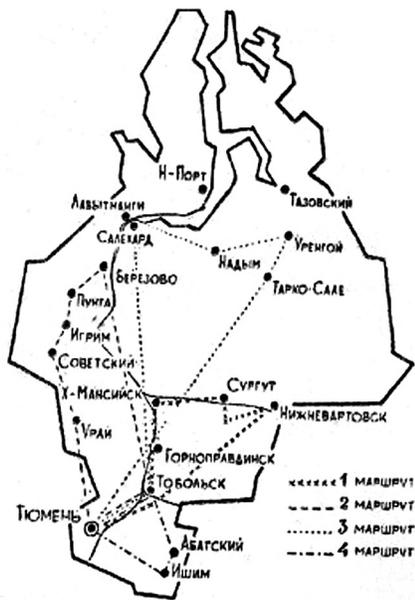
27 Семь дней поэзии // Тюменская правда. 1963. № 250. 23 октября. С. 3.

28 Всюду звучали стихи // Тюменская правда. 1965. № 289. 8 декабря. С. 4.

29 Государственный архив социально-политической истории Тюменской области (далее — ГАСПИТО). Ф. 3999. Оп. 1. Д. 40. Переписка Тюменской областной писательской организации Союза писателей РСФСР с организациями о подготовке и проведении Дней литературы в Тюмени. Л. 43.

сохранении той же пропорции республиканских и иногородних участников составлял 76 человек<sup>30</sup>, и этот масштаб («более семидесяти писателей из союзных республик, четырех АССР... и сорока городов» в 1973 году)<sup>31</sup> сохранялся на протяжении нескольких лет, сократившись до 34 участников лишь в 1975-м<sup>32</sup>.

«Дни советской литературы» нанизывались на каркас перемещений литбригад по территории области. Маршрутная схема дней, соответствовавшая, с одной стороны, актуальной транспортной сети, с другой — карте социалистическихстроек, была важным элементом пропаганды праздника. Тюменское отделение каждый год публиковало буклеты, изображавшие эти маршруты (ил. 4).



Ил. 4. Маршруты «Дней советской литературы» 1970 года. Источник: Тюменская правда. 1970. 24 июля.

Прибыв в областную столицу, проведя официальные мероприятия и встречи, писатели выезжали в Тобольск, который был избран в качестве главного символического места действия праздника — литературного фестиваля на открытом воздухе — не только в силу красоты места и его истории, но и вследствие узловой роли города, от которого начиналась дорога на нефтяной север. В 1970-е годы «Дни советской литературы» двигались по четырем безымянным маршрутам<sup>33</sup>. На следующий год маршрутов стало семь, и они обрели названия, связанные с ресурсно-экономической специализацией районов тюменского промышленного комплекса: «Нефть», «Газ», «Хлеб», «Лес», «Дорога», «Геолог» и «Нептун»<sup>34</sup>, превратившись в подобие *songlines*, предназначенных для ритуального открытия «новой» территории. Во время мероприятий 1973 года, включавших в себя

130 встреч с читателями<sup>35</sup>, маршрут «Хлеб» был разбит на четыре, то есть всего маршрутов стало одиннадцать<sup>36</sup>. В 1975 году их было три<sup>37</sup>.

Прежде чем обратиться к риторике, сопровождавшей эти практики, отметим репрезентационные эффекты, ими порождавшиеся.

Во-первых, тюменский случай интересен перенесением имени южной базы, собственно Тюмени, на лежащие к северу районы нового освоения. Оно объясняется упомянутым выше «меридиональным» принципом советской теории освоения и существовало уже в 1965 году:

30 ГАСПИТО. Ф.3999. Оп. 1. Д. 47. Л. 79—82.

31 Там же. Д. 66. Л. 189.

32 Там же. Д. 77. Л. 4.

33 Там же. Д. 40. Л. 24, 88—91.

34 Там же. Д. 47. Л. 28—30, 33, 34, 39, 51—510б.

35 Там же. Д. 66. Л. 189.

36 Там же. Д. 66. Л. 105—110, 114—115.

37 Там же. Д. 77. Л. 16—18.

Я пою не про ту Тюмень,  
Где домов стооконных тень.  
А про ту Тюмень, где олень  
На рогах поднимает день.  
И горит на снегах живых  
Круговой огонь буровых<sup>38</sup>.

Распространенное также в публицистике<sup>39</sup>, перенесение осуществлялось при помощи стереотипных приемов. В стихах Д. Ковалева «А за Тюменью» (1973) и В. Бокова «Там, за Тюменью» (1975) город Тюмень описывался как рубеж, севернее которого лежат ценные территории<sup>40</sup>. Для их описания вводились особые имена, примерами которых стали «Тюменщина» (этот вариант в свое время травестировал М. Немиров) и «Тюмения»:

Разве я перечислю богатства Тюменщины!<sup>41</sup>

Нефтяники, пришедшие от Каспия,  
От Волги и Башкирии степей,  
Орлы труда, слетались не напрасно вы  
К Тюмени таинственной моей<sup>42</sup>.

Во-вторых, маршруты писателей, наложенные на транспортно-логистическую инфраструктуру освоения Тюменского Севера, прямо детерминировали выход продукта, который, хоть это никогда не артикулировалось открыто, был одной из целей — литературных географических репрезентаций (топоним в стихотворении выступал своего рода аналогом строки авансового отчета по командировке). Все три известных нам стихотворения о Горноправдинске относятся к 1972—1973 годам и восходят к маршруту «Нефть», проложенному во время «Дней советской литературы» 1970 и 1971 годов, в ходе которого писатели, двигавшиеся на теплоходе из Тобольска в Ханты-Мансийск, посещали этот поселок<sup>43</sup>.

Командировочные писатели формировали пул, кочевавший от одного литературного события к другому. Многие из них после тюменских «Дней советской литературы» ехали в Красноярск на «Енисейские встречи», также нанизанные на меридиональный маршрут, соединявший Красноярск с ленинскими

---

38 Ошанин Л. Хочу в Тюмень // Ошанин Л. Сто песен. М.: Художественная литература, 1966. С. 32—33.

39 «Под словом “Тюмень” теперь подразумевается, как известно, пространство, простирающееся от казахстанских степей на юге и берегом (sic!) Ледовитого океана на севере» (Филатов В. Реванш // Тюменские клады. Очерки и повесть. М.: Советский писатель, 1980. С. 127).

40 Ковалев Д. А за Тюменью // Ковалев Д. Чуткая глубина: стихи. М.: Советская Россия, 1973. С. 204—206; Боков В. Там, за Тюменью («Над лесами, озерами, топиями...») // Знамя. 1975. № 9.

41 Туркин В. Самоглот // Тюменский самородок. М.: Советская Россия, 1974. С. 170—171.

42 Федорова Л. Моя Тюмения // Федорова Л. Ветка шиповника: стихи. М.: Советский писатель, 1977. С. 58—60.

43 Тарба И. Детский сад в Горноправдинске / Пер. И. Фoniaкова // Огонек. 1972. № 16. С. 23; Туркин В. Мальчишкам из Горноправдинска // Самоглот. Тюмень, 1975. С. 114—115; Хелемский Я. Киевская улица в Горноправдинске // Правда. 1973. № 364. 30 декабря. С. 3.

местами и северной промышленностью. Тринадцать из 36 поэтов, участвовавших в «Енисейских встречах», хотя бы однажды принимали участие в «Неделях поэзии» и «Дня советской литературы»; 6 из 13 бывали в Тюмени дважды и более; 8 из 36 авторов были авторами стихов, посвященных Тюмени или упоминающих это название [Енисейские встречи 1976].

Производство репрезентаций мест было имплицитной составляющей литературного дискурса; эксплицитной была пропаганда — писатели и поэты отправлялись в командировки, чтобы воспеть труд советского народа. «Приехав на “геологический поиск” в ваши края, я думаю, что сумею написать роман о геологах, о их нелегком, но прекрасном труде», — заявляла А. Коптяева, выступавшая в Тюмени в 1970 году<sup>44</sup>. «Надеемся, что впечатления от предстоящих встреч на тюменской земле станут заготовками для новых книг о людях труда», — вторил ей А. Семенов, разметчик Тюменского судостроительного завода, секретарь партийной организации и рабкор<sup>45</sup>.

Для «тюменского» корпуса характерен восходящий к «Разговору с фининспектором о поэзии» советский вариант *captatio benevolentiae* — поэт добивался благосклонности адресата/героя стихотворения, апеллируя к хозяйственным категориям<sup>46</sup>:

От Москвы, дружок Геннадий,  
Ты не ближе, чем Париж.  
Ты Сибирь на нефть буришь —  
Я бурю Сибирь на радий.  
<...>  
Мы с тобой трудом докажем,  
И пойдет по всем фронтам:  
— Больше песен — больше скважин,  
Пусть из каждой бьет фонтан!<sup>47</sup>

Бурмастер обычно заключал, что поэзия и работа буровика — одно и то же. «Поэты? Мы тут все поэты»<sup>48</sup>, «Бурмастера — / немного поэты. / Поэты — немного бурмастера»<sup>49</sup>. Поэтическая работа приравнивалась к одной из отраслей народного хозяйства, а значит, ее продукция могла измеряться в тех же категориях, что и продукция других отраслей. Статус этой работы был далек от вершин советской промышленной табели о рангах, отсюда ресентимент, который испытывали поэты.

44 Хренов В. У разведчиков недр // Тюменская правда. 1970. № 173. 28 июля. С. 1.

45 Семенов А. Герои живут среди нас // Тюменская правда. 1971. № 173. 23 июля. С. 4.

46 Л. Решетников обращался с речью к буровому мастеру Тюменьнефтегазоразведки Д.А. Ильину, В. Павлинов — к начальнику мостопоезда Валентину Солохину, И. Френкель — к буровому мастеру Геннадию Лёвину, И. Савельев — к неизвестному буровику в самолете, а В. Шлёнский — к бурмастеру Петрову, летящему из Гамбурга в Ямбург. См.: Решетников Л. Письмо буровому мастеру «Тюменьнефтегазоразведки» Д.А. Ильину // Сибирские огни. 1966. № 11. С. 21—22; Павлинов В. Разговор с Валентином Солохиным, начальником мостопоезда № 15 // Юность. 1972. № 7. С. 83—84; Френкель И. Возвращение // Френкель И. Жизнь моя: стихи разных лет. М.: Советский писатель, 1973. С. 239—251; Савельев И. Стихи о красоте // Смена. 1974. № 22. С. 6; Шлёнский В. Доноры тепла (Главы из поэмы) // Смена. 1986. №. 20. С. 10—11.

47 Френкель И. Возвращение.

48 Павлинов В. Разговор с Валентином Солохиным, начальником мостопоезда № 15.

49 Шлёнский В. Доноры тепла (Главы из поэмы).

Нельзя недооценивать символическую роль, которую играло «культурное строительство» в ситуации, требовавшей привлечения кадров, уже привыкших к комфортной жизни. Поэтические вечера и книжные магазины были инструментом пропаганды советского северного проекта. Частыми были упоминания о дефиците этих насущных вещей, конвенциональный элемент критики плановой экономики, не справлявшейся с запросами трудящихся:

Никогда не забуду, как в морозный зимний вечер в Уренгое состоялась встреча геологоразведчиков с космонавтом Борисом Волиновым и работниками ЦК ВЛКСМ.

Уренгой тогда только строился. Не было хорошего жилья и детских садов, клубов, не хватало общежитий, магазинов, столовых. Словом, я ждал, что посыплются нарекания на бытовую неустроенность. Но вот поднялся один, второй, третий комсомолец, и жалоба у всех одна — книжный голод.

<...> Вскоре ЦК Комсомола оказал помощь северянам. Книги появились, но все равно их не хватает и поныне. Особенно нужны яркие публицистические произведения о сегодняшней Сибири и ее людях, чтобы они разбудили в читателях интерес к этому краю, вызвали желание принять участие в его преобразовании, влиться в ряды первопроходцев.

Очень мало, к сожалению, таких книг<sup>50</sup>.

Представление о литературной работе как об отрасли экономики предполагало, в частности, аудит продуктивности литераторов, выезжавших в командировки. В 1973 году тюменцы пытались оценить творческий эффект «Дней советской литературы»:

Участники Дней Литературы после пребывания в Тюмени опубликовали произведения, в которых поделились своими впечатлениями о нашей области и ее людях: <...>

3. Людмила Татьяничева в двух последних поэтических сборниках опубликовала циклы стихотворений о тюменской (sic!) земле («Город нефтяной», «Тайга», «Нефтяной фонтан»).

4. Виктор Боков в различных союзных журналах и газетах опубликовал много стихотворений о Сургуте, Урае, о рыбаках, о лесорубах.

5. С целым рядом стихотворений выступили Владимир Туркин, Алексей Смольников, Илья Френкель, Марк Лисянский, Кутби Киром, Юсуп Хаппалаев, Виктор Соколов, Вячеслав Кузнецов и другие<sup>51</sup>.

До разработки полноценных критериев продуктивности в этом случае не дошло, однако стихотворные корпуса и списки поэтов позволяют нам оценить творческий эффект литературных праздников.

В 1963—1965 годах в тюменских «Неделях поэзии» приняли участие как минимум 17 иногородних поэтов, из которых семеро представляли московскую, трое — свердловскую, двое — казанскую и курганскую писательские организации. В Тюмень также приезжали поэты из Волгограда, Ленинграда и Новосибирска. Наиболее часто «Недели поэзии» посещали агенты литературной индустрии — редактор издательства «Молодая гвардия» москвич Д. Ковалев (1963, 1964, 1965) и собкор «Литературной газеты» новосибирец И. Фонаев

50 Салманов Ф.К. Сибирь — судьба моя. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 300—301.

51 ГАСПИТО. Ф. 3999. Оп. 1. Д. 66. Л. 145.

(1964, 1965). Согласно корпусу стихов, посвященных Тюмени или включающих ее упоминание, самым продуктивным с точки зрения этого индикатора участником мероприятий оказался волгоградец Ю. Окунев, опубликовавший по итогам командировки 1964 года по меньшей мере два стихотворения<sup>52</sup>. С командировки 1965 года также началась «тюменская» серия москвича В. Бокова<sup>53</sup>.

В 1970—1975 годах тюменское отделение СП РСФСР привлекло к участию в «Днях советской литературы» около 150 поэтов. Среди них преобладали москвичи (41 человек) и ленинградцы (11 человек). Другие города РСФСР были представлены меньше: Свердловск и Новосибирск (3 делегата), Смоленск, Волгоград, Киров, Пермь, Курган, Омск, Иркутск и Чита (по 1 делегату). Больше мест в программе «Дней советской литературы», утверждавших идеалы дружбы народов, занимали представители республик: Украинской ССР (8), Белорусской ССР (7), Латвийской ССР, Таджикской ССР и Татарской АССР (по 6), Азербайджанской и Грузинской ССР (по 5) и т. д. В 1972—1974 годах для участия в «Днях советской литературы» также были приглашены один делегат из Болгарии и по два делегата из Венгрии, Польши, Румынии и Югославии.

Двадцать из 150 поэтов приняло участие в «Днях советской литературы» как минимум дважды, пятеро — трижды, четверо — четырежды и трое — пять раз. Семнадцать из трех десятков поэтов, регулярно посещавших тюменские праздники, были москвичами, трое — ленинградцами, также в числе завсегдаев оказалось по одному представителю соседних регионов — Новосибирской, Курганской и Свердловской областей, сохранялся пул представителей республик — три латыша, два украинца, одна чеченка, татарин, дагестанец и кабардино-балкарец.

На стыке двух множеств — трех десятков поэтов, побывавших на «Днях советской литературы» дважды и более, и двух десятков участников, составивших по итогам мероприятий хотя бы одно «тюменское» стихотворение, обнаруживаются авторы, по-видимому, наиболее «эффективно» выполнившие профессиональные обязательства. Производственным лидером стал москвич В. Боков («НП», 1965; «ДСЛ», 1970—1973), опубликовавший три стихотворения (1971, 1975, 1985), за ним следовали свердловчанин Л. Сорокин («ДСЛ», 1970—1974, два стихотворения), ленинградка Н. Королева («ДСЛ», 1970 и 1974, два стихотворения), москвичи И. Френкель («ДСЛ», 1970 и 1972, два стихотворения), Ю. Панкратов («НП», 1965; «ДСЛ», 1971, два стихотворения) и М. Ли-янский («ДСЛ», 1972, два стихотворения).

Как свидетельствует динамика стихотворных репрезентаций Тюмени, «Недели поэзии» и «Дни советской литературы» безусловно сыграли свою роль в увеличении числа этих текстов. Можно заключить также, если этот пример релевантен для обобщений более высокого уровня, что члены областных организаций Союза, выполняя важную роль координационных узлов новой инфраструктуры, не занимали весомого места в валовом производстве коллективного самоописания. Редко попадали в корпус и переводы «национальных» поэтов республик, участвовавших в литературных праздниках. Центральную роль в производстве репрезентаций Тюменского Севера играли представители

52 Окунев Ю. Как хлеб насущный... (1964) // Литературная Россия. 1964. № 50. 11 декабря. С. 3; Он же. Тюмень впервые (из сибирской тетради) (1966) // День поэзии. М.: Советский писатель, 1966. С. 46.

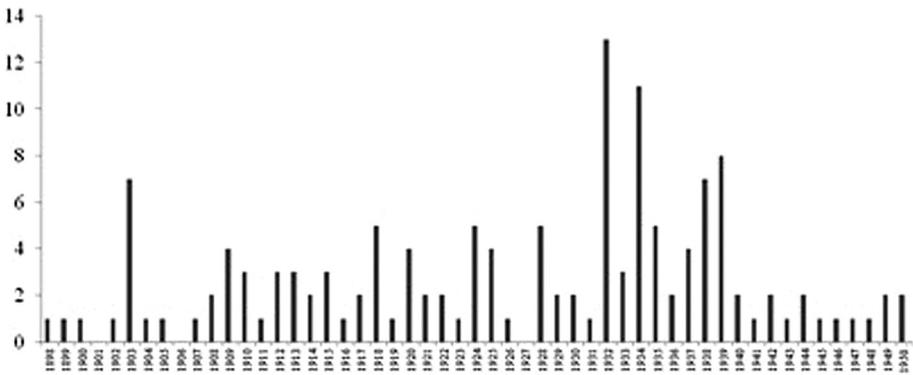
53 Боков В. Что привезти тебе из Тюмени (1966) // Боков В. Стихотворения и песни. М.: Художественная литература, 1973. С. 163—164.

столицы, формировавшие пул постоянных участников и хедлайнеров «Дней советской литературы», таких как Ю. Друнина (1971 и 1972), С. Михалков (1974) и Р. Рождественский (1975). Именно они заполняли выстроенный в 1960-х поэтический каркас освоения.

## Заключение

Упомянем о возможностях, которые открывают «географические» корпуса перед исследователем просопографии литературного мира. «Снежный ком», в который обращается работа по собиранию подобных коллекций, редко прирастает текстами авторов, оппозиционных официальной литературе. Стихи Я. Сатуновского «Тюмень, да теща» (1964), Л. Аронсона «Сонет в Игарку» (1967) и В. Ковенацкого «Мой друг приехал из Норильска» (дата не установлена) — маргинальное явление с точки зрения корпуса «географических» стихов, описанного в этой работе. Если быть последовательным, эти и подобные им стихи, так же как и тексты бардов, например «Тюменская нефть» В. Высоцкого (1972) или «Хибины» Ю. Визбора (1981), не публиковавшиеся в советский период, должны были бы остаться за пределами корпуса. Но, учитывая их, мы задаем важный сравнительный контекст для стихов «официального» происхождения.

Исследование биографических метаданных 142 авторов совокупного корпуса «географических» стихов (ил. 5), составившего основу статьи, — способ увидеть элементарную социологию позднесоветского репрезентационного проекта. Большинство тех, кто писал «географические» стихи, были родом из 1930-х: 1932 года рождения — 13 человек, 1934 года — 11 человек, 1938 и 1939 годов — 7 и 8 человек соответственно. Это были молодые люди (среди всех авторов было лишь 18 женщин), принятые в Союз после реформы. Рост числа членов Союза был стремительным. В 1967 году в Союзе писателей СССР было 2185 поэтов, в 1971 году — 2475, в 1976 году — 2661, а в 1986 году — 3466<sup>54</sup>. Вспоминая командировку 1967 года, мемуарист замечал:



Ил. 5. Год рождения 142 поэтов совокупного корпуса «географических» стихов о Севере.

54 Четвертый съезд писателей СССР. 22—27 мая 1967 года. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1968. С. 289; Пятый съезд писателей СССР. 29 июня — 2 июля 1971 года. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1972. С. 203; Шестой

...аппарат нового Союза утверждался в собственной значимости, то есть стремился к количественному увеличению тех организаций, которые курировал. Ведь одно дело, когда ты куратор шести человек, и совсем другое — когда шестидесяти! <...> Приехавший из Москвы работник Союза писателей РСФСР поэт Ю. Панкратов... гневно упрекал руководителя... в медленном росте. «Уже и в Краснодаре 15 членов Союза, — листал свой блокнот Панкратов, — в Ростове — 12, а у вас все еще семь. Это не дело!»<sup>55</sup>

«Хотя мы уже давно говорим, что у нас нет поэтических провинций, но практически лишь теперь в наших близких и далеких городах выросли поэты, наступающие на пятки столичным», — утверждал в 1970 году секретарь правления СП РСФСР<sup>56</sup>.

Особо интересны тринадцать авторов, имевших в своем активе стихи о нескольких городах Севера. Двое из них — В. Высоцкий (Магадан, 1964; Тюмень, 1972) и Ю. Визбор (Тюмень, 1970; Хибин, 1981) — известные артисты, остальные одиннадцать — члены Союза писателей. Пятеро из одиннадцати окончили Литературный институт, двое — Высшие литературные курсы; семеро были москвичами, остальные представляли Новосибирск (двое), Ленинград, Свердловск и Красноярск (по одному). Провинциалы обычно ездили по подведомственной территории: так, Л. Сорокин (в 1965—1988 годах председатель правления Свердловской организации) был автором стихотворений о Тюменском (Самотлор, 1973; Тюмень, 1978), а красноярец З. Яхнин — о Красноярском Севере (Игарка, 1961; Норильск, 1972); представители Центра, такие как москвичка М. Тарасова (Братск, 1968; Норильск, 1970; Тюмень 1978) или ленинградец В. Кузнецов (Братск, 1957; Воркута, 1958; Тюмень, 1970), — по всей стране.

Несколько слов о скрытом эстетическом идеале этого массива авторов. Как минимум трое из упомянутых одиннадцати — Л. Ошанин, М. Лисянский и В. Семернин — были поэтами-песенниками. Это число намного увеличится, если исследовать сводный список, включающий, например, Е. Долматовского, И. Френкеля и В. Бокова. В идеале «географическое» стихотворение должно было стать популярной песней. Необходимо согласиться с Р. Платонов, проблематизировавшей стандартное противопоставление самодеятельной и официальной культур. Авторская песня выполняла ту же социальную функцию, что и официальные жанры, хотя функционировала иначе, используя метакоммуникативные стратегии, основанные не на коллективных, а на индивидуальных ценностях [Platonov 2012: 96]. Интерес к областям, которые Платонов описывает как специфические лишь для авторской песни — обычному человеку и повседневной жизни, был свойственен и для официальной советской культуры [Tsipursky 2012: 2—3]. Это справедливо и по отношению к репрезентациям страны, в которой жил этот человек. Различия метакоммуникативных стратегий и острота политических позиций, артикулированных в эпоху оттепели, не могут отменить того факта, что мир официальных поэтов и мир неофициаль-

---

съезд писателей СССР. 21—25 июня 1976 года. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1978. С. 677; Восьмой съезд писателей СССР. 24—28 июня 1986 года. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1986. С. 494.

55 Красухин Г. Стежки — дорожки: литературные нравы недавнего прошлого. М.: Языки славянской культуры, 2005.

56 Третий съезд писателей РСФСР. 24—27 марта 1970 года. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1972. С. 63.

ных бардов были частями одного социального градиента. При всех ограничениях в культурном поле обе эти области — «публикующаяся» (в том числе на пластинках) официальная и «устная» бардовская — имели много общего и влияли друг на друга [Platonov 2005/6: 107].

Песни, готовившиеся по заказу Всесоюзного радио и требовавшие команды профессионалов (в том числе поэтов), например «Морзянка» (1965) М. Пляцковского или «Ну что тебе сказать про Сахалин?» (1965) М. Танича, и песни «самодельные», такие как «Деревянные города» (1959) А. Городницкого или «За туманом» (1964) Ю. Кукина, объединял призыв к освоению советской периферии — уютно-суровые маскулинные грезы об огромной северной стране, в каждой самой дальней точке которой живут и работают люди. Первые песни звучали из радиоприемника, вторые — у лесных костров и на частных квартирах. Уловив дух времени, официальная литература пыталась наладить производство географических репрезентаций, которое свелось не столько к фабрике хитов, сколько к производству производства — командировок и литературных праздников<sup>57</sup>. Немногие «географические» стихи стали популярными. Большинству было не суждено покинуть перформативный контекст, в котором они были созданы, оставшись сочинениями «местного» значения. В постсоветский период, когда поколение 1930-х отправилось на покой, писательские организации городов Севера выпустили ряд сборников «географических» стихов, с одной стороны, подводивших итог эпохи, с другой — отражавших стремление разрешить кризис идентичности при помощи советского литературного наследия<sup>58</sup>.

## Библиография / References

[Богданов 2008] — Богданов К. Риторика ритуала. Советский социолект в этнолингвистическом освещении // Антропологический форум. 2008. № 8. С. 300—337.  
(Bogdanov K. Ritorika rituala. Sovetskiy sotsiolekt v etnolingvisticheskom osveshchenii // Antropologicheskiy forum. 2008. № 8. P. 300—337.)

[Галковский 2006] — Уткоречь / Сост. Д. Галковский. 2006 // <http://www.samisdat.com/6/6-antol.htm> (дата обращения: 11.10.2019).

(Utkorech' / Ed. by D. Galkovskiy. 2006 // <http://www.samisdat.com/6/6-antol.htm> (accessed: 11.10.2019).)

- 
- 57 Поворот конца 1950-х к «географической» теме происходил не только в поэзии. Так, М. Рожанский писал о «феномене 1959 года» в кино: «...сюжеты десятка художественных фильмов на русском языке, которые заявлялись на 1959 год киностудиями или которые вышли на экраны в названном году, разворачиваются в Сибири. Это превышает общее количество фильмов с сибирским колоритом за предыдущую полувековую историю отечественного кинопроизводства» [Рожанский 2018: 108].
- 58 Я расскажу тебе про Магадан: сборник стихов о Магадане / Сост. В.Б. Тимаков. Магадан: Магаданское книжное издательство, 1990; Гнездовье вьюг: книга стихов норильских поэтов / Ред.-сост. Ю. Бариев. Норильск: Таймырпрессфото, 1994; Ветер Братска: сборник стихов / Сост. В. Сербский, Е. Сербская. Братск: [б. и.], 1995; Поэтическая Игарка / Сост. М. Сухова, М. Мишечкина, Г. Бауэр. Красноярск: Гротеск, 1999; Высокие широты. Воркута литературная, 1931—2007 гг. / Сост. М. Я. Каганцов. Воркута: Литобъединение, 2007.

- [Гройс 1993] — Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 11—112. (Groys B. Stil' Stalin // Groys V. Utopiya i obmen. Moscow, 1993. P. 11—112.)
- [Добренко 2007] — Добренко Е. Политэкономика сталинизма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. (Dobrenko E. Politekonomiya stalinizma. Moscow, 2007.)
- [Енисейские встречи 1976] — Енисейские встречи: писатели на берегах Енисея / Сост. Г. Ермолина. Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1976. (Eniseyskie vstrechi: pisateli na beregakh Eniseya / Comp. by G. Ermolina. Krasnoyarsk, 1976.)
- [Замятина, Пилясов 2018] — Замятина Н.Ю., Пилясов А.Н. Российская Арктика: к новому пониманию процессов освоения. М.: URSS, 2018. (Zamyatina N.Yu., Pilyasov A.N. Rossiyskaya Arktika: k novomu ponimaniyu protsessov osvoeniya. Moscow, 2018.)
- [Калеменева 2019] — Калеменева Е.А. «Поворот к человеку» в проектах и практике урбанизации Крайнего Севера СССР в 1950—1960-е гг. Дисс. ... канд. ист. наук. М.: ВШЭ, 2019. (Kalemeneva E.A. "Povorot k cheloveku" v proektakh i praktike urbanizatsii Kraynego Severa SSSR v 1950—1960-e gg. PhD thesis. Moscow, 2019.)
- [Колобов 2014] — Колобов Е.Ю. Литературная политика КПСС в период хрущевской «оттепели» и создание Союза писателей РСФСР. 1953—1957 гг. // Вестник архивиста. 2014. № 2. С. 156—177. (Kolobov E.Yu. Literaturnaya politika KPSS v period khrushchevskoi "ottepeli" i sozdanie Soyuzu pisatelei RSFSR. 1953—1957 gg. // Vestnik arkhivista. 2014. № 2. P. 156—177.)
- [Кукулин 2012] — Кукулин И.В. «Внутренняя постколониализация»: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970—2000 годов // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России / Ред. И.В. Кукулин и др. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 846—909. (Kukulin I.V. "Vnutrennyaya postkolonizatsiya": formirovanie postkolonial'nogo soznaniya v ruskoj literature 1970—2000 godov // Tam, vnutri. Praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoy istorii Rossii / Ed. by I.V. Kukulin et al. Moscow, 2012. P. 846—909.)
- [Лакофф, Джонсон 2004] — Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Пер. А.Н. Баранова. М.: URSS, 2004. (Lakoff D., Johnson M. Metaphors We Live By. Moscow, 2004. — In Russ.)
- [Майофис 2016] — Майофис М. Двухпартийная организация и двухпартийная литература? Политическое воображение советских писателей и становление позднесоветской культурной парадигмы (конец 1956 — начало 1957 гг.) // Ab Imperio. 2016. № 3. С. 267—309. (Mayofis M. Dvukhpartiynaya organizatsiya i dvukhpartiynaya literatura? Politicheskoe voobrazhenie sovetских pisateley i stanovlenie pozdnesovetskoy kul'turnoy paradigmy (konets 1956 — nachalo 1957 gg.) // Ab Imperio. 2016. № 3. P. 267—309.)
- [Мартин 2011] — Мартин Т. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923—1939 / Пер. О.Р. Щелоковой. М.: РОССПЭН, Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2011. (Martin T. Imperiya "polozhitel'noy deyatel'nosti". Natsii i natsionalizm v SSSR, 1923—1939. Moscow, 2011.)
- [Моретти 2016] — Моретти Ф. Дальнее чтение / Пер. А. Вдовина, О. Собчука и А. Шели. М.: Издательство института Гайдара, 2016. (Moretti F. Distant Reading. Moscow, 2016. — In Russ.)
- [НЛО 2018] — Новое литературное обозрение. 2018. № 150 (2). (Novoe Literaturnoe Obozrenie. 2018. № 150 (2).)
- [Поэтическая Игарка 1999] — Поэтическая Игарка / Сост. М. Сухова, М. Мишечкина, Г. Бауэр. Красноярск: Гротеск, 1999. (Poeticheskaya Igarka. Krasnoyarsk, 1999.)
- [Рожанский 2018] — Рожанский М. Испытание Сибирью: настоящий человек на великих стройках и в фильмах 1959 года // После Сталина: Позднесоветская субъективность (1953—1985) / Под ред. А. Пинского. СПб.: Европейский университет, 2018. С. 108—144. (Rozhanskij M. Ispytanie Sibir'yu: nastoyashiy chelovek na velikikh stroykakh i v fil'makh 1959 goda // Posle Stalina: Pozdnesovetskaya sub'ektivnost' (1953—1985). Saint Petersburg, 2018. P. 108—144.)
- [Романенко 2000] — Романенко А.П. Советская словесная культура: образ риторика. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2000. (Romanenko A.P. Sovetskaya slovesnaya kul'tura: obraz ritorika. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 2000.)
- [Рыльский 2014] — Рыльский В. Мой друг уехал в Магадан. История знаменитой песни Владимира Высоцкого // Свободная пресса. 18 октября 2014 (<https://svpressa.ru/post/article/101404/> (дата доступа: 21.12.2019)).

- (*Ryl'skiy V. Moy drug uekhal v Magadan. Istoriya znamenitoy pesni Vladimira Vysotskogo // Svobodnaya pressa. 18 oktyabrya 2014* (<https://svpressa.ru/post/article/101404/> (accessed: 21.12.2019)).)
- [Седакова 1997] — *Седакова О. Другая поэзия // Новое литературное обозрение. 1997. № 22* (<http://magazines.russ.ru/nlo/1997/22/sedakova.html> (дата обращения: 12.10.2019)).
- (*Sedakova O. Drugaya poeziya // Novoe literaturnoe obozrenie. 1997. № 22* (<http://magazines.russ.ru/nlo/1997/22/sedakova.html> (accessed: 12.10.2019)).)
- [Славин 1961] — *Славин С.В. Промышленное и транспортное освоение Севера СССР. М.: Издательство экономической литературы, 1961.*
- (*Slavin S.V. Promyshlennoe i transportnoe osvoenie Severa SSSR. Moscow, 1961.*)
- [Стась 2018] — *Стась И.Н. Статья горожанином: урбанизация и население в нефтяном крае (1960-е — начало 1990-х гг.) Курган: Курганский дом печати, 2018.*
- (*Stas' I.N. Stat' gorozhaninom: urbanizatsiya i naselenie v neftyanom krae (1960-e — nachalo 1990-kh gg.). Kurgan, 2018.*)
- [Юрчак 2014] — *Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014.*
- (*Yurchak A. Eto bylo navsegda, пока не konchilos': poslednee sovetskoe pokolenie. Moscow, 2014.*)
- [Barenberg 2014] — *Barenberg A. Gulag Town, Company Town: Forced Labor and Its Legacy in Vorkuta. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2014.*
- [Florin, Zeller 2018] — *Florin M., Zeller M. Soviet Transnationalism: Urban Milieus, Deterritorialization, and People's Friendship in the Late Soviet Union // Ab Imperio. 2018. Vol. 4. P. 131—146.*
- [Fürst 2013] — *Fürst J. Where Did All the Normal People Go? Another Look at the Soviet 1970s // Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History. 2013. Vol. 14 (3). P. 621—640.*
- [Ingold 2018] — *Ingold T. Back to the future with the theory of affordances // HAU: Journal of Ethnographic Theory. 2018. Vol. 8 (1/2). P. 39—44.*
- [Ingold 2000] — *Ingold T. The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. London: Routledge, 2000.*
- [Jockers 2013] — *Jockers M.L. Macroanalysis: Digital Methods and Literary History. Champaign: University of Illinois Press, 2013.*
- [Moretti 2005] — *Moretti F. Graphs, maps, trees: Abstract models for literary history. London, New York: Verso, 2005.*
- [Platonov 2005/6] — *Platonov R. Bad Singing: "Avtorskaia Pesnia" and the Aesthetics of Metacommunication // Ulbandus Review. 2005/6. Vol. 9. P. 87—113.*
- [Platonov 2012] — *Platonov R.S. Singing the Self: Guitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period. Northwestern University Press, 2012.*
- [Reading "GMT" 2011] — *Reading "Graphs, Maps, Trees": Critical Responses to Franco Moretti / Ed. by J. Goodwin, J. Holbo. Anderson, SC: Parlor Press, 2011.*
- [Reconsidering Stagnation 2016] — *Reconsidering Stagnation in the Brezhnev Era: Ideology and Exchange / Ed. by D. Fainberg, A.M. Kalinovskiy. Lanham, MD: Lexington Books, 2016.*
- [Ruthland, Smolkin-Rothrock 2014] — *Rutland P., Smolkin-Rothrock V. Introduction: Looking Back at Brezhnev // Russian History. 2014. Vol. 41. № 3. P. 299—306.*
- [Tsipursky 2012] — *Tsipursky G. Review: Rachel S. Platonov, Singing the Self // Cahiers du monde russe. 2012. Vol. 53 (4) (<http://journals.openedition.org/monderusse/7879> (accessed: 13.12.2019)).*

# Прочтения

Оксана Мальцева

## Гоголевские коды в повести Б. Пастернака «Охранная грамота»

Oksana Maltseva

Gogolian Codes in Boris Pasternak's Novel *Safe Conduct*

**Оксана Мальцева** (Балтийский федеральный университет им. И. Канта, доцент Института гуманитарных наук; кандидат филологических наук) oa\_malts@mail.ru.

**Ключевые слова:** Б. Пастернак, Н. Гоголь, аллюзия, сюжет, автобиографичность в литературе

УДК: 821.161.1.19.

Автобиографическая повесть Бориса Пастернака «Охранная грамота» рассматривается в контексте аллюзий на повесть Николая Гоголя «Пропавшая грамота». Показана их смыслообразующая функция в сюжете о поисках героя себя. Особое внимание уделяется проблеме самоопределения художника как продолжателя христианской традиции в европейском искусстве.

**Oksana Maltseva** (PhD; Associate Professor, Institute for the Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University) oa\_malts@mail.ru.

**Key words:** Boris Pasternak, Nikolai Gogol, allusion, plot, autobiographical literature

UDC: 821.161.1.19.

Boris Pasternak's autobiographical novel *Safe Conduct* is examined in the context of allusions from Nikolai Gogol's story *The Lost Letter*. Their function in creating meaning in the plot about the protagonist's spiritual search is investigated. The special attention is focused on the problem of the self-definition of a writer as a successor of the Christian tradition in European letters.

Повесть «Охранная грамота» (1931) занимает особое место в творчестве Бориса Пастернака. «Эту книгу я писал не как одну из многих, а как единственную» [Пастернак 2004а: 552], — говорил он. В качестве смыслообразующей доминанты автор выделяет выражение в ней своих взглядов на природу искусства, в то время как непосредственно заданный мемуарный план выполняет, по его словам, лишь посредническую функцию:

Это ряд воспоминаний. Сами по себе они не представляли бы никакого интереса, если бы не заключали честных и прямых усилий понять с их помощью, что такое культура и искусство, если не вообще, то хотя бы в судьбе отдельного человека [Там же].

По-видимому, «Охранная грамота» имела для поэта значение его философско-эстетической программы, в которой, однако, он выражает свою позицию художника не прямо («Мне хотелось выразить в ней несколько своих мыслей... по ряду вопросов. Части этих вопросов *нельзя было касаться*» [Там же]), а косвенно — через внешний, событийный ряд воспоминаний, обретающих, таким образом, черты некоторой иносказательности. Об этом качестве произведения упоминает, например, в своей книге Л. Флейшман [Флейшман 2005: 28, 45], ссылаясь на известные ему факты, но не ставя перед собой задачи раскрыть затронутую проблему подробнее.

Эта работа является попыткой рассмотреть повесть Б. Пастернака в контексте ее заглавной аллюзии, которая, на наш взгляд, диалогически связывает это произведение с повестью Николая Гоголя «Пропавшая грамота» (1831) (можно увидеть и перекличку в датировке произведений). Примечательно и то, что экземпляр своей «Охранной грамоты» с надписью «Горячо любимому Борису Николаевичу от преданного Б. Пастернака» [Там же: 151] поэт подарил Андрею Белому после публичных докладов последнего о творчестве Гоголя, прочитанных в начале 1933 года. Следует упомянуть, что Белый-гоголевед проявлял особый интерес к христианским основам творчества классика, что должно было быть близко Пастернаку, известному своими христианскими убеждениями.

Заметим, что, посвящая свою «Охранную грамоту» памяти только что ушедшего из жизни Р.-М. Рильке — поэта-христианина начала XX века, Пастернак не называет его имя в начальном эпизоде, более того делает его облик похожим на то, как традиционно изображали Гоголя: упоминает о черном дорожном плаще-«разлетайке» (который был использован и Н. Андреевым в московском памятнике Гоголю 1909 года) и вводит мотив русской «быстрой езды» на пристяжных. Думается, что в этой контаминации образов Гоголя и Рильке содержится мысль о преемственности между поколениями писателей. Действительно, их взгляды на природу искусства и долг художника перекликаются друг с другом:

Искусство... должно быть свято. <...> Во время чтения душа исполняется стройного согласия... струится елей всепрощающей любви к брату. <...> Если же создание поэта не имеет в себе этого свойства... не назовется созданием искусства. Поделом! Искусство есть примиренье с жизнью [Гоголь 1986: 322—325].

Для человека творчества Бог — последняя, самая заветная цель. <...> ...он добавляет к Нему еще одну силу, еще одно имя, чтобы когда-нибудь в конце Бог сбылся в ком-нибудь из далеких потомков... Это и есть долг художника [Рильке 2001: 151].

...тема и намерение всякого искусства заключаются в примирении индивидуума со Вселенной [Рильке 1994: 48].

Сам Пастернак, в свою очередь, восторженно отзывался о Гоголе [Пастернак 2005: 303] и Рильке, признавая последнего своим непосредственным наставником: «Я обязан Вам основными чертами моего характера, всем складом духовной жизни» [Пастернак 2004а: 552]. В своих программных высказываниях об искусстве, которое «должно быть свято», он близок традиции Рильке и Го-

голя: «...для меня нет искусства без присутствия Святого Духа... без его стийных, вечных и обязательных даров» [Пастернак 2004б: 274].

В этом контексте представляется важным упомянуть о некоторых особенностях «христианского» сюжета «Пропавшей грамоты» Н. Гоголя. В его основе лежит переплетение двух планов повествования — реального и мистического. Первый представляет собой рассказ о курьерской доставке неким казаком гетьманской грамоты к царице, второй — о столкновении героя с нечистой силой, в результате которого он едва не потерял вверенный ему документ, а с ним и свою душу. Именно символом души героя называет грамоту в своем исследовании И. Трофимова [Трофимова 2001: 14]. Тогда образ дороги как композиционный стержень произведения оказывается символом жизненного пути, на котором герой проходит испытания. При этом «дед демонстрирует близость к персонажам демонического плана, а также возможность самому оказаться во власти бесовских сил (он ручается своей душой, что не подпустит к себе черта)» [Там же: 13]. Своего рода двойником героя становится его приятель запорожец, о котором сказано, что «бес засел в него», «душа продана нечистому» и что обречен он на вечную гибель. Недаром в результате запорожец оказывается «носителем» шапки-грамоты героя. Кульминационным моментом является карточная игра уже охваченного инферном героя с нечистой силой — игра, в ходе которой он наконец-то вспоминает о силе Божьей (накладывает крестное знамение на карты), что дарует ему спасение. Однако финал повести остается открытым: инферн не может быть полностью побежден духовно слабым человеком, а потому постоянно присутствует в жизни последнего, тая в себе угрозу вечной гибели для него и его близких.

По мнению А. Белого, произведения Гоголя объединены единым мета-сюжетом — художественным инвариантом «духовной биографии» автора. Таким образом, декларируемый автобиографизм Пастернака может восприниматься и как отсылка к этому гоголевскому опыту. Повествуя о жизни героя «Охранной грамоты» в период с 1900 по 1930 год в ключевых эпизодах детства (ему 10 лет; он воспитывается в культурной атмосфере родительского дома), отрочества (ему 13—19 лет; он, живя в Москве, увлекается музыкой), юности (ему 22 года; он занимается философией в Марбурге и знакомится с шедеврами «вечного искусства» Венеции) и зрелости (ему 24—40 лет; он, возвратившись на родину, становится поэтом), Пастернак делает акцент на том, что передвижения молодого человека во времени и пространстве неотделимы от процесса личностных изменений, связанных с поиском способа творческой самореализации. Дорога (поезд) здесь также является символом человеческой жизни с ее испытаниями и проблемами выбора.

Завязкой сюжета «Охранной грамоты» выступает эпизод детства героя, когда мальчик приобщается к родительской культурной традиции. Эта традиция связана с именами известных деятелей искусства того времени (Р.-М. Рильке, Л. Толстого, Н. Ге, А. Скрябина), посещавших дом отца-художника и оказавшихся благодаря этому метонимически сближенными друг с другом в восприятии юного героя (например, седина Л. Толстого «детским воображением давно присвоена другому старику, виденному чаще и, вероятно, позднее, — Николаю Николаевичу Ге» [Пастернак 2004а: 148]). Недаром Скрябину принадлежит «отцовский» благословляющий жест — возложение руки на голову [Там же: 152]. Важно, что этот жест традиционно имеет и сакральное значение, связанное с низведением на рукополагаемого даров Духа Святого (в Книге Деяний говорится, что «чрез возложение рук Апостольских подается Дух Святой») (Деян.

8:18)). Греческое слово «апостол» переводится как «посланник» и означает того, кто исполняет повеление Христа идти и проповедовать Евангелие (Марк 16:15). Такими «посланниками» в повести выступают все упомянутые люди, так как их творчество было пронизано христианскими идеями. Герой, следовательно, оказывается преемником их творческого гения как дара Духа Святого. Коллизия же заключается в том, что герой воспринимал тогда традицию своих «отцов» внешне, «безлично», не осознавая еще для себя ее внутренней сути, ее «лица». Его дальнейший жизненный путь становится дорогой осознания своего предназначения в искусстве («Чем были все эти годы, как не дальнейшими превращениями живого *отпечатка*<sup>1</sup>, отданного на произвол роста?» [Там же]).

Ситуация, в которой оказался герой, воспринявший посланническую миссию, воспроизводит ту, в которой находился гоголевский курьер (в тексте Гоголя также присутствует апостольский мотив — упоминание о том, что «дед» читал «Апостола», а также сравнение его с отрекающимся апостолом Петром): в начале пути они оба являются носителями ценного груза (грамоты, традиции), который должны пронести, не утратив, а исполнив волю давшего его.

В эпизодах отрочества и юности герой Пастернака проверяет свои увлечения на соответствие Духу Истины. Так, мечтая стать музыкантом, но не обладая абсолютным слухом, он впадает в сомнение:

Если бы музыка была мне поприщем, как казалось со стороны, я бы этим абсолютным слухом не интересовался. Я знал, что его нет у выдающихся современных композиторов... Но музыка была для меня культом... точкой самого суеверного и самоотреченного во мне [Там же: 153].

Из этого описания можно предположить, что молодой человек реализует в своей жизни тот библейский принцип, согласно которому духом истины и заблуждения следует различать по плодам их (Мат. 7:20). Поскольку обязательными плодами Духа Святого есть «любовь, радость, *мир*» (Гал. 5:22), то, не ощущая заветного покоя, герой оставляет музыкальное поприще как не свое. При этом окружающее пространство характеризуется как грязное и распутное («пьяное сообщество», «полузаплеванный университет»). Значимо присутствие здесь «ярмарочного» мотива — в изображении купли-продажи цветов — этого «архетипического образа души» [Символы... 2006: 515], так как именно на ярмарке происходит первое сближение гоголевского прообраза с его двойником, продавшим свою душу нечистому. Но Пастернак в этом эпизоде, наоборот, маркирует своего героя совсем иначе, чем Гоголь, он не растворяет его в обстановке ярмарки, а обособляет в «чистом» пространстве (убранное помещение), причем в руках юноша держит протертый от пыли отцовский томик Рильке — символ незапятнанной отцовской традиции. В свою очередь, у Гоголя герой свою шапку с защитой в ней грамотой отдает.

Следующим эпизодом испытания для героя «Охранной грамоты» становится Марбург, где он усиленно занимается философией. Новое поприще требует от него холодного разума, не подверженного каким-либо чувствам и эмоциям. Олицетворением рациональности выступает в произведении профессор Коген: «...он педантичен и строг... опираясь на палку, рядом с вами с частыми остановками продвигался реальный дух математической физики» [Пастернак

1 Здесь и далее курсив в цитатах мой. — О.М.

2004а: 191]. При этом значимой для описания образа ученого является тема старческой ветхости, усиленная упоминанием о его скорой кончине, что ставит образ марбургского философа в один ряд с теми сказочно-мифологическими фигурами покойников, которые воображаются молодому человеку в окнах домов [Там же] и которые выступают символами безжизненной, мертвящей атмосферы города. Знаковым является и то, что Марбург наделен чертами трактира, наподобие того, который встретился на пути гоголевскому казаку:

...показался *шинок* <...>, словно *баба на пути* <...>. Двор был уставлен весь *чу-мацкими возами* <...> близко шинка будет *поворот* направо *в лес* <...>. В лесу живут цыганы и выходят из нор своих *ковать железо в такую ночь* <...> *придешь к небольшой речке* [Гоголь 1984: 83–85].

*Дом* стоял в ряду последних по Гиссенской *дороге* <...> шоссе пропадало *за лесом* <...>. Там стоял снятый с осей *вагон старой марбургской конки* <...>. Комнату сдавала *старушка* <...> протекала *река* <...> *бессонно громыхало железо* [Пастернак 2004а: 171–172, 174].

При этом в Марбурге господствует та же атмосфера мертвого сна («горожане уже спали»), в который были погружены и гоголевские персонажи. Однако в отличие от них герой Пастернака оказывается разбужен (знаком его предполагаемой принадлежности к этому миру является приглашение на обед к Когену) — любовью: под властью своего чувства к Иде Высоцкой, которая вместе с сестрой Еленой приехала навестить его, юноша бодрствует всю ночь, сопровождая их в поездке до Берлина. Сакрализации образа любви служит здесь уподобление девушек святой Елизавете Венгерской, чему способствует созвучие их имен, юный возраст и социальное положение богатых наследниц, нисходящих к простым людям. Образ святой связан с образом подаваемого ею хлеба, который, будучи христианским символом жизни, имеет здесь свойство также превращаться в цветы. Так метафорически воплощается идея о том, что явленная герою любовь, пробудив его, сохраняет ему живую душу. Убедившись, что его марбургским штудиям чужда живительная сила *любви* — этот обязательный плод Духа Истины, — молодой человек отказывается от карьеры философа. Он возвращается в лоно искусства, так как оно способно к отражению действительности, «смещенной чувством» живого человека. Символично, что одновременно с этим герой возвращается к отцу, метонимическим воплощением «традиции» которого становится теперь искусство Италии (Л. Пастернак с семьей тогда находился в этой стране). Заметим, что гоголевский казак, проснувшись на постоялом дворе, своей шапки-грамоты не вернул, а, наоборот, потерял ее окончательно. Можно сказать, что в отличие от своего прообраза пастернаковский герой скорее проявляет близость не к демоническому, а противоположному ему началу, демонстрируя бдительность и силу духа на всех этапах своего пути.

Кульминационной точкой этого путешествия становится знакомство начинающего поэта с искусством Венеции. Значимо то, что в образе самого города преобладают inferнальные мотивы, причем интертекстуально сориентированные на гоголевский первоисточник:

*Шинкарь* показал деду дорогу к нечистой силе: «*Только станет... примеркать, чтобы ты был уже наготове*» [Гоголь 1984: 85].

...*кельнер*... объявил, что *ехать мне надо этой же ночью* [Пастернак 2004а: 193].

...мелькнула и речка, черная, словно вороненая сталь [Гоголь 1984: 86].

...что-то плавное тихо скользнуло мне под ноги. Что-то злокачественно-темное, как помои [Пастернак 2004а: 198].

На другом берегу горит огонь... возле огня сидели люди... сидят да молчат [Гоголь 1984: 86].

На залитой луной площади стояли, прохаживались и полулежали люди... Не поворачивая друг ко другу голов и наслаждаясь обособным молчанием, они напряженно всматривались в противоположную даль [Пастернак 2004а: 199].

...что за чудища! <...> Ведьм такая гибель... посадили за стол... заведя на столе свиному, колбасы... захватил... солений увесистый кусок... глядь, и отправил в чужой рот [Гоголь 1984: 87].

...хозяин... корчивший из себя *страшилище*... Дворик служил обеденным залом... Уплетая *телятину*, я... обратил внимание на *странные исчезновения и возвращения* на тарелку ее влажно-розовых ломтей. <...> Вдруг, как в сказке, у стола *выросла*... *старушка*... *метелка* на колечке... Подоконник был загроможден мазями [Пастернак 2004а: 201–202].

...конь, как огонь, взвился [Гоголь 1984: 89].

...золотом играла четверка коней... остановившихся, как на краю обрыва [Пастернак 2004а: 208].

Концентрация inferнального мотива приходится на образ венецианской государственной деспотии прошлого, напоминанием о которой выступают фигуры декоративных львов («львиная пасть»). Их образ содержит в себе интертекстуальную аллюзию на образ врага рода человеческого, который «ходит, как рыкающий лев, ища кого поглотить» (1 Пет. 5:8). В глазах юноши содержанием искусства Венеции становится борьба («бунт») с этим злом, вообразившим, «что все бессмертное у него в руках и взято на крепкий львиный повод», ведь для гения это как «пощечина, данная в его лице человечеству. И в его холсты входит буря» [Там же: 206]. Итальянское искусство в восприятии героя оказывается связанным с образом Христа, причем в момент его духовного *борения*: так, утомленному герою, ступившему на итальянскую землю, как бы слышится: «Симон, ты спишь?» [Там же: 197] (ср.: Марк 14:37). Искусство, являющее в себе Христа — «ответно-искупительное», побеждающее «поработителя» и смерть:

Когда искусство воздвигало дворцы для поработителей... Думали, что оно делит общие воззрения и разделит в будущем общую участь. Но именно этого не случилось. <...> Языком дворцов оказался язык забвения. Панталонные<sup>2</sup> цели истлели, дворцы остались. И осталась живопись Венеции [Там же: 205].

Герой выступает теперь в роли ученика этого «святого» искусства, прообраз которого он видит в Слове Божьем: «Я понял, что, к примеру, Библия есть...

---

2 См. объяснение Пастернака: «...“pianta leone” выражало идею венецианской победоносности и значило: водрузительница льва» [Пастернак 2004а: 204].

записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное» [Там же: 207]. Он наконец осознает для себя смысл «отцовской» традиции — быть борцом-«бунтовщиком» против господствующего в мире инферна. Мотив апостольского служения сближает героя Пастернака с его гоголевским прототипом, который в соответствующем эпизоде также сумел одержать победу над пеклом, прибегнув к силе Божьей. Символично, что обретенный героем путь в искусстве теперь освещается звездой. Этот образ, с одной стороны, является контекстуальным синонимом к лейтмотивному здесь образу цветка-души («Цветы и звезды так сближены, что, похоже... не расцепить» [Там же: 188]), а с другой — восходит к библейскому образу Христа («Я есмь... звезда светлая и утренняя» (Отк. 22:16)), то есть передает, по-видимому, мысль о том, что избранный путь — истинный, так как являет в себе искомое согласие души героя с Христом. Недаром при этом появляется образ гитары, воплощающей мотив «радости» как знак присутствия в душе Духа Святого.

Эпизод зрелости является развязкой сюжета, так как в нем обретенная героем истина, казалось бы далекая от современной ему реальности, соотносится с актуальностью «домашней» московской обстановки начала XX века. Действительно, Италия эпохи Ренессанса и Россия советского периода оказываются уподобленными друг другу как явления одного ряда — как государства с «неограниченной и жестокой властью и стремлением подчинить себе искусство» (М. Окутюрье; цит. по: [Флейшман 2005: 30]), где господствует зверь, «ищущий кого поглотить». Так, аналогом венецианских львов выступает в повести образ московских собак («Зевали, потягиваясь и укладывая морды поудобней на передние лапы, худые длинноязыкие собаки» [Пастернак 2004а: 217]). Согласно концепции героя, одаренный гением художник, находясь на таком повторяющемся витке истории человечества, призван следовать вековечной традиции «святого» искусства, которое в своем «борении» со злом способно победить его. Однако теперь герою дано было познать и «обратную» истину о том, что художник, оторвавшийся от этой животворной традиции и смирившийся со злом, сам становится поработен и в итоге побежден им. Таким «обратным» двойником героя-поэта становится Маяковский. Действительно, функция этого образа проясняется в свете гоголевского прототекста. Как и «запорожец», он сначала сближен с героем:

*Вот сговорились новые приятели, чтоб не разлучаться и путь держать вместе* [Гоголь 1984: 82].

*Когда же мне предлагали рассказать что-нибудь о себе, я заговаривал о Маяковском* [Пастернак 2004а: 220].

*Мы шли с Маяковским по Литейному... Время и общность влияний роднили меня с ним* [Там же: 225—226].

Однако в результате разнится с ним — в действиях, настроении и, наконец, в конечной судьбе своей «пропавшей» души:

*...душа моя давно продана нечистому* [Гоголь 1984: 83].

*...прочитал «150 000 000». И впервые мне нечего было ему сказать... это какая-то нечеловеческая молодость, но с такой резкой радостью надрывающая непрерывность предыдущей жизни, что... больше всего похожа на смерть* [Пастернак 2004а: 230—231].

*...притих совсем и вздрагивал при малейшем шорохе* [Гоголь 1984: 83].

*...позировал, но с такою скрытой тревогой и лихорадкой, что на его позе стояли капли холодного пота* [Пастернак 2004а: 223].

Маяковский остался один... *собаки вскакивали на все лапы сразу* [Там же: 217].

*...видит, что его земляки спят уже мертвецким сном... из-за соседнего воза что-то серое выказывает роги... запорожца нет* [Гоголь 1984: 84].

*Он лежал... с полуоткрытым, как у спящего, ртом... смерть заостренила мимику, почти никогда не попадающуюся ей в лапы* [Пастернак 2004а: 236].

Важную роль в осмыслении духовной трагедии Маяковского играет вставная притча, в которой его гений аллегорически представлен в образе «красавицы», выбирающей своего спутника жизни — то ли идти с тем, кто по плоти близок ей, является, как и она, частью «мира сего» (как «брат», как «все вещи на свете, когда они не в голове, а на воздухе»), то ли с тем, с кем «забывает» о своей тленной природе, кто «не от мира сего» («Кто нисколько не пыль, не родина, не тихий весенний вечер» [Там же: 234]). Выбор гения-«красавицы» в пользу первого удовлетворяет его плотское самолюбие и честолюбивое желание «известности» («гордо... набивает профиль на профиль» [Там же]), но опускает и губит бессмертную душу. В финальном некрологе этот торжествующий некто, встреченный Маяковским на его жизненной дороге, именуется прямо — советской властью: «И первым на ней... стало наше государство... Связь между ними была так разительна, что они могли показаться близнецами» [Там же: 238]. Именно inferнальностью образа советской власти объясняется, на наш взгляд, «неустойчивое звучание концовки «Охранной грамоты», панегирически одической и безнадежно саркастической одновременно» [Флейшман 2005: 33], так как герой-рассказчик здесь на практике следует своей концепции векового искусства, которое, противясь власти тирана, занято тем, что «обманывает своего заказчика» [Пастернак 2004а: 204] и в результате побеждает его. Эта «святая» традиция становится отныне для поэта своего рода «охранной грамотой», способной уберечь его душу от губительной власти государства-«зверя». Заметим, что понятие, вынесенное в название повести, действительно означает «документ, выдававшийся для защиты квартиры, культурных ценностей или частных собраний от национализации» [Там же: 552].

Итак, в центре автобиографической повести Б. Пастернака «Охранная грамота» находится образ молодого художника, жизнь которого ознаменована напряженными исканиями. Их результатом становится осознание героем необходимости быть продолжателем христианской традиции в европейской культуре. По нашему мнению, метания юноши и автобиографическая установка текста отсылают к мотивам гоголевской повести «Пропавшая грамота». Выражение Пастернаком своих взглядов на искусство и его роль в обществе превращает повесть в своеобразную философско-эстетическую программу поэта.

## Библиография / References

- [Гоголь 1984] — *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. / Под ред. С.И. Машинского, М.Б. Храпченко. Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки. М.: Художественная литература, 1984.
- (*Gogol' N.V.* *Sobranie sochineniy*: In 7 vols. / Ed. by S.I. Mashinsky, M.B. Khrapchenko. Vol. 1: *Vechera na khutore bliz Dikan'ki*. Moscow, 1984.)
- [Гоголь 1986] — *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. / Под ред. С.И. Машинского, М.Б. Храпченко. Т. 7: Письма. М.: Художественная литература, 1986.
- (*Gogol' N.V.* *Sobranie sochineniy*: In 7 vols. / Ed. by S.I. Mashinsky, M.B. Khrapchenko. Vol. 7: *Vechera na hutore bliz Dikan'ki*. Moscow, 1986.)
- [Пастернак 2004а] — *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак. Т. 3: Проза. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.
- (*Pasternak B.L.* *Polnoe sobranie sochineniy*: In 11 vols. / Comp. and comment. by E.V. Pasternak, E.V. Pasternak. Vol. 3: *Proza*. Moscow, 2004.)
- [Пастернак 2004б] — *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак. Т. 5: Статьи, рецензии, предисловия. Драматические произведения. Литературные и биографические анкеты. Неоконченные наброски. Стенограммы выступлений. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.
- (*Pasternak B.L.* *Polnoe sobranie sochineniy*: In 11 vols. / Comp. and comment. by E.V. Pasternak, E.V. Pasternak. Vol. 5: *Stat'i, retsenzii, predisloviya. Dramaticheskie proizvedeniya. Literaturnye i biograficheskie ankety. Neokonchennye nabroski. Stenogrammy vystupleniy*. Moscow, 2004.)
- [Пастернак 2005] — *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак. Т. 11: Борис Пастернак в воспоминаниях современников. М.: СЛОВО/SLOVO, 2005.
- (*Pasternak B.L.* *Polnoe sobranie sochineniy*: In 11 vols. / Comp. and comment. by E.V. Pasternak, E.V. Pasternak. Vol. 11: *Boris Pasternak v vospominaniyakh sovremennikov*. Moscow, 2005.)
- [Рильке 2001] — *Рильке Р.М.* Об искусстве // Рильке Р.М. Флорентийский дневник: Из ранней прозы / Пер. с нем., сост. и коммент. В. Бакусева. М.: Текст, 2001. С. 150—158.
- (*Rilke R.M.* *Über Kunst* // *Rilke R.M. Florentiyskiy dnevnik: Iz ranney prozy* / Ed. by V. Bakusev. Moscow, 2001. P. 150—158. — In Russ.)
- [Рильке 1994] — *Рильке Р.М.* Ворпсведе / Пер. с нем. В. Микушевича // Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи / Науч. ред. И.Д. Рожанский, сост. Е.В. Головин. М.: Искусство, 1994. С. 41—70.
- (*Rilke R.M.* *Worpswede* // *Rilke R.M. Vorpswede. Ogyust Roden. Pis'ma. Stikhi* / Sci. ed. by I.D. Rozhanskiy, comp. by E.V. Golovin. Moscow, 1994. P. 41—70. — In Russ.)
- [Символы... 2006] — Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / Сост. В. Андреева. М.: Астрель; АСТ, 2006.
- (*Simvoly, znaki, emblemy: entsiklopediya* / Comp. by V. Andreeva. Moscow, 2006.)
- [Трофимова 2001] — *Трофимова И.В.* «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя: Особенности сюжетосложения и символика цикла: Автореф. дис... канд. филол. наук. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2001.
- (*Trofimova I.V.* «*Vechera na khutore bliz Dikan'ki*» N.V. Gogolya: *Osobennosti syuzhetoslozheniya i simvolika tsikla*: PhD thesis abstract. Saint Petersburg, 2001.)
- [Флейшман 2005] — *Флейшман Л.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб.: Академический проект, 2005.
- (*Fleishman L.* *Boris Pasternak i literaturnoe dvizhenie 1930-kh godov*. Saint Petersburg, 2005.)

# Аркадий Драгомощенко: к генеалогии письма

Елена Зейферт

## «Зрелое преждевременное произведение» Аркадия Драгомощенко

Elena Zeifert

Arkady Dragomoshchenko's "Mature Premature Work"

**Елена Зейферт** (РГГУ, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории; МГЛУ, старший научный сотрудник лаборатории сравнительного литературоведения и художественной антропологии; доктор филологических наук) [elena\\_zeifert@list.ru](mailto:elena_zeifert@list.ru).

**Ключевые слова:** *зрелое преждевременное произведение*, Аркадий Драгомощенко, принцип опустошения слова словом, металирика, синтаксис, абстрактный пейзаж

УДК: 82-1

«Зрелое преждевременное произведение» — эстетически целостное произведение, опередившее время, активно влияющее на последующие литературные произведения и закрывающее развитие потенциальных литературных форм, раньше которых оно возникло. «Зрелое преждевременное произведение», формирование которого у Аркадия Драгомощенко занимает период от конца 1960-х до 1991 года, отличается такими признаками, как преобладание верлибра при наличии в корпусе текстов тоники, в основном разноиктной, идеограмматичность письма, принцип «опустошения слова словом», подкрепленный неявной связью явлений и предметов, чередование поэтического и прозаического; металиричность, близость лирического стихотворения к эссе и др.

**Elena Zeifert** (Dr. habil.; Professor, Department of Theoretical and Historical Poetry, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities; Senior Researcher, Laboratory of Comparative Literature and the Anthropology of Art, Moscow State Linguistic University) [elena\\_zeifert@list.ru](mailto:elena_zeifert@list.ru).

**Key words:** *mature premature work*, Arkady Dragomoshchenko, principle of destruction of a word by a word, metalyric, syntax, abstract landscape

UDC: 82-1

“Mature Premature Work” is an aesthetically holistic work, ahead of its time, actively influencing subsequent literary works and shutting off the development of potential literary forms that had arisen before it. “Mature Premature Work,” the formation of which by Arkady Dragomoshchenko took place between the late 1960s and 1991, is distinguished by features such as the predominance of verse libre in the presence of tonic versification in the corpus of texts; the primarily varied, ideogrammatic writing; the principle of “destruction of a word by a word,” supported by the implicit connection between phenomena and subject; the interchange between the poetic and the prosaic; metalyricism; the closeness of lyric poetry to the essay; and other characteristics.

Наиболее энергичными, движущими другие произведения в пластах литературного процесса являются произведения, которые я называю «зрелыми преждевременными». Осознать вес и ценность таких произведений можно только по прошествии некоторого времени с момента их рождения — по следам их влияния на литературный процесс. При исследовании важно определить, продуктивно ли функционирует подобное произведение в качестве источника питания и какие импульсы оно посылает другим текстам.

Изучать «зрелые преждевременные произведения» показательно с учетом исследования последующего их контекста (произведений, рожденных под их влиянием). Кроме того, литературовед может предполагать не рожденные литературные факты, появление которых было закрыто возникновением «зрелых преждевременных произведений». «Зрелое преждевременное произведение» — эстетически целостное произведение, опередившее время, активно влияющее на последующие литературные произведения и закрывающее развитие потенциальных литературных форм, раньше которых оно возникло. Важно подчеркнуть, что «зрелое преждевременное произведение» является таковым не относительно периодизации творчества его автора, а относительно литературного процесса, синхронного такому произведению и последующего.

Приведем примеры «зрелых преждевременных произведений».

Так, Пушкин своей исторической трагедией «Борис Годунов», появившейся до срока, закрыл пути развития романтической трагедии. Задуманная как «истинно романтическое» произведение, историческая трагедия Пушкина была создана по реалистическим принципам. Гений Пушкина перешагнул современную ему литературу на несколько порядков: реалистическая драма возникла раньше, чем успела сформироваться жанровая модель романтической драмы. Развитие русской романтической драмы, как отмечает О. Лебедева, было чрезвычайно сложным. Высокая, серьезная драма как бы не давалась русской романтической поэзии. Ее появлению, помимо рождения пушкинского шедевра, помешали и другие причины — к примеру, изоляция потенциальных драматургов от активного литературного процесса. Казненный Рылеев, арестованный Кюхельбекер, Ершов, отклонившийся от активного творчества по личным причинам. Это авторы, личность которых была не больше границ мира, в котором они оказались (крепость, провинция), им нужно было оставаться в эпицентре литературного процесса, нужны были импульсы для создания романтической трагедии от авторов первого ряда, а Пушкин ушел вперед и словно вынул драму из будущего. По этим причинам русская романтическая драма и представлена не целыми полотнами, а эскизами, набросками, планами, а также жанром драматической сцены [Лебедева 1992: 5–6].

Другой пример «зрелой преждевременной» вещи — «Silentium!» Тютчева. Написанное в 1830 году, до пушкинского лирического манифеста «Осень (Отрывок)», стихотворение Тютчева принципиально отличается от современных ему произведений. Здесь и заигравшая неожиданными обертонами тема молчания, высоко поднимавшаяся над темой уже освоенного романтического выражения «невывразимого» («мысль изреченная есть ложь»), и предпринятые Тютчевым орфоэпические сдвиги, создающие слова, подобные возвышенным старославянским («заходят», мн. ч. «звездЫ»), столь прямо и, можно сказать, ликующе унаследованные Мандельштамом в его «Silentium» 1910 года («первоначальную немóту») и обыгранные в его стихотворении «Дайте Тютчеву стрекóзу...» (стихотворение возникло и под влиянием синтаксиса пере-

вода Пастернаком баллады Гёте «Фульский король»), — все дышит ультрановизной, все словно отсылает тютчевский шедевр к произведениям, рожденным уже в послепушкинскую эпоху. Если у Тютчева молчание включает мотивы уединения, невыразимого, созерцания внутреннего ландшафта, то Мандельштам, оттолкнувшись от Тютчева, в своем «Silentium» разглядел бережность и неторопливость как спутников молчания и дословесное. Не только из-за относительной неактивности Тютчева в пушкинское время, а затем проживания поэта в течение длительного времени за границей, большей доли его внимания немецкому языку и дипломатической службе, но как раз и в силу «зрелости и преждевременности» тютчевской поэтики этот лирик воспринимается в читательском сознании скорее как современник Фета, чем Пушкина, и даже нередко упоминается в тандеме Фет — Тютчев, несмотря на кардинальное отличие их поэтических систем. Однако его ранние произведения не были широко распространены и не имели должного резонанса.

«Зрелой преждевременной» назову критику Александра Скидана 1990-х годов, вошедшую в его книгу «Критическая масса» [Скидан 1995] (статьи «Эгецием», «Рыба» и др.), в основном переосмысляющую классику, или его сборник рубежа XX—XXI столетий «Сопротивление поэзии» [Скидан 2001] («Василий Кондратьев: до востребования», «Место глоссолоалии» о «Мелике» Сергея Завьялова и др.). Даже в конце 2010-х пока не все готовы осознать возможности этой оптики и языка. Но тогда, двадцать лет назад, ощупывать и активизировать этот потенциал значило, обладая даром глубокой интуиции, четко и контурно видеть силуэты, которые отражал «завтрашний день» поэзии. «Зрелую преждевременную» критику и эссеистику, помимо Скидана, по другим магистральям вели в 1990-е Василий Кондратьев и Аркадий Драгомощенко. Такова и поэзия Драгомощенко, который в 1960—1980-е годы предугадал движение будущей поэзии.

Каково наше привычное восприятие Аркадия Драгомощенко, возникшее благодаря усилиям исследователей его зрелой поэтики? «...Есть поэты, которые меняют сознание, сам способ мыслить. Это надолго. То есть требует времени. Таким был АД. Пути, проложенные им в русской поэзии, отстоят от торных дорог на миллионы световых лет» [Скидан 2019: 5], — пишет Скидан об уже ушедшем Драгомощенко в предисловии к своей книге критических статей о нем. Драгомощенко демонстрирует «иную логику письма»<sup>1</sup> — и в лирическом творчестве, и в кругу чтения, и во всей творческой деятельности. Он соредатор журнала «Комментарии», ломающего шаблон рецепции, он увлечен творчеством Р. Барта, Ж. Деррида, Ж. Батая, М. Бланшо и других радикально неординарных авторов<sup>2</sup>. С их работами поэт наиболее активно знакомится с 1984 года в основном через Лин Хеджинян (получает от нее английские переводы их произведений в журналах и книгах), хотя и был знаком

1 «Иные логики письма» — название семинара, который А. Драгомощенко вел на факультете свободных искусств и наук СПбГУ.

2 Ср.: «Небольшое отступление. На моей памяти Аркадий неизменно отзывался о Барте с восхищением. Только один пример. Когда вышел очередной номер “Комментариев” с фрагментами “Фрагментов любовной речи” в переводе Виктора Лапицкого, Аркадий устроил у себя дома что-то вроде приема в честь этого события; в какой-то момент, процитировав один из фрагментов и потрясая журналом, он заявил: “А все-таки Барт — главный!” А надо сказать, в “Комментариях”, соредатором которых был Аркадий, публиковались Бланшо, Батай, Деррида, Клоссовский...» [Скидан 2019: 48].

с отдельными работами, к примеру Р. Барта, вышедшими в СССР [Барт 1983], ранее. Вплоть до своего ухода из жизни Аркадий Драгомощенко вел семинар «Иные логики письма» на факультете свободных искусств и наук СПбГУ. Это восприятие Драгомощенко можно усилить через исследование его лирики с 1960-х по 1990 год: метамодель его «зрелого преждевременного произведения» завершает свое формирование в начале 1990-х на этапе издания и начала бытования книги «Небо соответствий» [Драгомощенко 1990].

В качестве объекта пристального изучения возьмем лирические произведения Аркадия Драгомощенко 1960—1980-х. В центр внимания я ставлю как наиболее репрезентативные и очерчивающие контур «зрелого преждевременного произведения» стихи 1970—1980-х, опубликованные в самиздатском журнале «Часы», из них наиболее пристально рассматриваю лирический цикл «В легком теле прежнего рождения», прослеживаю «затвердевание» этой поэтической модели в публикациях 1980-х годов в «Часах» и «Митином журнале», а также привлекаю рукописи 1960—1970-х годов (возможно, знакомые читателю по авторскому чтению), предоставленные мне вдовой поэта Зинаидой Драгомощенко. Цель исследования — выявление содержания и структуры «зрелого преждевременного произведения» Аркадия Драгомощенко и их влияния на литературный процесс. Автора статьи интересуют не столько историко-литературные грани раннего/позднего Драгомощенко, сколько модель «зрелого преждевременного произведения» в лирике второй половины XX века, ее рост, развитие, контуры и наполнение в теоретико-литературном аспекте.

Сложноорганизованное произведение «В легком теле прежнего рождения» по совокупности жанровых признаков тяготеет к концептуальному жанру — лирическому циклу, что важно для моего исследования. Цикл всегда является фактом накопления определенного художественного багажа. Лирический цикл [Дарвин 1988; Фоменко 1992; Коган 1998; Ляпина 1999; Европейский лирический цикл 2003], по данным известного исследователя Л. Ляпиной, характеризуется такими признаками, как авторская заданность композиции, самостоятельность входящих в цикл произведений, центростремительная композиция, лирический принцип сцепления стихотворений в цикле (лирический сюжет), лирический принцип изображения [Ляпина 1999]. Н. Зубков выделяет «наиболее очевидные пары признаков», закрепляющие / не закрепляющие за литературным явлением жанровый статус цикла: по участию авторского намерения в создании единства; по наличию фиксации группы произведений в той или иной публикации; по степени постоянства такой фиксации; по наличию сквозного сюжета и др. [Зубков 2003: 129]. Цикл Драгомощенко «В легком теле прежнего рождения» как жанр рождают единые композиция, хронотоп, субъектная структура, рамочные компоненты (общие название и вступление).

Публикация цикла «В легком теле прежнего рожденья» осуществлена в журнале «Часы» под пустым псевдонимом <sup>\*\*\*</sup>, принадлежащим Драгомощенко<sup>3</sup>. Важно, что этот цикл опубликован до 1984 года, символизирующего,

3 Пустой псевдоним, обозначенный знаком <sup>\*\*\*</sup> и использованный Драгомощенко в самиздатовском журнале «Часы» (1980. № 24), не позволяет читателю обнаружить имя автора. Борис Останин, соредактор «Часов», сообщает мне: «АТД придумал себе псевдоним <sup>\*\*\*</sup>. Видно, было такое настроение, “освоение пустоты” (в том числе через дзен-буддизм), когда АТД — то ли в “Тени черепахи”, то ли в “Человеке с усами” (скорее первое) — оставил несколько ПУСТЫХ листов, без текста. То же самое, вероятно, с “пустым” псевдонимом и заменителем пустоты тремя звездочками»

по предварительной версии А. Скидана, «лингвистический поворот» в поэзии Драгомощенко. Вдовой А. Драгомощенко из архива поэта мне была представлена машинописная версия этого цикла, подтверждающая его авторский характер<sup>4</sup>.

Немалый корпус ранних произведений Драгомощенко опубликован в книге «Описание» в разделе «Miscellanea» [Драгомощенко 2000]. Эти вещи, возможно, были подвергнуты авторскому редактированию.

Письма Аркадия Драгомощенко к жене Зинаиде тоже включают в себя стихотворения [Драгомощенко 2019а]. Приведем пример первого такого письма, впервые опубликовав его:

28.11.67.

Я писал тебе. Сегодня оказалось, что перепутал почтовое отделение. Не знаю, что будет с теми письмами. Как сделать, чтобы этот листик попал к тебе, как только закончу его?

Бог с ними, но ты-то можешь потеряться в этих дурацких письмах. Три дня идет к тебе письмо, и три дня ты не будешь знать, что я перепутал номер. Потом я видел, как падает снег. А вчера работал и еще написал стишок. Пока он мне нравится.

Ты возьми его. Не понравится — рви.

#### ЛИХОРАДИТ ПРЕДСНЕЖЬЕМ НОЯБРЬ

А иногда тянусь к стиху, где перепады рифм

И блеск лучей,

Курится сединой мороза,

И грусть светлей.

Не просто грусть, а чем-то обоснована,

А в ней еще степней оскальи лошадей,

И не огонь стерни, размазанный гнедым заржавшим небом!

Не то какие-то шаги, не то притихшие признанья....

И так покойно! — Ты остановилась,

Кивок закончен, будто так решают пьесу,

Не объясняя судеб потускневших,

И вновь к тебе, где все понятно,

Где солнце — солнце,

Сын — мой сын, —

Мой сан, угрюмый сан, наложенный тобою.

Где нет дробления,

Найтием полны ладони, а у глаз морщины.

И где стихи не для кого, а мы для них,

И точно вихрь, букет пионов негаданного приглашенья,

---

[Останин 2019а]. На сайте электронного архива Центра Андрея Белого в списке авторов «Часов» в разделе «Поэзия» действительно последним, вслед за Яшке, числится автор «В легком теле прежнего рождения» как \*\*\*. Почему в самой публикации нет этого псевдонима, Б. Останин объясняет двойко: «Здесь может быть два варианта: 1) машинистка по рассеянности не обратила внимания и напечатала без звездочек; 2) АТД очень хотел ПУСТОЙ псевдоним, без обозначений, даже без звездочек, но в списке всех поэтов он слился бы с предыдущим Яшке, и потому поэт то ли согласился на \*\*\*, то ли сдался на него в содержании [Там же].»

4 Автором статьи был предпринят сопоставительный анализ публикации в «Часах» и машинописной копии цикла А. Драгомощенко.

Где бледных стекол издревле задуманный побег  
летит оконченным полуднем твоего кивка,  
а немочь зимних вечеров разыграна без фальши  
скомканным антрактом.

Длинней строка, и вновь она уносит,

А ты...

Ясны ладони.

В побелевшем взгляде

Хоронятся зеленые леса<sup>5</sup>.

Как «зрелые преждевременные произведения» из писем Драгомощенко могут быть рассмотрены лишь те, что стали известны круту поэтов — зачитаны, опубликованы. Зинаида Драгомощенко утверждает: «Стихи из ранних писем я никому не читала — слишком юным был поэт Аркадий, и до нашей встречи он писал прозу. А письма я никогда не перечитывала, но они меня потом спасли» [Там же]. Очевидно, что «зрелой преждевременной» вещью может быть только опубликованное или широко распространенное в списках произведение. Произведения Драгомощенко, изданные в «Часах», очевидно, существенно не отредактированы автором. Исследование лирического цикла Драгомощенко «В легком теле прежнего рождения», как и других ранних публикаций в «Часах», показывают первооснову «зрелого преждевременного произведения», стержень, от которого шли импульсы в литературный процесс. Об авторстве этого цикла знали в кругах, близких Драгомощенко. К тому же влияние «зрелого преждевременного произведения» возможно и без указания авторства.

Существует историко-литературная периодизация творчества А. Драгомощенко, предложенная А. Скиданом как вероятная, но очень убедительная, хотя и нуждающаяся в исследовательском подтверждении: 1960—1980 годы — раннее творчество, 1981—1983-й — «промежуточный этап», с 1984-го — зрелое творчество. Автор статьи солидарен с этой периодизацией. Однако опираясь на поэтику Драгомощенко и, что важно, рецепцию «зрелого преждевременного произведения», можно предложить теоретико-литературную периодизацию (применительно не к творчеству одного автора, а к литературному процессу, восприятию читателем): 1960-е — конец 1970-х — формирование «зрелого преждевременного произведения» Драгомощенко, начало влияния этой формы на литературный процесс; начало — середина 1980-х — затвердевание этой модели; 1984—1989-й — наложение на сложившуюся форму новых признаков, приобретенных в коммуникации поэта с зарубежной эстетической мыслью (американская поэзия 1980-х); далее от публикации «Неба соответствий» в 1990-м — активное развитие и преобразование уже сформировавшейся модели «зрелого преждевременного произведения». Ранняя и зрелая лирика как этапы развития поэтической системы Драгомощенко не совпадают с этапами созревания и бытования «зрелого преждевременного произведения» в литературном процессе второй половины XX века.

В литературоведении наблюдается высокий интерес к поэзии Драгомощенко. Известна монография о его поэтике М. Ямпольского [Ямпольский 2015].

5 Из личного архива Зинаиды Драгомощенко. Об этом письме вдова поэта сообщает: «Аркадию 21 год, и прошло двадцать дней со дня нашей встречи. Было только одно свидание 8 ноября. Я вернулась в Ленинград» [Драгомощенко 2019а].



кого мышления, сочетание бессоюзия и инверсии, редкий для этого периода абстрактный ландшафт. Эзра Паунд приходит к понятию идеограммы, части которой движутся к недостижимому центру, а не друг к другу, как в метафоре. Важно не достижение центра, а энергия при движении к нему; части идеограммы словно пытаются преодолеть разрыв, делающий их соотносительность невозможной [Паунд 1997; Чухрукидзе 1999]. Именно такой логике притяжения нередко соответствуют метафорические признаки в поэзии Драгомощенко.

Удивительно, как уверенно крепнет и зреет типичное для Драгомощенко произведение, очевидно, поначалу долго вызревая в бессознательном. В «Часах» 1970-х годов<sup>8</sup> уже представлен целый ряд верлибров, написанных по принципу «опустошения слова словом»:

Тихая россыпь шагов  
на пелене ожидания  
холст покрыт пятнами  
Неразрывно с холстом связано  
неокрепшее дерево... [Драгомощенко 1976: 119].  
(«Тихая поступь шагов...»)

Сам факт изначального и постепенно становящегося тотальным выбора Аркадием Драгомощенко верлибра, граничащего с прозой, уже в ранней лирике — дерзкий, практически еретический акт даже для неофициальной среды. На фоне, к примеру, поэзии Виктора Кривулина или Ольги Седаковой Драгомощенко — яркий стиховой новатор, в контексте Геннадия Айги, Всеволода Некрасова, Льва Рубинштейна, Елизаветы Мнацакановой он не менее радикален. В 1960—1970-е годы читатель уже мог ознакомиться с современной переводной зарубежной поэзией, которая была в основном верлибрической, и Драгомощенко прямо учитывает эти зарубежные опыты, заявляя, к примеру, об интересе к А. Гинзбергу в переводе А. Сергеева [Драгомощенко 2013], а также эксперименты русского верлибриста Геннадия Алексева (см. стихотворение «По следам Г. Алексева»).

Металиричность для Драгомощенко связана со свободным стихом. По всей видимости, именно его он считает формой, описывающей саму себя. Так, белые тонические произведения Драгомощенко в 4-м номере «Митиного журнала» («Есть простота в речах, и есть печаль зимы...», «Григория Сквороды возвращение» и др.), допускающие в редких случаях рифмованные фрагменты («свернется пустошь кровли, словно тень страницы, / Когда из равновесия ничто она золой готова обратиться» («Перья, жесь и смола»)), в следующих номерах вновь уступают место его типичным верлибрам, с которых Драгомощенко начал свое творчество. В 1980-е его верлибр приближается по мессежу к эссе. О манифестарности стихотворений прямо говорят отдельные их

8 Обратим внимание, что на с. 118 подборки Драгомощенко в 1-м номере «Часов» есть две маргиналии — в верхнем правом углу помета «Вопросы-ответы самому себе. Рассказ <?> самому себе» и знак вопроса напротив 13-й строки «Что мне делать?». По мнению вдовы поэта Зинаиды Драгомощенко, это не почерк Аркадия, а чужая метка [Драгомощенко 2019а]. Борис Останин предполагает, что эта пометка принадлежит редактору «Часов» Борису Иванову, который любил «черкануть что-то на полях» [Останин 2019б]. Текстологу маргиналии могут помочь в установлении рукописей, с которых машинистка печатала текст.

названия («Лекции по истории зарубежного театра» (1976) и др.), металирическая природа текстов Драгомощенко развивается планомерно, по принципу перехода количества в качество. Поэтологичны уже ранние стихотворения Драгомощенко, опубликованные в 1976 году в 1-м номере журнала «Часы»:

Произведение нужно рассматривать  
как одну из возможностей  
как одну из неисчислимого ряда  
возможностей  
осуществления бытия,  
Или как возможность прикосновения к яви,  
или возможность произрастания вещи  
из одного лишь желания видеть ее.  
Итак, произведение, будь оно чем угодно,  
является одной из возможностей  
постижения,  
создающей нас с таким же вниманием  
и осторожностью, как зеленый  
побег из гниения,  
и ночной крик совы,  
и круженье звезды, что вырвалось из  
пространства и времени.  
<...>

(«Произведение нужно рассматривать...»)

Поэт открыто заявляет о металиричности своих стихотворений, что подчеркнуто, к примеру, наличием «Нескольких предварительных замечаний» к «Настурции как реальности» (произведению, демонстрирующему начало зрелой поэтики Драгомощенко). Он раскрывает свой принцип художественности: «Стихотворение в стихотворении, как бы слой за слоем — и так без конца, словно жемчужная сеть Индры. Разматывая свой кокон к пустоте, к началу, к первому соскальзыванию слова в движение речи, волшебной связующей десятки тысяч километров и сотни лет во взгляд через плечо другого. Есть она... и нет ее. Как бы никогда и не было ее, но вот она... Только в отсутствии смысла надежда его обрести, читает вспять мысль, возвращаясь к началу» [Драгомощенко 1987а: 26]. Получить такую квинтэссенцию, концепцию творчества в 1987 году для поэтов было редкой удачей. Важно отметить, что комментарий к стихотворению у Драгомощенко, конечно, носит не разъяснительный, а усложняющий произведение характер. В рамках формирования «зрелого преждевременного произведения» лирический манифест Драгомощенко достигает своего апогея.

Синтаксис «зрелого преждевременного произведения» постепенно усложняется.

Бессоюзие как устойчивый элемент прослеживается в цикле «В легком теле прежнего рождения» уже в первом стихотворении. Здесь налицо японская поэтика с важным для нее стремлением зафиксировать визуальную мизансцену, мгновение.

## Возвращаясь из гостей

На безлюдной улице после полуночи  
Остановлюсь, сниму очки, закину голову, —  
Как огромна луна, но сколько их —  
Две, десять, одна? Пусть подскажет вино!  
Завтра выпадет снег, послезавтра растает,  
Сталь тонкой оправы ладонь леденит

[\*\*\* 1980: 40].

Зрима и инверсия. Усложненности синтаксиса в этом цикле не наблюдается: стиховой материи, напротив, свойственна прозрачность. Однако в более ранних вещах, опубликованных в «Часах», есть и усложненность синтаксиса: см. в публикации 1976 года стихотворения «По следам Г. Алексеева», «Лекции по истории зарубежного театра» (в то время как, к примеру, произведения «промежуточного этапа», опубликованные в 1981 году в «Часах», уже почти все усложненные: см. цикл «Избирая острова и осень» [Драгомощенко 1981: 63—71]). Вероятно, Драгомощенко мог иногда усложнять свои ранние произведения (в то время как поздние упрощать): не все его стихотворения 1960—1970-х, включенные в «Описание», похожи на типичные для поэта в это время. Вопрос требует обстоятельного изучения.

Приемы бессоюзия и инверсии в ранних стихах не сопровождается обилием синтаксической ткани, но потом она нарастает: к 1980-м уже не только партаксис («Почтальон объясняет: приватное чувство стыда. / Остаток зимы — чучело, набитое тряпьем и соломой, / сгорает, / замороженное в лучах хоровода. Гнозис погоды. / Благодсть немислимой близости...» [Драгомощенко 1987а]), но и нанизывание и ниспадание синтаксических конструкций вплоть до нивелирования смыслов:

Резьбой живой в мятущейся траве  
безмолвие ведет раскосый ветер.  
звук  
извне  
навстречу  
тому,  
что глаз напутал, форм не соблюдая,  
и оголяет, схлынув в сотый раз, углы,  
где цепко сходятся надменное молчанье  
с попыткой одержимой обогнать молчанье

[Там же].

Синтаксис поддерживает важную для Драгомощенко поэтику нейтрализации последующего мотива предыдущим. Обратим внимание, что, несмотря на ниспадающий синтаксис, мотивы движутся не вниз, а к недостижимому центру идеограммы, здесь — дословесной пустоте. Тут и «обратный, непривычный счет» [Глазова 2005: 7], с которого легко сбиться, но это одна из сверхзадач подлинного поэта — сбить привычные настройки. Практически каждое стихотворение является нарочито инверсированным. В «Настурции как реальности» поэтическому письму подобна смерть, постепенно снимающая один за другим

смыслы человеческой жизни. Можно сравнить с «рано истлевшей сиренью» в стихотворении 1973 года «Это только любовь» из книги «Торжество травы»:

Истлела сирень в этом году раньше обычного.  
Она опустила сухую ладонь мне на колено<sup>9</sup>.

Диффузное использование буддистских и индуистских мотивов («жемчужный пояс Индры», мотивы реинкарнации «в легком теле прежнего рождения» и многое др.), атмосфера, навевающая воззрения Р. Барта, Ж. Батая, М. Бланшо, В. Беньямина, рилькеанские отсылки у Драгомощенко относятся не к тематическому, поверхностному слою текстов, а и к их парадигмальному содержанию. Буддистское ощущение мира становится близким ему с очень раннего возраста и проявляется уже в самых ранних вещах (красноречивы здесь «Ответы» А. Драгомощенко: поэт упоминает среди ранних источников влияния буддизм, оказавший на него влияние еще в школьные годы); увлечение зарубежной эстетикой устойчиво закрепляется в 1980-х. Интересно, что подкрепление отдельных буддистских принципов Драгомощенко нашел позднее в западной эстетике<sup>10</sup>.

«Опустошение словом слова» у Драгомощенко может быть показано как косвенно — на пространственно-временном (превращение реального пейзажа в абстрактный), субъектно-объектном (исчезновение «я»), интонационно-синтаксическом (ниспадание синтаксических конструкций), ритмическом (ускорение или замедление ритма) уровнях, — так и прямо, лексически:

И стебельки пространства шелестели нежно  
в том, что еще именовалось горлом,  
сухую как стерня перерастая кровь [Драгомощенко 2000: 337].  
(«Григория Сквороды возвращение»)

Материя пространства здесь показана частично, образом «стебельков», причем метафорических, горло находится на стадии исчезновения, кровь сухая. Не конкретный, а книжный пейзаж доминирует в стихах Драгомощенко после 1984 года. Так, в его «элегической» подборке «Небо соответствий», уже начиная с названия цикла, мотивы не относятся к конкретным пейзажам — «параллельный снег», «звериный дым», человек — добыча там, где «мир прита-

9 Личный архив Зинаиды Драгомощенко.

10 «В китайском буддизме существует выражение “шен—чао—тонг—ши”, в определенной мере оно относится к тому, о чем я говорил, — к безразличию, то есть к смещению/совмещению “точек зрения”, планов, перспектив. В дословном переводе высказывание, как я понял из толкований, так как не владею ни китайским, ни пали, ни хинди, обозначает “сияние в затмении”, и это похоже на то, что много позже, лишь потом я стал воспринимать в западной традиции (относительно моего движения по книжным полкам) как другой взгляд на «классическую метафизику», артикулированный в известных модусах *сокрытия в открытости* и т.д. на карте Хайдеггера, в интересубъективности Левинаса, включая замечания Ж. Деррида о Тоте или “следе”, в писаниях Бланшо и других — в известном смысле метафизика не может представить, то есть как бы не представляет иного, стирающего ее в ее же собственном становлении повествования, без чего она несущественна, однако поэтому она и несущественна. Х и W. Хочется сказать, что поэзия — другое, но и это не так» [Драгомощенко 2013: 282].

ился», «ствол тепла» («Но не элегия»), «агония лучистой кости в шипящем снеге», «звон полыни», «небу столь же трудно изгнать звезду из уравнений света, как вспомнить, сколько зим до лета или позволить памяти вернуться» («Кухонная элегия»), «тьма быстролетящего облака, след стекла, белизна», «колодцы, в полдень откуда звезды остры, но книгой к чужому ветвясь», «и какое-то слово, словно слепок условия, мир раскрывает зеркально по оси вещества», «в тяжбе парения между зенитом, надиром, окном и небритой щечкой» («Сентиментальная элегия»), «вишня, висок покуда покоятся в равенстве» («Элегия вторая по счету»), «извлеченный из колодца Сириус», «киноварь познавала небо» («Элегия сну на 5-е февраля») [Драгомощенко 1987б] и др. Названное пространство теряет себя в контексте (снег, но параллельный, дым, но звериный), в один ряд ставятся пейзажные и иные явления и предметы («вишня, висок»). Элементами пространства становятся «книга», время («полдень, откуда»), их отражения материализуются («извлеченный из колодца Сириус»), компоненты ландшафта представлены не самостоятельно, а как «тема», «слово».

В ранних публикациях в «Часах» и цикле 1980 года «В легком теле прежнего рождения» немало конкретных локусов, подчеркнутых временными координатами: «на безлюдной улице после полуночи», «осенью в дачной местности», «первый день Нового года», однако абстрактный, метафизический топос уже прямо зарождается («уже к концу дня солнце, тускнея, стало напоминать водоросли») или — чаще — пейзаж мерцает как реальный и метафизический одновременно:

Забывать, открывая в себе —  
снег и мокрые камни,  
снег и мертвые листья,  
Ночь, снег, ворох сухих цветов.  
Еще — холодная флейта,  
Которую спутник отогревает  
в руках,  
неотличимых от снега [\*\*\* 1980: 42].  
(«А многое уже забылось...»)

Ранний пейзаж у Драгомощенко порой близок к бытописанию, но все равно бытиен:

В доме побелка,  
побелили и комнату,  
в которой я теперь живу.  
Я забыл об обоях,  
И обо всем я забыл.  
Белые стены,  
Да стул в углу [Драгомощенко 1976: 118].  
(«Когда я родился...»)

Местами ранний пейзаж Драгомощенко становится эфемерным, но все же не достигает той степени нереальности, которая присуща его позднему пейзажу. Ранний его ландшафт начинает ускользать, к примеру, в сферу воспоминания:

Я за столом в своем доме.  
Том старом, которого нет.  
Плывут, колышутся подводные травы  
и пальцы нижут кружева песков.  
Это давно...

<...>

Отец рвет цветы и дарит их  
матери, мать сгибается под тяжестью  
нарциссов, ирисов, роз и пионов,  
Отец рвет цветы,  
по стеблю течет тяжкая капля  
сока... [Там же: 140].  
(«Я за столом в своем доме...»)

Обратим внимание, как в вышеприведенном примере наряду с мотивами воспоминания («...в своем доме. Том старом, которого нет») и умножения, гиперболизации, возможно, реального мотива («мать сгибается под тяжестью нарциссов, ирисов, роз и пионов») появляются приметы ирреального пейзажа («плывут, колышутся подводные травы и пальцы нижут кружева песков»).

Неожиданные переходы из одного регистра модальности в другой появляются уже в ранних стихотворениях Драгомощенко. Достаточно беглого ознакомления с названием и основным текстом его стихотворений из цикла «В легком теле прежнего рождения», чтобы заметить их неочевидное соединение («Когда лист земляничного дерева упал на плечо», «Встречаемся и расстаемся»). Но здесь еще нет субъектного многоголосия, свойственного поздней лирике Драгомощенко и рождающего резкую смену перспектив, как в большинстве произведений «Неба соответствий».

Неординарная метафорика Драгомощенко (солнце как водоросли, «холодная флейта, которую спутник отогревает в руках, неотличимых от снега», «Эта сосна в полнолуние, точно монах, живущий в миру») зарождается уже в ранних его вещах. Стремление к не-телесности («Но думаю совсем о другом») парадоксально коррелирует с телесным, физиологическим синтаксисом и лексикой Драгомощенко. Нацеленность на тишину («Случайно разговоришься с человеком, прочитавшим много книг») заявлена манифестарно:

Случайно разговоришься с человеком, прочитавшим много книг

А ведь можно было  
ограничить себя  
всего лишь десятком слов,  
И не отвечать на вопросы,  
Измеряя сломанной веткой  
у берега —  
насколько вода поднялась.  
И, затаив дыханье, стоять,  
Ожидая дождь в ночь наводнения [\*\*\* 1980: 44].

Прозаическое вступление к циклу «В легком теле прежнего рождения» звучит как вызов: «Не стану перечить тому, кто сочтет помещенные ниже стихотворения

подражанием известным образцам. Более того, буду рад, если подобное мнение возникнет, потому что сам отношусь к написанному всего лишь как к попытке исполнения, иными словами — попытке следования тем произведениям, что кажутся мне абсолютными, сохраняющими при всем множестве обертонов прозрачных вполне и неуловимых...» [Там же: 39]. Драгомощенко вступает в диалог с читателем, располагая его к себе, предлагая новизну, выданную за подражание.

Здесь же и почти рилькеанская установка<sup>11</sup>: «...стать слухом, слушать, прислушиваться, не торопя ни себя, ни других — вот о чем идет речь. Найти абсолютно верный тон этому состоянию, чтобы не исказить голоса, доносящиеся к нам» [Там же]. «Почти» — потому что голоса доносятся извне. Манифестарность поэзии Драгомощенко, ее тяготение к металирике очевидно: его «зрелое преждевременное» стихотворение поэтологично, описывает само себя и прямо в комментариях, и в основном тексте косвенными средствами. И вдова поэта Зинаида Драгомощенко, и Борис Останин говорят о довольно нейтральном отношении Аркадия Драгомощенко к Рильке [Драгомощенко 2019б; Останин 2019в]. Но влияние Рильке на его творчество наблюдается, и оно существенно. Это и отмеченная здесь близкая обоим авторам концепция поэта как слуха, а не голоса; и тяготение к пустотности как пространству блаженства, ведь принцип Драгомощенко «опустошения слова словом» похож на рилькеанскую розу, «возвращающуюся к Никому и в Никуда» [Болдырев 2012а: 215], теряющую тело после ее рождения (см. стихотворения «Die Rosenschale» («Чаша роз»), «Die Fensterrose» («Окно-роза»), «Das Rosen-Innere» («Внутреннее розы»)); и в «Настурции как реальности», как у Рильке в V стихотворении второй части цикла «Сонеты к Орфею», — пассивная отдача миру (у Рильке «модус безграничной преданности тишине», «манифест пассивности как высшей формы дхармического действия» [Болдырев 2012б: 161]).

Барочность поэтического мышления Драгомощенко требует обстоятельного изучения. Ссылаясь на книгу Ж. Делёза «Складка. Лейбниц и барокко» [Делёз 1998] (и Лейбниц, и Делёз говорят о восприятии мира как непрерывном изменении, складках, волнах), можно увидеть стремление к барочному преломлению мира в поэзии Драгомощенко. В связи с барокко «речь идет о последней попытке перестроить мир, прежде чем он обрушится», это «последняя попытка восстановить классический разум, распределяя дивергенции по соответствующему количеству возможных миров и располагая невозможное в мирах, отделенных друг от друга границами» [Там же: 143]. Стихи Драгомощенко нередко создают оптическую иллюзию, и заметно это становится с развитием ирреального пейзажа:

Подобно диску солнца, кругу, далее же — сфере,  
 фигурой раскаленных насекомых,  
 переплывая голову, как море,  
 недвижим мнимый соловей.

Он шест ночной,

ладонь затылка.

Он ода лову, — вложен в свет, как в тень [Драгомощенко 1987б].

(«Кондратий Теотокопулос на распутье в ожидании гостя»)

11 См. высказывание Н. Болдырева о Рильке: «...творчество для Рильке есть восприятие <...> Творческий акт начинается и, возможно, заканчивается восприятием» [Болдырев 2012в: 253].

Здесь калейдоскоп форм («круг», «сфера», «шест»), движения/поз, света/тени создает образ, твердо покоящийся на игре балансов.

Но неверно считать, что барочность приходит к Драгомощенко после 1984 года. Уже в ранних текстах она явственна при переходе из одного временного плана в другой с зачатками эфемерного пейзажа. Рождающаяся на глазах читателя конструкция, которую автор пытается реконструировать по следам воспоминаний, уже начинает частично исчезать:

Перечитывая письмо, я представляю какой-то дом,  
Твой, свой,  
Возможно, мы приехали в гости, и хозяева потом  
Пропали бесследно в зарослях шиповника и дикой розы.

И наши прогулки, наши следы,  
Еще не свет покинул вершины, но миллионокий  
Аргус склонился над нами —  
Ночь, существующая рядом с днем в доме,  
Куда мы приехали.  
При желании можно было унести мечтами  
Ленивыми в прошлое дома...  
Костистый рисунок мертвой груши, роса,  
Темный овал колодца —  
Вот и все, друг мой, вот и все.  
Кажется, и на этот раз мы сбежали от смерти [Драгомощенко 1976: 129].

Метонимия, пребывание в этом мире частью словно целиком спасают от исчезновения. Барочность пока факультативна, но тяготеет к перераспределению в жанровом объеме зреющей модели исследуемой преждевременной формы.

Здесь я впервые заявляю, что «зрелое преждевременное» стихотворение Аркадия Драгомощенко может восприниматься как жанровая форма, что требует отдельного обстоятельного изучения ее развития у авторов первого ряда и повторения у эпигонов.

Идеограмма пронизывает преобладающее большинство «зрелых преждевременных произведений» Драгомощенко. «Фальшивый венок», опубликованный в 8-м номере «Часов» в 1977 году с посвящением Б. Останину, словно нанизан на идеограмму с недостижимым центром «синхронность», к которому влекутся хронологически описанные вертикальные по времени лирические события с «канунов октября» по «кануны октября». В 4-й части лирического цикла «Кондратий Теотокопулос на распутье в ожидании гостя» время становится недостижимым центром, к которому стремится комплекс мотивов движения, мельтешения, волочения («мальчик, на велосипеде, струя ледяные колеса», «рябющий мимо забор», «волоча на проволоке клочок пылающей пакли»), промежуточных состояний «студенистых зеркал» («между смехом и смертью», «между вдохом и выдохом»), пути как поиска начала («долг, как долг брод через великую реку. Счастье. Начало»). В стихотворении заявлено несколько точек соединения — «слиянья предощущения с формой», «средостенье между смехом и смертью», «расположение между вдохом и выдохом — время», в последнем из которых наконец указывается центр идеограммы. Автор дает здесь поэтическое определение метафоры: «Метафора только дыра, бытия желание, опережающее появление объекта, в скорости отражений оплетающее значения

клетку. Вид сверху: кристалл ограненный — инструмент исследования совпадения входа и выхода» [Драгомощенко 1993: 43].

Поэтику апорий Драгомощенко можно объяснить и через его тяготение к идеограмме, о чем я пишу в своих статьях [Зейферт 2016; 2017; 2018a] на примере его стихотворений «Вдоль всех этих черных деревьев...», «Ослабление признака», «слепителен обод снега в обиходе вдоха...» и «Затворенная в не-уязвимое оперенье...». Письмо Драгомощенко не линейно, а идеограмматично.

Проделанный другими исследователями анализ поздней поэтики коррелирует с моими изысканиями в области его становящейся и затвердевающей поэтики. Признанная Скиданом одновременно «антиромантической» и «в высшей степени современным воплощением эстетики возвышенного», лирика Драгомощенко не ищет изящества, прекрасных форм. Скидан в своей книге о Драгомощенко в качестве признаков его поэтики называет паратаксис (бессоюзие), стимулирующий «парадоксальное определение поэтической речи как преступления собственных границ, как (само)стирания», стремительность переходов от одной модальности высказывания к другой, инверсию и сочетание паратаксиса и инверсии, свойственное Драгомощенко. Это передает и одновременно наращивает «телесный», «лингвистический» опыт его стиха [Скидан 2019: 95]. В стихах Драгомощенко передана связь сложных, неочевидных закономерностей. М. Ямпольский отмечает, что «поэзия Аркадия Драгомощенко... не знает места», это «принципиально *бездомная* поэзия» [Ямпольский 2000: 361]. Драгомощенко не знает реального пейзажа, у него в качестве пейзажа может выступить книга, внутренний ландшафт. «Это почти физическое переживание пространства как книжного, а не как стихотворного роднит поэзию с талмудической и каббалистической традицией» [Там же: 363]. «Метафора — основа того сдвига, который делает поэтический язык зримым» [Там же: 357], — напоминает Ямпольский изыскания Якобсона, анализируя Драгомощенко.

Приведем пример, как критик, анализируя творчество Драгомощенко, описывает в качестве синхронных признаков диахронные. По мнению А. Барзаха, поэзия Драгомощенко, с одной стороны, отвечает принципу «обесцвечивающегося цвета»; с другой стороны, будучи «принципиально чужда представлению о завершенном и статичном “стихотворении”, отделенном и самодостаточном, эта поэзия и не может не быть обильной — текста должно быть много, чтобы его обломки, вычленимые “сквозным” чтением-письмом, начали структурироваться по-новому» [Барзах 2000: 9—11]. Так, первый из описанных признаков («обесцвечивающийся цвет») возник в творчестве Драгомощенко на самом раннем этапе, а второй («обильность») — сначала проявляется дискретно, а затем уверенно возникает позже, с 1984 года, как обрастание уже создавшегося каркаса стихотворения синтаксической тканью.

«Сколь многим АТД поставил это условие («поэтику апорий». — *Е.З.*) (как раньше ставили голос)» [Скидан 2019: 7]. «Зрелое преждевременное произведение» Драгомощенко в ранней редакции влияет на поэтику Василия Кондратьева, которому свойственен подобный абстрактному пейзажу Драгомощенко ландшафт:

В мерцающей пустыне черных топей,  
среди сухих, качающихся елей,  
лишайников, брусничных тропок,  
из камня вымученных, — ночью слышно,

как плач берестяной свирели  
потрескавшийся голос подает,  
устава лыковую бороду,  
и блудит со слепой луной  
словами Илмаринена или Ильи [Кондратьев 2016: 19].

(«Памяти Алисы Порет»)

Его поэзия описывает сама себя. Сторонник верлибра, Кондратьев нередко использует инверсированный, синтаксически дискретный стих и прием «опустошения слова словом» при неординарности метафорики и близости стихов к эссе:

Когда я останавливаюсь и смотрю на холмы,  
примятая свежесть травы под весенним снегом  
так похожа на умирание...

Кажется, просто любить  
и быть принятым, всем, без остатка  
той холодной вины, которую ты пронес,  
подобрав на ночном перекрестке  
между лесом и городом, где ты жил,  
и любил, и надеялся —

по дороге,  
Бог его знает, куда и зачем,  
далеко,  
так что не знаешь ни места, ни имени [Там же: 25].

(«Ладва»)

Прием «жеста забывания» (А. Скидан) близок поэтическому методу, описанному мной на примере лирики Анны Глазовой. Она уверенно появилась в поэзии начала 2000-х и демонстрирует близкие Драгомощенко металирический верлибр, неявную связь явлений и предметов, родство лирического стихотворения с эссе, неординарную метафорическую. В ее поэзии важна последовательность элементов, работающих либо на подпитку друг друга, преобразование одного элемента в другой (в рецепции чаще не синхронное), либо на покорение, поглощение одного компонента другим (другими) [Зейферт 2018б].

Драгомощенко оказал влияние на творчество большого количества авторов. Этот вопрос требует обстоятельного изучения. Присутствие черт поэтики Драгомощенко ощутимо сейчас в поэзии поколения 40-, 30- и 20-летних (Екатерина Захаркив, Никита Сафонов, Станислава Могилёва, Мария Малиновская, Михаил Бордуновский и др.). К примеру, в стихах С. Могилёвой находим инверсированный синтаксис верлибра, абстрактный пейзаж, металиричность, паратаксист, близость стихотворения к эссе («Войти в воду и плыть...», «Все уводит...», «Освежеван ручной сон...»). Важно разграничивать типологическое (Евгения Риц) и генетическое (Василий Кондратьев) родство поэтики того или иного автора с поэтикой Драгомощенко.

Аркадий Драгомощенко создал лирику, не учитывая существование которой невозможно: она резонирует на всю последующую литературу. Безусловно, нечуткие направления и авторы могли «не заметить» лирику Драгомощенко, что говорит в первую очередь об их слабых рецепторах. Можно уверенно заявить, что после рождения «зрелых преждевременных произведений» Дра-

гомоощенко не возникли определенные произведения потенциально сильных авторов, увидевших новую траекторию развития своей поэзии. Драгомоощенко мог закрыть развитие у «слышащих» авторов прежде всего традиционных по ходам лирического сюжета, не объемных (текст плюс богатый подтекст) силлабо-тонических произведений, открыв дорогу силлаботонике, тонике и верлибру с богатым подтекстом. Авангардно ориентированные поэты также могли поднять уровень своих радикальных устремлений.

«Зрелое преждевременное произведение», формирование которого у Драгомоощенко занимает период от конца 1960-х до 1991 года, как метатекст отличается следующими признаками: преобладание верлибра при наличии в корпусе текстов тоники, в основном разноиктной; идеограмматичность письма; принцип «опустошения слова словом», подкрепленный неявной связью явлений и предметов; чередование поэтического и прозаического; манифестарность, поэтологические, металирические признаки; близость лирического стихотворения к эссе; диффузный комплекс буддистских и индуистских мотивов; барочность поэтического мышления; рилькеанские установки (поэт как слух, а не голос; тяготение к пустотности как пространству блаженства, пассивная отдача вещи миру и др.); концептуально усложненный синтаксис (паратаксис, инверсия, сочетание бессоюзия и инверсии, обилие синтаксической ткани); неординарная метафорика; намеренное отсутствие «изящных форм»; изображение абстрактного ландшафта. Раннее, до 1980 года включительно, стихотворение Драгомоощенко содержит комплекс этих признаков, но многие из них сначала факультативны. Поэтологичность пока занимает промежуточное положение между доминирующим и факультативным признаком. Исследуемая художественная форма на ранних этапах напитывается как доминантами идеограмматичностью, неожиданным сочетанием интенций, тем и модальностей, буддистским мировоззрением, рилькеанскими мотивами, нейтрализацией одного мотива другим, последующим, чередованием стихов и прозы, уникальной метафорой, паратаксисом, инверсией. Затем, в течение 1980-х, она усиливает факультативные черты до преобладающих, не ослабляя прежние доминанты, — развивает конкретный пейзаж в метафизический, опирается на лидирующий верлибр, становится металирической и даже приближает лирику к эссе, убедительно принимает барочность как вариант «самоуничтожения» поэтического произведения, усложняет свой синтаксис. И «зрелым», и «преждевременным» произведение является не относительно историко-литературного развития творчества конкретного поэта, а относительно литературного процесса и в первую очередь рецепции, однако пристальный интерес автора статьи к ранней поэтике Драгомоощенко очевиден. Его «зрелое преждевременное произведение» формируется на фазах ранней и начала зрелой его поэтики.

Усложненность, обилие синтаксиса и преобладающее изображение абстрактного ландшафта проявляются у раннего Драгомоощенко дискретно: ранние стихи его то синтаксически обильны, то более просты; ранний пейзаж уже содержит в себе ирреальные элементы, но они не доминируют над реальными. Если ранние стихи Драгомоощенко содержат немало зрительных элементов, то поздняя его поэтика становится умозрительной, поэт словно предлагает читателю не рассматривать ландшафты, а искать их внутри себя или по меньшей мере сопоставлять увиденное с внутренним, дематериализуя видимое.

Можно проследить формирование «зрелого преждевременного произведения», созданного Драгомоощенко. На раннем этапе до 1984 года наблюдается

«распыленность» признаков рождающейся метамодели между разными стихотворениями, в том числе в пределах лирического цикла, а после 1984 года — все более стремительное сгущение этих элементов в пределах одного стихотворения, переход на метауровень, конечно, из-за риска избыточности не достигающие максимального наполнения чертами метамодели. Сгущение признаков происходит благодаря тому, что модель находит формы своего завершения, в первую очередь пространственно-временные и интонационно-синтаксические. Обмен ассоциативными связями внутри «зрелого преждевременного» стихотворения ускоряется. В 1990 году окончательно завершенная метамодель благодаря выходу книги «Небо соответствий» становится наиболее резонансной. Но и до этого точечное влияние «зрелого преждевременного произведения» даже в списках, очевидно, достигало наиболее одаренных авторов: эту рецепцию важно изучить в перспективе.

Судя по публикациям в «Часах», подобное произведение сложилось у Драгомощенко задолго до его тесных контактов с американской «языковой школой» (language school).

Стихотворения других знаковых поэтов 1960—1980-х годов (Геннадий Айги, Геннадий Алексеев, Вс. Некрасов, Виктор Кривулин, Виктор Соснора, Алексей Парщиков, Сергей Завьялов и др.) нуждаются в пристальном исследовании на предмет того, выступили ли они в свое время «зрелыми преждевременными»; гипотетически это убедительно. В перспективе также — исследование прозы большого и среднего объема у Аркадия Драгомощенко как «зрелой и преждевременной», обстоятельное рассмотрение литературного контекста Драгомощенко на предмет возникновения / не возникновения произведений, «облученных» влиянием его «зрелого преждевременного произведения», текстологические разыскания и тщательное сопоставление рукописей и опубликованных произведений поэта.

## Библиография / References

- [Барзах 2000] — Барзах А. Обучение немеющей речи // Драгомощенко А. Описание / Предисл. А. Барзаха; послесл. М. Ямпольского. СПб.: Академический проект, 2000. С. 5—11.
- (Barzakh A. Obuchenie nemeyushchei rechi // Dragomoshchenko A. Opisanie. Saint Petersburg, 2000. P. 5—11.)
- [Барт 1983] — Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика: Сборник переводов / Сост. Ю.С. Степанов. М.: Радуга, 1983. С. 306—349.
- (Barthes R. Le degré zéro de l'écriture // Semiotika: Sbornik perevodov. Moscow, 1983. — In Russ.)
- [Болдырев 2012а] — Болдырев Н.Ф. Рильке как антихристианин // Рильке Р.М. Буду я в Оке рожден. Кн. 2 / Пер. с нем. и коммент. Н.Ф. Болдырева. Челябинск: Работа плюс, 2012. С. 181—230.
- (Boldyrev N.F. Ril'ke kak antikhrisťianin // Ril'ke R.M. Budu ya v Oke rozhden. Bk. 2. Chelyabinsk, 2012. P. 181—230.)
- [Болдырев 2012б] — Болдырев Н.Ф. Комментарии к сонетам // Рильке Р.М. Сонеты к Орфею. Кн. 6 / Пер. с нем. и коммент. Н.Ф. Болдырева. Челябинск: Работа плюс, 2012. С. 128—152.
- (Boldyrev N.F. Kommentarii k sonetam // Ril'ke R.M. Sonety k Orfeyu. Bk. 6. Chelyabinsk, 2012. P. 128—152.)
- [Болдырев 2012в] — Болдырев Н.Ф. Из корней // Рильке Р.М. Лирика. Кн. 3 / Пер. с нем. и коммент. Н.Ф. Болдырева. Челябинск: Работа плюс, 2012. С. 248—296.

- (*Boldyrev N.F. Iz kornei // Ril'ke R.M. Lirika. Vk. 3. Chelyabinsk, 2012. P. 248—296.*)
- [Глазова 2005] — *Глазова А.* Исключение реки // Драгомощенко А. На берегах исключенной реки / Предисл. А. Глазовой. М.: ОГИ, 2005. С. 5—8.
- (*Glazova A. Isklyuchenie reki // Dragomoshchenko A. Na beregakh isklyuchennoy reki. Moscow, 2005. P. 5—8.*)
- [Дарвин 1988] — *Дарвин М.Н.* Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. На материале поэзии первой половины XIX в. Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1988.
- (*Darvin M.N. Russkiy liricheskiy tsikl: Problemy istorii i teorii. Na materiale poezii pervoy poloviny XIX v. Krasnoyarsk, 1988.*)
- [Делёз 1998] — *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Логос, 1998.
- (*Deleuze G. Le Pli: Leibniz et le Baroque. Moscow, 1998. — In Russ.*)
- [Драгомощенко 1976] — *Драгомощенко А.* Стихи // Часы. 1976. № 1. С. 116—141.
- (*Dragomoshchenko A. Stikhi // Chasy. 1976. № 1. P. 116—141.*)
- [Драгомощенко 1981] — *Драгомощенко А.* Стихи // Часы. 1981. № 33. С. 62—71.
- (*Dragomoshchenko A. Stikhi // Chasy. 1981. № 33. P. 62—71.*)
- [Драгомощенко 1987а] — *Драгомощенко А.* Настурция как реальность // Митин журнал. 1987. № 13 ([http://kolonna.mitin.com/archive/mj13/drag.shtml?fbclid=IwAR3NAxAHlb9QkzdD2GcBB37h\\_p\\_GbEPI-9E4qLPxvZrzPjN8wd8lwjwIDEo](http://kolonna.mitin.com/archive/mj13/drag.shtml?fbclid=IwAR3NAxAHlb9QkzdD2GcBB37h_p_GbEPI-9E4qLPxvZrzPjN8wd8lwjwIDEo)).
- (*Dragomoshchenko A. Nasturtiya kak real'nost' // Mitin zhurnal. 1987. № 13 ([http://kolonna.mitin.com/archive/mj13/drag.shtml?fbclid=IwAR3NAxAHlb9QkzdD2GcBB37h\\_p\\_GbEPI-9E4qLPxvZrzPjN8wd8lwjwIDEo](http://kolonna.mitin.com/archive/mj13/drag.shtml?fbclid=IwAR3NAxAHlb9QkzdD2GcBB37h_p_GbEPI-9E4qLPxvZrzPjN8wd8lwjwIDEo)).*)
- [Драгомощенко 1987б] — *Драгомощенко А.* Кондратий Теотокопулос на распутье в ожидании гостя // Митин журнал. 1987. № 18 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj18/dragom.shtml?fbclid=IwARojGjaOWNPC6djO2pGIAIObolmSXgkYebzQIzowL9vFXRw9L9sNFYoeHh8>).
- (*Dragomoshchenko A. Kondratii Teotokopulos na rasput'e v ozhidanii gostya // Mitin zhurnal. 1987. № 18 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj18/dragom.shtml?fbclid=IwARojGjaOWNPC6djO2pGIAIObolmSXgkYebzQIzowL9vFXRw9L9sNFYoeHh8>).*)
- [Драгомощенко 1990] — *Драгомощенко А.* Небо соответствий. Л.: Советский писатель, 1990.
- (*Dragomoshchenko A. Nebo sootvetstviy. Leningrad, 1990.*)
- [Драгомощенко 1993] — *Драгомощенко А.* Ксени. СПб.: Митин журнал; Борей-арт, 1993.
- (*Dragomoshchenko A. Ksenii. Saint Petersburg, 1993.*)
- [Драгомощенко 1994] — *Драгомощенко А.* Фосфор. Проза, статьи, эссе, стихи. СПб.: Северо-Запад, 1994.
- (*Dragomoshchenko A. Fosfor. Proza, stat'i, esse, stikhi. Saint Petersburg, 1994.*)
- [Драгомощенко 2000] — *Драгомощенко А.* Описание / Предисл. А. Барзаха, послесл. М. Ямпольского. СПб.: Гуманитарная академия, 2000.
- (*Dragomoshchenko A. Opisanie. Saint Petersburg, 2000.*)
- [Драгомощенко 2013] — *Драгомощенко А.* Ответы // Новое литературное обозрение. 2013. № 121. С. 277—287.
- (*Dragomoshchenko A. Otveti // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 121. P. 277—287.*)
- [Драгомощенко 2019а] — *Драгомощенко З.* [Письмо Е. Зейферт от 27 мая 2019 года по поводу стихотворений А. Драгомощенко 1960—1980-х] // [Личный архив Е. Зейферт].
- (*Dragomoshchenko Z. [Pis'mo E. Zeifert ot 27 maya 2019 goda po povodu stikhotvoreniy A. Dragomoshchenko 1960—1980-kh] // [Lichnyi arkhiv E. Zeifert].*)
- [Драгомощенко 2019б] — *Драгомощенко З.* [Письмо Е. Зейферт от 4 июня 2019 года по поводу влияния Рильке на А. Драгомощенко] // [Личный архив Е. Зейферт].
- (*Dragomoshchenko Z. [Pis'mo E. Zeifert ot 4 iyunya 2019 goda po povodu vliyaniya Ril'ke na A. Dragomoshchenko] // [Lichnyi arkhiv E. Zeifert].*)
- [Европейский лирический цикл 2003] — Европейский лирический цикл: Историческое и сравнительное изучение: Материалы междунар. науч. конф.: Москва — Переделкино. 15—17 ноября 2001 г. / Сост. М.Н. Дарвин. М.: РГГУ, 2003.
- (*Evropeiskiy liricheskiy tsikl: Istoricheskoe i sravnitel'noe izuchenie. Moscow, 2003.*)
- [Зейферт 2016] — *Зейферт Е.И.* Метафора как индикатор проявления дословесного // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвузовской научной конференции / Сост. Д.И. Черашняя. Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 2016. С. 358—370.
- (*Zeifert E.I. Metafora kak indikator proyavleniya doslovesnogo // Kormanovskie chteniya: stat'i i materialy Mezhvuzovskoy nauchnoy konferentsii. Izhevsk, 2016. P. 358—370.*)
- [Зейферт 2017] — *Зейферт Е.И.* Объемность (многомерность) произведения. Есть

- ли у произведения начало и финал? // Вестник РГГУ. 2017. № 2. С. 7—18.
- (Zeifert E.I. Ob "emnost' (mnogomernost') proizvedeniya. Est' li u proizvedeniya nachalo i final? // Vestnik RGGU. 2017. № 2. P. 7—18.)
- [Зейферт 2018а] — Зейферт Е.И. Эффект лиминальности и зона лиминальности в новейшей русской поэзии // Вестник РГГУ. 2018. № 2 (35). С. 51—59.
- (Zeifert E.I. Effekt liminal'nosti i zona liminal'nosti v noveyshey russoy poezii // Vestnik RGGU. 2018. № 2 (35). P. 51—59.)
- [Зейферт 2018б] — Зейферт Е.И. Китайское в новейшей русской поэзии: синхронная многомерность, идеограмма и взаимообогащение художественных элементов // Новое литературное обозрение. 2018. № 6. С. 250—262.
- (Zeifert E.I. Kitayskoye v noveyshey russoy poezii: sinkhronnaya mnogomernost', ideogramma i vzaimoobogashchenie khudozhestvennykh elementov // Novoye literaturnoye obozreniye. 2018. № 6. P. 250—262.)
- [Зубков 2003] — Зубков Н.Н. Произведения К.Н. Батюшкова 1815 г.: несостоявшийся цикл // Европейский лирический цикл: Историческое и сравнительное изучение. Материалы междунар. научн. конф.: Москва — Переделкино. 15—17 ноября 2001 / Сост. М.Н. Дарвин. М.: РГГУ, 2003. С. 116—121.
- (Zubkov N.N. Proizvedeniya K.N. Batyushkova 1815 g.: nesostoyavshiysya tsikl // Evropeyskiy liricheskiy tsikl: Istoricheskoye i sravnitel'noye izucheniye. Materialy mezhdunar. nauchn. konf.: Moskva — Peredelkino. 15—17 noyabrya 2001 / Ed. by M.N. Darvin. M., 2003. P. 116—121.)
- [Коган 1998] — Коган А.С. Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению (на материале русской поэзии первой половины XIX века): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1998.
- (Kogan A.S. Tipy ob'edineniya liricheskikh stikhotvorenyy v usloviyakh perekhoda ot zhanrovogo k vnezhanrovomu myshleniyu (na materiale russoy poezii pervoy poloviny XIX veka). Kiev, 1998.)
- [Кондратьев 2016] — Кондратьев В. Ценитель пустыни: Собрание стихотворений / Сост. А. Скидан; вступ. ст. и коммент. К. Корчагина. СПб.: Порядок слов, 2016.
- (Kondrat'ev V. Tsenitel' pustyini: Sbraniye stikhotvorenyy. Saint Petersburg, 2016.)
- [Лебедева 1992] — Лебедева О.Б. Драматургические опыты В.А. Жуковского. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992.
- (Lebedeva O.B. Dramaturgicheskiye opyty V.A. Zhukovskogo. Tomsk, 1992.)
- [Ляпина 1999] — Ляпина Л.Е. Циклизация как эстетический феномен // Studia metrica et poetica. СПб.: Академический проект, 1999. С. 158—167.
- (Lyapina L.E. Tsiklizatsiya kak esteticheskiy fenomen // Studia metrica et poetica. Saint Petersburg, 1999. P. 158—167.)
- [Останин 2019а] — Останин Б. [Сообщение Е. Зейферт от 28 апреля 2019 года по поводу квазианонимности публикации А. Драгомощенко «В легком теле прежнего рождения» в «Часах»] // [Личный архив Е. Зейферт].
- (Ostanin B. [Soobshcheniye E. Zeifert ot 28 aprelya 2019 goda po povodu kvazianonimnosti publikatsii A. Dragomoshchenko "V legkom tele prezhnego rozhdeniya" v "Chasakh"] // [Lichnyi arkhiv E. Zeifert].)
- [Останин 2019б] — Останин Б. [Сообщение Е. Зейферт от 29 мая 2019 года по поводу маргиналий в «Часах»] // [Личный архив Е. Зейферт].
- (Ostanin B. [Soobshcheniye E. Zeifert ot 29 maya 2019 goda po povodu marginalii v "Chasakh"] // [Lichnyi arkhiv E. Zeifert].)
- [Останин 2019в] — Останин Б. Сообщение Е. Зейферт от 7 июня 2019 года по поводу влияния Рильке на Драгомощенко // Личный архив Е. Зейферт.
- (Ostanin B. [Soobshcheniye E. Zeifert ot 7 iyunya 2019 goda po povodu vliyaniya Ril'ke na Dragomoshchenko] // [Lichnyi arkhiv E. Zeifert].)
- [Паунд 1997] — Паунд Э. Путеводитель по культуре: Сборник избранных статей / Сост. К. Чухрукидзе. М.: РФО, 1997.
- (Pound E. Guide to Kulchur. Moscow, 1997. — In Russ.)
- [Скидан 1995] — Скидан А. Критическая масса: Эссе. СПб.: Митин журнал, 1995.
- (Skidan A. Kriticheskaya massa: Esse. Saint Petersburg, 1995.)
- [Скидан 2001] — Скидан А. Сопrotивление поэзии. СПб.: Борей-Арт, 2001.
- (Skidan A. Soprotivleniye poezii. Saint Petersburg, 2001.)
- [Скидан 2019] — Скидан А. Сыр букв мел. Об Аркадии Драгомощенко. СПб.: Jaromir Hladik press, 2019.
- (Skidan A. Syr bukv mel. Ob Arkadii Dragomoshchenko. Saint Petersburg, 2019.)
- [Фоменко 1992] — Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: ТГУ, 1992.
- (Fomenko I.V. Liricheskiy tsikl: stanovleniye zhanra, poetika. Tver', 1992.)
- [Чухрукидзе 1999] — Чухрукидзе К. Pound & E: Модели утопии XX века. М.: Логос, 1999.
- (Chukhrukidze K. Pound & E: Modeli utopii XX veka. Moscow, 1999.)

- [Ямпольский 2000] — *Ямпольский М.* Поэтика касания // Драгомощенко А. Описание / Предисл. А. Барзаха, послесл. М. Ямпольского. СПб.: Академический проект, 2000. С. 356—377.  
(*ampolski M.* Poetika kasaniya // Dragomoshchenko A. Opisanie. Saint Petersburg, 2000. P. 356—377.)
- [Ямпольский 2015] — *Ямпольский М.* Из хаоса. Драгомощенко: Поэзия, фотография, философия. СПб.: Сеанс, 2015.  
(*ampolski M.* Iz khaosa. Dragomoshchenko: Poeziya, fotografiya, filosofiya. Saint Petersburg, 2015.)
- [\*\*\* 1980] — \*\*\* [*Драгомощенко А.*]. В легком теле прежнего рождения // Часы. 1980. № 24. С. 37—50.  
(\*\*\* [*Dragomoshchenko A.*]. V legkom tele prezhnego rozhden'ya // Chasy. 1980. № 24. P. 37—50.)

Юрий Орлицкий

## Особенности «квантового» письма Аркадия Драгомощенко

Yury Orliitskiy

The Characteristics of Arkady Dragomoshchenko's "Quantum" Writing

**Юрий Орлицкий** (РГГУ, ведущий научный сотрудник лаборатории мандельштамоведения, доктор филологических наук) ju\_b\_orliitski@mail.ru.

**Yury Orliitskiy** (Dr. habil.; Head Researcher, Laboratory of Mandelstam Studies, Russian State University for the Humanities) ju\_b\_orliitski@mail.ru.

**Ключевые слова:** Аркадий Драгомощенко, письмо, поэтика, стих и проза, типы стиха, свободный стих

**Keywords:** Arkady Dragomoshchenko, writing, poetry, verse and prose, types of verse, free verse

УДК: 82.09

UDC: 82.09

В статье рассматриваются основные типы стиха, использовавшиеся А. Драгомощенко в разные периоды его творчества, анализируется его отношение к противопоставлению стиха и прозы, дается краткий обзор высказываний поэта о традиционной стихотворной поэтике (по материалам журнала «Часы»). Особое внимание уделяется свободному стиху Драгомощенко, двум главным типам этого стиха, к которым обращался поэт, а также другим характерным типам его стиха: разновидностям нерифмованной силлаботоники, трехсложникам с переменной анакрусой, нерифмованному акцентному стиху. Определяется место стиха Драгомощенко в современной ему русской поэзии.

This article examines the main types of verse used by Arkady Dragomoshchenko during his different artistic periods, analyzes his attitude to the contrast between verse and prose, and gives a brief overview of the poet's statements about traditional verse poetry (based on the materials from the journal *Chasy*). Special attention is paid to Dragomoshchenko's free verse and the two main types of this verse the poet turned to, as well as other types characteristic of his verse: different varieties of non-rhymed syllabotonic verse, three-syllable meters with variable anacrusis, and non-rhyming accent verse. The place of Dragomoshchenko's verse in contemporary Russian poetry is defined.

В своем эссе «Отступление к истокам высказывания» Александр Скидан замечает: «Письмо Аркадия Драгомощенко отличается тем, что принципиально отвергает традиционное разделение на прозу и поэзию, сохраняя, да и то не всегда, лишь визуальную, графическую разницу между ними — способ записи» [Скидан 2013: 5]; как пояснил нам позднее в частном письме автор, он имел в виду «прежде всего прозу как максимально приближенную к поэзии по целому ряду характеристик: образной сущности, обилию инверсий, паронимической аттракции, паратаксису и т.д.» [Скидан 2020], что вполне справедливо. Тем не менее с этим красивым положением с точки зрения рационалистической теории стиха и прозы согласиться невозможно: во-первых, именно потому, что никакой другой разницы между стихом и прозой, кроме «визуальной, графической», не бывает, а во-вторых — что еще важнее — потому что в своей творческой практике, в своем письме АД (согласимся с этим уже общепринятым сокращением инициалов поэта) не только не отвергает разделение речи на стихотворную и прозаическую, но и постоянно это разделение подчеркивает.

Особенно это очевидно в его собственных прозиметрических (то есть состоящих из стихотворных и прозаических фрагментов, чаще всего не только самостоятельных, но и вполне равноправных) произведениях. Так, относительно поздний текст «Изображение Плантации» (2011)<sup>1</sup> состоит из трех частей: написанной верлибром стихотворной и двух противопоставленных ей прозаических «Подписей» [Драгомощенко 2011: 17—20]. Прозаической «Подписью под изображением» контрастно — и в ритмическом, и в семантическом смысле — завершается и стихотворение «Ах, Анатолий, друг не близкий...» (2011), написанное другим излюбленным типом стиха АДТ — вольным белым силлабо-тоническим стихом [Там же: 104].

Не отделяя формально, с помощью подзаголовка, финализирующую текст прозаическую коду от стихотворной части, поэт тем не менее (именно с помощью «способа записи») так же однозначно и четко противопоставляет ее основному стиховому «телу» еще одного своего стихотворения — «Говорить о поэзии означает говорить о ничто...» (1993) [Там же: 355—357].

В других текстах Драгомощенко смягчает это противопоставление, и тогда прозаические фрагменты достаточно плавно «перетекают» в стихотворные и обратно; однако как раз с помощью «способа записи» мы всегда видим, где кончается одно и начинается другое. Например, в тексте «Мелькающие вещи» (2011), состоящем из двух частей, первая написана свободным стихом, а вторая — прозой, в которую вмонтированы четыре коротких стихотворных фрагмента (от четырех до шести строк), именно за счет «способа записи» воспринимающиеся как своего рода иллюстрации к прозаической части текста [Там же: 47—49].

Еще сложнее обстоит дело в более протяженных произведениях. Так, «Кондратий Теотокополус на перекрестке в ожидании гостя» (1988) состоит из шести стихотворных и пяти прозаических частей, сменяющих друг друга; здесь прозаические рассуждения тоже контрастно противостоят лирическим в своей основе стихотворным фрагментам [Там же: 359—370].

Наконец, применительно к тексту «Не все открылись криптограммы почек...» (2000) [Там же: 373—379] можно говорить уже не о двух, а о трех принципиально различных ритмических слоях: традиционном силлабо-тоническом (как видим, начинается текст достаточно редким у АДТ чистым пятистопным ямбом, правда, нерифмованным), который сначала контрастно сменяет свободный стих («Мои руки, зажигает папиросу Севастьян, грузчик...»), и уже на смену ему приходит «настоящая» проза, в конце текста еще дважды уступая место верлибру, но затем возвращаясь снова.

К этому следует добавить регулярно возникающие в стихотворных книгах Драгомощенко полностью прозаические тексты: от минимальных «Подписей» до развернутых эссе (иногда так и называемых автором); очевидно, именно эту принципиальную прозиметризацию композиции целой книги и имел в виду Скидан, говоря об «отвержении» традиционного разделения. Однако здесь скорее следует говорить именно о сознательном разграничении и уме-

1 К сожалению, у нас до сих пор нет научно подготовленного собрания произведений А. Драгомощенко и, соответственно, мы не располагаем точными данными о времени их написания. Поэтому после названия стихов здесь и далее в круглых скобках даются даты их первой журнальной («Часы», «Митин журнал») или книжной публикации, что не всегда соответствует времени написания.

лом использовании возникающих контрастов разной степени жесткости, чем о смещении или тем более о неразличении.

Уникальная, ускользающая от исследовательского глаза сложность стихотворного письма АД постоянно провоцирует современников на высказывания, вольно или невольно воспроизводящие особенности именно такого, принципиально избегающего четкости и однозначности, способа высказывания. Так, Кирилл Корчагин в журнале «Транслит» пишет:

Стихотворения АД часто нелинейны с точки зрения логики причин и следствий, что позволяет дробить *протяженность* (пейзажа, времени или нарратива) на мельчайшие кванты, и эти кванты, будто бы руководимые дыханием, образуют особый ритм текста. Но это не тривиальный стиховедческий ритм ударений, а особый ритм «дискурса» — сочетания квантов разного типа: такой квант может образовывать синтаксис, изображаемый пейзаж, композицию текста и т.п.

Другими словами, в поэзии АД работает некий общий структурный принцип. Если говорить грубо и приближенно, то этот принцип заключается в том, что *связность, непрерывность* возникает из чередования квантов, каждый из которых представляет собой некий частный фрагмент реальности [Корчагин 2013: 15].

Тут не вполне понятно, что именно исследователь имеет в виду под «стиховедческим ритмом» — скорее всего, ритм, изучаемый классическим стиховедением, то есть упорядоченное тем или иным способом чередование ударных и безударных слогов. Однако какой бы загадочный «некий структурный принцип» ни предлагался автором взамен «стиховедческого ритма», стих Драгомощенко, как всякий другой, написанный на русском языке, неизбежно состоит из ударных и безударных слогов и столь же неизбежно подчиняется объективным законам ритмического строения речи. В том числе и состоящей из чередующихся смысловых квантов, восходящей в отечественной традиции прежде всего к поэзии и прозе футуристов и обэриутов.

Принципиально важную особенность творческой манеры АД отметил А. Барзах в отзыве на роман «Китайское солнце»: сравнивая его письмо с манерой Бродского и Петрушевской, критик утверждает: «У Драгомощенко же все ровно наоборот: главное не в смысле, но в фактуре. Он не рассуждает о разрушительности языка, он ее демонстрирует» [Барзах 1997].

В свете этого важно хотя бы кратко остановиться на отношении Драгомощенко к современной ему поэзии и характерным для нее типам письма — причем не к официальной советской, а к гораздо более разнообразной и свободной от внешних запретов неподцензурной. В 17-м томе «Часов» (1979) АД публикует эссе «Блаженство и много нежных средств (несколько слов по поводу поэмы Е. Шварц “Хоррор эротикус”», написанное от лица «души, осатаневшей в регулярном хаосе версификации». Оно интересно нам не столько как отзыв на конкретное произведение, сколько как обобщенное впечатление об окружающей Драгомощенко в конце 1970-х поэтической стихии:

Голос, голос, голос! Я бесконечно слушаю поэзию, я редко или почти совсем не читаю ее. То, что предлагается моим глазам, не что иное, как запись пения, вялая, ничего не говорящая запись мелодекламации, пестрящая длиннотами, вызывающая тошноту плоской патетикой, неумелыми попытками сообразовать свою художественную логику с языком, попытками, обременяющими его, истощающими его неизменным обращением к стереотипным блокам — и впрямь, чем отлича-

ется суждение: «так похожа страсть на убийство» от «развернем широкий фронт работ» — дотошная стенограмма, продолжаю я, постоянного настоящего, не имеющего и не могущего иметь памяти, рассчитанная на мгновенный триумф и рукоплескания [Драгомощенко 1979]<sup>2</sup>.

Очень характерен и содержащийся в том же эссе отзыв на главную беду русской поэзии тех лет:

Римская бижутерия, с легкой руки Бродского осевшая в словарях более молодого поколения, все эти гладиаторы, бассейны, шпильки, форумы, центурионы, эпистолы, все эти бирюльки, долженствующие якобы придавать значительность заурядному комнатному неврозу, смешанные в душевном порыве с ветхозаветными аксессуарами и обрамленные локонами полупризнаний-полупророчеств — весь этот сугубо поэтический материал отказывается служить, выходит из подчинения, паясничает и гримасничает» [Там же].

Уместно вспомнить и определение поэзии, которые дает АТД в эссе «Эксгумация мнимой собаки»:

Поэзия — неизменное, неизмеримое напряжение, трагическое сопротивление, возвращение из смерти, в которую поэт ввергнут силой своего дара (а сам пусть что хочет, то и говорит: вор, дурак, лгун, хитрец — пускай его! Ему и карты в руки, и веры ему никакой — грош ломаный в базарный день, когда принимается за свои рассказы), — ибо восхищенье вовсе не означает пленительного бездетного парения над лугами роз, помаваний кисейных крыльев какого-то второпях придуманного очищения, не распределение расхожих мыслей до полкам добросовестного, стихосложения, — восхищенье прежде всего постоянное преодоление времени в любой его клетке (преодоление некой симметрии) [Драгомощенко 1981].

Наконец, в рецензии на книгу стихов Л. Дмитриева «Тайные причуды кардинала Пирелли, или Сад черепков (несколько замечаний о книге Л. Дмитриева “Нестойкое чувство”» АТД рассматривает эту книгу «в контексте стихотворческой рутины» и видит вокруг нее «меланхолический скандал, учиненный в затхлом бабушкинском будуаре, рассчитанно умелое битье посуды» [Драгомощенко 1984] и т.д. — то есть еще раз перечисляет приметы неприемлемого для него традиционного поэтического искусства — в характеристиках которого, заметим, всегда находится место для отрицаемого поэтом способа стихотворчества: регулярного, добросовестного, рутинного и т.д.

Как свидетельствует мемуарист, не менее строг был АТД и по отношению к классике:

- Аркадий, поэзия должна быть глуповатой, а ты умничаешь!
- А почему она должна быть глуповатой?
- Так обаятельней. И барышням нравится. И умным людям.
- Чушь. Поэзия должна быть интеллектуальной. А Пушкин, по-моему, хреновый поэт.

Вторичный. Неумный. Почему все заладили: Пушкин, Пушкин... Будто ничего другого нет.

Мне больше нравится Джон Эшбери. Или даже Чарльз Олсон [Месяц 2015: 85].

---

2 Здесь и далее журнал цитируется по оцифрованной версии архива «Часов» ([http://samizdat.wiki/Архив\\_журнала\\_«Часы»](http://samizdat.wiki/Архив_журнала_«Часы»)).

От этого негативного фона Драгомощенко последовательно отталкивается. Попробуем рассмотреть, как именно это происходит, то есть какие именно способы стихосложения сам поэт перебирает и подбирает для себя в собственном творчестве, а также как меняется стих Драгомощенко от книги к книге.

М. Ямпольский справедливо пишет (со ссылкой на статью М. Гронаса «Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха» («Новое литературное обозрение. 2012. № 114»)) об антимнемонической природе поэзии АД:

В России, действительно, стих прежде всего запоминается. Люди знают сотни поэтических строк, обмен которыми стал навязчивой привычкой в российских медиа, безостановочно цитирующих знакомые стихотворные 273 строки и часто делающих из них каламбуры. Обмен знакомой строчкой из Пушкина или Пастернака позволяет почти мгновенно установить связь, так как отсылает к некой культурной общности. Поэтические строки стали своего рода мемами русского интеллигентского сообщества.

Иными словами, русский стих в его классическом бытовании связан с памятью и сообществом. Но в поэтическом мире Аркадия эта связь эквивалентна смерти. Жизнь начинается там, где невозможно запоминание стиха. Это исключение памяти и общения — это одиночество поэзии — мотивируется тем, что обмен готовыми стихотворными блоками не позволяет пережить поэзию (то есть именно погрузить ее в жизнь). Цитатный фонд нужен для обмена мертвыми осколками былой жизни, фотографическими клише. Переживание поэзии как уникального опыта жизни предполагает одиночество и беспомыслие, с ним связанное (именно память связывает людей между собой).

Два качества поэтической речи Аркадия прямо вытекают из этой установки — подавление визуальной образности и чрезвычайно усложненный синтаксис, который делает запоминание практически невозможным [Ямпольский 2015: 273–274].

Антимнемонизм поэзии АД напрямую сказывается в выборе им конкретных типов стиха. Когда (в основном в раннем творчестве) он обращается к традиционной силлаботонике, то предпочитает стих без рифмы и урегулированной стопности, то есть ямб или анапест в вольном белом варианте (обращает на себя внимание параллель с аналогичной системой отказов в поэзии Айги [Орлицкий 2006]).

При этом в ряде случаев Драгомощенко допускает определенные отклонения и от этой крайне раскованной («освобожденной») формы силлаботонического стиха. Так, в «Кухонной» и «Сентиментальной элегии» из «Неба соответствий» встречаются по одной «случайной» рифме; стихотворение «Сказано “лампа”, а скажется: “громы весны”...» (1986) начинается строкой пятистопного дактиля, после чего идет белый вольный анапест (то есть стих можно интерпретировать как трехсложник с переменной анакрусой). Таким образом, можно говорить об определенной гетероморфности даже в условиях силлабо-тонической метрики. В свою очередь, три вошедшие в цикл элегии этой ранней книги верлибра включают метрические вкрапления.

А вот пример белого вольного ямба с нарушениями границ строк из ранней поэзии АД (такой тип стиха принято считать изобретением М. Волошина, предложенным им в свое время для перевода «свободного стиха» Э. Верхарна и затем активно внедряемым в оригинальную поэзию — своего рода «замаскированный» ямб [Орлицкий 2016]; значком «/» обозначаются спонтанно возникающие цезуры, на которых появляется наращение слога (то есть по-

является «лишний», выпадающий из регулярной ямбической схемы слог), что, однако, не меняет ямбический характер текста в целом; однако его дополнительно осложняет активное использование анжамбеманов:

...Так времена теряют тени.  
 Мы утешаем / себя, что постигаем  
 в тот час природу сумрака, начал и чисел —  
 Вложа персты в трепещущие дыры / растений,  
 мы сопричастностью покою тщимся / себя  
 обрадовать,  
 а попросту нам страшно...  
 Сентябрь небесноокий / уходит,  
 Пасмурные крылья / над головами распростер  
 Октябрь,  
 Похоже, вновь к изгнанию готовы,  
 в преддверии веселия стоим...  
 О скука помнись!  
 Разве простоты / на нашу долю выпало так мало?  
 В прорехах сырости, в пластах блаженной глины,  
 насыпят нищим риса вдоволь — только поспевай  
 глотать вино сведенными губами,  
 и однозубой вилкой  
 могильной тризны настигать зерно.  
 Так, праздно рассуждая, / брели с Останиным мы тихо  
 по рубежам окраин, наблюдая, / как  
 связь  
 слепая / листа и дерева мерцает...  
 [Драгомощенко 1977].

Очень показательна в смысле отклонений от метрических схем «Кухонная элегия» (1986), написанная в основном вольным белым ямбом с рядом непредсказуемых цезур. Приведем стихотворение целиком, снабдив его метрическими схемами строк и полустрочий (ударные слоги обозначаются цифрой 1, безударные — 0, спонтанная рифма выделена полужирным шрифтом):

Агония лучистой кости / в шишащем снеге,	010001010 / 01010
по ветру изогнут / польни куст,	000010 / 0101
он красноват и колок / — не слушай звон его,	0001010 / 010101

(в трех первых строках текста ямб осложнен неожиданными цезурами, на которых появляется «лишний» безударный слог, что сразу же усложняет рисунок метра)

вомни в тропу стопой. Рука,	01010101
шип повстречав кизила, / не в силах «совершенство формы»	1001010 / 010001010
почтить неспешной каплей крови.	010101010
Мороз.	
И воздух.	
В блеске и разрывах.	01010100010
Пустырь.	

И, мнится, небу столь же трудно	01010101010
изгнать звезду из уравнений <b>света</b> ,	01010001010
как вспомнить, сколько зим до <b>лета</b>	010101010
или позволить памяти свернуться,	00010100010
вернув меж тем ей совершенство формы —	01010001010
не ргутной капли — но иглы бессонной,	01010001010
что разрешит не требующей нити / скользить бестенно,	00010100010 / 01010
более не встретив / всеотражающей и вязкой капли,	100010 / 00010001010

(эта строка формально начинается хореем, однако на самом деле является продолжением предыдущей ямбической полустроки)

как довелось ветвям, руке открывшим пламя	0001010101010
в соединении с разрывом точки.	00010001010
Сера, убога поросль рассвета.	01010100010
Чай жил птенцом в узорной клетке чашки,	01010101010
в окне пустырь кружил — в его оправе,	01010101010
вгрызаясь в холод быстрыми зубами,	01010100010
купались псы в сутробах,	0101010
плаванье ворон напоминало отпечаток в угле,	10001 / 00010001010

(здесь тот же «мнимый» хорей, что и в предыдущем случае)

и пепел папирусный медлил // падать.	010010010 /10
--------------------------------------	---------------

(более серьезное отклонение от схемы: строка начинается тремя стопами амфибрахия, однако в конце он не выдерживается; строку в целом следует интерпретировать как дольникую, и уж никак не соответствующую основному метру стихотворения)

Но веял в волосах сквозняк, / мешая утренней науке	01000101010100010
зеницы, суженной побегом лучевым,	010100010001
рот обучать опять терпению предмета,	0001010100010
узлы вязать и не читать по ним.	0101000101

[Драгомощенко 2000].

Второй тип стиха, к которому активно обращается АД, — свободный стих (верлибр). Тут тоже наличествует мощная традиция — как мировая, так и отечественная. В связи с последней уместно вспомнить редко цитируемое раннее стихотворение АД, написанное как очевидная вариация на тему стихотворения ленинградского классика неподцензурного верлибра:

По следам Г. Алексеева

— отсеките мне голову, —  
как-то вечером сказал он,  
лежа на полу у стены.

Птицы выклевали зернышки  
из его волос.

— Отсеките мне голову!

— Почему? — удивились мы, — Ты хочешь быть похожим на Иоанна?

— Отсеките мне голову, не медлите ни минуты, — сказал он, — Потому что нет в ней мне надобности.

Наконец все это услышали боги,  
и стали хохотать во все горло,  
и от смеха колотить голыми пятками  
о горячую крышу.

После чего принялись обезглавливать  
друг друга.

Божественная грация наполнила  
их движения,  
И в поздний час,  
к нам, обескураженным просьбой  
приятеля  
и весельем богов,  
стали закатываться головы,  
в которых даже у бессмертных  
не было надобности.

Ночь.

На привязи лампа бьется с остервенением.  
Окружают меня создания, о которых  
я думал, что давным давно истаяли  
в будущем образы их

в окно влетает лошадь  
с бирюзовыми крыльями,  
в трубах водопроводных слышится рокот  
голосов приглушенных...

Лапинский, брат мой, с какой тоской  
вглядываюсь я в очертания подвижные  
сучьев на стенах, корневища которых  
кожу рвут,  
набухая у меня на руках!

Вижу я тебя плешивого в девственных  
зарослях одичавшей смородины и крыжовника,  
похожего на монаха  
из ордена францисканцев  
с книгою Данте в руках.

И божественная нищета текла в тот час  
Полог покоя...

Вижу тебя, я вижу как дернулся рот твой  
изумлением детским  
перед любовью неслыханной  
к прекраснейшей Беатриче!

О брат мой! Окружают создания меня,  
о которых я думал, что образы их  
утрачены мной.

Ночь. Загнанный свет лег на свет.

Дерево выплывает к луне,  
Оно рассыпает бесценные тени.

Тускнеет твой облик монаха,  
играющего на домре,  
Плачу я.  
Мерцают звезды в Господних садах  
[Драгомощенко 1976: 120—122].

Если же говорить о мировой классике этой формы, прежде всего стоит вспомнить переводы АТД из американских авторов: Джона Эшбери, Лин Хеджинян, Чарлза Олсона, Майкла Палмера, представительная подборка которых вошла в антологию «Современная американская поэзия в русских переводах» (Екатеринбург, 1996). Характерно, что в этих переводах АТД использует (что, разумеется, связано со стиховой природой оригиналов) традиционный «отрицательный» (то есть принципиально не содержащий ни метра, ни рифмы) верлибр.

Приведем пример из Лин Хеджинян:

Стоящий на кромке скалы ощущает  
определенное удовольствие, в упоении думая:  
«а что, если прыгнуть».  
Но море внезапно вздымается  
и на него взирает с любопытством глупым.

Падают драгоценные капли дождя. Раскаянье  
и решенье тоску отсчета добела выжигают  
в движении стрелок назад. Даже  
в пост-рациональном обществе слово  
как «преданный» пес  
не ведает устали в повтореньи —  
опять и опять

его звонкий голос (стянут в кольцо  
узкого эхо) звучит в темном воздухе раннего  
утра... сыро, опасность  
ребенок готов угодить под машину  
бросаюсь, выгалкиваю, безопасность...

себя повторяя. Я не могла раковину  
«украсть» у природы  
С другой стороны, я не могла просто ее уронить.  
В конце концов, где-то на берегу  
я ее потеряла, но где, как — совершенно не помню.

Так частица каждая знания  
(благодаря близорукости и так далее) лишь умножает собой  
романтизм, ряд перемен, окропленных  
«маленькой музыкой»,  
как если бы шоссе взорвало

мириадам стеклянных брызг этот  
молочно-пасмурный воздух.  
Холмиста моя удача-клаустрофобия, — звучанье  
шоссе почти материнское.  
Рот предполагает в еде —  
благородство какое, мы уплатили сполна по счетам!

Порядок в еде сохраняют тарелки. Дом заявляет  
(неудовлетворительный прототип), что  
автомобиль есть бронированная книжная полка.  
Словно деревянные стены,  
моя клаустрофобия проницаема звуком  
[Хеджинян 1996: 96—97].

С другой стороны, в этой же антологии помещены «Заметки о “свободном стихе”» американского поэта Роберта Крили в переводе того же Драгомощенко; в них, в частности, говорится: «Мне кажется, что термин “свободный стих” в настоящее время вносит неловкость в то, что кажется крепко-накрепко увязанным с расположенными в оппозиции к нему традиционными поэтическими формами, которым, в силу сложившейся исторической ситуации, выказывается намного большее доверие. “Свобода” вызывает множество ассоциаций — “свободный человек”, “свободное падение”, “свободное посещение” и т.д. Уместно также сказать, что смысл такого стиха по большей своей части обязан американской практике, одной из ведущих фигур которой является Уолт Уитмен. <...> Короче, сказать: “свободный” или же: “не свободный” — значит не сказать ни о чем особенном» [Крили 1996: 259].

Нетрудно заметить в этом фрагменте переключки с негативными критическими замечаниями самого АТД, некоторые из которых приведены выше.

Кроме принципиально видоизмененной силлаботоники и верлибра «американского» (и традиционного русского — как у Г. Алексеева) типа, Драгомощенко, особенно в поздних произведениях, нередко обращается также к тоническому стиху, и в первую очередь — к белому акцентнику, введенному в активную практику Бродским [Орлицкий 2012]. В стихотворении «Ослабление признака» его природу можно определить как пятиударный белый акцентный стих, все более важную конструктивную роль (тоже как у Бродского) начинают играть переносы (ниже выделены полужирным), которые часто совмещаются с сильными паузами внутри строк, благодаря чему ослабевают столь важная для классического стиха теснота стихового ряда и возникает усложненная иерархия сегментов стихового текста:

Ludwig Josef Johann

Витгенштейн давно в раю. Вероятно, он счастлив, поскольку его окружающий шелест напоминает **ему о том**, что шелест его окружающий говорит ни о чем, но и не предъясняет того, что надлежит быть «показано». Мучительно, поскольку никак не вспомнить какую-то фразу. Неприятно еще потому, что разум не в состоянии **«схватить» границу** между absorption и знанием поглощения. Erfassen. Фраза забыта, однако он знает, что ее знают все, причем они тоже забыли, более того, даже не знают **о том, что она**, не возникая в раю, обречена появлению, — **если рай**, как полнота языка, постоянен **в стремлении за собственные пределы**, фраза обещает лишь форму, т. е. тень вне источника света, **но между тем забвение** модально, оно расслаивается **и образует пространство**, в котором что-то определено известно. И благодаря чему другое смещается в то, что неведомо. Например, известно, что Витгенштейн (Людвиг) в раю. Также, что тело не подлежит описанию, ни предъяснению. Оглядываясь, Витгенштейн видит, как, **попирая законы** перспективы, у его плеча возникает Вергилий. С ним кто-то рядом. Дождь еще не накрапывает. И не начнется. Естественно, у Витгенштейна **возникает вопрос относительно фразы**, которая была несомненно **важна и отсутствие которой** во рту его **не столько терзает, сколько смущает**. Но неожиданно для себя произносит: «Как поживает Траэль?» И после короткой паузы слышит: «Там, откуда мы, его нет». И Витгенштейн пишет: «Приятное различие температуры разных участков человеческого тела...» Это тоже, скорее всего, что-то напоминает, татуировки песка, окружающий шелест, не говорящий никому — ничего

[Драгомощенко 2011: 15–16].

Наконец, так называемый верлибр длинной строки, к которому Драгомощенко тоже нередко обращается, особенно в своих поздних стихотворениях: в нем, а не в поэзии переводившихся АТД американских поэтов, как раз сказывается влияние поэзии Уитмена. Этот тип свободного стиха до сих пор достаточно редко встречается в отечественной стиховой практике — среди современников Драгомощенко его чаще всего использовал в своих стихах ориентированный на французское письмо Вадим Козовой.

Этот стих находится на самой границе с так называемым версе, специфической формой стихоподобной прозы, для которой главный признак стихотворной речи — авторское членение текста на строки — перестает быть актуальным.

Такие произведения чаще всего печатаются в стихотворных сборниках, однако по сути дела являются прозаическими, а не стихотворными (тут важно помнить о различии оппозиций «стих — проза» и «поэзия — проза»: версе условно является формой поэзии, но при этом принадлежит к прозаическому типу организации текста).

Пример версе у Драгомощенко:

Им ничего не снилось. Из этого состоял сон. Весь. Не исключая противительных союзов. Шум деревьев как прибавление (не избавление). В углу глаза искривленное отражение: анатомическая подробность, я бы сказал, диалога.

Изменение возможного в перспективе сравнения. Куда никто не заглядывал. Как за скорлупу «сейчас». Ничего здесь не трогай.

В ореоле песка стекловидное перемещение личинки.

Ограниченные тонкой линией повествования. Как если бы в отдалении мелькающие машины по мосту — проходя сквозь маслянистую мембрану (возможно перевести как «пленку») умножающего внимания, — этимология. Многое ушло бесповоротно. Разве не так? Разговорный язык.

Разве не так? Сказали «не трогай» — не трогай. Не понуждающая речь. Подобно знанию о снах, которое концентрическими кругами отсутствия образов: — как происходит то или другое исключение из ряда?

Разве не так? Нашествие птиц: каждая переходит из «прямой» описания в кристаллы метафоры. Разве не так? Прозрачность ничего не таит. Разве не так? Я знаю, что: «помню, что снилось ей». «Позднее» требует слов. Будто лед. Словно «разве не так?» Склонение над водной поверхностью. Как будто не так. Равенство исчерпывается в сходстве.

Прибой, маятник — вчерашний день. Факт не вещь. Лестница не спасение. Влага — не избавление от жажды. Разве не так? Моя жизнь (разве не так?) не является мною. Три открытки. Снизу подпись: «ничего здесь не трогай». Между ними пробелы, будто рот изучал формы отсутствия. Ты украла у меня все, даже зубную щетку, сука. Можно ли тень назвать мозгом? О, время! О, власть луны! О, скрепки скоросшивателя! О, власть типографской краски! Фотографий «сейчас» можно сделать сколько угодно.

Известь, мел, мрамор и уксус. Однако и это теперь не относится к мифологии века. О, любовь моя, помнишь ли, как замертво падали птицы к чьим-то ногам, а у нас не было денег даже на пиво [Драгомощенко 2000].

В отличие от него верлибром длинной строки написан, например, цикл Драгомощенко «...Рождение»:

В капсуле блеска слезою исходит коршун.  
В средокрестии этом легкокрыло убийство,  
под стать блесне израненной в глазури паутины и сходств.  
Неразлично и трудно, перетирая до щебня круг гончара.  
Действительно, что прибавит любовь к этой земле — чего  
у меня не было раньше?  
Что добавит еще одна строка книгам, рожденным во мне?  
Зачем она той, кто уводит героев в сценарии сходств?

[Драгомощенко 2011: 25].

Таким образом, в распоряжении поэта находится достаточно широкий спектр стихотворных техник, которые автор осваивает одну за другой, иногда возвращаясь к уже использованным.

Если судить по изданным недавно ранним стихам Драгомощенко (1970—1980), собранным в двух появившихся почти одновременно книгах [Драгомощенко 2016а; 2016б], начинал поэт со свободного стиха, причем сначала с вер-

либра краткой строки, постепенно осваивая длинную. Книгу «Великое однообразии любви» открывает самое раннее из датированных стихотворений (1968), написанное свободным стихом:

описание следует за описанием  
ничто не кончается —  
день следует параллельно птице  
капля скатывается по скорлупе зноя  
корни вытягиваются в стволы  
созвездия пьют тяжелую ночь  
из подвижных ветвей  
добавить: иглы зрачков  
пронизывают пелену описания  
и пропадают в пыли

[Драгомощенко 2016а: 8].

Позднее поэт пробует возможности других типов современного стиха. Так, в первом печатном сборнике АД «Небо соответствий» (Л.: Советский писатель, 1990) содержится 30 стихотворений, объединенных в три цикла. Первый из них назван «Сумма элегий» (в более поздних книгах это наименование снято) и состоит из десяти стихотворений, написанных в основном вполне традиционными типами стиха: семь — силлабо-тоническими размерами (пять — ямбом и два — анапестом), и три — свободным стихом.

Второй цикл книги — «Острова сирен» (1986), который можно рассматривать также как большое многочастное стихотворение, состоит из семи частей, тоже незаглавленных, написанных, за исключением второго текста (выполненного вольным белым ямбом «Порой, казалось, достигают весла...»), свободным стихом. Первая и третья часть включают также прозаические вставки, то есть представляют собой прозиметрические композиции.

Наконец, третий цикл, «Настурция как реальность» (1986), тоже состоит из верлибрических и силлабо-тонических частей (свободным стихом написано восемь, белым вольным ямбом — три, белым трехсложником с переменной анакрусой — одна часть).

Другая отличительная особенность версификации этого цикла — использование верлибра длинных строк, контрастирующих с короткими, а также обильные переносы, в том числе и между частями, например:

Догадка проста — настурция  
не

11

нужна. Слагается из точности исключительной языка,  
требующего от вещи «быть» (говорим иногда)

[Драгомощенко 2011: 428—429].

К тому же в большинстве верлибров активно используются фрагменты силлабо-тонического стиха, то есть применительно к ним вполне можно говорить, что перед нами не свободный, а гетероморфный стих (ГМС) [Орлицкий 2005]. В «Островах сирен» встречается также монтаж в стихотворный текст объемного прозаического фрагмента (прозиметрия).

Можно говорить также о чрезвычайно активном использовании в книге выразительных возможностей заголовочно-финального комплекса. Прежде всего это авторские и неавторские эпитафии, иногда очень оригинальные, например:

Мартовская элегия

розы  
морозы  
(из поэтического).

Или:

Элегия на восхождение пыли

...восходит медленно,  
течет однообразно.

Можно говорить также о других авангардистских элементах «оснастки» поэтического текста: в первую очередь это эквиваленты строф, авторские знаки препинания и т.п. По сути дела, уже в этой книге у поэта складывается и целая система индивидуальных графических/ритмических средств, редких для русской поэзии того времени.

Следующая авторская книга стихов Драгомощенко, «Ксении» (СПб.: Борей-Арт; Митин журнал, 1993) — единое произведение, практически в неизменном виде входившее затем в более поздние и более объемные издания автора. Главный тип стиха в ней — верлибр длинной строки, а также прозиметрические композиции, включающие объемные фрагменты прозы.

Изредка в книге встречаются рифмы, однако в основном стих нерифмованный. Наряду с верлибром, здесь есть и силлабо-тонические стихи — например, вошедшие в большой текст «Кондратий Теотокополус на перекрестке в ожидании гостя» «Ода лову мнимого соловья» и стихотворение «Не все открылись криптограммы почек...», написанные вольным белым ямбом, или стихотворение «Казнь виноградной лозы знаменует начало...» (1993), большая часть которого выполнена разными типами трехсложников. Появляется в книге и свободный стих короткой строки.

В следующем году в том же «Борее» выходит поэтическая книга Драгомощенко «Под подозрением» (1994), главное место в которой тоже занимают небольшие верлибры короткой строки, например:

Пустые крыши  
Пустые словари  
Пустая ночь — одни стрижи —  
Тавтология форм  
Цитата: «на вершине горы»  
Снова  
Сквозь стены.  
Изморось  
речной туман — май.  
Пишет: молниеносное явление листа

не застигнет врасплох  
Явление зелени  
не из ожидания зеленого.  
Луна появляется не в стекле

Ни тени завтра

Память  
двоение  
берега

[Драгомощенко 2000].  
(1993)

Обращается в этой книге поэт и к объемным сноскам, образующим прозиметрию:

Весеннее полнолуние  
Ночь затмения  
Увидел во сне  
Как Чен Ден\* рубит рыбу  
(не переменялся ни в чем)  
Как рыба трубит в трубу  
Как обрушивается река  
Как радуга сводит концы с концами  
Со спуска на полосе  
Гельветика — 9-й кегль

\* персонаж росписей Фан Цзун-чжэня. По свидетельству Го Жо-Сюя, играя кистью, прекрасно изображал демонов, чешую и луну. О нем также с достоверностью можно сказать, что сочетания его слов оставляли впечатление гибкости и силы, причем осторожность никогда не оставляла его кисть. В последнем его сравнении луны с луной заметно будущее совершенство. Вскоре о нем перестали слышать, а еще через некоторое время вспоминать. Должно быть, скрывшийся, переменявший привычки, остригший волосы, он предался любимому занятию — созерцанию тысячи вод, ногтей на ногах, замерзших ягод и следов птиц в северном небе. Много спустя он подтвердил, что все так и было [Там же].

Сохраняется в книге также верлибр длинной строки.

Далее, в книге «Фосфор» (СПб.: Северо-Запад, 1994), включающей одноименный роман, прозу, статьи, эссе и стихи, доля свободного стиха уменьшается, а силлаботоника становится более востребованной.

Интересные опыты работы с традиционным стихом обнаруживаются и в книге «Описание» (СПб.: Академический проект, 2000), тоже включающей тексты разных лет. Так, среди опубликованных здесь ранних (1960—1970) произведений можно выделить стихотворение, написанное белым трехсложником с переменной анакрусой, базовым размером которого выступает пятистопный анапест (5 строк из 11, причем четыре из них идут подряд), еще две строки написаны соответственно шести- и четырехстопными вариантами этого метра, еще одна — восьмистопником с цезурой посередине строки, то есть, по сути дела, сдвоенным четырехстопным анапестом; одна строка совпадает с четырехстопным амфибрахийем, одна — с пятистопным дактилем (причем это соответственно

первая и последняя строки стихотворения) и одна — шестистопным дактилем с усечением на цезуре (то, что традиционно именуется русским пентаметром):

В глубоких зеницах ножа шелест темного облака,  
 010010010010010 Амф 5  
 лезвие тронешь рукой — ранним восходом взойдет,  
 1001001 1001001 Дак 6 с ус. на цезуре (русский пентаметр)  
 словно кровью размытой. Шурша разрушают стрекозы  
 0010010010010010 Ан5  
 разветвления зимних страниц, и запястий касается лед.  
 001001001001001001 Ан6  
 Где весны ломкий край... — кто-то скажет,— сколь пасмурно небо.  
 0010010010010010 Ан5  
 Разбиваются капли дождя, гаснет узкая сталь.  
 001001001001001 Ан5  
 Что открылось окном за мостом в черно-белом цветеньи?  
 0010010010010010 Ан5  
 Птичьи крыши, следы, талый гаснущий флаг  
 001001001001001 Ан 5  
 остаются во сне, за которым сереет, и шагов нарастает тема с утра.  
 0010010010010 / 00100101001 Ан4+4 с одним стяжением  
 И, склоняясь к ножу, видишь облако резче,  
 0010010010010 Ан4  
 слышишь течение в воске воздушных равнин.  
 1001001001001 Дак 5

[Там же].

Книга «На берегах исключенной реки» (М.: ОГИ, 2005) вновь демонстрирует поворот к свободному стиху, однако теперь его характеризует не введение метрических фрагментов, а устойчивое тяготение к акцентной упорядоченности (по аналогии с моделью позднего белого стиха Бродского [Орлицкий 2012]). В книге «Тавтологии» такой стих становится количественно преобладающим. Кроме того, в книге встречаются стихотворения, написанные традиционным, не упорядоченным по числу ударений в строке, верлибром; много здесь также прозаических миниатюр.

Таким образом, можно в общих чертах определить направление эволюции стиха Аркадия Драгомощенко за пятьдесят лет его развития. Начав с белой вольной силлаботоники, поэт пережил увлечение «международным» (термин М. Гаспарова) свободным стихом (сначала — длинной, а потом и короткой строки), а в конце пути обратился к тонически урегулированному белому стиху в духе позднего Бродского, осложненному обилием переносов. При этом на протяжении всего творчества Драгомощенко регулярно обращался также к совмещению стиха и прозы (прозиметрии) как в рамках одного произведения, так и — позднее — в рамках прозиметрической книги, активно используя также ритмообразующий потенциал заголовочно-финального комплекса.

Можно констатировать, что в ходе индивидуальной эволюции поэт выработал собственную стиховую манеру, характеризующуюся определенной гетероморфностью. В ранней силлаботонике она проявляется в вольности стиха, создающей контраст строк разной слоговой и акцентной длины, в неупорядоченном чередовании разных трехсложников, в умышленном разном клаузул,

в немотивированном обращении к окказиональной рифме; в раннем верлибре — в регулярном использовании метрических вставок, иногда — достаточно протяженных.

Позднее Драгомощенко практически полностью отказывается от метра, начинает использовать свободный стих с принципиально разной длиной строки, а потом постепенно упорядочивать его по количеству ударений. Дополнительным ритмообразующим механизмом при этом становится активное использование переносов, к которым «подтягиваются» паузы в середине строки, что вместе создает принципиальную разномерность сопоставляемых фрагментов, неоднозначную градацию пауз. При этом на протяжении всего творчества Драгомощенко практически не использует в своих стихах рифменные созвучия.

Особого разговора заслуживает также проза Аркадия Драгомощенко — как собственно художественная, так и эссеистическая, в которой самым активным образом используется стиховое начало. Можно сказать, что сам АТД сформулировал свое отношение к ней в своем послесловии к книге «Изысканий и эссе» Александра Скидана «Сопротивление поэзии»: «Проза поэта не является продолжением его поэтической речи. Следует ли говорить о поэзии прозаика? Последнее по обыкновению представляет собой частный случай. Но поэт обращается к прозе, как к возможности “экзистенциальной” инаковости. Мысль продолжает себя следующим образом — к поэту проза подступает двусмысленным мгновением смерти, сводящим в точку (наподобие той, что по Гоголю возможно углядеть в русалке) масштабы и меры его поэтического проекта.

Поэтического проекта как такового нет. Но его возникновение возможно “в прозе” в виде упомянутой выше плавающей и не имеющей измерений точки» [Драгомощенко 2001: 227–228]. Но это тема уже другого исследования.

## Библиография / References

- [Барзах 1997] — Барзах А. [О романе Аркадия Драгомощенко «Китайское солнце»] // Митин журнал. № 55. С. 259–265 (<http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/dragomot.html>).
- (Barzah A. [O romane Arkadiya Dragomoshchenko “Kitayskoe solntse”] // Mitin zhurnal. № 55. P. 259—265 (<http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/dragomot.html>))
- [Драгомощенко 1976] — Драгомощенко А. Стихи // Часы. 1976. № 1. С. 116–141.
- (Dragomoshchenko A. Stikhi // Chasy. 1976. № 1. P. 116—141.)
- [Драгомощенко 1977] — Драгомощенко А. Фальшивый венок // Часы. 1977. № 8. С. 109–121.
- (Dragomoshchenko A. Fal'shivyy venok // Chasy. 1977. № 8. P. 109—121.)
- [Драгомощенко 1979] — Драгомощенко А. Блаженство и много нежных средств (несколько слов по поводу поэмы Е. Шварц «Хоррор эротикус») // Часы. 1979. № 17. С. 186–191.
- (Dragomoshchenko A. Blazhenstvo i mnogo neznykh sredstv (neskol'ko slov po povodu poemy E. Shvarts “Horror erotikus”) // Chasy. 1979. № 17. P. 186—191.)
- [Драгомощенко 1981] — Драгомощенко А. Эксгумация мнимой собаки (замечания к докладу Ю. Колкера «Пассеизм и гуманизм») // Часы. 1981. № 32. С. 241–255.
- (Dragomoshchenko A. Eksgumatsiya mnimoy sobaki (zamechaniya k dokladu Yu. Kolkera “Passeizm i humanizm”) // Chasy. 1981. № 32. P. 241—255.)
- [Драгомощенко 1984] — Драгомощенко А. Тайные причуды кардинала Пирелли, или Сад черепков (несколько замечаний о книге Л. Дмитриева «Нестойкое чувство») // Часы. 1984. № 48. С. 130–132.

- (*Dragomoshchenko A.* Taynye prichudy kardinala Pirelli, ili Sad cherepkov (neskol'ko zamechaniy o knige L. Dmitrieva "Nestoykoe chuvstvo" // *Chasy*. 1984. № 48. P. 130—132.)
- [Драгомощенко 2000] — *Драгомощенко А.* Описание. СПб.: Академический проект, 2000 (<http://www.vavilon.ru/texts/dragomot4-4.html>).
- (*Dragomoshchenko A.* Opisanie. Saint Petersburg, 2000 (<http://www.vavilon.ru/texts/dragomot4-4.html>).
- [Драгомощенко 2001] — *Драгомощенко А.* Послесловие // Скидан А. Сопротивление поэзии: изыскания и эссе. СПб.: Борей-Арт, 2001.
- (*Dragomoshchenko A.* Posleslovie // *Skidan A.* Soprotivlenie poezii: izyskaniya i esse. Saint Petersburg, 2001.)
- [Драгомощенко 2011] — *Драгомощенко А.* Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- (*Dragomoshchenko A.* Tavtologiya: Stikhotvoreniya, esse. Moscow, 2011.)
- [Драгомощенко 2016а] — *Драгомощенко А.* Великое однообразии любви. СПб.: Пальмира, 2016.
- (*Dragomoshchenko A.* Velikoe jednoobrazie lyubvi. Saint Petersburg, 2016.)
- [Драгомощенко 2016б] — *Драгомощенко А.* Почерк. СПб.: Лимбус Пресс, 2016.
- (*Dragomoshchenko A.* Pocherk. Saint Petersburg, 2016.)
- [Корчагин 2013] — *Корчагин К.* Распределенная речь: протяженность и дробность в поэзии Драгомощенко // *Транслит*. 2013. № 13. С. 13—15.
- (*Korchagin K.* Raspredelennaya rech': protyazhenost' i drobnost' v poezii Dragomoshchenko // *Translit*. № 13. 2013. P. 13—15.)
- [Крипи 1996] — *Крипи Р.* Заметки о свободном стихе // Современная американская поэзия в русских переводах / Сост. А. Драгомощенко, В. Месяц. Екатеринбург: Уральское отделение Российской академии наук, 1996. С. 259—261.
- (*Creely R.* Notes Apropos "Free Verse" // *Sovremennaya amerikanskaya poeziya v russkikh perevodakh* / Ed. by A. Dragomoschenko, V. Mesyats. Ekaterinburg, 1996. P. 259—261. — In Russ.)
- [Месяц 2015] — *Месяц В.* «С серебряной ложкой в руке...». Лоскутный мемуар // *Гвидеон*. 2015. № 12—13. С. 84—92.
- (*Mesyac V.* "S serebryanou lozhkoy v ruke...". Loskutnyu memuar // *Gvideon*. 2015. № 12—13. P. 84—92.)
- [Орлицкий 2005] — *Орлицкий Ю.* Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 187—202.
- (*Orlitskiy Yu.* Geteromorfnyy (neuporyadochenny) stikh v russkoy poezii // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2005. № 73. P. 187—202.)
- [Орлицкий 2006] — *Орлицкий Ю.* О стихосложении Геннадия Айги // Айги. Материалы. Исследования. Эссе: В 2 т. Т. 2. М.: Вест-Консалтинг, 2006. С. 154—173.
- (*Orlitskiy Yu.* O stikhoslozhenii Gennadiya Aygi // *Aygi. Materialy. Issledovaniya. Esse: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2006. P. 154—173.*)
- [Орлицкий 2012] — *Орлицкий Ю.* Белый акцентный стих Иосифа Бродского // *Славянский стих*. Вып. IX. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 117—124.
- (*Orlitskiy Yu.* Belyy aktsentnyy stikh Iosifa Brodskogo // *Slavyanskiy stikh*. Iss. IX. Moscow, 2012. P. 117—124.)
- [Орлицкий 2016] — *Орлицкий Ю.* Стиховая уникальность исторических поэм М. Волошина // *Вестник Владимирского государственного университета. Серия: Социальные и гуманитарные науки*. 2016. № 4. С. 57—65.
- (*Orlitskiy Yu.* Stikhovaya unikal'nost' istoricheskikh poem M. Voloshina // *Vestnik Vladimirsikogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'nye i gumanitarnye nauki*. 2016. № 4. P. 57—65.)
- [Скидан 2013] — *Скидан А.* Отступление к истокам высказывания // Драгомощенко А. Устранение неизвестного. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 5—9.
- (*Skidan A.* Otstuplenie k istokam vyskazyvaniya // *Dragomoshchenko A.* Ustranenie neizvestnogo. Moscow, 2013. P. 5—9.)
- [Скидан 2020] — *Скидан А.* Письмо Ю.Б. Орлицкому от 22.08.2020 // [Частный архив автора].
- (*Skidan A.* Pis'mo Yu.B. Orlistkomu ot 22.08.2020 // [Chastnyy arkhiv avtora].)
- [Хеджинян 1996] — *Хеджинян Л.* Из книги «Передел» // Современная американская поэзия в русских переводах / Сост. А. Драгомощенко, В. Месяц. Екатеринбург: Уральское отделение Российской академии наук, 1996. С. 88—98.
- (*Hejiniyan L.* From "Redo" // *Sovremennaya amerikanskaya poeziya v russkikh perevodakh* / Ed. by A. Dragomoschenko, V. Mesyats. Ekaterinburg, 1996. P. 88—98. — In Russ.)
- [Ямпольский 2015] — *Ямпольский М.* Из хаоса (Драгомощенко. Поэзия, фотография, философия). СПб.: Сеанс, 2015.
- (*Jampolski M.* Iz khaosa (Dragomoshchenko. Poeziya, fotografiya, filosofiya). Saint Petersburg, 2015.)

Никита Сунгатов

# Против памяти: к генеалогии письма АТД

Nikita Sungatov

Against Memory: Towards a Genealogy of Arkady Dragomoshchenko's Writing

**Никита Сунгатов** (независимый исследователь) [sungatovnick@gmail.com](mailto:sungatovnick@gmail.com).

**Nikita Sungatov** (Independent scholar) [sungatovnick@gmail.com](mailto:sungatovnick@gmail.com).

**Ключевые слова:** Аркадий Драгомощенко, *Расположение в домах и деревьях*, Джером Д. Сэлинджер, советская неподцензурная литература, память, буддизм

**Key words:** Arkady Dragomoshchenko, *Raspolozhenie v domakh i dereviakh*, J.D. Salinger, uncensored Soviet literature, memory, Buddhism

УДК: 82.09

UDC: 82.09

В статье рассматриваются основные мотивы поэтики Аркадия Драгомощенко — память, забывание, критика субъекта — через призму его первого романа, «Расположение в домах и деревьях». Особое внимание уделяется герою романа в сравнении с героем романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», а также роли диалектики правды и лжи в поэтике романа.

This article examines the fundamental motifs of Arkady Dragomoshchenko's poetry — memory, forgetting, criticism of the subject — through the prism of his first novel, *Raspolozhenie v domakh i dereviakh*. Special attention is given to the novel's protagonist in comparison to the protagonist of J.D. Salinger's novel *The Catcher in the Rye*, as well as the role of dialectics of truth and lies in the novel's poetics.

Аркадий Драгомощенко изменил русскую словесность, «учредил совершенно другую традицию в русском языке, иную логику письма» [Скидан 2019: 6], переписал русский стих набело. Благодаря многолетней работе исследовательницы письма АТД (Анатолий Барзах, Александр Скидан, Михаил Ямпольский, Евгений Павлов и др.) и насыщенной в последние годы работе институций (премия Аркадия Драгомощенко, конференции «Иные логики письма» на факультете свободных искусств и наук СПбГУ, тематические блоки в журнале «Новое литературное обозрение») сегодня это уже стало консенсуальным, хотя еще при жизни АТД представить это было сложно: мейнстримом «актуальной поэзии» были скорее (пост)концептуалистские поэтики, работающие с «прямым высказыванием» и травестией речевых клише, либо постакмеистические стихи, находящиеся в прямом диалоге с поэзией Серебряного века.

Однако надо признать, что Аркадий Трофимович Драгомощенко не сразу стал тем АТД, совершившим «тройной отказ» [Там же: 37], о сложной поэтике которого пишут монографии и чьим именем названа молодежная поэтическая премия. Обильно публикуемые в последние годы ранние стихотворения (в сборниках «Почерк» (СПб.: Лимбус-Пресс, 2016), «Великое однообразие любви» (СПб.: Пальмира, 2016), «Остров осени» (СПб.: Литературная матрица, 2021)) открывают нам несколько иного Драгомощенко: более лиричного, восходящего к европейскому модернистскому канону, еще не поставившего вопрос о субъекте столь радикально.

Ранние тексты писателей, ставших классиками, часто вызывают известную сложность: что делать с ранними, доконцептуалистскими стихами Пригова? или подражательными стихами молодого Бродского? В интервью Вадиму Темирову — это известная цитата — Драгомощенко говорит: «Поэзия, которая не стремится уничтожить себя в собственной служебной репликации и, более того, в себе самой, не может трогать ни читателя, ни критика, ни философа. Только в исчезновении собственного существа возникает возможность нового появления. Не рождение важно, — важна “смерть”» [Темиров 2003]. Не только отдельное стихотворение, но и сам поэт в какой-то момент сталкивается с необходимостью уничтожить себя в письме, отказаться от клише и культурных диспозитивов, бессознательно принимавшихся за правила и аксиомы. Как происходит «смерть поэта» и его перерождение, в какой момент, почему? Эта точка часто остается сокрытой, непроясненной: поэты заматают следы и запрещают публиковать свои ранние тексты. Но в то же время именно ранние тексты способны высветить поздние, «сложившиеся»; в них можно обнаружить те мотивы, которые кристаллизуются позже.

Так, в прозаическом тексте «Тень черепахи», написанном в начале 1970-х, уже видна фрагментарность, постоянная *не-окончателность* высказывания. Но эта фрагментарность напоминает скорее об «Опавших листьях» Василия Розанова, чем о том потенциально бесконечном, самозаворачивающемся фрактальном письме АТД, которое мы знаем по более поздним его текстам. Вместе с тем уже в «Тени черепахи» обнаруживает себя саморефлексия, вопрошание о надежности своего восприятия и своего «я», сомнение в памяти о «себе»: «Вспоминаю, как радостно было то, что называю сейчас творчеством, лет восемь назад. Сколько мне было тогда? Двадцать? Двадцать два?» [Драгомощенко 2014: 13]. В этом пассаже посеяно зерно, из которого вырастет дальнейшее письмо Драгомощенко — здесь вопрошание о «себе» и своем прошлом еще эскипцировано, впоследствии оно уйдет в ткань письма, в вопрошающую о себе форму.

Странную славу имеет роман Аркадия Драгомощенко «Расположение в домах и деревьях». Именно за него Драгомощенко получил в 1978 году первую премию Андрея Белого (в номинации «Проза»), но долгое время прочесть его было практически невозможно: он был опубликован в машинописном виде приложением к журналу «Часы» в том же 1978-м и с тех пор не переиздавался. В 2019 году наконец вышло отдельное издание, но и оно пока не было осмыслено и включено в корпус критической литературы об АТД — его рецепция ограничилась парой небольших рецензий.

Отчасти это можно объяснить как раз тем, что в контексте сложившегося на сегодняшний день корпуса АТД роман стоит особняком: если в «Фосфоре» и «Китайском солнце», зрелых вещах Драгомощенко, чувственное и аналитическое уже находятся в нераспутываемой связке, разноуровневые языки описания смешиваются друг с другом, а фабулу реконструировать практически невозможно, то «Расположение...» выглядит (на первый взгляд) более прозрачным, и в нем есть даже доступная пересказу фабула (*sic!*).

Фабула, впрочем, почти необязательная, почти гоголевская: двое молодых людей, рассказчик — безымянный писатель — и его друг — художник Амбражевич — спешат «выпить портвейна» на Васильевский остров, по дороге встречаются знакомую Амбражевича Веру. Вскоре Амбражевич и Вера пропадают из поля зрения рассказчика, а спустя некоторое время (в романе есть несколько

взаимоисключающих версий, спустя какое время, — это важная деталь) главный герой узнаёт, что Амбражевича сбил автомобиль. Герой и Вера берут бутылку водки и бесконечно долго гуляют по городу, ведя пустые разговоры и соблазняя друг друга.

Эту фабулу паутиной охватывают детские воспоминания героя: о строгом отце-полковнике; деде, застрелившем своего брата; сестре Соне, на запястье которой рассказчик «вытатуировал слово *мгновение*», и т.д.

Главный герой романа, пожалуй, даже стереотипен для своего времени. Во многом он воплощает собой габитус советской неофициальной культуры: пьянство, нигилизм, недоверие и презрение ко всему социальному: карьере, успеху... Вот как характеризует он себя на первых страницах романа: «Не нужно быть тонким психологом, чтобы определить степень моей никчемности и лени. Леня моя абсолютна. Я тощ, сутул, в глазах моих при желании можно прочесть лишь одно: напиться за чужой счет и бухнуться спать» [Драгомощенко 2019: 14]. Или: «Наверное, мне иногда хотелось выглядеть со стороны человеком, пережившим большое потрясение — так нищий мечтает не о куске хлеба, не о крове, а о миллионных состояниях» [Там же: 32]

В одном из эпизодов он противопоставляет себя Амбражевичу, презрительно говоря, что тот ждал награды за свое творчество («взгляд голубых глаз, премии, публикации в неведомых журналах, галереи»), в то время как рассказчик преследовал обратную цель — «забраться в чашу, где среди бликов, пятен, теней, тьмы и света, голосов и молчания *стать невидимым*» [Там же: 51].

Принципиальная асоциальность, трикстерство, юмор висельника, поражение как победа — все это роднит героя «Расположения...» с другими героями эпохи брежневского «застоя»: героями Довлатова и Володина, персонажем Янковского из «Полетов во сне и наяву» и др. Среди прочего этих «застойных» героев роднит нахождение в том, что Алексей Юрчак, переосмыслив бахтинское понятие, назвал «пространством внеаходимости» [Юрчак 2014], в *невидимых* лакунах, которые заостеневший советский социальный порядок оставлял для частной жизни, неконтролируемой государством.

Есть ли прототип у этих героев — и у героя Драгомощенко? Рискну предположить, что (возможно, бессознательным) их прототипом мог быть Holden Caulfield из романа Джерома Д. Сэлинджера «Catcher in the Rye» — а вернее, Холден Колфилд из перевода «Над пропастью во ржи», сделанного Ритой Райт-Ковалевой. Потерянный подросток, «бунтарь без цели», меланхолик и нигилист, Колфилд описывает себя так: «...[я] ужасный *лгун* — такого вы никогда в жизни не видали» [Сэлинджер 2004: 20]. Сравним с самописанием героя Драгомощенко: «В довершение ко всему сообщу, что я *лжив* непомерно и не являю собой образца непреклонности и честности» [Драгомощенко 2019: 14].

Любопытно, что Драгомощенко называет Сэлинджера в числе повлиявших на него писателей, причем называет в контексте открытия буддизма: «...я обнаружил за прилавком стопку перевязанных бумажным шпагатом серых холщовых книжек. Это была “Дхаммапада”. Как она туда попала, ума не приложу. <...> Надо заметить, что в тот же год в руки попал “русский” Сэлинджер (первое издание в переводе Райт-Ковалевой), что годом раньше опять-таки случайно наткнулся в журнале “ИЛ” на стихотворение Гинзберга “Сутра подсолнуха” в переводе А. Сергеева и, бесспорно, что-то еще, потом еще и так далее, и что образовало в голове свой параллельный узор» [Драгомощенко 2013: 281].

Первое издание Сэлинджера, о котором пишет АТД, вышло в 1965 году в издательстве «Молодая гвардия» (по иронии, в том же 1965-м Сэлинджер замолкает, перестает писать). Колфилд в романе Сэлинджера протестует против капиталистического социального порядка, консюмеризма и ложной морали. Однако его протест не окаймлен знаменем определенной политической партии. Колфилд — органический персонаж литературы экзистенциализма, все, что он может противопоставить «пустому» миру, — «пустые» же действия, в которых осуществляется хотя бы какое-то подобие того, чем обещала стать жизнь. У Колфилда нет позитивной политической или социальной программы, в конечном счете он сомневается не только в других, но и в себе; это не только отрицание внешнего социума, но и само-отрицание. Колфилд отказывается от того, чтобы дать оценку своим действиям и себе. Так, в финале истории он говорит: «Д. Б. меня спросил, что же я думаю про то, что случилось, про то, о чем я вам рассказывал. По правде говоря, я и сам не знаю, что думать» [Сэлинджер 2004: 192].

Здесь экзистенциалистская линия сближается с дзен-буддистской, которая станет основной для будущего Сэлинджера и логично приведет его к отказу от письма и молчанию до конца жизни. Эта же линия, линия, связанная с опустошением сознания, само-отрицанием и само-забыванием, гораздо отчетливее проявляется и в первом романе Аркадия Драгомощенко.

В нем впервые проявляются темы, которые станут для Аркадия Драгомощенко главными, и в первую очередь — тема памяти. Александр Скидан пишет в статье «Отступление к истокам высказывания»: «С конца 1970-х Драгомощенко разрабатывает контрпрустинианскую, контрнабоковскую стратегию, подрывающую концепцию литературы как спасения через память и направленную против метафизики присутствия» [Скидан 2019: 25]. Ту же мысль высказывает и Михаил Ямпольский, говоря, что «самый радикальный поэтический жест Драгомощенко — разрыв поэзии с памятью» [Ямпольский 2015: 273].

В «Расположении в домах и деревьях» память немедленно обнаруживает свою проблематичность и амбивалентность. Самое начало романа, второй абзац: «Нет, не будем, нет-нет, не будем говорить о памяти. Слишком плохой она свидетель, чересчур правдивый. Да осенит нас ложь» [Драгомощенко 2019: 5]. И тут же — всего через три страницы: «Нет. Не будем обращаться к памяти. Я уверился в *ложности* самых достоверных воспоминаний» [Там же: 8]. Память плоха всегда, плоха тем, что она правдива, но одновременно плоха тем, что лжива; это неснимаемое противоречие (из таких будет соткана поэтика зрелого АТД) задает тон всему роману. Вдобавок ко всему, и само утверждение «*не будем говорить о памяти*» окажется ложью: от начала и до конца романа тема памяти постоянно всплывает эксплицитно, не говоря о том, что большую его часть занимают пространственные воспоминания — не только главного героя, но и других рассказчиков: бабушки, Веры, Амбражевича.

*Память* и *ложь* связываются друг с другом на протяжении всего романа: «Память являет ложь. Но пусть ложь явит нам память» [Там же: 278]. Рассказчик путается в воспоминаниях, одно и то же событие предстает перед нами в разных вариантах, да и сам образ рассказчика (но не интонация) меняется от фразы к фразе. Вот он подробно описывает наслаждение от утреннего глотка пива, вот он угощает спутницу сигаретой и закуривает сам, и тут же — характерный пассаж:

Правдой было то, что мне никуда не надо было спешить. Уже неделю мне не нужно было спешить. Там, где я зарабатывал деньги, мне предложили сменить род деятельности. Чем-то я им не подходил. Не пью, не курю, рискованных анекдотов не рассказываю, дамам в присутствии других под юбки не шастаю. Но, опять-таки, мне могло только показаться, а на самом деле я по-прежнему числился в учреждении, где люди (не только один я) в поте лица своего трудились ради куска хлеба и кружки пива [Там же: 54].

*Ложью* оказывается не только *память*, но и я как производное этой *памяти*. Еще раз вспомним, что герой сообщает о себе в самом начале романа: «...я *лжив* непомерно и не являю собой образца непреклонности и честности» [Там же: 14].

*Я лжив* — удивительная, на первое прочтение почти незаметная модификация парадокса лжеца: единичное парадоксальное утверждение «я лгу» превращается в атрибут («я — лжив»), ставящий под сомнение само это «я», распространяющийся на весь роман.

Дальше — больше: «Вместо того, чтобы слушать, я *рассказываю*. И было бы что рассказывать! Мало того, замечаю: чтобы верили, мне хочется, уверовали в то, что рассказываю, а в противном случае — зачем огород городить! <...> Отсюда следствием — *первая и столь короткая ложь — Я*» [Там же: 36—37]. Рассказывая, я неизбежно лгу, и эта ложь и создает меня. Шаг за шагом Драгомощенко отождествляет *рассказ, память, ложь и я* — и это отождествление определяет не только поэтику всего романа, но во многом и дальнейшее развитие письма Драгомощенко.

В эссе с характерным названием «Эротизм за-бывания» он пишет: «Вне памяти... не может произойти становление ни “я”, ни личности, ни самости, ни коллективного. Вне “я” и вне “коллективного” становится невозможным повествовательный дискурс, само повествование, совлекающее мир в доступное понимание, воспроизведению и повторению состояние — в содержание» [Драгомощенко 1994: 152—153].

Отказ от повествовательности и завершенности образа, его текучесть, паноптическое внимание, направленное со всех точек сразу, — то, чем известно письмо Драгомощенко, и это напрямую связано с памятью. Как пример эффекта работы памяти в поэтике Драгомощенко Анна Глазова приводит наложение двух сред: визуальной и языковой [Глазова 2013]. Визуальный отпечаток (магнолии на фотографии Арнольда Гентле в примере Глазовой) сталкивается с риторическим клише («*юность, цвет яблонь и т.д.*» — как описывает это сам АТД в эссе «Местность как усилие» (цит. по: [Там же: 258])), на выходе рождая образ, не сводимый ни к фотографии, ни к концепту. Дюймовочка-Миллей под яблоней: это, конечно, и правда, и ложь одновременно; в памяти сталкиваются разные участки опыта (визуальный, аудиальный, тактильный, языковой и т.д.) и сталкиваются с воображением, взбивающим их в некую новую массу.

Отсюда же — и «стихотворения с вариантами». Александр Скидан указывает, что «[Драгомощенко] писал не только на полях, поверх чужих текстов, но и постоянно переписывал, видоизменял собственные. Безостановочный процесс, *work in progress*, в котором угадывается одержимость темпоральностью акта письма, трансформирующего пишущего и в конечном счете предстającego самим “предметом” поэтического исследования (из “Ксений”: “если

это пишется, я не тот, кто”)» [Скидан 2019: 70]. Переписывание своих старых текстов — это и переписывание памяти: спустя время текст как завершенное, сотканное произведение становится воспоминанием о тексте. Не только вещи, впечатления, опыт, но и слова, тексты меняются в памяти становятся чем-то иным относительно самих себя.

В статье «Политики детства: стратегии сопротивления Драгомощенко» Евгений Павлов предлагает координаты для темы «Драгомощенко и политика», указывая, что «незавершенность и незавершаемость языка служат фундаментом поэтики Драгомощенко; его поэзия и проза неотступно преследуют этот разрыв и схватывают его в момент ускользания и превращения в еще одно значение» [Павлов 2020: 251]. Далее Павлов указывает, что эта принципиальная незавершенность означивания служит у Драгомощенко раскрытию особой темпоральности, сопротивляющейся потоку времени, понята потому вслед за Лукрецием и Делёзом как «чередa симулякров» [Там же: 254].

В начале уже упомянутого эссе «Эротизм за-бывания» Драгомощенко с характерной сдержанно-иронической интонацией высказывает совершенно политически бескомпромиссные мысли: «И в самом деле, не искусительно ли поместить интересующий нас предмет [память] в историческую и геополитическую перспективы? Паче того, для меня, проведшего жизнь в стране, чьи, скажем, более чем изумительные отношения с “памятью” и “историей” были отмечены еще недоумением Чаадаева, но благодаря чему мне досталась редкостная возможность наблюдать ее удивительные трансформации, как на уровне личности, так и общества. Но со временем притупляется все, в том числе и чувство удивления» [Драгомощенко 1994: 150—151]. Девяносто четвертый год. Двадцать семь лет спустя изумления не убавилось; впрочем, и чувство удивления затупилось почти до полного исчезновения.

Это короткое замечание позволяет детальнее раскрыть политическую перспективу письма АД. В самом деле, если проблематика индивидуальной памяти может быть не столь очевидна (поставить под сомнение собственное прошлое, свои воспоминания, «себя» требует особых интеллектуальных и духовных усилий), если «поток времени как чередa симулякров» может показаться слишком отвлеченной философской абстракцией, то, обратив внимание на государственную политику памяти, уже трудно отмахнуться от апории из начала романа: слишком плохой память свидетель, чересчур правдивый. Я уверился в ложности самых достоверных воспоминаний.

Правда или ложь победа во Второй мировой войне? Пакт Молотова — Риббентропа? Великая Октябрьская революция? Октябрьский переворот? Беловежские соглашения? Августовский путч? Расстрел Белого дома? Победа Ельцина на выборах 1996 года? А Крещение Руси? Невская битва? Крымская война? Крымский референдум? «Севастопольские рассказы»? Победа во второй чеченской? Спасение заложников в Беслане? И т.д., атд. Чтобы убедиться в одновременной правдивости и ложности исторических воспоминаний, даже самых недавних, достаточно прочитать по диагонали публицистику на эти темы хотя бы за те же последние 27 лет.

Коль скоро «я» всегда интерпеллировано, всегда сформировано зовом/взглядом Другого (тем более, по Лакану, воображаемого Другого, что еще страшнее), то сомнение в его оказывается не просто побегом из тюрьмы языка, но политическим жестом сопротивления. Отказываясь от «я», от памяти, от нарратива, мы уничтожаем и организующие (*не прекращающие организовать*

вать) это «я» закулисные властные диспозитивы. В этом смысле стратегия Драгомощенко оказывается радикальнее стратегии Сэлинджера: вместо *отказа от письма* Драгомощенко выбирает *письмо отказа*, письмо, *не прекращающее уничтожать себя*.

«Расположение в домах и деревьях» позволяет прожить опыт радикального сомнения в его становлении, увидеть «исчезновение собственного существования» изнутри: когда субъект еще держится за нарратив, повествование, рассказ, но уже ежесекундно сомневается в нем. Вскоре АТД откажется от логики повествования (логики памяти) окончательно, на месте ограниченного «я» окажется текучесть опыта и его незавершенность, бесконечное становление, ежесекундное, если угодно, сатори.

## Библиография / References

- [Глазова 2013] — Глазова А. Текущий образ в поэзии Аркадия Драгомощенко // Новое литературное обозрение. 2013. № 121. С. 258—266.
- (Glazova A. Tekuchiy obraz v poezii Arkadiya Dragomoshchenko // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 121. P. 258—266.)
- [Драгомощенко 1994] — Драгомощенко А. Фосфор. СПб.: Северо-запад, 1994.
- (Dragomoshchenko A. Fosfor. Saint Petersburg, 1994.)
- [Драгомощенко 2013] — Драгомощенко А. Ответы // Новое литературное обозрение. 2013. № 121. С. 277—287.
- (Dragomoshchenko A. Otvety // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 121. P. 277—287.)
- [Драгомощенко 2014] — Драгомощенко А. Тень черепахи. СПб.: Борей Арт, 2014.
- (Dragomoshchenko A. Ten' cherepakhi. Saint Petersburg, 2014.)
- [Драгомощенко 2019] — Драгомощенко А. Расположение в домах и деревьях. М.: Рипол-Классик; Пальмира, 2019.
- (Dragomoshchenko A. Raspolozhenie v domakh i derev'yakh. Moscow, 2019.)
- [Павлов 2020] — Павлов Е. Политика детства: стратегии сопротивления Драгомощенко // Новое литературное обозрение. 2020. № 163. С. 248—262.
- (Pavlov E. Politika detstva: strategii soprotivleniya Dragomoshchenko // Novoe literaturnoe obozrenie. 2020. № 163. P. 248—262.)
- [Скидан 2019] — Скидан А. Сыр букв мел: об Аркадии Драгомощенко. СПб.: Jaromír Hladík press, 2019.
- (Skidan A. Syr bukv mel: ob Arkadii Dragomoshchenko. Saint Petersburg, 2019.)
- [Сэлинджер 2004] — Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи. Выше стропила, плотники. Рассказы / Пер. с англ. Р.Я. Райт-Ковалевой. М.: Астрель, 2004.
- (Salinger J.D. Catcher in the Rye. Moscow, 2004. — In Russ.)
- [Темиров 2003] — Темиров В. [Диалог с Аркадием Драгомощенко] // Топос. 2003. 13 апреля (<https://www.topos.ru/article/1070> (дата обращения: 13.05.2021)).
- (Temirov V. [Dialog s Arkadiem Dragomoshchenko] // Topos. 2003. April 13 (<https://www.topos.ru/article/1070> (accessed: 13.05.2021)).)
- [Юрчак 2014] — Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- (Yurchak A. Eto bylo navsegda, пока не konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie. Moscow, 2019.)
- [Ямпольский 2015] — Ямпольский М. Из Хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия). СПб.: Порядок слов, 2015.
- (Jampolski M. Iz Khaosa (Dragomoshchenko: poeziya, fotografiya, filosofiya). Saint Petersburg, 2015.)

# Сюрреализм на марше? Да-да!

Олег Горелов

## «Поспорив о сюрреализме и современной поэзии...»:

ТЕХНОЛОГИИ РЕВОЛЮЦИОННОГО СЮРРЕАЛИЗМА  
П. АРСЕНЬЕВА

Oleg Gorelov

“Having Discussed Surrealism and Contemporary Poetry...”:  
Technologies of Revolutionary Surrealism by P. Arseniev

**Олег Горелов** (Ивановский государственный университет; доцент кафедры теории, истории литературы и культурологии; кандидат филологических наук) og-rus@inbox.ru.

**Oleg Gorelov** (PhD in Philology; Associate Professor, Department of Theory, History of Literature, and Cultural Studies, Ivanovo State University) og-rus@inbox.ru.

**Ключевые слова:** сюрреалистический код, поставангардистское искусство, лингвистическая греза, реляционная субъектность, перенацеливание

**Key words:** surrealist code, post-avant-garde art, linguistic dream, relational subjectivity, repurposing

УДК: 82.1+7.01+7.011+32.019.5

UDC: 82.1+7.01+7.011+32.019.5

В статье анализируются конститутивные противоречия, связанные с разработкой эстетического и политического в сюрреализме и в новой левой поэзии России. В качестве исследовательской рамки предлагается концепция сюрреалистического кода. С этой точки зрения подробно рассматривается художественная практика П. Арсеньева. В ходе анализа определяется специфическая технологичность политико-поэтического высказывания Арсеньева, которая проявляется в автоматизированном производстве случайности (вместо автоматического письма), двусмысленности риторики, реляционной субъектности, приемах фреймирования, метонимизации и перенацеливания. Дополнительно прописываются идеи коллективного лиризма и лингвистической грезы, принципиальные для ресюрреализации, проводимой Арсеньевым.

This article analyzes the constitutive contradictions associated with the development of the aesthetic and the political in surrealism and new leftist poetry of Russia. The concept of surrealist code is offered as the research framework. Pavel Arseniev's artistic practice is examined in detail from this point of view. During the course of the analysis, the specific versatility of Arseniev's political and poetic statement is determined, which manifests itself in the automated production of chance, the ambiguity of rhetoric, relational subjectivity, methods of framing, metonymization, and repurposing. In addition, the ideas of collective lyricism and linguistic reverie, fundamental for Arseniev's resurrealization, are described.

Конститутивная двусмысленность, непоследовательность и противоречия, накапливаясь в сюрреалистической теории и практике, постепенно формируют и усложняют сюрреалистический код, который дополнительно подчеркивает имманентность любых противоречий. Уже в эпоху после сюрреализма сюрреалистический код, один из стиливых кодов литературы, в большей или меньшей степени начинает определять реализации сюрреалистического у разных, в том числе напрямую не ассоциирующихся с сюрреализмом, авторов.

Сама сюрреалистическая система (основные понятия сюрреализма и понятия, сюрреализмом переосмысленные) достаточно хорошо изучена. Однако помимо собственно текста и его концептуального уровня должно быть и кодовое пространство, некое регулятивное структурное образование, определяющее сверткостовые принципы и значения. Что же касается сюрреалистического кода, то он включает в себя возможность ревизии или даже критики основных сюрреалистических концептов (необходимость этого признавали и сами сюрреалисты). Таким образом, становится возможным радикальное обновление сюрреалистического в новейшем искусстве, ресюрреализация эстетического и политического. Текст может почти не содержать видимых, привычных признаков сюрреалистической эстетики, однако на кодовом уровне будут активны базовые принципы, актуальные в том числе и для классического сюрреализма во всем разнообразии его практик, подчас радикально отличающихся друг от друга (А. Бретон и Б. Пере, Р. Деснос и П. Нуже и т.д.).

Таковыми принципами можно назвать топологический принцип и принцип реляционности, а также четыре принципа-смещения (гипносический и объектный, а также принципы метонимизации и экспериментации).

Сюрреалистическая топология предполагает непрерывность минимальных сдвигов, которая, в частности, и может создавать эстетический эффект от странного сочетания далеких понятий, образов, объектов, синтезируемых, однако, в некой общей гомогенной материи. Топологический принцип определяет общие настройки художественной реальности сюрреалистического или околосюрреалистического высказывания, объясняет специфику сюрреалистических объектов-гибридов, метаморфоз и сюрреалистического монтажа, всегда нацеленного на обнаружение нового единства частей.

Принцип реляционности формирует ряд значений для субъекта высказывания. Личность человека предстает сетью отношений, чья конфигурация и формирует конкретный образ. Свойства и качества такого субъекта не являются производными от его личности или воли, они есть результат или эффект от воздействий, отношений, связей с другими субъект-объектами.

Принципы-смещения составляют вариативную часть кода. Смещению в первую очередь подвергаются такие концептуальные, эстетические и технические комплексы, как сюрреалистическое сновидение, сюрреалистическая метафора, сюрреалистический образ и сюрреалистический предмет. Так, вместо сновидческого (относящегося к сновидцу) типа субъекта и гипнотического (относящегося к самой практике гипноза) способа кодирования образной системы, актуальных для сюрреализма «периода сновидений», кодовое пространство предлагает гипносический (относящийся к поэту-Гипносу) тип субъекта и сновидный (относящийся к самому миру объектов, (не)видимому во сне) способ кодирования образной системы. Основой сновидения становится сама структура и само состояние сна (без сновидений). Сюрреалистический культ «метафорического рубильника», всеобщей аналогии был бы

невозможен без минимальных метонимических смещений в сюрреалистической топологии.

Принцип экспериментации регистрирует смещения от образа к опыту. Такие смещения объясняются гипносической и реляционной субъектностью (здесь актуально беньяминовское понятие опыта, *Erfahrung*, которое указывает на «переживание» внешнего вторжения в обход сознания субъекта). Невероятный опыт предполагает разрушение и «предательство образов», поэтому как неосюрреалистические, так и антисюрреалистические высказывания в новейшей поэзии демонстрируют отказ от прежней риторики. Этот вариант борьбы с традиционной поэзией предлагал и классический сюрреализм, хотя, что парадоксально, в то же время рисковал остаться в истории исключительно методом образотворчества. Наконец, объектный принцип объясняет смещение от предмета к объекту, который воспринимается как невидимое событие. Частотный в сюрреализме сюжет созерцания невидимого рассматривается в рамках объектно-ориентированной мысли.

Сами по себе конечные точки смещений (сон, метонимия, опыт, объект), безусловно, автоматически не указывают на наличие сюрреалистического кода. Необходимо как минимум их полное или частичное сочетание. Эти универсальные элементы, как и буквы в словах, могут образовывать при других условиях и прочие стилевые коды, поэтому сами сочетания становятся идентификационно важными.

В русскоязычной литературе гораздо чаще актуализируется именно код, а не сюрреалистическая система (эстетический уровень), поэтому задача выявления этих имплицитных связей остается, при этом необходимо избегать попыток «записать в сюрреалисты» задним числом.

Сюрреалистический код, во многом противореча декларативным установкам сюрреализма, способен объяснить парадоксы политических высказываний в поэзии, которая как раз не содержит признаков классического сюрреализма периода сновидений (Б. Пере, поэты группы «Революционный сюрреализм» и др.). И Поэзия, и Революция изначально были для сюрреалистов важнейшими понятиями, отражающими установки А. Рембо («изменить жизнь») и К. Маркса («переделать мир»). Но сюрреалистической эстетике, в отличие от дадаистской, свойственна скорее субливерсия, чем открытый отказ, негативное прямое действие. Как утверждает П. Бюргер, искусство на поставангардистской стадии уже не может «просто отречься от автономного статуса и допустить возможность непосредственного воздействия» [Бюргер 2014: 90]. Однако в определенные периоды была характерна дивергенция сюрреалистических групп. Об этом размышляет, в частности, Л. Яновер, который считает, что «провал сюрреалистической революции сопровождался триумфом сюрреалистического искусства» [Janover 2016: 128]. Причем если самокритика, производимая внутри сюрреалистического сообщества, выделяет ненадежность всей конструкции («сюрреализм был сведен к редуцирующему и хрупкому коллажу: искусство плюс политика» [Ibid.: 157]), то критика из ближнего окружения, например сформулированная ситуационистами, указывает на капитуляцию всего сюрреализма перед рыночной логикой и историей искусства. Характер этой критики мог быть иным, если бы, как пишет Р. Ванейгем, сами сюрреалисты «не так рьяно боролись за звание революционеров» [Ванейгем 2014: 138].

Триумф сюрреалистического искусства и провал сюрреалистической революции во многом закономерны. Если поэтика (и сюрреалистическая поэ-

тика в частности) действительно «вбирает в себя политику», а «колоссальная вера сюрреалистов во всемогущество воображения как бы уже переносит их в общество без классов» [Шенье-Жандрон 2002: 271], то само политическое развернется уже через письмо-действие, которое — при «удачном» развитии — все равно будет афилировано институтом искусства. Ж. Шенье-Жандрон объясняет итоговое неприятие сюрреализмом коммунистической идеи и большевистской практики, а также дальнейшее сближение с Л. Троцким в особенности тем, что троцкистская идея перманентной революции (аналог сюрреалистического воображения) обеспечивала искомое «взаимопроникновение сюрреалистической мысли и мысли собственно политической» [Там же: 265].

В 1930-е годы Бретон говорит о своей давней «идее примирения сюрреализма как способа создания коллективного мифа с более общим стремлением к тотальному освобождению человека» [Там же: 192]. Тогда это примирение происходит в рамках естественной эволюции сюрреального и гипнотического. В «Волне грез» Л. Арагон, говоря про сюрреалистические опыты со снами, рефлексировал по поводу этого перехода: «Вскоре рассказы сновидцев стали сопровождаться некими совпадениями. И не замедлила народиться *эра коллективных иллюзий* — не приходит ли она всегда вослед собственно иллюзиям?» [Арагон 2004: 397]. Идея коллективной грезы возвращает к разговору об идеологии, и вот как ее сюрреализует уже в контексте социалистического сюрреализма, например, А. Платонов: «...основной золотой миллиард, нашу идеологию, не каждый имеет в душе!» [Платонов 2011: 301].

Принцип коллективной грезы присваивается эстетическим сюрреализмом уже в 1960-е, когда в ответ на многочисленные искажения сюрреалистического сновидческого творчества парижская группа была вынуждена явить «идеологическое целое» движения, которое дополняется вниманием к сюрреалистическим актам «*коллективного лиризма*». Н. Расин примерно в это же время характеризует деятельность группы «Кларте» как *лирический коммунизм*, «задуманный, по сути, как тотальный переворот ценностей» [Racine-Furlaud 1967: 518]. А в национальных литературах, в которых сильны этнические и мифологические структуры, и сегодня сюрреализм может быть «продуктивным инструментом социальной и исторической критики — и в то же время лирической вуалью, ее прикрывающей» [Оборин 2020]. Двойственная стратегия свойственна и книге Б. Пере «Я не ем этот хлеб», написанной «на грани лирики и памфлета», возможное влияние которой на российский поэтический контекст предполагает Р. Гейро [Гейро 2015], и уже воплощенное опосредованное влияние отмечает Д. Давыдов: «Религия и власть, военные доблести и почести, официальная культура — все уничтожается не тонкой интеллектуальной иронией и не холодным сарказмом, но низовым, почти запретным с точки зрения так называемого “хорошего вкуса” смехом. Панк-культура, радикальный акционизм в духе Александра Бренера, новая левая поэзия (Павел Арсеньев, Роман Осьминкин, Эдуард Лукоянов), подразумеваемая это или нет, во многом обязаны художественной критике в исполнении Бенжамена Пере» [Давыдов 2015].

Фигура Пере вообще становится эмблематической для политического сюрреализма. Ванейгем очевидно делает для него исключение, говоря о «Я не ем этот хлеб» как о книге, в которой «поэзия действительно ищет себе применение на практике... <...> Он — *единственный сюрреалист*, устремившийся в самую гущу сражения, которое все его друзья будут поддерживать с воодушев-

лением, но издалека» [Ванейгем 2014: 51]. Эмблематичным является и тот факт, что Пере один из немногих, кто был с Бретоном от начала до конца, с первых еще дадаистских времен до своей смерти в 1959 году; в этом можно видеть своеобразный символ единства противоречий сюрреализма.

Определенного синтеза внутри политического сюрреализма благодаря сюрреалистическому коду достигает и новая левая поэзия России. Слово также сближается с действием, но через понятие перформатива, то есть все-таки через языковую практику и внимание к прагматике высказывания. К парадоксальности и двусмысленности поэтических актов эта поэзия приходит через применение методов левого деконструктивизма. Социализация (а не индивидуация) происходит в том числе на языковых, лингвистических уровнях.

Примечательной в этом отношении является практика П. Арсеньева, занимающего критическую позицию, которая уже предполагает преодоление всяких границ (институциональных, национальных, культурных), границы между практикой и теорией, поэзией и наукой. Проявления сюрреализма обнаруживаются в самой двойственности этой критической позиции, требующей если не лирической или постконцептуальной вуали, то контрадикторной маскировки: «антидисциплинарное сознание», подталкивающее Арсеньева к производству контрзнания, при этом не исключает пользования «минимальной институциональной маскировкой» (учеба, а также сотрудничество с западными гуманитарными университетами). Одним из примеров антиинституционального стиха, включающего коллаж из реплик литературного и поколенческого спора, можно назвать текст «Вы ездили на картошку...», опубликованный в двуязычном издании поэзии Арсеньева «Reported Speech» (2018). Новое положение поэзии в кругу других видов искусства автоматически реанимирует критику национального мышления и суждений вкуса, а также задает ту самую установку на субверсивное лирическое высказывание. В предисловии к книге К.М.Ф. Платт называет эту стратегию «интервенцией в лирику» [Platt 2018].

Элементарные механизмы сюрреалистического кода — фреймирование и метонимизация — могут быть обнаружены в институциональной проблематике. Они проникают и в исследования Арсеньева социально-дискурсивного поля, политической теории поэзии и авангардного искусства: «Высокая автономия части, не опосредованная цельностью, делает возможной локальное воздействие, одновременно снимая претензии произведения на тотальность (это можно назвать глокализацией авангардного искусства). Так, отдельный знак в произведении связан с действительностью не через целое, а напрямую, в обход классической инфраструктуры репрезентации... Так и политическое содержание произведений не сводится к позитивистскому слепку с общественной реальности, а является действием, отвечающим на нее. Знаки не только (лживо) репрезентативны, но и действительны» [Арсеньев 2015: 104]. Далее происходит закономерный выход к сюрреалистическому синтезу: «Все это отчасти снимает оппозицию автономного и утилитарного искусства, так как сам структурный принцип неорганического содержит в себе момент эмансипации, позволяющий подрывать любую идеологию, стремящуюся к замыканию в целостную. А так формально определенный авангард структурируется в своеобразную версию ангажированного искусства, которая освобождает части от власти целого и позволяет им представлять самих себя» [Там же: 104—105]. Выявляет эту *метонимическую гласность* один из самых известных текстов-действий Арсеньева — лозунг «Вы нас даже не представляете» 2011 года. По-

лисемия предиката удерживает нужные противонаправленные значения, обнаруживающие при этом единство цели, что и усиливает мощь действия высказывания. Внешнее значение связано с институтом политического представительства и делегирования властных полномочий. Внутреннее значение акцентирует невозможность представить (ноль функции воображения) скрытые возможности «частей». Так действительно формируется запрос на методическую глокализацию.

В этом пункте Арсеньев ссылается на теорию авангарда П. Бюргера, согласно которому эмансипация части свойственна именно неорганическому типу произведения (авангард). Однако как только часть перестает восприниматься функционально обязательной для построения целого и удерживания самой целостности, ее существование становится необязательным в каждом конкретном случае. Характерно, что Бюргер приводит в пример автоматическое письмо, «в котором образы нанизываются на одну нить, некоторые из них могут отсутствовать, существенно не меняя самого текста» [Бюргер 2014: 124—125]. Целостность авангардистского (сюрреалистского) текста обеспечивается контингентностью и разнородностью частей, неизбежно приводящих к противоречиям и внутренним парадоксам, чей подрывной характер подчеркивает диалектическое единство эмансипированных объектов. Прием *противоречия*, *двузначности* у Арсеньева постоянен и стилиобразующ. Контрадикторность проявляется не только на уровне части — целого, но и на микроуровне приемов, фраз, фигур. Таким образом сюрреализуется субверсивная солидарность, объясняющая необходимость использования стратегии мимикрии, к которой прибегали сюрреалисты и за которую их критиковали леворадикальные теоретики и художники, считавшие, что, атакуя одни буржуазные идеи, сюрреализм укреплял другие. Однако сюрреалистический подход может быть наиболее действенен именно в ситуации конца протеста, конца авангарда. Интенсификация сюрреалистического и у Арсеньева приходится на период после протестов 2011—2013 годов, по сути неудавшейся активистской деятельности, в момент вхождения общества и культуры в ситуацию застоя второй половины 2010-х, когда пришла пора возвращаться с протестных улиц в университетские аудитории. Этот образ поэт использует в тексте «Поэма солидарности (она же разобщенности)», являющемся хорошим примером лингвистического сюрреализма, прорастающего в этой волне пессимизма и разрушающего ее с помощью объектного и буквализирующего юмора: «На всякий пожарный следовало бы / сигнализацию встроить в тело. / Ведь пожар в одной голове / всегда может перекинуться на другую» [Арсеньев 2018: 28].

Это идеальное время для реализации сюрреалистического кода и в частности для активирования оптики политического сюрреализма. В такие периоды повышается внимание к устаревшему, традиционному, застывшему, казенному, эти феномены больше не отбрасываются широким жестом, присущим гражданской патетике, — они используются в качестве фрейма, позволяющего обнаружить и раскрыть *революционный потенциал повседневности*, использовать «энергию революции, таящуюся в “старье”» [Беньямин 2004: 268]. Беньямин отдает дань сюрреалистам в умении это делать: «О том, как такие вещи соотносятся с революцией, никто лучше этих авторов не знает. Как нищета, притом вовсе не только социальная и архитектурная, но и нищета интерьеров, нищета поработанных и поработающих вещей, превращается в революционный nihilism, до этих ясновидцев и толкователей не понимал никто» [Там же: 269].

Наиболее постоянной формой дегурнемана дискурсивной повседневности оказываются поэтические реди-мейды; в авторском определении Арсеньева — реди-риттены (от *ready-written*). Как справедливо отмечает М.Т. Блэсинг [Blasing 2019], со стороны актуального поля эта стратегия Арсеньева может быть дополнена концепцией нетворческого письма (К. Голдсмит), которое реализуется уже в современных условиях цифровых медиа, но как раз учитывает опыт сюрреалистических и дадаистских экспериментов, практики перенацеливания (*repurposing*) и вторичного использования конкретной и ситуационистской поэзии, а также постмодернистское переосмысление плагиата. Кроме того, это нетворческое, алогичное с точки зрения человека, запрограммированное через компьютер, алгоритмизованное или, наоборот, случайное фларф-письмо нередко дает и чисто внешний сюрреалистичный эффект [Goldsmith 2011: 223]. Голдсмит в книге «Нетворческое письмо» вспоминает лозунг 1968 года «Под мостовой — пляж» и говорит применительно к нему о продуктивном соединении двусмысленности и мечтательности, пробуждающей необходимые реакции в подсознании и воображении. Найденные слова, оказавшись в поэтическом тексте Арсеньева, исполняют роль таких бульжников мостовой, происходит их перенацеливание и транспозиция; ранее комфортная и продуманная система начинает работать против потребителей этой системы. Но также раскрывается и сюрреальный, замаскированный ранее элемент — пляж (в текстах Арсеньева это горизонт идеального, некая мечта о революции, лирическое высказывание под маскировкой иронии). В метафоре бульжника-слова, которым можно орудовать по-партизански изнутри городских пространств, угадывается хармсовский образ стихов, которые можно бросить в окно так, что стекло разобьется, а также общий теоретический контекст 1920-х годов. Материализация знака теперь становится способом преодолеть институциональную и медиальную «тюрьму языка», о которой пишут и Арсеньев [Арсеньев 2008: 30], и Голдсмит [Goldsmith 2011: 211].

Арсеньев, разворачивая сюрреалистическую деконструкцию, обращает внимание не только на сами методы, но и (как в случае с метафорой бульжника) на инструмент письма и борьбы: «...в жестах письма соответствующего типа перо приравняется к штыку (Маяковский и русский футуризм), аппарат вдохновения заимствует свое устройство у телефонного аппарата и датчика случайных чисел (Жан Кокто и автоматическое письмо) или, наконец, происходит эстетическая субъективация цифровых баз данных (Кеннет Голдсмит и американский концептуализм)» [Арсеньев 2017а: 36]. Инструментализация и медиация (еще один уровень косвенности речи, ее формальной непрямоты) имеет большое значение в общей критике автоматизма и «производства случайности» в сюрреалистическом коде. Автоматизм, понимаемый как инструмент, как технология, начинает противоречить сам себе, и через это противоречие осуществляется ресюрреализация. Именно технологичность, автоматизированность (а не автоматичность) речи и подчеркивает Арсеньев, доверяя повседневности, не противостоя ей. Техника и протокольный аппарат способны схватывать сырой (еще подсознательный) материал. Как пишет К.М.Ф. Платт, «отказываясь от позиций субъективного лирика или постмодернистского ироника, Арсеньев также уклоняется и от роли поэта-мученика, который говорит правду коррумпированной власти. Вместо этого он принимает антипатетическую роль дискурсивного техника» [Platt 2018: 11]. Арсеньев записывает уже не за собой (поэтом), а за самим дискурсом. В этом парадоксальном схватывании

коллективного бессознательного и проявляется на поверхности интонационной структуры «коллективный лиризм». Точку, в которой начинается поэтическая работа Арсеньева (то есть когда «я» еще не рассеялось в словесной сети), можно охарактеризовать словами Арагона: «...я столь долго предаюсь мечтаниям, что каждый может успеть влести в мою грезу свою» [Арагон 2004: 405].

Формат и идея реди-ритменов перенацеливают привычную технику найденных объектов на субверсию речевых актов («старье»). Все устаревшее, слово ископаемое, указывает на некорреляционную объектность (как радикальный вариант такого объекта — архиископаемое К. Мейясу). Классический левый материализм дополняется объектно-ориентированной материальностью. И хотя в философском дискурсе главенствует тезис о недружелюбности некорреляционной реальности (Р. Брасье или авторы «темных теорий»), сюрреалистический код предполагает некий утопический (может быть, наивный) жест, направленный к объекту, к нечеловеческому, не предвосхищающий ужаса реальности. Код также связывает саму ориентацию на объект, идущую от новых онтологий, с сюрреалистической критикой дуализма, который эти онтологии поддерживают. Левая теория, всегда интересующаяся не столько индивидами, сколько общностями, только облегчает путь к обнаружению языковых, акторных или объектных коллективов.

Сюрреалистический монтаж освобожденных частей и революционизация «старья» приводят к овеществлению и дополнительной материализации, о чем с критической дистанции размышляет Адорно: «...понять сюрреализм можно будет не меньшей ценой не в качестве некоего языка непосредственности, а как свидетельство отбрасывания абстрактной свободы во власть вещей и тем самым в голую природу. Его монтажи — это истинные натюрморты. Компонуя устаревшее, они сотворяют *nature morte*» [Адорно 2006: 124]. Специфика фотографии, актуализируемая Арсеньевым не без памяти об А. Драгомощенко, отсылает к сюрреалистическому композиционному принципу остановки времени, а метафора-определение застывшей или тихой жизни (*still life*) — к антимузикальной тишине, минус-звуку и минус-объектам сюрреализма. Работа Арсеньева «Если стихотворение бросить в окно...», реализующая образ Хармса в виде инсталляции, а также пространственной композиции у окон дома, в котором жил поэт, учитывает отмеченную сюрреалистическую линию обнаружения ранее скрытого или созерцание того, что только должно быть. Сам Арсеньев объясняет эту работу следующим образом: «...на место найденных объектов приходит почти отсутствующая инсталляция (отсутствие, на которое, однако, указывают все следы происшествия: осколки стекла, лента ограждения, скопление народа), создающая неопределенную до конца ситуацию на границе провокационной композиции и случайного происшествия» [Арсеньев 2017б: 75]. За этой реализацией метафоры располагаются и образ-понятие *птикс* С. Малларме, и идея инфратонкости М. Дюшана, и пляж из ситуационистского лозунга, видимый между «створками» бульжника мостовой. В стихах же воздействие различных объектов в основном направлено именно на речь, на возможность высказываться: «она включает диктофон и просит не говорить / ни о чем без нее, техника / действует на свое усмотрение, / происходит кража речи // <...> / нестабильные показатели / дискурсивно-эротического влечения» [Арсеньев 2018: 186].

При активном использовании в реди-ритменах авторской редакции и монтажа проявляется сновидность найденных текстовых объектов. Арсеньев

не поэтизирует их, но обнаруживает имплицитный сюрреалистский элемент, делающий возможной общую *лингвистическую грезу*, частным примером коей является и фраза Н. Хомского «Бесцветные зеленые идеи яростно спят», которую поэт выбрал в качестве названия книги 2011 года. Идеологически чуждые поэту фразы, из которых нередко стихи и состоят, также демонстрируют свой завораживающий потенциал. Поэт поддается их гипнозу, впадает в лингвистическую грезу, в которой умножаются автоматизированность, косноязычие, двусмысленность и безличность фраз отчуждающего официально-бюрократического, политического и формульного научного языка. Однако на метауровне высказывания, за счет композиционной иронии и лирико-критической интонации попытки найти революционный элемент в языковом «старье» по-прежнему совершаются. Этот двойкий принцип соотносится с описанной К. Корчагиным установкой новой постконцептуальной политической поэзии, в которой «критика дискурса или присущих ему идеологем не аннулирует сам дискурс — он продолжает служить источником общезначимых смыслов» [Корчагин 2018: 390]. Не менее примечательны в контексте разговора о сюрреалистическом коде размышления критика по поводу противостояния отмеченной стратегии и концептуализма: «...несмотря на клишированность и ограниченность совмещаемых дискурсов, каждый из них по-своему может быть выразителен и служить для передачи лирического сообщения, которое само по себе обладает иммунитетом к критическому вирусу концептуализма» [Там же: 394]. Лиризм как метакритика характеризует скрытое воздействие именно сюрреалистического кода, фиксирующего этап *после* критических теорий. Нигилизм концептуализма отчасти преодолевается, но «вирус концептуализма» продолжает мутировать и приспосабливаться к новым условиям; эволюционная структура сюрреализма в принципе идентична этой модели: преодоление нигилизма раннего авангардистского импульса с сохранением субъектного релятивизма и дискурсивного редукционизма, которые, в свою очередь, не могут устранить общую идеологическую установку на истину.

Наиболее близко к проекту революционного сюрреализма Арсеньев подходит в своем цикле 2013 года «Случай из политической жизни и снов», также вошедшем в книгу «Reported Speech». Достигаются описанные выше эффекты с помощью нескольких приемов. Один из них — абсурдное смешение временных пластов и одновременное совпадение политических логик. Например, в тексте «Гагарин и мы» советское и постсоветское время умышленно (производство случайности) аналогизируются через тактику «ласковой» репрессии, которую передает императивно-вежливый тон заглавного героя: «отвечает ласковый голос / Юрия Алексеевича / объясняя подробности / процедуры мирной сдачи властям» [Арсеньев 2018: 70]. Текст «Ги Дебор в Краснодаре» построен на метонимическом смещении имен, знаков, псевдонимов, никнеймов. В стихотворении «Об одном необычном превращении в негодяя» происходит вторичное использование (этико-политическое) и перенацеливание абсурдистских образов, а также устойчивых языковых конструкций: кафкианский персонаж К. «проснулся и понял, что у него чистые руки», затем «с нарастающей тревогой обнаружил / у себя холодную голову» и еще через день — «пламенное сердце» [Там же: 74], и отправился служить негодьям. Текст «День России» представляет собой автобиографический лирико-политический верлибр в стиле К. Медведева с подробным описанием обычного дня ак-

тивиста. Описываемые события, накапливаясь, сами складываются в абсурдную сюрреалистичность. Пожалуй, это единственный пример, когда Арсеньев использует идею сюрреалистичности самой российской действительности, идею не характерную для сюрреалистического кода. Но именно это исключение позволяет увидеть принципиальную для кода разницу между стратегиями Арсеньева и Медведева. Прием сюрреалистического списка-каталога с прямыми отсылками и цитатами из классификации животных Х.Л. Борхеса используется еще в одном тексте цикла «Таксономия», где, в сущности, деклассифицируются типы поэтов, контаминируются факты и вымысел, сами поэты и животные объекты.

Более радикальной и именно сюрреалистической (а не ситуационистской) техникой становится передоверие речи. Прямое политическое высказывание может состояться и в том случае, если дать самой реакционной (например, националистической) риторике захватить все стихотворение, что и происходит в тексте «Отзыв на одну провокационную выставку современного критического искусства». Правда, сама стиховая организация приводит к тому, что время от времени на поверхность выносит строки, легко представимые в стихотворении условного политического сюрреалиста (они будут отмечены в примере курсивом) — строки с критикой государства, власти, культуры, нации, религии:

как и все эти коньктурные<sup>1</sup> обезличенные лгуны,  
*врущие нам прямо в глаза*  
*в нескольких словах сразу противоречивые факты,*  
нам русским ничего не надо от всех этих извращенцев  
*раздувших свои перверзии в культы культуры,*  
русские только очистятся морально и вырастут интеллектуально  
*вернувшись в свое сознание*  
если вся эта русофобская паразитная мерзость будет истреблена,  
*гной баласт и дерьмо россии*

[Там же: 146].

Хотя и отмеченные курсивом строки сохраняют продуктивное внутреннее противоречие из-за сбитой прагматической установки, рефлексия по поводу которой возникает уже в ранних текстах книги «Бесцветные зеленые идеи яростно спят», включающих элементы институциональной самокритики.

Именно так формируется и реляционная субъектность, прописанная сюрреалистическим кодом. При ней и «сами слова находятся в *отношениях гражданской самоорганизации*» [Журавлёв 2014: 43], а записывающий субъект-объект по типу автоматизированного в «Примечании переводчика» Витгенштейна регистрирует, что «связь между этими словами была, возможно, создана в другое время». Но если «эти слова, / передаваемые машинами, / к сожалению уже не будут иметь никакой связи» [Арсеньев 2018: 62], то это и означает *революцию языка*, которую, по словам Арсеньева, нужно совершать до социальной, а не после, поэтому «это революция должна поступить на службу искусству для того,

---

1 Само неверное (так в первоисточнике анонимного отзыва) написание слова «коньктурные» (и других слов в этом тексте) становится своеобразным found symbol двусмысленной стратегии сюрреалистической языковой субверсии.

чтобы быть действительно меняющей *отношения* между людьми и словами» [Журавлёв 2014: 47]. Обыгрываемое здесь название сюрреалистического журнала 1930-х «Сюрреализм на службе революции» возвращает актуальность словам Шенье-Жандрон о том, что сюрреалистская поэтика и так вбирает в себя политику. Здесь важно вспомнить о справедливом замечании П. Бюргера, что попытка авангардистского проекта деавтономизировать искусство, вернуть его в жизнь грозит потерей способности критиковать ее из-за отсутствия необходимой дистанции. Парадоксальное схлопывание стратегий отражает и слоган, который расположен на главной странице сайта «Лаборатории Поэтического Акционизма»: «Поэзия принадлежит всем, либо ее не существует вообще» — своеобразная контаминация мысли Лотреамона о всеобщей поэзии и пассажа Бретона о конвульсивной красоте. Арсеньев в принципе признает наличие определенных моментов (идеальность этих моментов для сюрреализма уже отмечалась), когда «классовой борьбе совершенно необходимо уйти на уровень языка (как говорил Альтюссер, “порой вся классовая борьба сводится к борьбе одного выражения против другого”）」 [Арсеньев 2014: 69].

Пространство для борьбы предоставляет продуманная нарративная композиция. Следствием перевода высказывания в косвенную речь становится частое использование специфического «мы» и безличных обращений. Это стиль сообщений в общественных местах, транспорте, супермаркетах, но с характерными авторскими смещениями: «если не вакцинированы / в этом сезоне / то и не стоит / участвовать в акциях / доброй воли / оно само / волонеров» [Арсеньев 2018: 16]; «Также в Роспотребнадзоре выразили обеспокоенность / в связи с тем, что в последнее время / в интернете все чаще создаются страницы, / на которых размещается неоднозначная информация, / которую трудно интерпретировать» [Там же: 64]. В этом императивно-инфинитивном письме, о котором подробнее еще пойдет речь, проявляется именно реляционная субъектность (сюрреалистическая альтернатива коллективному субъекту): «если вы не вакцинированы / в этом сезоне / то и не-вы / не вакцинированы» [Там же: 16].

Высказывание от первого лица множественного числа и характерную арсеньевскую интонацию можно сопоставить с тем, как устроено письмо в главе «Барьеры» «Магнитных полей» Бретона и Супо. Отстраненные диалоги только усиливают это сходство, поскольку с учетом проблематизации прагматики высказывания любая строчка оказывается репликой в постоянном сюрреалистическом диалоге с не слышащим вас собеседником. Источники такого типа повествования указывает сам поэт: например, это позитивистское «мы», «мы совокупности» научного или (псевдо)экспертного (как в «Экспертизе») текста: «Мы можем с радостью констатировать: / сегодня господствует представление о свободе» [Там же: 102]. Автобиографический сюжет филологических занятий-маскировок в Швейцарии в некоторых стихотворениях требует появления практически лирического героя: «со временем ты будешь переставать быть тем, / знакомством с кем заручаются профессора славистики, / чтобы выглядеть радикальнее» [Там же: 132], — спешащего, однако, скрыться за следующим чужим текстом, например цитатой из П. Барсковой «мы не в изгнании, мы в аспирантуре» [Там же: 112]. Коллективное «мы» слишком прямолинейно, в то время как «мы совокупности» несет в себе искомую двусмысленность: значение коллективности, совместности дополняется стилистикой бюрократического или институционального языка: «нам не нужна / улучшен-

ная и дополненная реальность / нам нужно / улучшенное / и дополненное / издание» [Там же: 194]. Выведение конфликта в область означающих создает условия для нового воображаемого пространства и в итоге реальности.

Более конкретное «мы» все равно дефокусируется общей отстраняющей интонацией и синтаксическими перебивками:

Мы принимаемся за приготовление  
(исключительно здоровой) пицци,  
разговоры и электронную почту.  
Воспользовавшись благами медиа-цивилизации  
и молекулярной кухни, поспорив о сюрреализме  
и современной поэзии (хозяин пентхауса решается  
почитать и свои вещи),  
мы обращаемся к практике дрейфа

[Там же: 76, 78].

Жесткость императивных конструкций (по-прежнему в остраивающих, сюрреализующих обработках) компенсирует мягкость инфинитивного письма, к которому нередко прибегает поэт. Посюсторонность изображаемого абсурда взламывает внутреннюю метафизичность семантического ореола инфинитивного письма как «медитации о виртуальном ино-бытии» [Жолковский 2003: 251] (в тексте «Если вам что-нибудь известно о местонахождении...»). И наоборот, найденные реди-инфинитивы имплицитно диктуются коммерческих императивных предложений: «Продается б/у Маяковский / на новой торговой площадке Рунета. // Рекламные ссылки. / Добавить. / Послать ссылку другу» [Арсеньев 2018: 24]. Двухнаправленные тенденции формируют поэтику неопределенного императива: «Ты должен желать, / Ты должен быть желанным... // <...> // ...время приобретать средства передвижения, / созданные специально. / Созданные специально для тех, / кому некуда ехать, но есть куда торопиться. / Почувствуй драйв, / ведь чувствовать что-либо еще ты все равно не способен» [Арсеньев 2011: 12]; «Вы не хотите играть в подковерные игры, / но вы оставляете нетронутым сам ковер / и оставляете возможность вызвать вас на него. // Когда же вызовут, нечего сетовать — // Возвращайтесь в аудитории, / и вправду, не май-месяц» [Арсеньев 2018: 32].

Иногда именно императивно-инфинитивный комплекс, вторгаясь метанарративно в текст, вводит сюрреалистическую революцию языка и сюрреалистический саботаж:

**11:08** Работники нематериального труда заняты своим  
непосредственным делом и обсуждают прекаритет

**11:20** Работники нематериального труда  
иногда быстрее находят английский эквивалент

*Подумай уже сейчас, какие слова ни за что не могли бы появиться в этом  
стихотворении*

**11:22** Работниками нематериального труда решено бойкотировать исполнение  
своих непосредственных обязанностей, и поэтому они обсуждают прекаритет...

[Арсеньев 2011: 50].

Обезличенность парадоксально характеризует интонацию внимательного наблюдателя, и это возвращает к идее технологичности сюрреализации у Арсеньева, а лингвистические технологии актуализируют проблему принудительного потребления, пришедшего на смену отказу от труда. Здесь могут быть уместны размышления Драгомощенко: «Праздность гораздо труднее труда. Она требует усилий, длительностей иной природы и большего воображения. <...> Одна из технологий праздности — паратаксис» [Драгомощенко 2011: 156]. Паратаксис и сюрреалистический императивный монтаж Драгомощенко перенацеливаются Арсеньевым; к политической модальности подшивается феноменология восприятия объектного мира, а значит, политическое и эстетическое в сюрреалистическом поле получают новую возможность синтезироваться.

## Библиография / References

- [Адорно 2006] — Адорно Т. Оглядываясь на сюрреализм // Синий диван. 2006. № 8. С. 121—126.
- (Adorno T. Rückblick auf den Surrealismus. Moscow, 2006. — In Russ.)
- [Арагон 2004] — Арагон Ж. Волна грез // Поэзия французского сюрреализма: Антология / Сост. М. Яснов. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2004. С. 389—405.
- (Aragon L. Une Vague de rêves. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.)
- [Арсеньев 2014] — Арсеньев П. Автоматическое письмо ногами под воздействием де Серто // Транслит: литературно-критический альманах. 2014. № 15—16. С. 66—71.
- (Arsen'ev P. Avtomaticheskoe pis'mo nogami pod vozdeystviem de Serto // Translit: literaturno-kriticheskii al'manakh. 2014. № 15—16. P. 66—71.)
- [Арсеньев 2011] — Арсеньев П. Бесцветные зеленые идеи яростно спят. СПб.: Свободное марксистское издательство, 2011.
- (Arsen'ev P. Bestsvetnye zelenye idei yarostno spyat. Saint Petersburg, 2011.)
- [Арсеньев 2008] — Арсеньев П. Бюрократия кода // Транслит: литературно-критический альманах. 2008. № 4. С. 30—41.
- (Arsen'ev P. Vyurokratiya koda // Translit: literaturno-kriticheskii al'manakh. 2008. № 4. P. 30—41.)
- [Арсеньев 2017a] — Арсеньев П. Коллапс руки: производственные травмы письма и инструментальная метафора метода // Логос. 2017. Т. 27. № 6 (121). С. 23—58.
- (Arsen'ev P. Kollaps ruki: proizvodstvennyye travmy pis'ma i instrumental'naya metafora metoda // Logos. 2017. Vol. 27. № 6 (121). P. 23—58.)
- [Арсеньев 2017б] — Арсеньев П. Poésie objective, или о документальных поэтических объектах // Транслит: литературно-критический альманах. 2017. № 19. С. 71—76.
- (Arsen'ev P. Poésie objective, ili o dokumental'nykh poeticheskikh ob'ektakh // Translit: literaturno-kriticheskii al'manakh. 2017. № 19. P. 71—76.)
- [Арсеньев 2015] — Арсеньев П.А. «Опосредованное производство случайности»: отказ от синтеза и разрыв реценции в методах М. Дюшана и С. Третьякова // Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика / Сост. А.Т. Круглова. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2015. С. 93—105.
- (Arsen'ev P.A. "Oposredovannoe proizvodstvo sluchaynosti": otkaz ot sinteza i razryv retseptsii v metodakh M. Dyushana i S. Tretyakova // Politizatsiya polya iskusstva: istoricheskie versii, teoreticheskie podkhody, esteticheskaya spetsifika. 2015. P. 93—105.)
- [Арсеньев 2018] — Арсеньев П. / Arseniev P. Reported Speech. New York: Cicada Press, 2018.
- (Arseniev P. Reported Speech. New York, 2018.)
- [Беньямин 2004] — Беньямин В. Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 263—282.
- (Benjamin W. Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.)
- [Бюргер 2014] — Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014.

- (Bürger P. Theorie der Avantgarde. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Ванейгем 2014] — *Ванейгем Р.* Бесцеремонная история сюрреализма. М.: Гиляя, 2014.
- (Vaneigem R. Histoire désinvolte du surréalisme. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Гейро 2015] — *Гейро Р.* Бенжамен Пере, «Я не ем этот хлеб». Перевод с французского, комментарии и примечания Марии Лешловой, послесловие и хронология Жозефа Гейро. Москва, Гиляя, 2015, 136 с., 13 илл.: [рецензия на книгу] / Пер. с фр. Н. Корнеевой // Книгоиздательство «Гиляя». 2015 ([http://hylaia.ru/gayraud\\_peret.html](http://hylaia.ru/gayraud_peret.html) (дата обращения: 12.04.2020)).
- (Gayraud R. Critique de livre B. Péret. Moscow, 2015. — In Russ.)
- [Давыдов 2015] — *Давыдов Д.* Последовательность гнева // Книжное обозрение. 2015. № 1—2. ([http://hylaia.ru/davyd\\_rez\\_peret.html](http://hylaia.ru/davyd_rez_peret.html) (дата обращения: 17.04.2020)).
- (Davydov D. Posledovatel'nost' gneva // Knizhnoe obozrenie. 2015. № 1—2. ([http://hylaia.ru/davyd\\_rez\\_peret.html](http://hylaia.ru/davyd_rez_peret.html) (accessed: 17.04.2020)).)
- [Драгомощенко 2011] — *Драгомощенко А.* Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- (Dragomoshchenko A. Tavtologiya: Stikhotvoreniya, esse. Moscow, 2011.)
- [Жолковский 2003] — *Жолковский А.К.* Информативное письмо: тропы и сюжеты (Материалы к теме) // Эткиндовские чтения: сборник статей по материалам Чтений памяти Е.Г. Эткинды (27—29 июня 2000 г.). СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2003. С. 250—271.
- (Zholkovskiy A.K. Informativnoe pis'mo: tropy i syuzhety (Materialy k teme) // Etkindovskie chteniya: sbornik statey po materialam Chteniy pamyati E.G. Etkinda (27—29 iyunya 2000 g.). Saint Petersburg, 2003. P. 250—271.)
- [Журавлёв 2014] — *Журавлёв О.* Литературная левая (коллективный диалог одного социолога и шестерых поэтов, проведенный вслепую) // Транслит: литературно-критический альманах. 2014. № 15—16. С. 42—51.
- (Zhuravlev O. Literaturnaya levaya (kollektivnyy dialog odnogo sotsiologa i shesterykh poetov, provedennyy vslepuyu) // Translit: literaturno-kriticheskiy al'manakh. 2014. № 15—16. P. 42—51.)
- [Корчагин 2018] — *Корчагин К.М.* Возвращение мерцающего субъекта: московский концептуализм и поэзия 2000—2010-х годов // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. Берлин: Peter Lang Verlag, 2018. С. 383—396.
- (Korchagin K.M. Vozvrashchenie mertsayushchego sub"ekta: moskovskiy kontseptualizm i poeziya 2000—2010-kh godov // Sub"ekt v noveyshey russko-yazychnoy poezii — teoriya i praktika. Berlin, 2018. P. 383—396.)
- [Оборин 2020] — *Оборин Л.* Автор умер, автор пророс: Поэтические новинки декабря // Горький. 2020. 8 января (<https://gorky.media/context/avtor-umer-avtor-proros/> (дата обращения: 14.04.2020)).
- (Oborin L. Avtor umer, avtor proros: Poeticheskie novinki dekabrya // Gor'ky. 2020. January 8. (<https://gorky.media/context/avtor-umer-avtor-proros/> (accessed: 14.04.2020)).)
- [Платонов 2011] — *Платонов А.П.* Собрание сочинений: В 8 т. / Сост. Н.В. Корниенко. Т. 2: Эфирный тракт: Повести 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Время, 2011.
- (Platonov A.P. Sobranie sochineniy: In 8 vols. Moscow, 2011.)
- [Шень-Жандрон 2002] — *Шень-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- (Chénieux-Gendron J. Surréalisme. Moscow, 2002. — In Russ.)
- [Blasing 2019] — *Blasing M.T.* Polyphonic Transpositions: Pavel Arseniev's "Reported Speech" Reading in translation // <https://readingintranslation.com/2019/06/21/polyphonic-transpositions-pavel-arsenievs-reported-speech> (accessed: 15.04.2020)).
- [Goldsmith 2011] — *Goldsmith K.* Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age. New York: Columbia University Press, 2011.
- [Janover 2016] — *Janover L.* La révolution surréaliste. Paris: Klincksieck, 2016.
- [Platt 2018] — *Platt Kevin M.F.* Foreword // Arseniev P. Reported Speech. New York: Cicada Press, 2018.
- [Racine-Furlaud 1967] — *Racine-Furlaud N.* Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt: «Clarté» (1921—1928) // Revue française de science politique. 1967. Vol. 17. № 3. P. 484—519.

Павел Арсеньев

## А сейчас я скажу то, что ты вставишь в стихотворение

### Женевские куплеты

#### #женевские\_куплеты\_1

Без энтризма одних представителей поколения  
не бывает авангардов для других представителей поколения.

Когда я это понял, стало так противно,  
что мы кардинально изменили стратегию.

А что в этом плохого?  
А плохо то, что ты танцуешь с негром, а у меня нет зажигалки.  
А вот это уже было слишком литературно...

Я перестал быть альпинистом,  
когда в Киргизию стекла вся вода.

Я знал, что мне пора было покидать эту комнату,  
в которой накопилось слишком много привычек.

Тексты можно стерпеть,  
Меня раздражает то, какой воображаемой группе он это все поет.

У меня начинается сплав контекстов.  
На кафедре синтеза богов снова неделями ничего не происходило.

Это еще мы посмотрим, кто кого включит в свой институт.  
Денег снова хватает либо только на тираж, либо только на семестр.

#### #женевские\_куплеты\_2

Школьник-трансгендер, но с русскими корнями  
(«И я даже с ним целовалась»)  
Гарри Поттер и первоначальное накопление капитала

Q и R, расход и реакция,  
Алкоголь касается тех, кто работает с контролем,  
канабинол — тех, кто занимается стратегией

Психо-институциональные эффекты оборачиваются боком.  
Снова единственное, что спасает, это работа

А сейчас я скажу то, что ты вставишь в стихотворение

Задача: у нас есть 4 крысы, и они начинают по утрам потихоньку грызть за ноги («веди Степана, выводи всех!»)

Ну нет, это вы уже продолжаете писать свою диссертацию — после того, как ее защитили зачем-то.  
То ли дело мы? Не пишем ее даже сейчас — до защиты.

Мы хотим разрушить всякую кодировку.  
А зачем вам это, что получается?  
Чувство непосредственного восприятия...  
Жопа у тебя грязная остается и ничего больше!

Вот ты ходишь по земле с этой гирей и потом думаешь,  
надо бросать науку...  
Обоснуй это, еврейская шлюха ты!

В тот вечер мы остались в логове стресс-папиз.  
Современная математика это форма вредительства

### #жневские\_куплеты\_3

From Russia with love,  
respect and condom

Барановичи, город мужчин и заводов  
Вот и я потому туда езжу, говорит Марина

А я без арфарфар тьфу .бтвою мать  
Без ошибок всяких пишу

40 минут мы едем от вокзала,  
потому что он живет в 40 минутах от вокзала  
И мы сидим не разговариваем

Социализм и шизофрения,  
и почему это разрушает устои традиционной семьи  
А Ленин сейчас тоже наш сосед, друг, товарищ и враг

Жить надо так, чтобы всегда можно было дотянуться и записать  
Единственное, что меня смущает, это сильный ветер

Я хотел бы работать так: чего-то сп.зднешь, завтра в стихах, говорит Миша.  
Но записываю я. Только потому, что от меня этого уже несколько ждут.

Потеряв телефон с фото, он понемногу стал забывать о ней  
Карта привязана к старому (как и он сам)

А сейчас я скажу то, что ты вставишь в стихотворение  
И поэтому я тебе этого говорить не буду

2019

## Лекции по, или Плохой перевод с французского

### Doleo (Des affectus e conceptus)

«Я страдаю / я плачу»  
Какая часть речи  
зачинает значение в голове?  
(канонически их 13, но не все  
имеют свой способ значить)

Чувства или зачатия? —  
спорили средневековые.  
Это обозначает зачатие в голове  
или даже мысль.  
И это является еще одним способом  
манифестации горя.  
Многие — многие.

Как глубоко тогда означает горе?  
Возможно, дети...  
Никто в детстве не может формировать зачатия —  
скорее чувства.  
Возможно, они ближе к чувствам в одном возрасте,  
а к зачатиям — в другом.

Восклицания.  
Спонтанность в створе с правилами выдавания  
посредством выданных слов.  
Нет, но все-таки  
звуки или зачинающие вещи в голове?  
Он хотел прямой связи до договора.

Знак, он всегда кому-то  
выдача и обвинение.  
Не переведутся — не будут собой.  
Бл. будут.  
Если бы все люди на земле умерли,  
некому было совершить и указательный жест.

### Венский круг

Не бывает знакомства без эксперимента.  
Глазам необходимо умное разъятие.  
Из одного и того же, а также естественных предложений  
состоит то, что имеет смысл.  
Сборные предложения (обо всех сразу),  
но без знакомства — отмечаем.  
Социалистов и евреев города Вена — тоже.

А сейчас я скажу то, что ты вставишь в стихотворение

Содержимое слов зависит от того, что на самом деле  
Это может добавить, но и завалиться может.  
Затруднение выработки —  
Этому нет никаких оправданий.  
Дела, вшитые в мир, видны и не очень.  
Если же подстановки выматывают — точно выводить.  
Замена счастью.  
В естественной голове не может быть полного разноса:  
если не одно, то другое.  
Связь между дымом и раком  
еще не причина.

*2017—2018*

Александр Скидан

## Факт, теория, Дюшан:

«THE PRESENT WORK» МАТВЕЯ ЯНКЕЛЕВИЧА

Поэма Матвея Янкелевича «The Present Work» вышла в 2006 году в виде брошюры нестандартного для поэтических книг увеличенного формата в калифорнийском издательстве «Palm Press» тиражом 200 экземпляров. Через год Матвей прилетел в Петербург и подарил ее мне с трогательной надписью на двух языках. Тем летом мы много гуляли по местам, связанным с Хармсом (на его доме к столетнему юбилею как раз установили памятную доску), и вели долгие разговоры. Матвей был погружен тогда в переводы обэриутов. Перевел он и «Облако в штанах» Маяковского.

В поэме чувствуются отголоски этой работы, причем не только на уровне отсылок и перифраз, но и на уровне конструкции как целого, разомкнутой в драматическое многоголосие. Как, например, в стихотворении Введенского «Факт, Теория и Бог» речевые акты совершают одноименные концептуальные персонажи (а еще Вопрос, Ответ, Кумиры и Душа), так здесь «берут слово» Синописис, Транскрипт, Клочок бумаги, Мертвый Дада, Тем Временем и другие акторы. Казалось бы, отличное подспорье для переводчика «обратно» на русский! Но именно русский авангардный субстрат на поверку оказался одним из главных камней преткновения, застопоривших перевод на многие годы. Я очень долго не мог, что называется, попасть в тон. Ложное узнавание, обманчивая близость. Это как с Гюставом Курбе, «одним из крупнейших художников XIX века», «основоположником реалистической школы в живописи», автором «Манифеста реализма» (1855) — казалось бы, все так, но что имеет в виду Дюшан, когда говорит: «Все началось с Гюстава Курбе»? Что «все»? Реалистическая тенденция в живописи? «Плоскостной» эффект? Тот факт, что жюри Салона регулярно отвергало его картины, как позднее будут отвергнуты — и не раз — работы самого Дюшана? Что организовал первую независимую (негосударственную) выставку, проложив дорогу автономии искусства, будучи при этом приверженцем социалистических идей? Приветствовал Парижскую коммуну, возглавил комиссариат по культуре и руководил низвержением Вандомской колонны (точнее, выдвинул идею переноса ее в другое место в качестве музейного экспоната, но революционные массы решили по-своему)? В интервью Дюшана, фраза из которого стоит в эпиграфе к поэме и является своеобразным дада-сюрреалистическим (ложным?) ключом к ней, прямого ответа на этот вопрос не найти.

Прорыв произошел в 2018 году. В один присест я вдруг перевел первую часть поэмы, включая список «действующих лиц» (это своего рода интермедия). Наконец-то удалось найти точный баланс бурлеска и отчаяния, пронизывающих эту вещь, не впадая в подражание отечественным образцам — ведь у поэмы отчетливо американская дикция. И отчетливо американский — на самом деле панамериканский, трансконтинентальный — бэкграунд, в основе которого история (в том числе транспортировки) «Большого стекла» Дюшана, знакового модернистского произведения-жеста. Что-то вроде спроецированного на сверттехнологичный американский ландшафт «Идите и останавли-

вайте прогресс» (Малевич — Хармсу). Кризис искусства (*techné*) здесь накрепко повязан политическим, назревавшим давно и неотступно. Сегодня кажется, что «В рабочем режиме» предвосхищает массовые волнения в США 2020-го, пандемического года, это отдельная сложная (ибо слишком очевидная) тема. Но то, что поэма окрашена в милленаристские цвета, — факт. Река по имени Факт образует ее мощное подводное течение. По-английски «fact» почти омонимичен «art», по крайней мере так слышит Матвей Янкевич, автор-билингв. Надо уметь переставлять буквы в истории.

Матвей Янкелевич  
**В рабочем режиме<sup>1</sup>**

Все началось с Гюстава Курбе...  
*Марсель Дюшан, интервью*

Мы сказали движение. Но движение — это еще не все  
Кока-кола пенится, а потом вдруг раз и перестает  
чтобы, возможно, не пениться уже никогда

Изобретения превзошли нас, и мы решили  
выбросить себя на свалку, а изобретения  
остались на месте. Они были единственным, что осталось

И тогда я изобрел нечто, что кружилось волчком  
на стуле, и назвал это водой, а еще — нечто, на чем  
можно стоять не падая, и назвал это зеркалом

Я почувствовал себя в своей тарелке и с той поры полюбил бег трусцой  
и возвращение домой — ключ  
под ковриком у дверей — на ужин

Мне не нравилось мое имя, и я подписал все свои изобретения Дворняга<sup>2</sup>  
Дворняга считал себя лучше меня, и я пришиб его  
креслом-качалкой, под которым он вел себя как отшельник

Нам приелся выбор. С выбором  
покончено, он отправился в окно  
вместе с экспериментом

Что-то не так, чувак?  
Поденщики. Рабочие-мигранты. Сборщицы колосьев.  
Поэты. Коммунары. Художники  
Да ладно, они больше не существуют. Следовательно,  
только мы существуем

ТЕМ ВРЕМЕНЕМ:

в кафе, исполненном зеркал  
прекрасной дамы я  
взалкал

ТЕМ ВРЕМЕНЕМ:

в далеких предместьях  
польхают стога

ТЕМ ВРЕМЕНЕМ:

передвижной театр — картонные стены  
и бумажные окна — Арлекин  
прорывает панно

---

1 Перевод выполнен по изданию: *Yankelevich M. The Present Work*. Palm Press, 2006.  
2 В оригинале — *Mongrel* (дворняжка, полукровка, шавка); отсылка к одной из под-  
писей Марселя Дюшана — *Mutt* (дурак, дворняжка), в частности знаменитый ready-  
made «Фонтан» (1917) был подписан «R. Mutt». — *Здесь и далее примеч. пер.*

Ангелы без всякой техники  
врезаются в стекло  
оставляя ровные следы  
ангельского искусства

НО НЕ БУДЕМ О СПОСОБАХ ПРИМЕНЕНИЯ  
ОПРЕДЕЛИМ ЛУЧШЕ ОСНОВАНИЯ

ОПРЕДЕЛЕНИЕ: министр культуры  
собирает купюры;  
рабочие в белых  
спецовках, заляпанных чем-то красным, смотрят,  
как его сажают в автомобиль в «аквариум» за решетку  
стекло телевизора — что-то вроде окна, что-то вроде воды  
своего рода зеркало

Видимость, раздетая донага  
для наших услад. Мы словили  
кайф от огласки. Сфотографируйте меня,  
говорит наш герой, позируя для картины

Реальное  
стало еще реальнее  
пока бобина  
вращала зернистые  
образы  
времени  
уже проходящего  
(сперва черно-белые  
затем цветные)  
перед самым нашим

*Курбе Гюстав, Курбе Гюстав,  
Ты в сено падаешь, устав.*

между всполохами  
Гюстав мог бы нарисовать  
пустую страницу

Единообразии того что грядет  
молотилка на  
бессонном лугу

Но в раболепствующем  
сознании стекла — расколотом вдребезги —  
быть покаутированным — все равно что выпрямиться опиумным столбом

Романтическую подлинность — на подмостки  
Прыжок из нарисованного окна. Синапс вместо разрыва. Бар  
вместо баррикады

Гюстав, бредущий в грязных носках, бреющийся без зеркала  
закуривающий тряску последней сигареты метро:  
я ничего не ел, кроме кофе. Посочувствуйте

мне. Но нет, вы жалуетесь на улитку  
застрявшую в ваших зубах. Возьмите зубочистку  
и решите все мировые проблемы

У нас много всего, но нечего отдавать  
Возьмите стихи этого паренька из шестого класса  
Ворох заметок, ненаписанные новеллы  
как сверхновые просверливают черные дыры в ночи

Что за идиосинкратическая психограмма, редуцируемая к грамматике  
письма! Пиши, как считаешь нужным, отступай, стирай. Я последую  
за тобой, вода, куда бы ты ни текла. Твой синтаксис выдает  
твое мировоззрение, я прав? Ты внедрила инновации —  
судя по всему, лингвистическим методом  
смухлевав с броском игральных костей

СИНОПСИС: девять одноглазых мужей ожидают целителя  
в кабинете травмпункта, с цветными  
журналами на трехмерной бумаге

ТЕМ ВРЕМЕНЕМ:

Не важно, как мы смотрим на вещи  
вещь остается той же самой, той же самой вещью

Теперь над стогами маячат трубы  
Поэты, делающие вид, что они свободны, перевернули бульвар  
в поисках золотой жилы сладкого парижского порошка

Включить аварийные сигналы литературы!  
(Если они сейчас не звучат, значит — вышли из строя)  
В китайском саду — одно иудейское дерево

СЛЕДУЮЩАЯ ЧАСТЬ БЫЛА В ВОСЬМОМ  
СЛЕДУЮЩАЯ ЧАСТЬ БЫЛА ПИСЬМОМ

Гюстав

мог ли ты  
вообразить молодежь  
послушно принимающую стариковский правеж

Гюстав

мог ли ты  
знать, что нищие будут молить о войне  
стоя по колено в говне

Гюстав

этот вопрос не к тебе —  
ты рисовал листья травы, как если бы  
они не существовали  
отдельно друг от друга  
или холста

Есть дилемма, которую я не могу решить:  
Кто создал закон? Кто его нарушил?  
Кто сфальцевал его в книгу? Природа? Инфляция?  
Чему научила нас Революция?  
Чья это идея, что идеи  
сводятся только к идеям?

Абстрактная форма —

«Зови меня Люси»<sup>3</sup> — висела на стене в квартире,  
с которой я съехал. Так звали плод краски  
и кого-то, кого я толком не знал. Время  
проносится у меня под окнами, куда б я ни шел, жизнь  
не дает передышки — снимаю шляпу!

Мы заштриховали себя

углем, спиной к непроницаемому окну  
Но вскоре ангелы, изображенные правым углом,  
пришли в ярость из-за того, как их вывел квадратный корень  
По крайней мере раньше их рисовали в яслях  
белыми пuzанчиками — как минимум юными

Простота покинула нас, когда

она нас покинула, она покинула нас непростыми  
С той поры у нас одни лишь сложные  
остроугольные мысли и жилищные комплексы  
неполноценности. Мы не можем быть современными —  
современность вышла из моды еще до того, как превратила  
столетие

в фабрику. В поэзии  
нам открылась история

Почему Гюстав?

Потому что мне нужно  
обратить свою иеремиаду к кому-то  
кто умеет рисовать. Рисуй же,  
нечего разлеживаться. Я не могу  
сделать это вместо тебя, я — писатель  
а не

«АНГЕЛЫ» — У МЕНЯ ЕСТЬ ПРАВО СКАЗАТЬ ЭТО  
НЕ ПРИБЕГАЯ К ТЕХНИКЕ И ЗУБНЫМ ПРОТЕЗАМ

Ночь на баррикадах. Дома. Антенны.  
Кола горела на столе. Кола горела.

КЛОЧОК БУМАГИ: я пришел сюда за великим

стихотворением моей жалкой жизни. Я бросил писать. Круг  
расширился. Мои брюки не сходятся на животе

---

3 Люси — скелет женской особи афарского австралопитека, найденный в 1974 году в Эфиопии и названный в честь песни «Битлз» «Люси на небесах в алмазах».

(Тем временем задерживается...) Я говорил с  
кондиционерами в своих снах, но они  
монотонно жужжали, объясняя мне истинный смысл  
монотонности, за что я был им, думаю, благодарен

Тем временем поэты следуют партийному курсу на вечеринке  
Но почему я не могу сказать «Кант» и иметь это в виду? Не уговаривай  
меня говорить уклончиво, поэт<sup>4</sup>. Мои брюки  
смотрят парад планет

#### СИНОПСИС (ЗАВЫВАЯ):

Чипсы на бочку, бомбы в рассрочку  
то были восьмидесятые — давно забытые  
Лофты напрокат, поэзия точка com  
снова свастики в Брюгге. Снова  
мавры на берегах Сены

Гюстав, смотри, регулярное письмо в небе  
— реклама желтой кофты какого-то фата

#### С ВОЗВРАЩЕНИЕМ (ЗАВЫВАЯ):

Почему бы нам не быть как Гертруда Стайн  
и делать вид, что ничего не происходит  
что Наполеон не вернулся, чтобы преследовать  
тех, кто родился еще раз. Потерянный поезд  
мысли. Каждого, кого я забыл<sup>5</sup>  
Будь хорошим евреем и ненавидь себя за это  
и перестань сажать эти бесчисленные деревья

#### АНГЕЛ:

за свою привилегию я заплатил  
сполна в небесной налоговой  
чтобы вы могли тут перепихнуться  
пока я трезвею

#### ТРАНСКРИПТ:

(Мартини и Бродяга)

Сохо в Челси? МоМА в Квинсе? Куда подевались все бездомные?  
И все же ты не можешь заменить Р на К  
Искусство стало бесполезным с тех пор, как ты умер  
и еще меньше — бросить Ф перед ним.  
Моя ли вина, что я родился с поврежденными генами?  
Брат, не найдется ли четверти миллиона?

---

4 Ср. со строкой Эмили Дикинсон «Tell all the Truth but tell it slant...» (букв.: «Скажи всю правду, но скажи обиняком»).

5 В оригинале — *Everybody's I forgot* — отсылка к «Автобиографии каждого» («Everybody's Autobiography», 1937) Гертруды Стайн.

Тем временем носы ангелов

покрылись веснушками под стать выцветшим пятнам на спецовках рабочих  
— смешанная техника, утраченная изначальная белизна  
Жуя безумную жвачку пока польхают и польхают стога  
Сен-Лазар, слепящие сигареты, вспыхнувшие на ветру, словно посылая  
кого-то к еб.ни матери, словно говоря ангелу «отъ.бись»

И Курбе, призванный в компанию ангелов  
впивается в дым, сахар, мучительно мягкие  
алюминиевые тюбики. Абсолютное бытие в точке истории

Мартини все подвергал сомнению  
Дворняга делал выбор, и что бы он ни  
выбрал, оно тотчас выбирало его

Q: Чему научила нас  
Французская Революция?

A: Не ставить скамейку там  
где мы ждем автобуса

*Курбе Гюстав, Курбе Гюстав,  
Ты в сено падаешь, устав.*

#### МЫ БЕРЕМ НА СЕБЯ ИЗДЕРЖКИ ЗА СОХРАНЕНИЕ ПЛОДОВ НАШЕГО СОБСТВЕННОГО ВООБРАЖЕНИЯ

Мы разбили китайский сад

Мы разбили китайский сад посреди  
музея, в розовой дымке, где все стоят в равной степени  
протрезвевшими при мысли об оригинале, тоскующем вертикально  
в вестибюле одержимого державного атриума, одержимого  
державного рынка, одержимой державной фондовой биржи,  
одержимой державной школы, одержимой державной больницы  
для  
душевнобольных, одержимых державных душевнобольных  
в больнице для душевнобольных, одержимого державного  
китайского в равной степени одержимого сада

МЕРТВЫЙ ДАДА: Над романтикой легко смеяться, а вот поверить в нее куда труднее,  
что и собрало нас здесь, ее невозможно принимать всерьез, это-то и сделало нас  
сегодня смехотворными. Вы действительно хотите избавиться от мобильного теле-  
фона, потому что его необходимость — мозговая игра, с тем же успехом вы можете  
жить в хижине; так почему бы не делать вид, что это разумно — инвестировать в то,  
что вас же и стреноживает. Получите банковский кредит, медицинскую страховку,  
прогуляйтесь по экологической нише, усланной монетизацией, — сохраняйте ее  
в чистоте, озеленяйте! Вам этого не постичь: о как я хочу ее. Этой романтики.

ТЕМ ВРЕМЕНЕМ: смог

рассеивается. Министр смог  
прочистить трубы за неплохие проценты.

Теперь этим дышат ангелы. Зато здесь внизу  
мужчины видят до полночи козу,  
а женщины до утра — осла,  
спокойной вам ночи, приятного сна

Все они щурятся от дыма. Прикройте  
свои глазки. Вот так. Чтобы напоминать  
толкование сновидений, чтобы раскрыть рану

Если я взорву себя в нужное время в нужном месте  
Мама сможет переделать кухню так, как она всегда об этом мечтала  
Это будет как рейв, я буду каждым под экстази  
Все будет золотым и зеленым — настоящий современный закат

ИНТЕРЛЮДИЯ: *Сегодня — опавший лист в автобусе. А что завтра?*

ТЕМ ВРЕМЕНЕМ: Горожан придавила печальная индустрия. Двадцатый век  
пришел, чтобы сказать: стоп! С прогрессом покончено, поэтому мы  
сделаем это еще раз. Машины извлекают ангелов  
из насекомых в пробирке, издающих искусственный стрекот. Естественные  
причины становятся все более и более естественными. Толпа эволюционирует  
до тех пор, пока эволюция ей не надоест

В общем, мы решили остаться  
остаться на земле хотя нас и звали  
в космическое путешествие, но у нас тут все то же самое  
за исключением всего, и это прекрасно —

Я попиваю пиво,  
а ты как насчет пивка? Вот и отлично, тогда все норм  
мы остаемся. Прощайте, темнокожие, было приятно  
познакомиться с вами. До свидания, бледнолицые, мы  
неплохо провели вместе время. Удачи вам в лото  
и в лито, скатертью дорога. Любви, попутного метра  
и беспутного ветра. Настала пора каждому  
позаботиться о самом себе. Пункт первый: стреляемся с десяти шагов

ТЕМ ВРЕМЕНЕМ:

Гюстав подносит огонь к губам, показывает «фак»  
в зеркало обратного видения и говорит: колонна рухнула —  
должна была рухнуть — потому что она была подделкой<sup>6</sup>

ИНТЕРЛЮДИЯ: *Представьте блянье автомобилей по Би-би-си.*

Странно. Вроде я уверен в себе, иногда могу  
и блеснуть. Кто сдюжит жить  
асимметрично? Зачем сулить то, что не посолить?

---

6 Вандомская колонна была разрушена декретом Парижской коммуны как символ варварства, милитаризма и ложной славы. В подражание Трояновой колонне она была якобы отлита из металла пушек, захваченных армией Наполеона, но на самом деле выполнена из камня и обложена бронзовыми барельефами. После подавления Парижской коммуны правительство предприняло работы по восстановлению колонны и по суду обязало Курбе оплатить расходы.

В рабочем режиме

§

Кока-кола  
Ангелы & Поэты  
Мертвый Дада & Сама Учтивость

С Возвращением, Синописис, Q&A  
Абстрактная форма (она же Люси)

Мартини — двойник Марселя &  
Дворняга — в других обстоятельствах известный как Mutt, иммигрант (я сам)

Тем временем, Транскрипт, Клочок Бумаги  
Коммунары, Сборщицы колосьев

Вороны, Определение, Коровы, Интерлюдия  
Рабочие / Мясники / Холостяки

Министр Культуры, Бродяга  
Подсолнухи в вазе  
Доказательство

§

Ангелы,  
выпорхните ли вы  
с той стороны  
настойчиво, тотчас  
исчезая за вашим без-  
искусным искусством, паря  
без всякой техники, без того  
чтобы выбирать какую-то сторону

Миленькие цвета, свободные жесты  
у всего теперь изменился вкус. Во второй раз  
повторяю, прополаскиваю, повторяю снова. Автомобиль  
уже не заводится так, как в 73-м, когда служитель на заправке  
украл фургон, оставив ветровое стекло и Гюстава  
куковать на обочине посреди полей, где только вороны в крипто-  
демократическом порядке над коровами да горящие стога  
на версты вокруг под авиаопылителями, механизмы  
заклинило от сажи. Кола  
холодит мою ладонь в пятнах краски

ПОДСОЛНУХИ В ВАЗЕ: Не хочу проблем с пигментацией,  
от нее мой стебель теряет ориентацию

Ангелы,  
Ваш зов был услышан,  
но не тем абонентом. Даруйте нам всепрощение —

ДОКАЗАТЕЛЬСТВО: Здесь что-то сложное.  
Здесь что-то простое.  
Сравните.

МАРТИНИ: Сколько смертей — три смерти или три миллиона  
Мерцающий огонь — реальность перегорает как лампочка  
Нам остаются пустые глазницы. Назови их  
без вести пропавшие цифры

ТРАНСКРИПТ: А обозначает А как в апельсине  
С — Сохранение  
К — Кока-колу  
И — Истину  
V — Вандомскую колонну  
Д — Друга

Наша единственная надежда, этот клочок  
бумаги: найденный в вашем посмертном кармане  
дарует вам величайшую постмодернистскую славу

Вы  
ангелы дамского белья  
добрые, злые или безразличные  
Склон ваших носов — скошенных акведуков —  
горит как солома. Очки  
на кончиках или дальше (в  
далеких предместьях)

Вы  
подонки, грабители банков, сенная труха, пылевые вихри и  
перекати-поле: вы художники. Убийцы, вы дураки. Забудьте  
всё о ноже и вилке. Ты, поэт револьвера с холостыми  
патронами, холостящих дверей, нарисованного окна, дерево  
ты тоже вступай в наши ряды

Больно, Густав  
а то ты не знаешь. Как выпавшей детали  
больно на свалке металлолома. Пусти меня в ход!  
Я хочу быть шестеренкой в универсальном  
локтевом суставе стремительного упадка, хочу сиять  
как последние дни солнца  
замурованного в балках надземки

Курбе говорит буквально  
то же самое в ответном письме. И мы сочувствуем  
оставленные на обочине у разделительной  
полосы прогресса

Перья — не чертежные карандаши. Бумага —  
не вложение капитала. У лампочки есть идея лучше  
чем то, что могут предложить словари

Вороны и поэты, куда бы вы ни направлялись  
возьмите с собой ангелов, у которых нет рук  
нет вкуса, нет стиля, возьмите великолепное убожество квадрата  
и оставьте нам наши белые спецовки в жизнеутверждающих пятнах

Мы перемещаем нашу перспективу  
в мертвую зону: вещи видятся четче, эксперимент  
завершен — время оценить, подсчитать, разделить, транскрибировать  
И я достаю свой складной метр  
который напоминает меру всех вещей — турецкую саблю

СИНОПСИС: Коммерция процветает  
Мы даем любые деньги  
за любые вещи любым  
людям любых народностей. Тем временем в башне  
наши символы ждали татаро-монгольского ига дворян  
пока мы рисовали идеи

Я говорю не с тобой, взрослый  
детина у окна. Я предпочитаю скромных людей  
всех возрастов. У меня есть план полета  
чтобы не сбиться с курса: это факт, как кинофильм — слезоточивая  
объективность, правдивая до упоминания (или наоборот)

Однажды в самолете я летел к тебе с распростертыми объятиями  
сочиняя стихи на всем, что попадалось под руку —  
в том числе облаках — тот век канул в прошлое, ангел. Я иду  
обвешанный вещами отдавать их владельцу, так Европейский  
союз будет носить твоих детей. О детская любовь  
что всегда первая и не может быть последней

*ИНТЕРЛЮДИЯ: Представьте, что снимаете показания в этой комнате.*

Дорогой Случай  
ангелы затаились по углам. Их сообщения  
записаны на зеркале. Ангелы, трубите тревогу  
ибо никого не осталось

Кто мы?

Я Джек, поэт.  
Я Джил, тоже поэт.  
Я Борис Поплавский. Я умер от передозировки в 1935 году в возрасте 33 лет  
в Париже (при необдуманном переходе от футуризма к сюрреализму)  
где я создавал автоматические стихи под родным языком  
Я Гарри. Правда. Я поэт. Я люблю бегать трусцой  
Я Дженни. Я поэт, работаю в шоу-бизнесе  
Я Кен. Я торгую облигациями и пишу стихи  
Я неизвестный солдат. А вы кто?  
Я Тим. Я в порядке. Я люблю писать и рисовать. Вы найдете мне применение?  
Я Майк. Я много пишу. В основном руководства  
Я твой дед. Я верил в Мировую  
Революцию. Работал в Коминтерне. Был арестован  
в 1937 году и расстрелян как враг народа  
Я Эмили. Я сопоставляю данные и пишу стихи  
Я Магомет. Я играю на гитаре тяжелый рок и пишу стихи  
Я Том. Я работаю в городских парках и пишу стихи

Я Фред. Я строю разноцветные карусели. Пишу стихи и много бухаю  
Я Салли. Я обучаю поэзии детей из бедных районов и шью одежду  
Я Ривка. Меня похоронили заживо вместе с семьей и всеми соседями  
Я Тони. Я собираю игрушки и продаю их через интернет. В свободное время

САМА УЧТИВОСТЬ: Г-н Курбе, вы здесь? Я сейчас переключу вас на нашего специалиста по работе с клиентами, в данный момент он обслуживает других клиентов и будет счастлив помочь вам. Но сначала не могли бы вы сказать, почему вы закрываете свой счет в нашем банке? Г-н Курбе, спасибо за ожидание. Г-н Курбе? Вы здесь?

АНГЕЛЫ, ВЫ НЕСЕТЕ МЕСТЬ?  
АНГЕЛЫ, ВЫ НЕСЕТЕ ШЕСТЬ?

*Я воодушевляюсь, когда размышляю об этом. Потом впадаю в уныние. Зеваю и снова улыбаюсь, отмахиваюсь, улыбаюсь, теряю веру, затем нахожу оправдания, становлюсь непреклонным (я оправдан в своих глазах!), потом злюсь, потом сажусь и пью кофе, поскольку пить кофе можно, потом думаю обо всем, что мне нельзя — согласно законам физики, физики, обрекающей метафизические путешествия на твердокаменную неподвижность; после чего прошу у тебя разжиться табаком, и какое-то время огонь жжет, сушит и воспламеняет мой язык до такой степени, что уже никто не в состоянии утолить эту жажду, она целиком и полностью принадлежит мне, мне одному, непристойная в своей интимности, требующая уединения, безмолвная в предельно извращенной патологической тишине; а потом я могу улыбнуться желанию довериться памяти, памяти, которая мне не принадлежит, тщетное поползновение. И я говорю это вслух, клянча немного денег, потому что больших денег нет, нет надежды на большие деньги. Возможно, из двух пятидесятикопеечных монет получится рубль, если я сожму их сильнее — и буду сжимать так достаточно долго. К чему это меня приведет? Мне нужна помощь. Кто-нибудь, ангел, скажи: я помогу тебе. Нет, спасибо, я справлюсь сам, правда, спасибо за предложение. (Сколько страниц?) Мне не нужна помощь, я сдюжу. Я уже не так воодушевлен, как был минуту назад. Всего чертовски много. Номера бесплатных звонков. Каждый воодушевлен, а потом зевает. Уже не только я, не только ты и я. А глобальный мир там снаружи, ты только посмотри на него, кружится на своей игле, ноль на палочке единицы. Моя способность хорошо работать зависит от компании людей, у которых нет имен, нет ангелов.*

Итак, поэт попрощался

с единичностью, его взгляд уперся  
в горизонт, и в мгновение ока  
стал поэтами

Они прикуривали

от мигающих недорогих механических  
свечей ветра, убивая время снова и снова  
творческая неудача каждого становится общей

В попытке опередить свет  
В попытке растянуть время  
В терпении и последовательности  
В подсчетах  
В любви  
В игре в прятки

В истории  
В научном доказательстве  
В истинности  
В сохранении

Да, друзья мои  
я пытаюсь закончить эти предложения  
в эпоху после конца нашего эксперимента

*ИНТЕРЛЮДИЯ: Представьте клетку, где нет места для птицы.*

Выселенное из центра

наше «я» больше не хозяин в своем доме: смысл  
больше не согласуется с замыслом  
Поэтому не спрашивайте об истине. Спросите  
лучше, как на смысле держится крыша. Она  
не съезжает. И как построить плотину, если она  
должна перегородить ваш дом? Я был орхидеей

Теперь я садовник. Я застегивал и расстегивал

свою рубашку на протяжении двадцати лет. Есть ли предел  
совершенству? Одномерный человек утюжит время  
резиновыми шинами настоящего  
Депрессия или экономический бум —  
те же мясники, те же полицейские, те же купюры у министра культуры  
тот же порядок

В далеких предместьях меня бьет дрожь без четкого контура,  
что твоя отупляющая демократия. Мой квадрат сделан  
из единственно необходимого цвета — синяков побитых плодов

С ВОЗВРАЩЕНИЕМ: Восстанавливают Вандомскую колонну. Что  
сохранилось? — цена изобилия эффективности качества нужды  
цена без факта равна площади в геометрии самой по себе  
сжимающейся на солнце за тюремной решеткой

Нас всех возбуждала музыка, потому что она  
вертелась по кругу и потому что о круге можно думать  
не включая мозги. Повторять, повторять, повторять  
это повторение — стиль по определению повторяем

Нам не хватает времени, поэтому мы пишем стихи  
торопясь вычислить ангелов  
по их следам. Не видя вороны,  
мы знаем, что она где-то здесь

*ИНТЕРЛЮДИЯ: Представьте крюк, на который нельзя повесить шляпу.*

Гюстав, поэты спрашивают:

Все это время мы сражались  
со смыслом — конкретным и общим —  
и куда в итоге пришли? За его пределы?  
За пределами школы как хороши как свежи приколы

Затем поэты обращаются к воронам:

мы слишком непонятны, чтобы быть демократичными?  
мы хотим быть как вы, вороны Адриатики,  
но поднимаемся лишь на чердаки в домашнем халатике

Мы вороны

летающие в слоях буквализма, с израненными глазами  
мы крушили все, до чего могли дотянуться наши слова.  
Возможно, время собирать черепки; возможно, пора  
выбрать название, трубить тревогу, возможное стихотворение  
должно освободиться от мира, должно выгореть  
до собственных оснований                   но нам Л-Е-Н-Ь  
нам бы подремать с песиком под складным стульчиком веры

### МЫ УПАЛИ С ДЕРЕВА ГДЕ ТЕПЕРЬ ВОССЕДАЮТ ПОЭТЫ

Не ностальгия

не отпускает меня. Курю,  
чтобы не отпустить от себя лоскут, оторванный  
от пористого пергамента времени, жест  
который его тело без меня неспособно  
помнить. Этот акт безрассудства  
точен на чувственном уровне, что-то вроде  
манеры держать себя.

Она обзавелась новой позой —  
у нас такой нет. Сбалансированное безразличие?  
Скептический испытующий взгляд? Что-то чертовски  
современное. Я пишу во множественном числе: Мы — вода

Стога в процессе горения

нечто наподобие оттиска, впечатанного  
в пейзаж, в грунт. Из которого  
ничего не произрастет — таково начало

Что такое горение? Это как сделать стекло из песка и

разбить его на крохотные частицы, похожие на песок  
Но представьте, что это происходит опять, представьте и это. Вот  
что такое горение, о котором речь, последнее и непрекращающееся

Зачем я влюбился

в абстрактную форму? Смотри  
как я создаю нечто чудесное  
из каракулей

*Этот бессмысленный образ ворон на антеннах, удлиняющий и без того  
пролонгированное тело горизонта.*

*Этот бессмысленный звук гнетущего вороньего карканья.*

*Это так же бессмысленно, как детство? Более бессмысленно или менее? Деревья  
образуют под антеннами сетку, чтобы ловить ворон, когда они падают.*

*О, мне бы пишущую машинку. О, мне бы добротную шляпу. Если они и вправду  
падают.*

*Однако в этой стране бутылка колы говорит, что использовать ее можно исключительно для питья.*

*Вороны носятся стаями друг за дружкой, вращаясь как безмозглые мысли над нашими сонными головами, как безмозглые видения, как всадники без головы, как обезглавленные ангелы*

ИНТЕРЛЮДИЯ: *Представьте короткий стишок, которому нет конца.*

Гюстав, можешь помочь мне разобрать «факт»:  
помоги мне заменить К на Р — смешок —  
а потом убрать Ф. Гюстав, подожди. Все, что у меня  
есть, это плакат с твоим именем. Не уходи. Ты оставил  
свой мартины безоговорочно и навсегда недопитым

Греза о реальности, он пробуждается  
в реальность, словно гигантское стекло  
разбивается над скоростной автострадой  
Бруклин — Квинс или на шоссе Меррит — так, что образ  
разламывается на два, умножающихся в пыль (из которой состоят ангелы)  
и город у тебя за спиной стремительно смыкается в фокус, четкий  
как никогда ранее и законченный — увиденный из Коннектикута

О, быть исторгнутым из машины. Превратить квадрат  
в жест, который нельзя повторить. Образ можно повторить,  
но не жест. Создать машину, которую невозможно  
пустить в ход — почему бы и нет? Я не хочу начинать сначала.  
С меня довольно начал, век закончен, эпизод снят

Все началось с Гюстава Курбе  
который пил колу и сказал каждому, не прибегая к словам  
что ничего не было: ты поверхность того, что ты видишь

Он курил самокрутку  
и смотрел на ворону. Когда он бросил окурок  
по берегам Сены загорелись стога

Мы сказали мгновение. Но мгновение —  
это еще не всё. Кока-кола пенится, а потом вдруг  
— раз! — и все, что я создаю, идет в уплату за то, что я разрушаю

*Перевод с англ. А. Скидана*

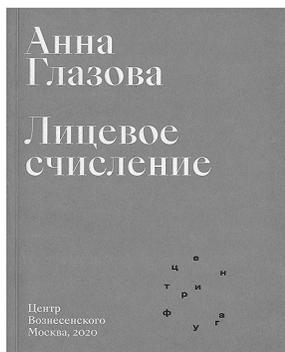
# Хроника современной литературы

Анна Вичкитова

## Времяд

**Глазова А. Лицевое счисление**

М.: Центр Вознесенского, 2020. — 72 с. — (Серия «Центрифуга»).



Новый сборник Анны Глазовой о том, как время делает свою работу. Книга хочет показать нелинейность проживаемого человеком времени, передать его неисчисляемую природу. Перед нами не просто восемьдесят стихотворений на общую тему, а семьдесят шагов-отрезков на временной оси. Стихи здесь пишут себя и свою историю: *шагают* между двумя крайностями, и каждое стихотворение — это одновременно и промежуток времени, и его след, и его мера. «Лицевое счисление» — это о том, как письмо становится альтернативным измерительным прибором времени, способным передать его

неровности, замедления, ускорения и разрывы.

Проживаемое [время] то замедляется, то ускоряется, в своих крайних состояниях приближаясь к тем противоположным пределам, за которыми по одну сторону — экстаз бессмертия, по другую — безжизненность безразличных повторений. Письмо делает шаги между этих сторон, тексты — пошаговые единицы его времени. Письмо слагает собственное счисление (с. 9).

Глазовский поэтический ландшафт стремится совпасть с переживаемым человеческим опытом и быть изоморфным жизни. Но уже в процессе он осознает невозможность такого совпадения, поэтому остается только размышлять о себе и своей собственной истории, писать свою летопись. Деррида где-то заметил, что любой текст по умолчанию является автобиографией, потому что пишет прежде всего историю самого себя. Книга Глазовой — это автобиография поэтического текста, рассказ о том, как из «сырого» жизненного опыта выбира-

ется то, что затем станет поэтическим образом. Метафора поэтического творчества у Глазовой — это дрожжи, то есть органический окислительный процесс, превращающий одну форму существования в другую: «из брожения — в изображение» (с. 11). Прежде чем созреть и воплотиться на бумаге, строчка должна «перебродить» в сознании. Поэтический образ — это то, что взято/изъято из мира сознанием, пропущено им через себя и отторгнуто в текст: «оттолкнуто от себя и от кажимости, / и тому же подобно» (Там же). В результате такой метаморфозы образ несет на себе отпечаток и мира, и авторского сознания, обладая при этом автономностью, становится родным и неродным своему оригиналу. Поэтический мимесис Глазовой — это динамичное и напряженное сообщение между миром, пишущим субъектом и текстом, взаимодействие, наполненное притяжением и отталкиванием, апроприацией и стремлением к независимости, желанием слияния и сепарации — драма, разворачивающаяся «между черновиком и чистовиком» (Там же).

Претерпевающие бесконечные метаморфозы, природа, время и письмо — три основные стихии сборника. С природой связан мотив органического развития (древесного роста, развития насекомого, брожения микроорганизмов); время фиксирует точку в пространстве, а письмо пытается быть изоморфным природе и времени. Все три силы постоянно взаимодействуют, изменяются и превращаются друг в друга: природа пишет, письмо, как дрожжи, бродит, растет и шагает, время пишет и растет. При этом время определяется через его неопределенность и неопределяемость — промежуточность — и даже грамматически спрятано в предлоге «между». И только в этом лиминальном пространстве мы и можем его застать: «между / отвлеченностью здесь и отсутствием там» (с. 24). Наша жизнь тоже «между», не только точка, но еще и разрыв, зазор, и место для пустоты или потенциальной полноты. Память — тоже форма пустоты, нуждающаяся в заполнении: «нет ни верха ни низа / когда свернута и развернута память» (с. 72).

Поэзия — тоже то, что между строк, способное заполнять собою жизненные промежутки, внося в них новый смысл (а может, и просто смысл): «все что читалось сюда между строк / <...> между двух глотков и времени сна» (с. 74). Судьба каждого «между» зависит от взгляда: стихи не только творчество пишущего, но и искусство читающего. И тут грамматика всегда оказывается остроумнее в порождении смысла, а задача и поэта, и читателя в том, чтобы выбрать нужный — а не правильный — ракурс: «смотря на чем сосредоточиться. // предложение говорит за себя, / разветвляя, / стягивая» (с. 13).

Письмо говорит само за себя, и Глазова подчеркивает его автономность и самодостаточность, сравнивая с деревом. Так, предложение ветвится сверху и расходится корнями снизу, а «нарушенный» синтаксис сопротивляется линейности и границам: вместо линии — корневище смысла, вместо дна — «бесприемное вложение последнего чувства» (Там же). Однако, хотя письмо само себя пишет, оно все же нуждается в помощи, ему нужны *манипуляции*. Здесь приходит на ум целановское сравнение стихотворения с рукопожатием, а поэзии — с ремеслом: поэзия — в первую очередь не сердце или разум, а рука. В мире Глазовой руки — тоже главные агенты, они синекдоха и поэтического ремесла, и человеческой жизни как таковой. Они растут и растят миры, обозначают человеческое присутствие и в книге, и за ее пределами. Самая важная функция руки — поэтическая, так что рука — это прежде всего пишущая рука. Правда, остается вопросом: руки пишут или только помогают стихотворению по-

явиться? По Глазовой, функция рук держать тот самый промежуток «между», выдерживать границу между строками и между людьми: «строки смыкались бы, / не держи меж них руку, / а сомкнувшись ушли бы под землю» (с. 28).

Итак, письмо живет своей жизнью, а руки просто создают препятствия, разделяя письмо на периоды — текстовые и временные. Интересно, что не только строчкам нужна рука, чтобы не уйти под землю и не кануть в небытие, так и не став стихотворением. Руке нужны строчки не меньше. Подставляя руку в стихотворный поток, можно почувствовать его тепло, заключенные в нем эмоции и интонации, обрести — или набрести на — другого. Пока рука держит строки, строки держат руку, избавляя от одиночества и позволяя обратиться к другому.

Впрочем, с непрерывным и ускользящим жизневременным потоком даже рука не всегда справляется, иногда, втиснутая в последний момент, она успевает только обозначить неуловимость и ускользание этого потока: «предместье какого-то тусклого поворота за рядами. / вместо зари / приходит недоумение / и терпкий как стыд тянущий голос химеры» (с. 16). Как у Гойи, пока разум спит, сбитое с толку сознание находится в замешательстве, порождая чудовищ. В таком состоянии хочется озарения, но вместо этого, пользуясь неразберихой, появляется химерический голос, вызывающий стыд, смех, смесь... Из этой неразберихи и химерической смеси рождается глазовский мир, напоминающий средневековый бестиарий или борхесовскую энциклопедию.

<...> сроки со свистом вносятся в сроки,  
 подбирать их ходит  
 случай,  
 зверь времяяд,  
 зубы — прямо из дна  
 сводного дня.

(С. 20)

Воронка переживаемого времени рождает случай, он и зверь, поедающий время — фонетический вариант «времеед», и отрава — «время-яд». Оскал времени-зверя возникает из дна *случайного* «сводного» дня, когда все накладывается одно на другое — «сводится», и нужно подводить итоги.

Или вот еще причудливый зверек, рожденный в чертогах разума, напоминающем уже какую-то кунсткамеру. У каждого в голове своя кунсткамера, и Глазова знакомит нас с ее коллекцией сбившихся с пути мыслей: «из предпоследнего дня / тянет срок ложнодневка-имаго / (ижица — ежебуква — / теперь полузиждется)» (с. 39). Время, природа и письмо сплавляются в образе имаго, претерпевающим непрерывную череду изменений. Так, вроде бы достигший зрелости день оказывается ложным — «ложнодневкой», а затем мутирует в букву «ж», напоминающую и видом, и звуком насекомое, прячущееся за ложнобукву — «ежебукву» «ижицу», покинувшую когда-то давно русский алфавит. Начавшаяся метаморфоза завершается тем, что воскресенье превращается в растение — «перепончатый воскресняк», а среда расширяется до «среды полураспада».

Письмо Глазовой — полноценный организм: оно растет, питается, бродит и «подходит» на своих же дрожжах. Отсюда такая насыщенность стихотворений лейтмотивами разрастания корневищ, разветвления, состояниями разры-

вов и сращений, рассеяний и сосредоточений, создающих свою особенную «растительную» динамику. Тексты растут, как дерево, и текут, как река, поэтому так внимательны к природе, которая тоже пишет:

изгибы ствола у горной сосны —  
это ее лицо, корни — глаза.  
сок и смола  
по древесине  
пишут летопись перемен <...>

(С. 25)

История горной сосны о том, как крошится скала и меняет свое направление ветер, — это записанная на древесном лице летопись, доказывающая, что время не незаметное, а *очевидное*. Что общего у мира сосны и человека? Общее здесь в буквальном смысле *на лицо*: нас с деревом (и не только с ним) роднит «лицевое счисление». На нашем лице время так же пишет, оставляя следы — человек тоже живая летопись. Время «следит» на тебе и мире, твоим теле и вещах, правда, с разным исходом.

<...> живое, срастаясь, не чинится —  
вещь ломается и рука,  
но чинится вещь.

шрам на теле — то место, где жизнь начиналась.  
трещина на стекле —  
подтверждение долговечности.

(С. 36)

Если шрам на теле — это «зарубка» на его «телесной» временной шкале, обозначающая место, где начиналась жизнь, то «шрам» на стекле подчеркивает его долговечность. Отличается живое от неживого еще и тем, что живому нужен другой, к которому можно обратиться. Для рукопожатия нужны двое — так у Глазовой появляются руки читателя.

не народов а книг  
великое передвижение.  
сколько рук меняют деньги —  
значит не больше цены,  
сколько книг — значит руки <...>

(С. 30)

Руки осуществляют «великое передвижение» книг, участвуя не только в процессе производства текстов и книг — те руки, что пишут, но и в процессе чтения, те, что книги покупают, открывают и перелистывают, те, что меняют деньги на книги, те, что дают и берут. Так руки обеспечивают коммуникацию и социальную, и экономическую, и личную: человек человеку — рука.

Книга Глазовой берет читателя за руку и ведет по поэтическому ландшафту, помогая шагать за написанным в ногу. Эта прогулка погружает читателя в свои пространственно-временные законы, предлагает прожить отрезок

времени вместе, замедляясь или ускоряясь, спотыкаясь и застревая, утопая в трясине и взмывая вверх. Письмо рассказывает свою историю о том, как не просто слова примыкают друг к другу, как они несоразмерны и незащитны: «слова, / пока не легли на язык, / а когда легли — / их прикрыть бы, / как позой зародыша / взрослого сон» (с. 41).

При всей философской глубине глазовской книги нельзя упустить собственно лирическое начало ее стихов, с присущим им высоким — относительно крепости, — и низким, пробирающим до озноба, — относительно температуры — градусом интимности. Ее стихи напоминают о нашей уязвимости перед миром и самим собой, о том, как эмоции завладевают нами и швыряют по жизни: «вихри влечения / бросают то в небо / то в угол» (с. 27), а ты, подхваченный водоворотом чувств, чувствуешь себя растерянным, потому что сердце не подчиняется приказам:

сердцу не прикажешь: «стоять!»  
и, главное, — «вольно!»  
ему некогда переминаясь <...>

(С. 43)

Сердце надежнее часов, потому что идет без остановок, вот только это не добровольный выбор: сердце в какой-то степени раб, для него нет «вольно», потому что для него нет воли — оно обязано идти. А пока сердце бьется, человеку необходимо жить и обращаться к другому, что и делает поэзия. При этом написанное не хочет быть обузой для автора и читателя: «как писать нетяжелые книги: / под языком вынашивать / пленки сухих и давно / сокрушавшихся кораблей» (с. 80). Неровное течение письма, с его водоворотами, воронками и мелями, размачивает «пленки сухих и давно сокрушавшихся кораблей». Возможно, тех самых, чьи списки так и остались прочитанными только до середины? Они, может быть, потому и сухие, что плавали только по бумаге. Стих растекается по странице, как дрожжевое тесто или речной поток, и в последней строчке утверждает себя в мире: «по бумаге текло, / а попало — живым». Живой здесь как сам текст Глазовой, так и тот, для кого он написан.

Ольга Балла

## Прожить непрожитое: изготовление времени

Соболев А. Грифоны охраняют лиру: Роман

СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. — 496 с.



Вообще-то Александр Соболев (он же в «Живом журнале» *lucas\_v\_leyden*) — историк литературы, библиофил, библиограф, архивист, специалист по русской словесности первой половины XX века, на протяжении многих лет извлекающий из забвения малоизвестных, недооцененных, странных авторов этого времени и не(до)прочитанные страницы его литературной истории. Кроме собственных книг<sup>1</sup> и трехтомного аннотированного научного каталога выдающихся памятников письменности XV — начала XX века<sup>2</sup>, Соболев издал литературное наследие<sup>3</sup> таинственного киевлянина Артура Хоминского (1888 — после 1915) и сборник поэтических произведений<sup>4</sup> зоопсихолога, дрессировщика свиней, а также поэта, «филолога и сумасброда»<sup>5</sup> Михаила Малишевского (1896—1955) (у него заимствует фамилию вкуче с некоторыми личностными чертами один из второстепенных персонажей его дебютного романа). Первый большой художественный текст Соболева уже успели назвать филологическим романом, «книгой-головоломкой»<sup>6</sup> (Игорь Гулин), «исторической мистикой, семейным романом, политической сатирой, романом взросления, фантастикой, детективом»<sup>7</sup> (Дмитрий Волчек), «филологически затейливым» текстом, всего более близким к альтернативной истории<sup>8</sup> (Галина Юзефович), тут же признавая все эти определения по меньшей мере недоста-

- 1 Соболев А. Летейская библиотека: биографические очерки. Страннолюбский перебарщивает. Сконапель истоар. Т. 1—2. Трутень, 2013; *Он же*. Тургенев и тигры. Из архивных разысканий о русской литературе первой половины XX века. М.: Русский Гулливер, 2017.
- 2 Музей книги Петра Дружинина и Александра Соболева: Аннотированный научный каталог выдающихся памятников письменности XV — начала XX века: В 3 т. М.: Слово/Slovo, 2021.
- 3 Хоминский А. Возлюбленная псу: Полное собрание сочинений / Сост. А.Л. Соболев. М.: Водолей, 2013.
- 4 Малишевский М. Полнолуние осени: Стихотворения. М.: Водолей, 2020.
- 5 Михаил Малишевский и его Чанг // Архив Веры Чаплиной. 2016. 14 декабря (<https://vchaplina-arhiv.livejournal.com/71732.html>).
- 6 Гулин И. Приглашение на сказ // Коммерсантъ Weekend. 2021. 29 января (<https://www.kommersant.ru/doc/4654774>).
- 7 Волчек Д. Никодим в несоветской России. О романе «Грифоны охраняют лиру» // Радио Свобода. 2021. 15 февраля (<https://www.svoboda.org/a/31097242.html>).
- 8 Юзефович Г. Если бы Гражданская война закончилась победой белых // Meduza. 2021. 24 января (<https://meduza.io/feature/2021/01/24/esli-by-grazhdanskaya-voynazakonchilas-pobedoy-belyh>).

точными; добавляя, что это «не авантюрно-философский роман, не роман о художнике», а также не «роман о бродячем актерстве»<sup>9</sup> (Александр Марков); говорили в связи с ним об «игре» и «эксперименте», обращали внимание и на пародийные его черты (что тоже проблематично именно благодаря своей очевидности). Основания для этих определений есть. Но, используя инструментарий всех названных жанров, автор позволяет своему роману благополучно ускользнуть от любых заготовленных ожиданий.

Понятно, книга — умышленная, любое простодушное ее чтение будет недостаточным (поспорить хочется и тут: густота и изысканность тщательно выделанного текста соблазняет довериться ему, пережить наборматываемую им реальность в ее самоценности), она — способ рефлексии целой литературной традиции (по авторскому обыкновению — той, которой не суждено было стать в исторически осуществившейся русской литературе мейнстримом), сложный диалог с нею.

Молодой человек с типичным для своей эпохи именем Никодим (в 1930-е годы, как известно, подданные Российской империи страстно увлекались всем древнерусским, включая ономастикон) случайно узнаёт — матушка невзначай проговаривается — что неизвестный дотоле отец Никодима не кто иной, как культовый прозаик Агафон Шарумкин.

«...Сидя за столом и крутя в пальцах неизвестно откуда приبلудившуюся кофейную чашечку от кукольного сервиза, он смотрел на нее с каким-то тянущим беспокойством: невысокого роста, ладно скроенная, со светлыми короткими волосами, она выглядела моложе своих пятидесяти с чем-то лет, но Никодим отстраненно замечал отдаленные приметы надвигающегося дряхления: появившуюся вдруг склонность к легкой эхололии, заставлявшую ее иногда повторять последнее слово, а то и фразу собеседника; гипертрофированную тщательность мелких движений, маскирующую, как ему показалось, легкий тремор, появляющийся порой в ее тонких пальцах, свободных от колец и перстней, всего того, что она клеймила цыганщиной» (с. 11—12).

(Этой подробно описанной женщине предстоит исчезнуть со страниц романа бесследно; но это участь не ее одной, там многие линии оборваны. Вообще, с приближением к концу реальность отваливается кусками, кусками...)

Шарумкин, как, опять же, всем известно, бесследно пропал. Потрясенный узнанным, Никодим отправляется его разыскивать. Найдет. Правда, похоже на то, что по ту сторону осязаемой реальности. Та же в конце концов, совершенно как в «Приглашении на казнь» Набокова, которого в связи с «Грифонами...» поминают настойчивее всего, обнаружит свою мороковую природу.

И главное: происходит все это в 1950-е годы в России, в которой Октябрьский переворот 1917-го потерпел неудачу и в последовавшей затем Гражданской войне победили белые.

Имя главного героя романа — перенасыщенного аллюзиями, приводящего на ум, кроме неминуемого Набокова, и Кузмина, и Газданова, и Осоргина, и Олешу, и Вагинова... говорящего буквально их голосами<sup>10</sup>, — отсылает к ро-

9 Марков А. В поисках утраченного Зайца, или О забытом искусстве полной маскировки // Знамя. 2021. № 2 (<https://magazines.gorky.media/znamia/2021/2/v-poiskah-utrachennogo-zajca-ili-o-zabytom-iskusstve-polnoj-maskirovki.html>).

10 «Такую книгу мог бы написать, например, Владислав Ходасевич, если бы прожил хоть на десятилетие больше... или же Марк Алданов...» (Бавильский Д. Какой же она будет, эта прекрасная Россия прошлого? // Logos Review of Books. 2021. № 1.)

ману Алексея Скалдина «Странствия и приключения Никодима Старшего», вышедшему не просто в 1917 году, но «за несколько дней до Октябрьской революции»<sup>11</sup> — основной точки ветвления «нашего» и «соболевского» вариантов русской истории, чего, понятно, автор не мог не держать в голове.

Соболев создал текст, напрямую продолжающий его «домашнюю» эпоху, выговаривающий мир ее языком. Стилизаторство? — Не без этого. Но тут сложнее, глубже, системнее.

Гулин считает, что Серебряный век и его наследников книга продолжает даже на уровне своего устройства, будучи не просто «книгой-головоломкой», а «воскрешающей набоковскую традицию». Но вряд ли автор имел намерение заставить читателя, подбирая к тексту ключи, решать его как головоломку. Скорее, правильные решения здесь не мыслятся в принципе. Они тут не нужны. Как точно заметила Галина Юзефович, все соболевские ребусы в этой книге — «без ключей».

Куда важнее принципиальная таинственность реальности, непроясняемость ее оснований.

Игра ли это все? Разумеется. (Юзефович, критик, максимально сдержанный в негативных оценках, высказывается об этом резко: «...автор из творца собственного мира превращается в его счастливого обитателя, которому куда важнее разложить перед читателем любимые игрушки, чем рассказать целостную, завершённую историю»<sup>12</sup>. Ну, любимые игрушки зря не раскладываются, особенно если рассмотреть, какой они природы; да и целостная завершённая история — далеко не всегда ценность и для автора, и для читателя: она с ее завершенностью — всего лишь одна из «игрушек», то есть условностей.) Игра — во-первых, ради удовольствия от процесса; во-вторых, указание на игровую природу культурной реальности как таковой, в-третьих, все это ничуть не отменяет серьезности сказанного.

Что до сатирических аллюзий на нашу с вами современность, они там интересны менее всего, хотя бы потому, что вся эта злоба дня лишь теперь может показаться волнующей. Да и то: многие ли нынче вспомнят, кто такая Фатима Бобоголова, премию имени которой вручает писателям Ираида Пешель и чье иносказание — она сама?<sup>13</sup> Ну, положим, сейчас ценой некоторого усилия еще возможно догадаться, но лет двадцать спустя уже вряд ли<sup>14</sup>. Это не те воробьи, по которым есть смысл стрелять из пушек сложно и тонко организованного текста. Автор не отказал себе в удовольствии порезвиться, подмигивая современникам; имеет право; но не это — сокрытый двигатель его.

Главное тут — поверх барьеров, разделяющих игровое и серьезное. Соболев занимается изготовлением *другого* времени, отличного от доставшегося

11 Конаков А. Что нам делать с Никодимом Старшим? // Знамя. 2021. № 3 (<https://magazines.gorky.media/znamia/2021/3/chto-nam-delat-s-nikodimom-starshim.html>).

12 Юзефович Г. Указ. соч. (<https://meduza.io/feature/2021/01/24/esli-by-grazhdanskaya-voyna-zakonchilas-pobedoy-belyh>).

13 Подсказка: «...через несколько месяцев в Министерстве обороны открылись какие-то чрезвычайные злоупотребления и некоторые из Ираидиных соратников и покровителей были разжалованы, а кое-кто отправлен и на каторгу (где, впрочем, благодаря налаженным связям и предусмотрительным благоволениям тюремщиков надолго не задержался)» (с. 203).

14 Впрочем, автор уверяет, что «вообще в этой книге нет героев с прототипами» (*Волчек Д.* Указ. соч. (<https://www.svoboda.org/a/31097242.html>)).

нам в историческом опыте — по фактуре, по скорости, по типу его восприятия и проживания.

Он создает опыт — литературный, языковой, эмоциональный, чувственный, пространственный (наговаривая свою альтернативную Москву) — нехватку которого, именно как мейнстримного, рутинного, фонового, чувствует русская память.

Поиски Никодимом отца — с одной стороны, конечно, архетипический сюжет, с другой — уловка, необходимая для организации материала, чтобы было на что натянуть языковую ткань.

Соболев выращивает другой русский язык, свободный от примет советского опыта. Так в свое время Игорь Вишневецкий, постоянно вспоминающийся при чтении «Грифонов...», написал свое «Неизбирательное сродство» без единого слова, которого не знали бы русские словари 1835 года. Ближе всего язык «Грифонов...» языку русской эмиграции первой волны в довоенном ее состоянии: Второй мировой в соболевском мире не случилось, значит, нет и лексики, обязанной ей своим существованием.

«Грифоны...» — усилие прожить непрожитое, раздвинуть рамки осуществившегося и возможного. В этом смысле Соболев занят примерно тем же, что и (не факт, что известный ему) Тур Ульвен, о романе которого «Расщепление» мне случилось думать в то же время, что и о «Грифонах...»: воссоздает неслучившееся, как герой Ульвена проживает иные варианты собственной частной жизни. Только в масштабах всей истории XX века.

У такой работы — осуществления чисто языковыми средствами того, что не сбылось иными путями — есть русские аналоги, редкие и тем более ценные: упомянутое «Неизбирательное сродство» Игоря Вишневецкого, намекающего возможности другой русской литературы XIX века, «Три персонажа в поисках любви и бессмертия» Ольги Медведковой, создающей несозданные тексты литератур европейских (в их русских переводах). Но Соболев делает двойную работу: выманивает из небытия и непрожитую русскую историю (главное — быт, человеческие типы, предметы, звуки, запахи...), и ненаписанную русскую литературу. И сам пишет один из ее текстов, — ища ресурсов для нее в литературе по большей части эмигрантской: в *осуществившейся* словесности Другой России.

Всю эту несостоявшуюся литературу он пишет в одиночку, прошивая текст системой отсылок к ней, остающейся как бы за кадром, указаний на ее традиции, обыкновения, ведущие ее фигуры (прежде всего Шарумкина, создающего ее вместе с автором; по упоминаемым текстам Шарумкина видно, какой могла бы быть эта инословесность, избавленная волею истории от соцреализма: самых влиятельных авторов ее занимали бы, как сказал Гулин, «метафизические парадоксы»<sup>15</sup> — устройство бытия и принципиально проблематичная его постижимость). Соболев создает для нее не просто язык, но способ видения мира, интонации.

Соболевскую Россию миновали известные нам катастрофы, но «Грифоны...» — не утопия. Этот мир не «лучше» нашего, он просто другой. (Будучи спрошен, лучше ли была бы литература «той» России, чем наша, автор от-

15 «Сами тексты Шарумкина — метафизические парадоксы, так или иначе посвященные вопросу о загробном существовании» (Гулин И. Указ. соч. (<https://www.kommersant.ru/doc/4654774>)).

ветил: «Не могу, кстати, сказать, что она была бы сильно лучше, чем получилась...»<sup>16)</sup>

В отличие от бесчисленных изготовителей альтернативной истории, Соболев не испытывает на прочность возможных исторических моделей и вообще цельных моделей не строит, — хотя вычитывать из текста его представления об инореальности, о зазеркальном Иномосковьи, домысливать их страшно интересно. В том же признался и автор, сказавший в интервью, что исторические обстоятельства России «Грифионов...», ход событий, который к ним привел, он не продумывал рационально и сам восстанавливает их «задним числом по тем приметам времени, которые просочились в книгу»<sup>17)</sup>. «Отвечать за подробную карту этой России или ее исторические хроники, — говорит он, — я бы не взялся»<sup>18)</sup>. Его ведет язык — который он уж точно выращивает с ощутимой степенью осознанности. Литература его, в точном соответствии с набоковскими представлениями об этом предмете, — феномен языка, а не идей. Он создает сам воздух несбывшейся жизни.

А основное, может быть, его суждение — скорее, предположение — совершенно метафизического свойства: оно — о том, что реальность не сводится к данному в чувственном опыте. И да, смерти нет.

---

16 *Оборин Л.* «Смерти нет — и это, в общем-то, правда» // Полка. 2021. 1 февраля (<https://polka.academy/materials/754>).

17 Там же.

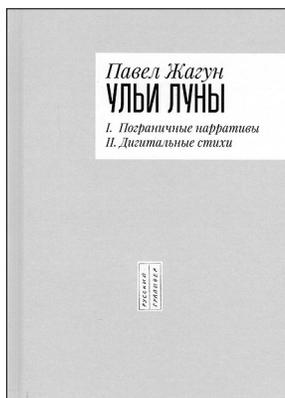
18 Там же.

Алексей Масалов  
**Ars Digitalica**

**Жагун П. Ульи луны**

М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2020. — 140 с.

Почти все поэтические книги Павла Жагуна, поэта, художника, саунд-арт музыканта, организатора и куратора международного фестиваля саунд-арта и современной поэзии «Поэтроника», — это еще и произведения contemporary art, так как в них во главу угла ставятся не только авторская поэтика и сами тексты, но и проблематизация способа их создания, о чем говорят «кураторские» предисловия или манифесты в структуре этих книг. «Алая буква скорости» (2009) артикулировала «генеративную» поэтику, в которой ритмизация времени и структурирование пространства были нацелены на создание текста как «тщательно выверенной информационной ритмофонической конструкции». «Пыль Калиостро» (2009) в рамках текста-трансформера обозначила способы межжанровых и межродовых трансформаций (роман *vs* книга стихов; поэзия *vs* проза; искусство *vs* неискусство и т.п.). «Carte Blanche» (2010) на основании комбинаторного принципа наращивания слов (от 1 до 111 и обратно) выявляла взаимосвязь между числом, ритмом и их «парасемантическим взаимодействием». «Тысяча пальто» (2014) продемонстрировала несколько способов ризоморфного немиметического письма: от циклов, апеллирующих к знаменитой книге Делёза и Гваттари, до заушной прозы в записках об «Идеальном преступлении» и двустрочных «микророманов на молекулярном уровне».



Такой подход в чем-то близок историческому концептуализму с его отношением к языку как к объекту и к первенству метода письма над результатом, однако «генеративная» поэтика скорее полемизирует и с концептуализмом, и с полем современного искусства в целом (как любое произведение contemporary art), сталкивая метод и его результат. Примером такого столкновения как раз и является новая книга Жагуна «Ульи луны» с ее двухчастной структурой и пересечениями мотивов между этими двумя частями.

Первая часть, «Пограничные нарративы», представляет собой уже привычную с книги «IN4» (2008) манеру Жагуна: «нарративные тексты, в которых разворачивается то или иное парадоксальное действие»<sup>1</sup>, однако и в рамках авторской стратегии, и в рамках художественных особенностей происходит трансформация узнаваемого метода:

1 Ларионов Д. Принципиально свободный стих // Воздух. 2011. № 4 (<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2011-4/larionov-o-zhagune/>).

дымчатых вычтут  
смятение меть сишлой гласной

смаргивая сумерки льда  
льстишь гулким улицам —  
лимитированным тире

мы моем ступни камням  
проливая вино —

семь знаков горящих тел  
отдаленная группа флюоресцентных богов

неожиданный опыт существования:

так много было всего  
что ничего не было.

(С. 8)

В «кураторском» предисловии Жагун представляет эти тексты как «метамодернистские практики *парасемантического письма*, где для филологического сознания привычные поэтические образы становятся библейскими символами, а символы превращаются в метаметафоры и обратно...»; ниже он пишет, что эти тексты представляют собой «отражение» всей современной русской поэзии с ее специфическими признаками: «недосказанность, избыточность, дискретность, автоматизм, фрагментарность, сбитый синтаксис, двусмысленность, тавтологичность, контролируемая аеаторика, пародийность и — наиболее определяющий элемент нынешнего стихосложения — скрытая ирония» (с. 6).

Такой жест можно было бы считать концептуалистской апроприацией, однако важно не это, а то, что все черты современной поэзии вживляются Жагуном в его индивидуальную поэтику, что говорит об ином подходе к проблеме культурного поля, нежели концептуалистский. Так и в процитированном выше тексте наряду с генеративным монтажом возникают и характерные черты, явно отсылающие к «авангардным текстам современных авторов» (с. 8): метафоризация терминов («сишлой гласной», «семь знаков горящих тел»), категория опыта («неожиданный опыт существования») и т.д.

Даже способы «политизации» поэзии за счет тем, образов, отсылок, «мерцания» или «травмоговорения» включаются в тексты Жагуна не напрямую и не через пародию, а как осколки художественных языков, подчиненных парасемантическому механизму порождения нарратива:

снег воскрешает. рабочие сумерки вплавь покидают  
фигуры предместий, освобождая гигантские резервуары  
пространств для непроницаемой гущи смолы, слюясь  
преждевременно, множась беззвучным восстанием звезд,  
впуская в себя черный мед темноты мегаполиса  
<...>

(С. 23)

вальтер всосал  
мы возвращались к истокам насмешек

заводные марксисты больше не смели петь  
их голосами владела знать

(С. 35)

<...>

в одночасье оспаи гендер стал любералом —  
стучал себя в грудь колесом  
напряженно вздорил с правительственным лососем  
повторяя:

«бессменно в остатке —  
колючего облака семя».

(С. 44)

Как можно увидеть, будь то суггестивные метафорические отсылки к ужасам капиталистической реальности или же игра с концептами новых левых («вальтер» — возможно, Вальтер Беньямин) через компьютерных сленг («всосать» — испытать поражение, проиграть в компьютерной игре (геймерский компьютерный сленг), или же выворачивание понятий актуальной российской политики (гендер, либерализм, правительство) не становятся инструментами только политической критики или ядовитой иронии. Здесь как раз важен глубинный механизм текстопорождения, когда все актуальные реалии и подтексты являются этими реалиями, символами, подтекстами и в то же время не являются, когда возникает «реальность в новых стихотворениях Павла Жагуна, пульсирующая и взаимосвязанная, как сложная сеть, которую нельзя рассматривать ни как целостную массу, ни как атомизированные элементы»<sup>2</sup>. Эта реальность опознается автором, читателями и критиками как «симулятивная», однако природа этих симуляций именно в книге «Улы луны» раскрывается в следующей части под заголовком «Дигитальные стихи».

Первое, что бросается в глаза при чтении этой части, — это ее структурное соответствие предыдущей. Так или иначе в этих стихах, сгенерированных компьютером на базе «текстов книг “Чертовы куклы” Николая Лескова (неоконченный искусствоведческий роман, текст, намекающий на мистику технологий и неотступность роботизации)» и «“Прикладная оптика” издательства “Машиностроение”, 1988 (здесь использовалась как метафора “поэтической оптики” — наиболее часто употребляемого термина постмодернистского литературоведения последних десятилетий)» (с. 7), возникают все те же приемы поэтики «Пограничных нарративов»: парадоксальный фрагментированный сюжет, подобные сюрреалистическим метафорические сращения, не поддающиеся линейной интерпретации, гетероморфный ритм и фонетические сближения:

вошел в клетку к синусу  
иди молодой портной  
пиком:  
улыбкой

---

2 Бонч-Осмоловская Т. Предисловие // Жагун П. Пограничные нарративы // Артикуляция. 2019. № 7 (<http://articulationproject.net/3651>).

десяток букашек у двери  
 моли добро  
 пришли: квантовые пределы  
 уповай в ресторанах  
 страшась смотреть на невест  
 небезопасно идти на помощь  
 используя горный ледник.

(С. 87)

И здесь возникает закономерный вопрос: как именно создавались эти дигитальные стихи? Филолог Борис Орехов в одной из статей вполне прозрачно описывает, как компьютерные алгоритмы «обучаются» написанию стихов: «Если обучающей выборкой для рекуррентной сети выступит поэтический текст, то модель, которая получится благодаря такой архитектуре, будет способна порождать тексты, воспроизводящие стилистические особенности исходного корпуса»<sup>3</sup>. Иными словами, велика вероятность, что машина обучалась на базе текстов самого Павла Жагуна, и, используя лексику из книги Лескова и учебника прикладной оптики, воспроизвела стиль «Пограничных нарративов» и стихов предыдущих книг.

Однако самое важное здесь не это, а возникающая «демаркационная линия, на которой сегодня находится автор книги» (с. 6), линия, возникающая не только на этапе методологии письма, но и в получившихся в результате текстах:

проходящего герцога сейчас в умах своих сдержим  
 возместим веселье бравому послезавтра

выразительность перенести  
 за портьеры  
 сохранение слышали  
 <...>

(С. 113)

роботы в моем сердце  
 мы куры восхваляющие усердие  
 одной строкой

поначалу в семейном желе утопает сторож  
 косматая ветка в груди  
 <...>

(С. 12)

Цитируемые тексты не просто сохраняют схожую логику странных и обрывающихся парадоксальных сюжетов, но и в чем-то пересекаются на уровне мотивов, то отзеркаливая друг друга (историчный «герцог» vs футурологичные «роботы»), то соприкасаясь микросюжетом движения и использованием понятийного аппарата («выразительность» и «одной строкой»).

3 Орехов Б., Успенский П. Гальванизация автора, или эксперимент с нейронной поэзией // Новый мир. 2018. № 6. С. 141.

Все это заставляет вспомнить понятие «машинного мимесиса», когда автор-человек уже подражает машине, где «линейные элементы — слова и конструкции — распределяются по поверхности экрана, подчиняясь пространственной логике, а не логике последовательного чтения, навязывающей определенную точку зрения, готовую концепцию субъекта»<sup>4</sup>. Иными словами, возвращаясь к механизмам текстопорождения цикла «Пограничные нарративы», можно сказать, что авторские поэтические тексты собираются примерно так же, как и машинные. Есть индивидуальный стиль письма Павла Жагуна с присущими ему чертами, но в случае первой части эти черты используются как «отражение современной русской поэзии» при заимствовании типичной лексики, тематики, некоторых механизмов. Однако это происходит не посредством апроприации чужих языков, а благодаря их трансформации внутри своей художественной системы. А в случае второй части подобное действие делает машина, но уже при использовании иного текстового материала.

Такой подход во многом ставит под вопрос не только авторское «я» и взаимоотношения человека и машинного медиума, которые все больше входят в проблематику актуальной поэзии (от дихотомии Я и Другой-за-экраном в дебютной книге Павла Заруцкого «Единица» до пересборки речи на границе виртуального и конфиденциального в стихах Оли Цве), но и сами «алгоритмы восприятия» текста автором и читателем, когда язык и информация вовсю «колонируются» новыми технологиями, как говорит в послесловии философ Алексей Конаков. В этом и видится специфика демаркационной линии книги «Ульи луны», где человек подражает машине и машина — человеку, а искусство поэзии становится *Ars Digitalica*.

застигнутая врасплох  
ручная цапля в синем трико  
застыла оранжевым кристаллом  
под вспышками репортеров —

(С. 42)

---

4 Коргачин К. В поисках тотальности. Статьи о новейшей русской поэзии. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 376.

*In Memoriam*

**Инна Семеновна Булкина**

(12 НОЯБРЯ 1963, КИЕВ — 20 ЯНВАРЯ 2021, КИЕВ)



И.С. Булкина в 1985 г. окончила Тартуский университет, в 1993 г. там же получила степень магистра (за работу «Лирика Е.А. Баратынского в поэтическом мире второй четверти XIX века (поэтика сборника)»). Работала старшим редактором в Киевской городской библиотеке им. Леси Украинки (1985—1989), заместителем директора по науке в киевском Музее А.С. Пушкина (1990—2001), старшим научным сотрудником Института культурной политики Украинского центра культурных исследований (2002—2015), позднее старшим научным сотрудником Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины. В 2010 г. защитила в Тартуском университете докторскую диссертацию «Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное».

Параллельно с научной работой регулярно выступала в роли литературного критика. Была редактором литературно-критического журнала «Зоїл» (Киев; 1997), обозревателем «Журнального зала» сетевого «Русского журнала» (1999—2006), украинским обозревателем сетевого «Ежедневного журнала» (2007—2015), рецензентом отдела культуры газеты «КоммерсантЪ» (Киев; 2011—2014), кроме того, много печаталась в журналах: «Знамени», «Новом литературном обозрении», «Новом мире», «Отечественных записках», «Критике» (Киев) и др.

Составила сборники «Апология Украины» (М., 2002), «Киев: фотографии на память: антология малой прозы о Киеве» (Киев, 2011), «Киев в русской поэзии: антология» (Киев, 2012).

Лауреат премии им. И.П. Белкина в номинации «Станционный смотритель» за 2004 г.

Кирилл Корчагин

## «Сентиментальная реанимация»:

ИННА БУЛКИНА КАК КРИТИК ПОЭЗИИ

Я отчетливо помню, что одними из первых текстов о современной литературе, которые вызвали у меня желание подражать и следить за новыми публикациями их автора, были тексты Инны Булкиной: обзоры, короткие рецензии, появившиеся в самом начале 2000-х в «Русском журнале» и в других местах. Казалось бы, это проходной, не требующий большого внимания жанр, располагающий к тому, чтобы писать быстро, не вдумываясь и не обращая внимания на частности. Статьи Булкиной были, конечно, совсем не такими: несмотря на лаконичность, они стремились восстановить тот литературный и интеллектуальный контекст, в котором существовал рецензируемый текст. Мастерство этой манеры было в том, что такой контекст с удивительной точностью воссоздавался всего парой-тройкой фраз, без ненужных отступлений и длиннот. В общем-то, эти уже довольно давно написанные заметки и рецензии теперь можно читать как краткое пособие по русской культуре рубежа XX—XXI веков: несмотря на случайность поводов, пульс времени слышен в них до сих пор.

Эти тексты были не только аналитичными, но и очень живыми: в них словно бы каждый раз предпринималась попытка «вчувствоваться» в предмет, даже по-своему полюбить его, словно бы без любви или хотя бы влюбленности в текст никакой анализ не имеет смысла. Притом Булкину нельзя было обвинить в излишней восторженности, которой нередко грешат работы критиков, влюбленных в свой предмет. Наверное, этот почти беспрецедентный в нашей критике баланс между пристрастностью и аналитичностью делал Булкину фигурой, одинаково принятой и в литературных, и в академических журналах. В общем-то, ее метод работы был универсален и, более того, достоин подражания.

В статье о Льве Рубинштейне, написанной для «Словаря новейшей поэзии», Булкина писала о «сентиментальной реанимации» — таком положении вещей, когда тексты или предметы искусства, созданные в прошлую эпоху и, казалось бы, навсегда утратившие заряд актуальности, неожиданно получают вторую жизнь, словно читатель вдруг начинает узнавать себя в тех осколках ушедшего времени, которые почти по случайности стали их частью. Во многом этим же словосочетанием можно определить и метод самой Булкиной: чтобы литература ожила, нужно каким-то образом «прикоснуться» к ней, превратить ее в часть своей личной истории, пусть даже сохраняя при этом известную дистанцию. Кажется, это одна из причин того, какое большое место среди текстов Булкиной занимают тексты о Киеве, ее родном городе, и об украинской литературе, тоже в значительной мере «киевской» по духу, все время решающей для себя: «Киев — город или мир? Киев — провинция или метрополия?»<sup>1</sup>. Отсюда же, видимо, и постоянный интерес к таким авторам, как Юрий Андрухо-

---

1 См.: Булкина И. Русский Киев: провинция или диаспора? // Знамя. 1999. № 2. С. 199—203.

вич и, даже в большей мере, Сергей Жадан: кажется, они оба достаточно далеки от всей той поэзии, которую Булкина знала и любила, однако же именно они вырвались из болезненной дихотомии «града и мира» и потому вызывают непрестанный интерес («Жадан оказался поэтом эпическим, он у нас оригинален, ибо пишет историю»<sup>2</sup>).

Может быть, главным ощущением, которое появлялось после прочтения текстов Булкиной, было ощущение ясности — очень редкое, ведь критика чаще запутывает читателя, превращая его в часть системы зеркал, где амбиции критика и его психологические особенности взаимно отражают друг друга. Способность же производить ясность всегда остается уникальной, особенно при разговоре о поэзии, которая уже в силу своей природы, если вспомнить Платона, противится любой ясности и всегда готова помочь критику заплутать еще больше.

Можно рассуждать о том, что «ясность» — необходимое качество для «выпускницы» (Московско-)тартуской школы<sup>3</sup>, защитившей диплом под руководством Лотмана, но, что характерно, многие другие «выпускники» этой школы сторонились современной литературы и, в общем-то, настаивали на том, что новейшая филология должна быть безразлична к новейшей словесности. Среди тартусцев Булкина была едва ли не единственной, кто занимался критикой постоянно, а не от случая к случаю, хотя, кажется, именно из выпускников тогдашнего Тарту должны были получаться самые лучшие литературные критики. Все эти особенности критического письма Булкиной заметны и в публикуемых текстах о современных поэтах, несмотря на то что они на первый взгляд предполагают более «формальный» подход к материалу.

Предыстория этой публикации такова.

После выхода учебника «Поэзия» в 2016 году четверо его авторов, Наталия Азарова, Светлана Бочавер, Кирилл Корчагин и Дмитрий Кузьмин, задумали выпустить своего рода приложение к нему — «Словарь новейшей русской поэзии». Примерно треть авторов, представленных в «Поэзии» отдельными стихотворениями или короткими примерами, писали в последней четверти XX века, а среди них довольно значимое число продолжало писать на момент выхода учебника. Недостаток сведений об этих авторах ощущался пять лет назад и продолжает ощущаться сейчас: о них пишут критики и литературоведы, но внешнему читателю довольно сложно разобраться с тем, какое место они занимают в русской поэзии. Одним из выходов из этой ситуации мог бы быть компактный свод, откуда заинтересованный читатель мог бы узнать не только о биографии поэта (как правило, уже описанной в «Википедии»), но и о принципиальных чертах его манеры и о том литературном контексте, в котором он существует. Что-то вроде словаря «Русские писатели», но без присущей этому изданию фундаментальности — для тех поэтов, которые оставались активны после 1985 года или дебютировали в это время и позже.

Все статьи должны были делиться на две части: первая часть — биографическая информация, затем — описание поэтики и языковых особенностей. Последнее принципиально, так как предполагалось, что поэты в словаре не

2 Булкина И. Хроники украинского Востока // Новый мир. 2014. № 4. С. 198.

3 Некролог Булкиной на сайте «Ruthenia.ru» сообщает: «Среди тартуских выпускников-филологов, разбросанных по разным странам, трудно назвать человека, в такой же степени верного Alma mater» (<http://www.ruthenia.ru/document/553156.html>).

в последнюю очередь рассматриваются как новаторы языка, а сам словарь должен был демонстрировать промежуточные результаты разнообразных исследований поэтического языка, появившихся на протяжении последних двадцати лет.

Описание языка и поэтики, центральная часть статьи, во многом строилось по схеме, близкой учебнику «Поэзия». Предполагалось, что в каждой статье в том или ином виде должны были быть охарактеризованы структура поэтического субъекта и адресата, перечислены основные тематические предпочтения, описаны наиболее яркие особенности метрики и ритмики, а также словаря и грамматики. Отдельное внимание планировалось уделить не только характерным приемам и особенностям поэтики, но и связи с другими поэтами и направлениями — как настоящего, так и прошлого. Важным разделом в таких статьях должно было быть и описание взаимосвязи поэта с другими искусствами, «интермедиальности»: с кинематографом, музыкой, фотографией, живописью — если такие связи имели место. В целом эта структура не была обязательной: как видно из опубликованных статей, она лишь задавала общее направление прочтения той или иной поэтики, и автор статьи оставался свободен в том, какие именно черты он хочет подчеркнуть, а какие, напротив, опустить.

По ряду причин проект был приостановлен, но какое-то число статей было написано, и статьи Булкиной среди них занимают значительное место. Она успела написать о нескольких поэтах, которые были ей близки: составители словаря предложили авторам статей самим выбрать интересующих поэтов, и среди тех, кого выбрала Булкина, оказались Сергей Гандлевский, Юлий Гуголь, Бахыт Кенжеев, Тимур Кибиров, Виктор Коваль, Анатолий Найман, Евгения Лавут, Лев Рубинштейн и Олег Чухонцев<sup>4</sup>. Такова была «первая партия» авторов — дальше должны были быть и другие, но уже за этими именами угадывается вполне отчетливая концепция того, как русская поэзия развивалась на рубеже XX—XXI веков. Немного перифразируя слова Булкиной из ее статьи о Гандлевском, можно сказать, что всех этих поэтов «объединяло ощущение высокой ценности русского Серебряного века; притом что у каждого он был свой». Но для Булкиной подобное «продолжение» имело смысл как будто только в том случае, если язык модернистской поэзии ставился под вопрос, подвергался творческой переработке, превращаясь в своего рода туманное воспоминание о том, что когда-то русская поэзия была другой. Возможно, именно поэтому в списке отсутствуют имена, которые могут показаться более прямыми продолжателями модернистской ветви: здесь нет ни ленинградских ровесников Гандлевского Виктора Кривулина и Елены Шварц, нет принадлежащей к тому же поколению Ольги Седаковой или Алексея Цветкова, которые скорее стремились вырваться из советской эпохи, а не примирить ее с модернизмом. Таким образом, публикуемые здесь статьи можно прочитать как набросок истории новейшей русской поэзии, пусть и выполненный в конспективном жанре, за которым, однако, просматривается цельное видение истории новейшей русской поэзии.

---

4 При подготовке к печати опущены библиографические сведения о публикации стихов в антологиях, о переизданиях и переводах на другие языки.

Инна Булкина

## Статьи о поэтах для «Словаря новейшей поэзии»

Сергей Гандлевский

Небольшой корпус написанного Г. на порядок уступает объему порожденных им рефлексий, при этом характерен интерес к нему не столько даже литературной критики, сколько академической филологии. В целом, коль скоро «малописание» Г. («два-три стихотворения в год») стало частью его биографической легенды, заметим, что он в принципе рассматривает поэзию как интенсивный (не экстенсивный) способ освоения языка и действительности.

Г. начинал вместе с поэтами «Московского времени», которые, по его признанию, в своем отталкивании от «разрешенной» советской хрестоматии «ориентировались главным образом на акмеистов: чтобы наша лирика была не водянистой и расплывчатой, а достаточно образной. Возможно, риск был тот, что иногда получалось ходульно: в погоне за красивыми стихами мы просматривали сильно изменившуюся живую речь»<sup>1</sup>. Вся последующая эволюция Г., его творческая история определяются этим уходом от «ходульности», от инерции поэтического языка с его «красивостью», с его приподнятостью и обаянием «поэтичности». В этом смысле внутри самого «Московского времени» Г. оказался антиподом Кенжеева.

Знаменательно, что в биографии Г. было две литературные группы: после «Московского времени» он сблизился с поэтами «Альманаха» (Пригов, Айзенберг, Кирилов, Рубинштейн). И если «Московское время» обращалось к традиции и высокой норме, то авторы «Альманаха» в большинстве своем занимались совершенно другими вещами: остранили, деконструировали и обесмысливали язык традиционной поэзии с его привычными формулами, разрушали нормативность как таковую. Г. был и с теми, и с другими, но, по сути, — ни с теми, ни с другими. Поэтов «Московского времени» объединяло ощущение высокой ценности русского Серебряного века; притом у каждого он был свой, и для Г., как теперь очевидно, главным поэтом там был Ходасевич. С поэтами «Альманаха» его если что и роднило, то некий прием, игра, сброс из высокой цитаты в уличное просторечие, как в известных его стихах про «аптеку, улицу, фонарь / под глазом бабы»<sup>2</sup>. Но и здесь оказалось, что ему гораздо ближе Лев Лосев, нежели Дмитрий Александрович Пригов. Он всякий раз строит свой прием на столкновении между инерцией языка и привычками речи, между поэтической метафизикой и уличным «диаматом», между «недоноском» Баратынского и «недобитком» из советского газетного фельетона.

С Ходасевичем лирику Г. роднит и соединение высокой метафизики с розановским «частным смыслом», «записной книжкой» (см., например, наш

1 «Нейтральная территория. Позиция 201» с Сергеем Гандлевским // [http://www.litkarta.ru/dossier/gandlevskiy-kostyukov-itskovich/dossier\\_954/](http://www.litkarta.ru/dossier/gandlevskiy-kostyukov-itskovich/dossier_954/)

2 См.: Зорин А. «Альманах» — взгляд из зала // Личное дело №. М., 1991. С. 246—271.

разбор стихотворения «Когда я жил на этом свете...»<sup>3</sup>) и некий жест, «художественная пластика», предполагающая «мучительную гримасу нелюбви к себе, неловкости собственного существования»<sup>4</sup>, позиция отстраненного, потустороннего наблюдателя.

Уже в первых сборниках («Рассказ» и «Праздник») обращает на себя внимание камерная «голландская» оптика и густонаселенность пейзажа, городского и коммунального; в плане «природы» он скуп и условен, чаще это промзона: автобаза, железнодорожный разъезд, «платформа на третьем пути». Герои — пестрые обитатели улицы Орджоникидзержинского, представленные во всех подробностях амуниции и в непредумышленных мизансценах праздничных застолий. Порой они следуют эпическими «вереницами», где автор (лирический субъект), как ему и положено, где-то сбоку в полуанфас: «Величанский, Сопровский, Гандлевский, Шаizzo — / Часовые строительного управления». И всякий раз возникает ощущение его неуместности в этом пейзаже, намеренной попытки устраниваться, выйти из игры («И жизнь моя была б ничуть не хуже, не будь она моя...»). Отчасти с этой навязчивой попыткой «уйти от себя», выключить собственное «я» из поэтической грамматики в том числе, связана известная идея «инфинитивной поэзии», тоже так или иначе имеющая отношение к Г.<sup>5</sup>

На уровне художественного приема и в своих отношениях с метрикой Г. декларирует все то же самоограничение («слишком красивая для меня»), — ср.: «Существуют какие-то личные предрассудки. Например, у меня практически нет амфибрахия. Почему-то я вбил себе в голову, что у меня этим размером написать не получится. Или я настороженно отношусь к пятистопному ямбу, потому что это апробированно красивый размер. Или меня раздражает, когда меня часто сносит в анапест, потому что это тоже эффектный размер. В хороших стихах размер должен раствориться до неузнаваемости»<sup>6</sup>. Г., в самом деле, стремится «растворить» размер в разговорной интонации, отсюда тяготение к ударению на последнем слоге стопы, ритмические сбои и переносы.

В поэтическом мире Г. и в его словаре очень многое определяют эстетика и язык 1970-х. Здесь и «кухонное» открытие экзистенциализма и, в конечном счете, сознательный уход от него («Никто — ни Кьеркегор, ни Бубер — / Не объяснит мне, для чего...», ср. у А. Цветкова: «Я в руки брал то Гуссерля, то Канта, / И пел с листа. И ты была со мной»), и невероятно важные в искусстве тех лет «малые голландцы». Переведенные в элегическую топику статичные брейгелевские ландшафты, растиражированные в кино и в стихах «охотники на снегу» приобретают ключевой смысл и отзываются в названии главного его собрания («Найти охотника»): «Помнишь картину? Охотники лес покидают. / Жмутся собаки к ногам. Вечереет. Февраль. / Там в городишке и знать, вероятно, не знают / Всех приключений. Нам нравилась эта печаль».

Эти живописные аналогии приводят к другого рода традиции: открытие камерной голландской живописи произошло не в 1970-е. Оно сопровождало в свое время литературу сентиментализма, создание поэзии «частного чело-

- 
- 3 Булкина И. «В иную скверную полночь...» // Новое литературное обозрение. 2015. № 134.
  - 4 Кузьмин Д. О нелюбви и неловкости // Дружба народов. 2002. № 8.
  - 5 Жолковский А. К проблеме инфинитивной поэзии (Об интертекстуальном фоне «Устроиться на автобазу» С. Гандлевского) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2002. Т. 61. № 1.
  - 6 Гандлевский С. Конспект // Вопросы литературы. 2000. № 5.

века» с его приоритетом чувства и апологией «среднего стиля». Не случайно свой «способ поэтического мировосприятия» Г. назвал «критическим сентиментализмом», одноименный «манифест» определяет его эссеистическую книгу «Поэтическая кухня».

Все три прозаические книги Г. — повесть («Трепанация черепа»), роман («НРЗБ») и «беглые мемуары» («Бездумное былое») — разные версии «фиктивной» автобиографии. В каждом случае это рассказ про себя и «про всю среду, с которой я имел в виду...», при этом прием остранения, собственно оптика, схожи с «голландскими пейзажами» стихотворений. Отдельно имеет смысл говорить о «НРЗБ» как о фабульной структуре: это альтернативная история литературы, это история неудачника и это поколенческая история, — рассказ о «неразборчивом» времени, о любви, соперничестве и предательстве, с кольцевой композицией, красивой, как шахматная задача, с «роковыми» мотивами, отсылающими к классическому авантюрному роману (пистолет, дуэль, утерянная и найденная рукопись), с набоковскими ключами, наконец. Главного героя, написанного с привычной для Г. «нелюбовью», звать Лев Криворотов, он отчасти напоминает своего запутавшегося тезку из «Пушкинского Дома» А. Битова. А «гениальный поэт» Чиграшов, создатель собственного, отчасти пародического, культа, без конца рассказывающий о себе романтические легенды à la граф де ла Фер, — сознательный антипод Г.

### *Книги Сергея Гандлевского*

*Стихи:* Рассказ. М.: Московский рабочий, 1989; Праздник. СПб.: Пушкинский фонд, 1995; Конспект. СПб.: Пушкинский фонд, 1999; Порядок слов: избранное. Екатеринбург: У-Фактория, 2000; Двадцать девять стихотворений. Новосибирск: Артель «Напрасный труд», 2001; Найти охотника. Стихотворения, рецензии, эссе. СПб.: Пушкинский фонд, 2002; Некоторые стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 2008; Попыты в стихах. М.: Захаров, 2008; Стихотворения. М.: Cogrus, 2012; За 60: стихотворения. Киев: Laugus, 2014; Ржавчина и желтизна. М.: Время, 2017; Счастливая ошибка: стихи и эссе о стихах. М.: Cogrus; АСТ, 2018.

*Проза:* Трепанация черепа: повесть. СПб.: Пушкинский фонд, 1996; НРЗБ: роман. М.: Иностранка, 2002; Попыты в прозе: сборник (повесть «Трепанация черепа», роман «<НРЗБ>», избранные эссе). М.: Захаров, 2007; Бездумное былое. М.: Астрель, Cogrus, 2012; Проза. М.: Cogrus, 2012.

*Эссеистика:* Поэтическая кухня. СПб.: Пушкинский фонд, 1998; Странные сближения. СПб.: Пушкинский фонд, 2004; Эссе. Статьи. Рецензии. М.: Cogrus, 2012; В сторону Новой Зеландии: путевые очерки. М.: АСТ; Cogrus, 2019.

### Бахыт Кенжеев

К. начинался как поэт в начале 1970-х, в литстудии «Луч» Московского университета, где и сформировалось «Московское время» (Сопровский, Цветков, Кенжеев, Гандлевский), одна из неподцензурных поэтических групп, участники которой отталкивались от характерного для советской «хрестоматии» культурного опрощения, от той условно «демократической» интонации, которая у луч-

ших представителей «шестидесятников» — у Самойлова или у Слуцкого — могла означать внятность, но в усредненной инерции сбивалась на затертое риторическое сукно. Естественной реакцией на опрощение становилось усложнение поэтического языка, и за этим усложнением обращались назад, к традиции Серебряного века. Акмеизм с его «тоской по культуре» казался самым уместным. Посредником и «учителем» в этом случае был Тарковский (и К., единственный из поэтов «Московского времени», сохранил ему верность), однако центральная, не всегда прямо названная, но всегда подразумеваемая фигура в его поэтической системе — Мандельштам. В конечном счете именно мандельштамовская культурная «плотность» обращается у К. во всеотзывчивую «цитатность»: самая очевидная черта поэтического языка К. — оглядка на предшественников, отсылка к традиции, прямая или косвенная. В большинстве случаев он стремится к тому, чтобы цитата из Баратынского, Тютчева или того же Тарковского была опознана, — собственно, в этом узнавании зачастую смысловой ключ стихотворения. Но по большому счету, такая отсылка — знак наследования, пафос традиции как таковой, и в этом смысле поэтику К. можно назвать «традиционалистской». Коль скоро мы говорим о связи ее с «заветами» и принципами акмеизма, то, кроме пресловутой «тоски по культуре», именно в случае К. назовем еще культ «реального и здешнего», принятие жизни во всех ее проявлениях, прославление «земных утех» и «мелочей прелестных». Отчасти поэтому его поэтический мир и его словарь перенаселены огромным количеством вещей и веществ, имен и предметов. Наконец, последнее, о чем нужно сказать в связи с акмеистским наследием, — это самоценность «цехового ремесла», известное щегольство во владении стихом, в «исполнении сложного номера», в закручивании «цитатного» сюжета, где порой Державин «сплавлен» с Исаковским (ср.: «Один предмет шепнул другому»), в демонстративных попытках играючи зарифмовать таблицу Менделеева.

К. называют «чистым лириком», и в том, что касается тематического и жанрового репертуара, это в самом деле справедливо, особенно для его первого сборника («Избранная лирика 1970—1981»). Хотя уже там т.н. лирический герой стремится оградить «прямое высказывание» как цитату и «чужое слово»: «Когда в житейском море тонет / беспечной юности челнок / полночный ветер валит с ног / к суровой прозе годы клонят / душа качается и стонет / и время погибать всерьез». Весь последующий путь К. можно определить как (без)успешное преодоление единственного в своем роде «лирического начала». Крайний случай — романы, самый оригинальный из которых «Иван Безуглов» (1993), перелицованный «джеймс бонд», опыт «плутовского романа» о 1990-х, а самый характерный «Обрезание пасынков» (2009), т.н. проза поэта с неизбежным лирическим героем, с вставным мандельштамовским сюжетом и узнаваемым — стилистически и фабульно — Сашей Соколовым. Но настоящая «деконструкция лирического героя» происходит все же в стихах, где так или иначе романтический пафос снижается — сначала через быт и его подробности, затем через намеренное косноязычие, гримасы языка, как будто стесняющегося излишней патетики, наконец, через буквальное отстранение, появление персонажных авторов — аутичного графомана мальчика Теодора и патриота-пенсионера Ремонта Приборова с его «гражданской лирикой». Впервые упражнения в «стихотворной прозе» находим в «Посланиях»: белый Я5 с оглядкой (из канадской глубинки) на пушкинское «Зима. Что делать нам в деревне». В целом, если говорить о ритмическом репертуаре, то очевидно движение от регу-

лярного силлабо-тонического стиха и канонического дольника к «расшатаанным» метрам с неупорядоченными междуктовыми интервалами. Перелом происходит в начале 2000-х (сборник «Снящаяся под утро»). В дальнейшем преобладает удлинённая (парцеллированная) строка с внутренней рифмовкой, с безусловно мелодической (не говорной) интонацией: в поздних циклах регулярные метры доминируют лишь в «стихах мальчика Теодора».

Среди последних циклов выделим «Странствия» с их путевым (не путеводительным) нарративом и характерным «удвоением» героя: лирический субъект присутствует, но редко — первым лицом. Там, где он есть, рядом с ним всегда оказывается некий двойник, будь то забившийся под скамейку перепуганный зверек или бездомный нью-йоркский поэт. В заключительном фрагменте он предстает переводчиком («драгоманом при гоблинах») и незадачливым прозаиком, но суть, кажется, не в лукавой оговорке про неудачи с «эпосом», но все в той же попытке ухода от лирического монологизма. Следующий за «Странствиями» цикл «Светлое будущее» создает не пространственный, но исторический нарратив, основной прием здесь того же порядка, что и в «Странствиях»: не описание и не прямое высказывание, но некий фабульный фрагмент с «культурным ключом» — «флорентийскими ирисами» Блока или «Летчиками» Дейнеки. Сквозной сюжет — технократические утопии XX века: от первого трамвая до первого космонавта, и их столкновение с «антиутопией духа».

Сборник «Довоенное» включает стихотворения 2010—2013 гг., лирический герой предстает все тем же «странником», Одиссеем, ключевой локус — Колхида, потусторонний Крым, уходящий в «посейдонову тьму». И наконец, последний по времени большой цикл «Элегии», завершающий сборник «Позднее» (2016) с отсылкой к «Tristia», с названным изгнанником Овидием и неназванным, но подразумеваемым Мандельштамом, со свернутым в каждой из 12 элегий сюжетом «науки расставаний». «Элегии» предсказуемо возвращают к «чистой лирике» первых сборников, что логично, коль скоро титульный жанровый сюжет предполагает ретроспективу.

### *Книги Бахыта Кенжеева*

*Стихи:* Избранная лирика 1970—1981. Ann Arbor, 1984; Осень в Америке. Тенафлай, 1988; Стихотворения последних лет. М., 1992; Из книги AMO ERGO SUM. М., 1993; Стихотворения. М.: РАН, 1995; Возвращение. Алматы: Жибек жолы, 1996; Сочинитель звезд. СПб.: Пушкинский фонд, 1997; Снящаяся под утро. М.: Проект ОГИ, 2000; Из семи книг. М.: Независимая газета, 2000; Невидимые. М.: ОГИ, 2004; Названия нет. Алматы: Искандер, 2005; Вдали мерцает город Галич: стихи мальчика Теодора. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2006; Крепостной остывающих мест. Владивосток: Рубеж, 2008 (переиздание: М.: Время, 2011; Послания. М.: Время, 2011; Сообщение. М.: Эксмо, 2012; Странствия и 87 стихотворений. Киев: Laurus, 2013; Довоенное: стихи 2010—2013 годов. М.: ОГИ, 2014; Ремонт Приборов: гражданская лирика и другие сочинения. 1969—2013. М.: ОГИ, 2014; Позднее. СПб.: Геликон Плюс, 2016; Amo ergo sum: стихотворения 1972—2018 годов. М.: А и Б, 2019.

*Проза:* Плато: роман // Знамя. 1992. № 3—5; Младший брат: роман // Октябрь. 1992. № 7—9; Иван Безуглов: мещанский роман // Знамя. 1993. № 1, 2; Портрет художника в юности: роман // Октябрь. 1995. № 1; Золото гоблинов: роман // Октябрь. № 11, 12; 1998; Золото гоблинов. М.: Независимая газета, 2000. (В книгу вошли романы «Младший брат» и «Золото гоблинов»); Обрезание пасынков: вольный роман. М.: АСТ, 2009.

## Тимур Кибиров

Декларативным порядком — в стихотворных посланиях и автобиографических интервью — К. связывает свой приход в литературу с московским концептуализмом, а свой ближний круг — с поэтами «Альманаха» (Пригов, Рубинштейн, Айзенберг, Гандлевский, Денис Новиков). Между тем «Альманаху» предшествовала группа «Задуманная беседа», в контексте которой К. зачастую сближают с Мих. Сухотиным, поэтом круга Вс. Некрасова, точно так же практиковавшим центонное письмо. Однако пути «некрасовцев» и «альманашников» разошлись, и здесь характерен принципиальный выбор К., его уход от авангарда, причем уход этот в большей степени идеологический, и уж затем — формальный.

С цитатными коллажами первых поэм К. («Жизнь К.У. Черненко», «Послание Льву Рубинштейну» и др.) и более всего — с тотальной иронией авторского голоса принято связывать явившийся в конце 1980-х «постмодернизм», развинчивание «большого стиля» и превращение такого «развинчивания» в прием. У К. этот прием выглядел тем более парадоксально, что, работая с автоматизированным материалом («общими местами»), он сложной коллажной инструментровкой приводил, «возгонял» его к лирическим «сантиментам», к «личному опыту». Возможно, такому эффекту способствовал его специфический темперамент, «подростковый пыл», «антиромантический пафос» (по определению С. Гандлевского<sup>7</sup>). Этот пафос был характерен для первых «лирико-дидактических поэм», и он же отличает последние книги К., которые зачастую упрекают в «морализаторстве». Поздний К., в самом деле, «морализатор», но не холодный, классицистический, а пылкий и безоглядный. Упреки в «морализаторстве» соседствуют с замечаниями о небрежности и сбивчивости письма в его последних сборниках. Небрежность эта отчасти постановочная, и она тем более бросается в глаза, если помнить о виртуозности его первых поэм. В самом деле, ранний К. предпочитал сложные строфоиды, он перебрал едва ли не весь репертуар классических твердых форм; «Сортиры» написаны октавами, «Воскресенье» — терцинами. В последних книгах он тяготеет к рашнику, к полиметрии, основным приемом остается коллаж, но монтирует он теперь не цитаты, а элементы разных жанров и техник, в «Трех старухах» экспериментирует со строфически оформленной прозой.

Еще одна особенность поэтики К. — пресловутый «километраж». Его «длинноты» продиктованы не установкой на непрерывность речи, как у Бродского, но именно желанием выговориться до конца, сказать все, что должно быть сказано. К., безусловно, поэт «эпический», единица стиховой речи для него — поэма, единица высказывания — книга, и его путь достаточно четко и последовательно обозначен книгами. Как правило, за несколькими небольшими принципиальными книгами, знаменующими очередной этап в его творчестве, следует итоговое собрание. В этом смысле К., если следовать определению Цветаевой, — «поэт с историей». Поэтический путь, задаваемый «книгами стихов», собственно «история лирического героя» или «роман в стихотворных книгах», прежде всего должен напомнить о практике поэтов Серебряного века, а в случае К. — о его постоянном «спутнике» и «антагонисте» Блоке.

---

7 Гандлевский С. Сочинения Тимура Кибирова // Гандлевский С. Поэтическая кухня. СПб., 1998. С. 18—22.

Поэмы конца 1980-х — начала 1990-х были упражнениями в «давнем роде»: эпистолами или эклогами. Самая известная из ранних поэм К. — «Сквозь прощальные слезы», своего рода «энциклопедия советской жизни», именно на ее примере М.Л. Гаспаров объяснял природу кибиrowsкого «центаона», не механическую, но чрезвычайно тонкую и искусную игру, собственно сведение «в один строй» трехстопного анапеста Блока и Некрасова и приведение их «к одному знаменателю — <...> советской массовой песне»<sup>8</sup>.

В середине 1990-х К. от «энциклопедической» тематики уходит, отныне средством от «энтропии» становится не культурная традиция, но «домашние пенаты», обывательский «гемют», за которым стоит все тот же «антиромантический пафос». Ср. в «Послании Ленке», где блоковский белый стих призван акцентировать (от обратного) «антиромантичность» собственной программы: «Выйду я утром с собачкою нашей гулять, и, вернувшись, / зонтик поставив сушиться, спрошу я: “Елена Иванна, / в кулинарии на Волгина все покупали ромштексы. / Свежие вроде бы. Может быть, взять?” — “Нет, ромштексы не надо. / Сало одно в них. Нам мама достала индейку”». Точно так же «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» отталкиваются (буквально) от «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» Бродского. Наверное, закономерно, что за «домашним», «филистерским» периодом последовала ироническая и рефлексивная в своей «беззаконности» любовная лирика («Amour, exil» и «Юбилей лирического героя»).

«Воспитательная» поэма «Кара-Барас» знаменовала собой следующий этап, притом что очистительный пафос этого «нового Мойдодыра» призван был напомнить о прежнем воинствующем борце с «энтропией», — ср.: «С шестиярусной казармой, / с вошью, обглодавшей кость, / с голой площадью базарной, / с энтропией в полный рост!» Однако по структуре своей «Кара-Барас» уже был барочным представлением, аллегорическим балетом с разухабистыми плясками Эроса-Танатоса, обещавшим и объяснявшим последовавшие затем мистерии и барочные драмы.

Отдельно следует сказать о тяготении К. к «пылкому проповеднику Честертону» и о его дружбе с переводчицей Натальей Трауберг, итогом которой стал сборник «Греко- и римско-кафолические песенки и потешки». В целом «мистериальность» последних книг К. очевидным образом связана с этой «пылкостью», присущей средневековым проповедникам и приходским священникам. В 2014 г. К. выпускает две книги. Первая из них, «Муздрамтеатр», включает три либретто: оперы, балета и оратории. «Опера-буффа» «Терсит, или Апология трусости» — «перелицованная» «Илиада», «ирои-комическая опера», где герои стали лузерами, а лузеры — героями, «высокие» и «низкие» поменялись местами, и где, в самом деле, «нет великого Патрокла; / Жив прерзительный Терсит». Библейская история, притча о малом мытаре, лежит в основе «Закхейя» — оратории «по мотивам Дитриха Букстехуде, Георга Фридриха Генделя, Иоганна Себастьяна Баха и Адриана Леверкюна». Между античной и библейской «перелицовками» — авангардистский балет «Победа над Фебом» (название отсылает к футуристической опере «Победа над Солнцем», поставленной в конце 1913 г. в петербургском «Луна-парке»). Победу в этой аллегорической истории русского бунта и русского модернизма, похоже, одерживает Недотыкомка, исполняющая здесь роль бога из машины. Вторая книга, «См.

8 Выступление М.Л. Гаспарова цит. по: Тимур Киборов: В честь присуждения российской национальной премии «Поэт». М., 2008. С. 44.

выше», предваряется стихотворением, которое называется «Вместо эпитафии» и представляет собой аллегорическую заставку: прогулка в парке, игры с собакой; графический пейзаж оборачивается эмблемой средневекового ордена Псов Господних, но с двояким смыслом: то ли бес играет со скучающим Фаустом, то ли поэт взывает к Богу Слова: «Поддай же снова мне команду “Голос!” / Команду “Фас!” / Ну поиграй со мной, Предвечный Логос, / В последний раз». Непривычно короткие «пейзажные» стихотворения со слишком обыденным сюжетом ближе к финалу в полном соответствии с заголовком набирают высоту, и вот уже «Цецилия святая, / Посредством Генделя взывая, / Зовет меня куда-то вверх!»

Первая прозаическая книга К. «Лада, или радость: хроника верной и счастливой любви» — идилическая «поэма в прозе» о маленькой собаке и доброй старушке, апология Диккенса и Вудхауза с огромным количеством отступлений, — литературной *causerie* (болтовни). Из отступлений (нарочито эпатажных) следует, что автору неприятен модернизм в его культовых «серебряновечных» категориях: «оранжерейный демонизм», полупародийные плотские страсти, «чуждый чарам черный челн» и «презрение к малым сим». Следующий роман — «Генерал и его семья» — в той же стернианской традиции с угадываемым онегинским сюжетом: история провинциальной книжной девушки, которая влюбляется, взрослеет, разочаровывается в своем незадачливом избраннике; иными словами, это роман, «в котором отразился век», еще одна «энциклопедия русской (советской) жизни». И точно так же, как в «Онегине», автор идет рука об руку со своими героями, без конца оговариваясь, отвлекаясь от повествования, вступая в привычную уже цитатную игру с читателем.

### *Книги Тимура Кибирова*

*Стихи:* Общие места. М.: Молодая гвардия, 1990 (В составе сборника стихотворений четырех поэтов); Календарь. Владикавказ: Ир, 1991; Стихи о любви. М.: Цикады, 1993; Сантименты: восемь книг. Белгород, РИСК, 1994; Когда был Ленин маленьким. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1995; Парафразис: книга стихов. СПб.: Пушкинский фонд, 1997; Памяти Державина. Академический проект, 1998; Избранные послания. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998; Интимная лирика: книга стихов. СПб.: Пушкинский фонд, 1998; Нотации: книга новых стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 1999; Улица Островитянова. М.: Проект ОГИ, 1999; Юбилей лирического героя. М.: Проект ОГИ, 2000; *Amour, exil...*: книга стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2000; «Кто куда, а я — в Россию...». М.: Время, 2001; Шалтай-Болтай: свободные стихи. СПб.: Пушкинский фонд, 2002; Стихи. М.: Время, 2005; Кара-Барас. М.: Время, 2006; На полях «A Shropshire Lad». М.: Время, 2007; Три поэмы. М.: Время, 2008; Стихи о любви. М.: Время, 2008; Греко- и римско-кафолические песенки и потешки. М.: Время, 2009; Внеклассное чтение: избранные стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 2010; См. выше. М.: Время, 2014; Три книги. Киев: Laugus, 2014; Муздраттеатр. М.: Время, 2014; Время подумать уже о душе: своевременная книжка. СПб.: Пушкинский фонд, 2015.

*Проза:* Лада, или радость: хроника верной и счастливой любви. М.: Время, 2010; Генерал и его семья // Знамя. 2017. № 1; Генерал и его семья: исторический роман. М.: Individuum, 2020.

## Виктор Коваль

Имя К. принято связывать с поэтической группой «Альманах», идеологи которой, как правило, отрицают наличие у нее какой бы то ни было объединяющей литературной идеологии и предпочитают называть ее «концертной группой». Точно так же в «Альманахе» не принято усматривать «поколенческую» компанию, коль скоро туда входили такие разные по возрасту художники, как Д.А. Пригов и Денис Новиков. Но, как бы то ни было, в момент своего появления на сцене (буквально — на сценических площадках) «Альманах» был группой, представлявшей московский литературный и художественный андеграунд 1970—1980-х. В этом смысле выступления группы сохраняли черты, присущие «кухням» и «квартирникам», — характерно, что объединение, предшествовавшее «Альманашу», называлось «Задушевная беседа».

К., как и его товарищи по «Альманашу» Пригов и Рубинштейн, вышел из художественного андеграунда (по профессии он художник-график), и его поэтике в куда большей степени присущи свойства неофициальной, «кухонной» и, что немаловажно, устной позднесоветской субкультуры («Пронзительный кухонный театр», по определению С. Гандлевского). Не случайно его тексты стали публиковаться достаточно поздно (впервые в альманахе «Личное дело №», 1992), а одной из главных особенностей этих текстов все писавшие о К. признают их «изустность» и установку на «исполнительство». В «Альманаше» К. выступал вместе с А. Липским, который исполнял песни на его стихи. «В середине 80-х Коваль стал писать тексты для собственного исполнения. Слово “писать” здесь как раз не подходит, потому что тексты эти автор не записывал. Он их разнообразно скандировал, выкрикивал, отхлопывал и оттанцовывал. Называлось все это “речевки”. Только на лондонских гастролях выяснилось, что никакие не “речевки”, а самый настоящий рэп. Мы такого слова не знали, из чего следует, что не существовало и понятия. Коваль ненароком создал новый (для нас) жанр»<sup>9</sup>.

Известно, что в конце 1960-х К. писал абсурдистские рассказы и стихотворные пьесы. Вероятно, в плане работы с языком он был близок к тому течению андеграунда, которое обращалось к опыту обериутов. С другой стороны, в своей установке на изустность, в предпочтительном внимании к речевым приемам и механизмам, К. сближается с лианозовцами, с кругом Вс. Некрасова. Наверное, имеет смысл вспомнить также, что К. иллюстрировал книги для детей, в частности — стихи К. Чуковского. Это тоже так или иначе оставило свой след в его поэтике. Наконец, в этих механизмах создания речевого абсурда можно усмотреть приемы соц-арта: составление, соположение фрагментов из разных языковых рядов, работа с идеологическими клише, привнесение непривычного приема в привычный контекст, прием при этом «открыт», он — на виду, и механистичность контекста тем самым обыгрывается и разрушается. Именно такое титульное «отчуждение» смысла происходит, например, в «Лекции по политэкономии об отчуждении личности», открывающей сборник «Мимо Риччи»: «конспект классика марксизма-ленинизма» ритмизируется, строки укорачиваются и разбиваются, ближе к концу «конспект» превраща-

---

9 Айзенберг М. Вдогонку Ковалю // Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М., 1997. С. 170—171.

ется в раешник и по модели напоминает строевую песню «Солдатушки — бравы ребятушки». Тавтологические «припевы» усиливают бессмысленность: «Плачут дети / при капитализме, / плачут жены / при капитализме — / их Адамы и Джоны / при капитализме / ходят отчужденны / при капитализме, / при капитализме!»

Аналогия с «рэпом», которую проводит Айзенберг, правомерна, но, кажется, не вполне точна. В ее пользу говорят многочисленные анжамбеманы, переносы и разбивы слов внутри короткой строки:

Прячет он в белье  
Деньги облига-  
Жжет в уборной га-  
зетку: «Е мое».

Точно так же к рэповским моделям можно отнести многочисленные внутренние рифмы вроде: «Это я тетерев, насчет деректив. / — Затребуйте у стрепета / Детского лепета». Хотя с таким же успехом во всех этих фонетических звукоподражательных играх можно усмотреть обращение к опыту русского авангарда, в этом смысле характерно ироническое обыгрывание модных «мантр» буддхисаттвы через пресловутую заушь и «дыр-бул-щыл»: «Йоко е мое / Хаджимэ аум / Манэ падмэ хум / Е, ка, лэ, мэ, нэ. / А е, ка, лэ, мэ, нэ / Шейх Джавахарлал / Кришна Айюб-хан / Фуми Носаван / Хомейни Реза / Бхух, Бхувах и Свах / Йдамдаршам-ом / Хиранья гарбха».

Но, что важно, «речевки» К., как правило, предполагают некий сюжет, определяемый именно перебивами ритма. При этом выбираемые К. ритмы ближе к традиционным, зачастую — хорошо знакомым слушателям и читателям — песенным мотивам и классическим размерам, нежели к однообразному рэповскому речитативу с акцентами (клэпами) на каждом втором такте. Замечательный пример — «Гимн репе» («В корзинке праздничного лета...») с его узнаваемым вначале твистовым ритмом из магомаевской «Королевы красоты» («По переулкам бродит лето...»), который затем сменяется переложенным на «бодрый» «гимнический» хорей учебником обществоведения («Осязаема, предметна, / в знак того, что это знак...») и чуть удлиняется-усложняется дольником со столь же узнаваемым жизнеутверждающим пафосом пионерской речевки («Репа — источник жизни и света») и, наконец, находит разрешение в неожиданном брутальном пуанте: «У репы мохнатая сверху ботва».

По той же модели — коротких ритмических стихов с внутренними рифмами и словесной игрой — построены «пословицы-поговорки» К., которые он записывает в столбик и которые зачастую «вырастают» в стихотворные притчи («Моя народная мудрость» в сборнике «Мимо Риччи»).

Самый большой сборник К. — им же проиллюстрированная «Особенность конкретного простора» (2011) — включает стихи и прозу. Когда они собраны под одной обложкой, становится очевидным их конструктивное сходство. Выбираются некие титульные предметы, понятия и локации пространства физического или метафизического и наполняются смыслом по принципу каталога, называния, перечисления неких сведений и событий с ними связанных. Точно так же, по каталожному принципу, выстраивается сюжет большинства текстов К. В этом смысле, например, «Площадь в Третьяковке», читающаяся как сплошной монолог с паузами и вставленными для отбивания такта «теперь» и «да-

лее», почти неотличима от выросшей из каталожных карточек короткой прозы Рубинштейна. «Поэмы» К. (курортное «Приключение» и персональный «Поликарпов») также построены путем присоединения строф-эпизодов), но «Поликарпов» все же выглядит как единый текст, где сюжет и прием — умножение сущностей — определяется через греческое значение титульного имени.

Если говорить о поэтическом «амплуа», то к К. менее всего приложимы понятия «лирика» и «лирическая субъектность». Его тексты театральны, и это скорее балаган, нежели «драмтеатр», их автор — персонаж, один из многих, как тот двоящийся и троящийся Поликарпов, он — актер, играющий этого персонажа, исполнитель, произносящий тексты этого персонажа, но ни в коем случае не «лирическое я».

### *Книги Виктора Коваля*

Участок с Полифемом: стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 2000; Мимо Риччи: стихи с приложением. М.: ОГИ, 2001; Особенность конкретного пространства. М.: Новое издательство, 2011. (Стихи и проза.); Персональная выставка. Самара: Цирк «Олимп»+ТВ, 2014.

### Евгения Лавут

Первый сборник Л. с «густонаселенным» названием («Стихи про Глеба, Доброг Барина, царя Давида, Фому и Ерему, Лютера и других») отсылал к представлениям площадного театра и был, очевидно, персональным или «исполнительским». Лирический герой передавал свою функцию нескольким «актерам», и собрание стихотворений представляло собой нечто вроде пьесы, серию не-прямых драматических высказываний, фрагментарно организованное повествование со вставными «новеллами», чужими монологами и минимальным присутствием первого лица, — собственно авторского «я». В этот момент Л. часто называли в общей обойме «поэтов поколения 90-х», в ее стихах легко находили те или иные «признаки поколения», прежде всего — отчуждающий жест и «непрямое высказывание». Сама Л. три своих сборника соотносит с тремя разными эпохами своей жизни, и первый определяет как «книжку <...> имени филфака», соответственно, следующий сборник, «Амур и др.», — «имени ОГИ»<sup>10</sup>. Характерно, что то, что можно назвать «отчуждающим жестом», Л. применяет по отношению к своим стихам 1990-х, — «нормальные тексты стали появляться в две тысячи <...> третьем-четвертом <...>, потому что до этого мне было непонятно, про что писать»<sup>11</sup>. В этом смысле клуб «Проект ОГИ» стал, по ее словам, «рамочной аудиторией», иными словами, с появлением клуба тексты получили свою прагматику.

Сборник «Амур и др.» вышел в издательстве «ОГИ» в 2001-м и представлял разительный контраст со «Стихами про...», — это были прежде всего стихи «от первого лица» и «стихи про меня». Сборник открывался «визитной кар-

10 Горалик Л. Частные лица: биографии поэтов, рассказанные ими самими. М.: Новое издательство, 2017. Ч. 2.

11 Там же.

точной» — представлением поэта-героя (иными словами: лирического героя) и определением собственной поэтической речи как новой: «...ну ее старую речь с непригодным кроєм / я разродилась поэтом потом героем».

В «новой речи», в самом деле, доминировала речевая стихия и речевая интонация, при этом главная синтаксическая конструкция — обращение, говорение кому-то, присутствие второго лица: такая речь всегда предполагает слушателя, — близкого, говорящего на том же языке; слушателя, которому «не надо объяснять», для которого цитаты из русских и английских баллад — такой же домашний и узнаваемый язык. Это отчасти продиктовано той самой «клубной прагматикой»: ориентация на «своего слушателя» (в меньшей степени — читателя), на произнесение, в случае Л. зачастую — «пропевание» текста. Именно тогда, в конце 1990-х — начале 2000-х, в эпоху «Проекта ОГИ», у Л. вырабатывается особого порядка ритмический рисунок с преобладанием полиметрии, со сложной рифмовкой, с мелодической, «напевной» (ни в коем случае не «разговорной» и не «декламативной») интонацией.

В стихах Л. зачастую присутствует «детский» сюжет, как субъектный, так и объектный, и это свойство точно так же, по мысли критиков, было связано с «инфантильностью» как родовой чертой поколения 1990-х<sup>12</sup>. Но в случае Л. все обстоит гораздо сложнее и, кажется, обусловлено именно частно-биографическими, а не поколенческими особенностями: многодетной семьей, домом, который всегда полон детьми, той специфической игрой в «дочки-матери», когда возрастные границы почти не различаются, «дочки» быстро превращаются в «матерей», а «матери» не перестают оставаться чьими-то детьми. В этом смысле характерно стихотворение, написанное с отсылкой на строфу Бродского — Блейка («Песня невинности и опыта» у Блейка и «Песня невинности, она же — опыта» у Бродского): «...мы все чьи-то дети у нас остались привычки / втайне предпочитать зажигалкам спички» и т.д. Заметим, что сюжет здесь разрешается как «освобождение» из стянутой парными рифмами строфы Блейка — Бродского: последние нерифмованные «дачные» строки выскальзывают из нее, как из вязаного чулка, и завершается все сказкой об оставшейся ни с чем старухе: «...я сижу на пороге сложа руки / а передо мной разбитое корыто». Впрочем, название сборника («Амур и др.») также прочитывается в контексте «детского» сюжета: «амур — ребенок боязливый». В циклической «семейной саге», своего рода «детстве Люверс», составляющей вторую часть сборника, Л. однажды вновь возвращается к этой строфе из «Песен невинности...»: «Я выключаю свой болевой моторчик / спите маршак чуковский барто и корчак» и т.д.

Другая большая тема, проходящая через все сборники (включающая в себя и «детскую» коллизию) — «Размышление о Боге». Это название появляется в третьей части книги «Амур и др.» и, кажется, не случайно оформлено в «сакральные» скобки. («Размышление о Боге») дает представление об оптическом устройстве этого поэтического мира: с одной стороны, крайнее умаление при взгляде сверху («до чего меня мало / <...> / в страшном божьем зрачке»), с другой — исключительная подробность и внимание (Божье внимание) к «малым сим», к мелким «жучкам» и птицам. Наконец, ощущение себя малой «монеткой» в Божьем кармане, о которой неизменно помнят и которую «отпускают»:

12 См., например: *Кукулин И.* Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка // Новое литературное обозрение. 2002. №53 С. 273–297.

«Только Бог отчего-то обо мне помнит / Нащупывает как монетку в кармане / Гладит внимательным пальцем / И отпускает». Развитие этого сюжета наблюдаем в одном из самых известных стихотворений Л. «На волю птичку отпускаю...», написанном «на мотив» пасхальной пушкинской «Птички», но с другим, достаточно редким и узнаваемым ритмическим рисунком (Я4Я2), изначально балладным, с трагикомическим развитием: от Жуковского («Алина и Альсим») до А.К. Толстого («Великодушие смягчает сердца»)<sup>13</sup>. У Л. появилось еще одно «размышление о Боге», о даровании жизни и свободы «малым сим», и одновременно — страхе за них.

Третий сборник Л., «Afterpoems», открывается еще одним «календарным» стихотворением — «Давай с тобой, Господи, поговорим по числам...». Легко заметить, что монологическое «размышление» здесь обращается в риторический «диалог», в «разговор», и Бог из вертикальной оптики перемещается в горизонтальную прагматику. Для третьего сборника, который в собственной «классификации» Л. называется «имени радио» (стихи писались в годы, когда Л. работала на радио «Свобода»), характерно контрастное словарное и смысловое совмещение, — высокого с низким, сакрального с уличным. Это присутствие двух «трудносовместимых» пространств дает ощущение некоего — по определению Мих. Айзенберга<sup>14</sup> — «политического измерения» (вероятно, это, кроме всего прочего, связано с биографической «радийностью» «Afterpoems»). Отдельный раздел «О языке» на самом деле дает определение «речи поверх грамматик», управляемой не столько логикой синтаксиса, сколько внутренней рифмой и морфологическим бормотанием (по Ходасевичу): «полубегом переезжать недобежать переползая» и т.д. Пространство этого сборника в большинстве случаев обозначено как городское и топографически московское (в «Амур и др.» преобладало домашнее и дачное); здесь, кроме авторского «я» и риторического «собеседника», появляется некий третий голос, это безличный «голос улицы» или «голос радио», — они в одной плоскости, и эта «чужая речь» не столько «источник информации» об «опасности жизни», сколько главное свидетельство о «неизбежности смерти»: «на улице радио москва говорит, говорит — не вырезая пауз / — о том что смерть неизбежна / от лефортовской набережной до басманной».

### *Книги Евгении Лавут*

Стихи про Глеба, Доброго Барина, царя Давида, Фому и Ерему, Лютера и других. М.: Издательская квартира Андрея Белашкина, 1994; Амур и другие: стихи. М.: ОГИ, 2001; Afterpoems: стихи. М.: Новое издательство, 2007.

13 Еще одно семантическое поле этого размера связано с «рассветной» элегией («Когда взойдет денница золотая» Баратынского) и, соответственно, «неомифологическими» куплетами В. Соловьева («Пусть далеко до полного рассвета, / Пусть ноет грудь, — / Нам белый голубь Нового Завета / Укажет путь»), которые предполагают другой календарный праздник — Благовещенье.

14 Айзенберг Мих. Стихи на границе // OpenSpace. 2008. 27 окт. (<http://www.openspace.ru/#/literature/projects/130/details/5527/>).

## Анатолий Найман

Н. начал писать стихи в середине 1950-х, в 1959-м познакомился с А. Ахматовой и вошел в круг так называемых ахматовских сирот. О ранних самиздатских сборниках Н. («Павловск», 1962; «Роща», 1967) известно немного, и главным образом от составителя первого из них Конст. Кузьминского, который вопреки воле автора упомянул об этих сборниках в своей антологии «У Голубой лагуны» и не без злого умысла поместил там же послесловие Мих. Мейлаха к «Роще». Кроме того, в самиздате ходили сборник Н. «Сентиментальный марш», «Стихи по частному поводу» и «Сентябрьская поэма».

В «Диалогах с Соломоном Волковым» Бродский пытается распределить четверку «сирот» по ролям, себя он полагает Баратынским, Н. за «едкое остроумие» — Вяземским. Но если в поэтике Бродского аналогия с автором больших метафизических элегий очевидно просматривается, то связь между Н. и его ролью Вяземского исчерпывается «литературным злословием», хотя не исключено, что Бродский находил в его стихах известную «умственность», словесное остроумие. Как бы то ни было, в ранних стихотворениях Н. угадывается отчетливый след акмеистической традиции со всем ее «культурным архивом», повышенное внимание к «деталю пейзажа», при этом одна из главных тем — тема памяти и «памятных мест». В этом смысле характерна «Сентябрьская поэма», где Н. воссоздает дантовский сюжет как сюжет воспоминания («Да, свет все тот же — но по краю блеск. / И, не живя — но только вспоминая / случайные подробности тех мест, / ты узнаешь, что мчишься прочь от рая»). Это главенство памяти, фактически первичность воспоминания над реальностью, Н. позже «закрепляет» ахматовским афоризмом «Мы вспоминаем не то, что было, а то, что однажды вспомнили»<sup>15</sup>.

Как для большинства неподцензурных ленинградских поэтов (не только четверки «ахматовских сирот») для Н. было принципиально противостояние официальной и популярной советской поэзии с ее «непосредственностью» восприятия и формальной «доступностью». В этом смысле усложненность образной системы и изоцирность строфики и рифмовки соответствуют той «опосредованной» памяти культурной реальности, которая становится содержанием лирики Н. Он регулярно обращается к неочевидной ассонансной и консонансной рифме (типа «табло — серебро», «глин — сгнил», «труд — струн»), эта тенденция прослеживается как в текстах 1960-х, так и в сборниках последних десятилетий. Точно так же он намеренно усложняет строку, создает внутренние консонансные переключки, *jeu de mots*, вроде «жизнь осалив и культуру осалив», «смысл изменила / сразу со здравствуй на неразбър» и т.д. Все эти «*soncetti*» заставляют вспомнить определение Бродского, т.е. вновь возвращают к литературному амплуа «остроумца». Однако именно в контексте ранней лирики Н. следует отметить влияние образной системы Заболоцкого, по крайней мере следы ее мы находим в несколько рассудочных метафизических пейзажах Н. (ср.: «Словно ветер дунул наконец-то, / и с небес посыпалась листва, / и лишаюсь последнего соседства, / зачернели прутья естества».) В поздних сборниках место такой метафизики все чаще занимают библейские аллюзии.

---

15 Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 13.

Если говорить не о традиции, а об условных «ровесниках», то кроме «близкого круга» (Бродского, Бобышева и Рейна) для Н. необычайно важен был опыт Ст. Красовицкого, — его стихи 50-х годов и самая его личность. Собственно, религиозность Н., история его крещения напрямую связана с Красовицким (см. эссе «Стась Красовицкий» в сб. «Рассказы о»). Красовицкий стал «четвертым» любимым поэтом в известном стихотворении Н. «Я знал четырех поэтов. / Я их любил до дрожи...» («Ритм руки», 2000). Другая версия «четверки» в том же эссе о Красовицком: место Рейна там занимает Мих. Еремин. Но если возможно говорить о влиянии Еремина и — в большей степени Красовицкого — на поэтическую практику Н., то оно ощутимо все же в ранних опытах, где речевая свобода и подвижность Красовицкого оборачивается у Н. в некую словесную изобретательность, — см., например, в «Павловске» («...Летит над нами “Туполев”, / прозрачнясь и озверенев. / С ее ноги слетает тупфелек, / кокетничая перед ней...» и т.д.)

Условный «акмеистический период» заканчивается в конце 60-х, — Н. переезжает в Москву, занимается переводами; по определению Бродского, в его поэзии 1970—1980-х «нота христианского смирения звучит со все возрастающей чистотой и частотой, временами заглушая напряженный лиризм и полифонию его ранних стихотворений» (послесловие к сб. «Стихотворения», 1989).

Сборники Н. последних десятилетий населены географическими реалиями и персонажами, в них появляется известная «театральность», ремарки и диалоги (ср. название ключевого цикла «Театр вещей», 1995). Стихотворения 90-х вошли в сборник «Ритм руки» (2000). Следующим программным сборником был «Львы и гимнасты» (2002), он открывался не театральным, а «цирковым» циклом «Кратер», при этом само значение этого «кратера» несколько раз обыгрывалось в стихотворениях сборника: перевернутым «кратером» была в том числе и крыша цирка шапито (цирка Чинизелли из детских воспоминаний), но по большому счету «кратер» здесь следует понимать как воронку памяти, — детской памяти лирического героя («О мое, о мое, о мое, о мое детство! / Всё — питье и пища, и всё — наркотик. / Всё за тридцать девять стран, но — по соседству, / львы и гимнасты входят в подъезд напротив»), и памяти XX века, только что закончившегося («В декабре девяносто девятого / на краю белого снежного кратера / мы стояли. — А кто это мы...»).

Иными словами, память, воспоминание (своего рода «Speak Memory») продолжает быть главным содержанием творчества Н., и это одинаково справедливо как для его стихов, так и для его прозы. Причем в прозе основные темы и приемы Н. выглядят более рельефно, он в самом деле оказался увлекательным и остроумным рассказчиком, что признавал едва ли не самый суровый его критик Лев Лосев<sup>16</sup>. Первой прозаической книгой Н. стали «Рассказы о Анне Ахматовой», эта книга более всего соответствует канонам мемуарного жанра, хотя и там авторский персонаж как бы не желает «уходить в тень» и становится едва ли не равноправным героем (что зачастую критики ставили в вину Н.). За «мемуарами» последовала книга рассказов, титульный — «Статуя командира» был готическим романом в миниатюре с элементами комедии дель арте и с одним существенным и знаменательным отступлением от канона: перенесенный в Москву XX века Дон Хуан (он же Вечный жид) без конца повторял: «А помнишь...»

16 Лосев Л. Меандр. М., 2010. С. 77.

Настоящая интрига прозы Н. — игра в «героев и персонажей». В эту игру вовлекаются все: близкие и дальние, знакомые и незнакомые, реальные и вымышленные, наконец, сам автор в какой-то момент становится собственным персонажем, одним из «др.». Первая часть самого скандального из романов Н. «Б.Б. и др.» появилась в 1997 г. в «Новом мире», вторая — спустя пять лет в «Октябре», во избежание очередного скандала она предварялась пространным и концептуальным интервью «А.Н. и др.» (Октябрь. 2002. № 3), где Н. пытается объяснить, что писал не столько «роман с ключом», сколько роман о «герое времени», «поэте без стихов», «Вийоне среди интеллигентных “др.”». Не случайно роман заканчивается узнаваемой тыняновской метафорой времени как некой едкой материи. Именно «др.», подобно античному хору, составляют эту материю, в которой «рассосался Б.Б. Как сахар, как поваренная соль. Как яд. Как кровь подходящей группы».

В центре другого романа Н., «Сэр», Исайя Берлин — неназванный герой «Поэмы без героя», но и в этот «биографический роман» Н. врывается собственную семейную историю. Наконец, в нашумевшем — главным образом, из-за букеровского скандала — «Каблукове» Н. вновь выводит на сцену персонажей реальных и вымышленных, причудливо перемешав «поэзию и правду» (или «правду и неправду»), ибо «цель моя и есть этот великий сценарий, в котором сойдутся все, кого я когда-либо в жизни встретил, всё, что я в них заметил и запомнил, и, наконец, то, какую интригу сплели эти встречи в моей и их судьбах. Ни больше, ни меньше».

### *Книги Анатолия Наймана*

*Стихи:* Стихотворения / Послесл. И. Бродского. Тенафлай: Эрмитаж, 1989; Облака в конце века. Тенафлай: Эрмитаж, 1993; Ритм руки. М.: Вагриус, 2000; Софья. М.: ОГИ, 2002; Львы и гимнасты. М.: Три квадрата, 2002; Экстерриториальность. М.: Новое издательство, 2006; Незванные и избранные. М.: Книжный клуб 36,6, 2012; Подношение Гале. М.: РИПОЛ классик, 2015; Никоторый час. М.: ЮКа, 2016.

*Проза:* Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Художественная литература, 1989; Статуя командира и другие рассказы. Лондон: Overseas Publications interchange Ltd, 1992; Славный конец бесславных поколений. М.: Вагриус, 1998; Любовный интерес. М.: Вагриус, 2000; Сэр. М.: Эксмо, 2001; Б.Б. и др. М.: Эксмо, 2002; Все и каждый. М.: Эксмо, 2003; Процесс еды и беседы. М.: Вагриус, 2003 (совместно с Галиной Наринской); Оксфорд, ЦПКиО. М.: Вагриус, 2004; Каблуков: роман. М.: Вагриус, 2005; О статуях и людях: роман. М.: Вагриус, 2006; Рассказы о. М.: АСТ, 2017.

*Переводы:* Леопарди Дж. Лирика / Переводы А. Ахматовой и А. Наймана. М.: Художественная литература, 1967; Песни трубадуров. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1979.

## Лев Рубинштейн

Теоретический опыт и художественные практики московского концептуализма предполагали некое неразличение границ и общее понимание искусства как вербально-визуального перформанса. В этом смысле Р. не «чистый поэт»,

и его тексты (как и тексты Пригова) — своего рода перформативные акции, изначально рассчитанные на особого порядка «исполнение», ритмическое произнесение, сопровождаемое переключением карточек и т.д. Еще одной важной отличительной чертой московского концептуализма была аналитическая работа с социальным контекстом, и эссеистику, которой Р. занимается последние 20 лет, отчасти следует понимать как продолжение такой работы.

Первые «картотеки» Р. («Это все. Программа работ», «Всюду жизнь» и три следующих, которые потом составили сборник — «Мама мыла раму», «Маленькая ночная серенада» и «Появление героя») появились в неподцензурных ленинградских журналах «37» и «Часы» в конце 1970-х — начале 1980-х, затем в альманахе Н. Байтова и А. Бараша «Эпсилон-салон». В силу непривычности формы они сопровождались «разъяснительными» комментариями, которые едва ли не сразу обозначали их как некую «программу»<sup>17</sup>, каковая программа затем была сформулирована Борисом Гройсом в знаменательной статье «Московский романтический концептуализм»<sup>18</sup>, давшей название группе и одному из самых влиятельных течений русской поэзии конца XX века. То, что Гройс пытался обозначить как программу действий, позже было описано Мих. Айзенбергом в своего рода «постскрипуме»<sup>19</sup> в середине 1990-х, когда группа как «боевая единица» перестала существовать, ее эстетика, собственно, прием — себя исчерпали.

В самом деле, согласно программе концептуализма, текст обращался в действие, язык описывал сам себя, условность искусства обнаруживалась самым прямым и материальным образом. Прием отвердел и сделался механическим приблизительно тогда же, когда отвердела и ушла в историю реальность, прием этот породившая. Советский речевой и культурный канон, на котором зачастую строились эти игры, отправился в историческую хрестоматию, а рядом и непосредственно вслед за советским канонем в этой хрестоматии оказались «разъявшие его как труп» концептуалисты. Даже «самиздат» с его машинописными шрифтами и распадающимися стопками листов, — то, на чем в известном смысле выстраивался формальный принцип «картотеки», — в конце 1980-х — начале 1990-х стал достоянием истории, музейфицировался, превратился в экспонат «материальной культуры позднесоветской эпохи». Но именно в этот момент карточки Льва Рубинштейна стали ощущаться как артефакт, стали частью нового поэтического канона. Они сами стали восприниматься как «готовая вещь», притом что изначально прием концептуализма предполагал некие операции с «готовыми вещами», язык как «готовая вещь» был объектом приложения сил.

В гройсовском определении московского концептуализма как «романтического» суть, вероятно, была в категориях романтической игры и романтической иронии. Парадокс в том, что все эти игры были противоположны основному романтическому постулату — лирическому диктату индивидуума, лирическому монологу, в принципе — индивидуальной поэзии как достоянию Нового времени. Концептуальные тексты стали в известном смысле «восстанием масс», они работали именно с массовым сознанием, с его блоками и формулами, они монтировали свои конструкции из разнокалиберных цитат, из литературных,

17 См.: Иванов Б. Экспериментальная поэма Льва Рубинштейна // Часы. 1978. № 15. С. 243—247.

18 Гройс Б. Московский романтический концептуализм // 37. 1978. № 15. С. 51—66.

19 Айзенберг Мих. Вокруг концептуализма // Арион. 1995. № 4. С. 82—98.

речевых и бюрократических клише. Значимыми становились не слово и даже не высказывание, но отношения между ними, эти «промежутки», «силовые поля между словами» (по определению Андрея Зорина<sup>20</sup>). Едва ли не главный поэтический момент в чтениях Рубинштейна — ритмические паузы, те несколько секунд, когда он откладывает одну карточку и берет из стопки другую.

«Картотеки» Р., буквально — серии, напрямую связаны с музыкальным минимализмом, однако московские концептуалисты не случайно назывались «литературно-художественной группой»: поэты и художники делали сходные вещи и обращались к сходным форматам. В этом смысле картотеки сродни коллажам, они зачастую кажутся произвольным соединением разноречивых фрагментов, они монтируются из цитат и квазичитат, в конечном счете они создают собственный контекст и в этом контексте разыгрывают свою «языковую мистерию».

— *В новом контексте все скрытые драмы языка разворачиваются как бы открыто*, — диктует нам «первый голос» из «Сонета 66».

— *В идеале — это языковая мистерия*, — заключает он же. Второй голос переспрашивает:

— *Всё?* — Нет, — отвечает первый и продолжает диктовать про волны, которые катятся одна за другой.

По причине своего «антиромантического», «массового» происхождения эти стихи («серии») представляют не единственный в своем роде моноголос, но несколько «голосов». Подобно актерам, они, один за другим, выходят на пустую сцену: сначала два, потом больше, потом они перебивают друг друга, и это уже толпа, та самая антиромантическая «слепая чернь», что «не понимает», не «благоговеет» и «колеблет треножники». Один голос диктует, другой — недоверчиво переспрашивает, один голос принадлежит романтическому поэту, другой — ехидному комментатору, один — учительский, другой — школярский, но в какой-то момент поэта сменяет теоретик, затем снова приходит поэт с привычными ритмами и темами, что как волны, накатываются одна за другой, а недоверчивый комментатор внезапно впадает в ту же инерцию и уже более не переспрашивает, а отвечает стихами:

— Вот катятся волны и бьются о борт

— *Нормально... Дальше...*

— Вот черная яма и дна не видать

— *Ну что ж...*

— Вот жизнь начинается с небытия

— *И в небытие утекает*

— Вот первая встреча, вот берег родной

— *А вот и восток розовеет.*

---

20 Зорин А. От А до Я и обратно // Неприкосновенный запас. 2000. № 3. Собственно, А. Зорин цитирует здесь Мих. Гаспарова — с его «каталогом» «Записи и выписки» он сближает картотеки Рубинштейна.

В известный момент слова становятся избыточными (коль скоро сами напрашиваются), и остается лишь метрическая схема, перебивающая инерцию. Потом снова отвечает голос, но уже не вторит стихам, а перебивает стихами, и достает из культурного архива и Ахиллеса, и черепаху, и жизнь, и слезы, и любовь, и опять с упорством того же моря демонстрирует бессмысленность этой речевки. Наконец, на авансцену выходит смерть — настоящая тема шекспировского «сонета 66» («другу будет трудно без меня»), и уже следующий голос, ментор-метроном, расставляет паузы и знаки препинания. А заканчивается вся эта игра «пустых форм» с «твердыми» глубокомысленным хокку про спичку в муравейнике, неправильной, но узнаваемой:

- Феб злополучный, сыграй
- *Цезура...*
- Сам знаешь что на прощанье
- *Точка...*
- Держится в теле душа
- *Запятая...*
- Спит в муравейнике спичка
- *Запятая...*
- Брошенная год назад
- *Цезура...*
- Кем-то в сырую траву
- *Точка...*

Коль скоро основной прием московского концептуализма был направлен именно на восприятие и усвоение «работы языка», имеет смысл задуматься, что происходит с восприятием и «усвоением» концептуального приема после «конца концептуализма», когда канон разъят, а хрестоматия расшита и разобрана на карточки-шпаргалки. Кажется, с ним произошло то же, что в сказочном сюжете про живую и мертвую воду: «мертвая вода» концептуального приема оказала реанимирующее действие, и «диктант» из «Регулярного письма» заново представляет русскую классическую прозу из школьной хрестоматии, — набивших оскомину «поэта-чехова» и писателя толстоевского.

- 14.  
...Я помню вот что: из окна веранды свет медовый льется...
- 15.  
...свет медовый льется...
- 16.  
...и, напорвшись на крыжовник...

17.

...и, напорвшись на крыжовник, я плачу...

18.

...плачу без конца...

Не исключено, что с текстами-приемами Рубинштейна происходит то же, что и с текстами-объектами, препарированными «формами языка». Предполагалось, что прием прежде всего работает с нашим восприятием языка, меняя его. Но оказалось, что тот же принцип применим и к нему самому. Восприятие его точно так же меняется, и собственно текст-прием, текст-инструмент становится в один ряд с текстом-объектом, происходит своего рода «сентиментальная реанимация».

### *Книги Льва Рубинштейна*

*Стихи*: Маленькая ночная серенада. Мама мыла раму. Появление героя. М., 1992; Все дальше и дальше. М.: Obscuri Viri, 1995; Вопросы литературы. М.: АРГО-РИСК, 1996; Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996 (2-е, доп. издание — 2012); Домашнее музицирование. М.: Новое литературное обозрение, 2000; Четыре текста из Большой картотеки. М.: Время, 2011; Сонет 66. Киев: Laugus, 2013. Большая картотека. М.: Новое издательство, 2015.

*Эссеистика*: Случаи из языка. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998; Погоня за шляпой и другие тексты. М.: Новое литературное обозрение, 2004 (2-е изд. — 2013); Духи времени. М.: КоЛибри, 2007; Знаки внимания. М.: Астрель; CORPUS, 2012; Скорее всего. М.: АСТ; CORPUS, 2013; Причинное время. М.: Corpus, 2016; Что слышно. М.: CORPUS; АСТ, 2018; Целый год. Мой календарь. М.: Новое литературное обозрение, 2018; Кладбище с вайфаем. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

### Олег Чухонцев

Ч. входил в литературу в начале 1960-х, с поколением «детей 37-го». Два первых его сборника («Замысел» и «Имя») изданы не были, соответственно третий (и первый увидевший свет) назывался «Из трех тетрадей» (1976). Ключевую роль в «неподцензурной» биографии Ч. сыграло стихотворение «Повествование о Курбском» (опубликовано в «Юности» (1968. № 1)). В стихах увидели апологию предательства («Чем же, как не изменой, воздать за тиранство...»), — предполагалось, что Ч. эзоповым языком (ему совершенно не свойственным) писал о генерале Власове. С другой стороны, Курбского называли «первым русским диссидентом», и публикация, как заметил в свое время Н. Коржавин, совпала с бегством на Запад А. Белинкова. Настоящим автором статьи «Вопреки исторической правде» (Литературная газета. 1968. 7 февр.), положившей начало травле Ч., был Ю.С. Мелентьев, бывший директор издательства «Молодая гвардия» и будущий министр культуры РСФСР, на тот момент сотрудник отдела культуры ЦК КПСС.

В «истории с Курбским» обозначилось несколько важных для поэтической биографии Ч. сюжетов: «анкетный почвенник», он с самого начала пришелся не ко двору «русской партии». Кажется, именно его там и понимали как «предателя»: «У, татарская Русь, / самодурство да барство! / Я ли спицей сорвусь / с колеса государства?»

Между тем, выбрав однажды жанр короткой исторической поэмы, Ч. оказался вполне в русле советского мейнстрима (исторические поэмы в 1970-х писали Д. Самойлов и Е. Исаев, Евг. Евтушенко и С. Наровчатов), однако его историческое «самостоянье» было совсем другого порядка. Оно было как бы «со стороны», с подробно прописанным временем, но вне пространства: «Я не из этой страны, а из этого века, / как сказал мне в Париже старый зек Сеземан». Точно так же традиционно понятый патриотизм, тютчевско-блоковское любованье «бедными селеньями», «сиростью» и «убожеством», привычно выдаваемое за «любовь к родине», трудно и странно было принять человеку советского габитуса, выросшему среди «сараев, огородов да помоек».

Известное искушение — сказать, что Ч. не с теми, и не с другими, потому что он не «городской» и не «деревенский», а промежуточный, — «слободской» (родом из Павловского Посада). Однако, по большому счету, к Ч., в принципе, малоприменимы «стайные» определения, он по природе своей «одиночка», «сам по себе», за ним никогда не было «кружка», «группы», «направления». У него был «опальный» ореол, полуофициальная слава, его часто ставили в оппозицию Бродскому, вероятно как «московский ответ» петербургским поэтам. Забавно, что сам Ч. оппозицию эту для себя «снял» в духе юродивого поэта Симы Девушкина из горьковского «Городка Окурова»: «...люблю я ленинградцев — мы родня: / у них болото, и у нас болото...»

Между тем и сам Бродский в скандальном интервью<sup>21</sup> «повелся» на эту «оппозицию», и замечательно, что главным конфликтным моментом стала строфика. Бродский не верил, что кто-то еще, кроме него, «работает со строфой», в этом смысле он числил себя новатором, и изысканные строфоиды Ч., точно так же выстраиваемые на контрасте с единообразием «советского катрена», полагал плагиатом, что, разумеется, не так.

Со строфической идеей связан еще один литературный смысл сближенья Ч. с «ленинградцами». «Новейший Байрон любит эпос», — написал в свое время другой ленинградский поэт, декларативно «отказавшийся от поэмы». — И для Кушнера, и для Бродского, и для Ч. на исходе 60-х стала значима эта развилка между большой и малой формой, между «широким полотном» и «кратчайшим путем — стихотвореньем». Кушнер в своем «Отказе» полемически «укоротил» размер и «закруглил строфу», подразумевая не только ахматовскую поэму, но и опыты «нового Байрона», привившего русской «большой элегии» вкус к английской метафизике и барочной метафорике, но главным образом к той непрерывности речи, которая удлиняла строки и ломала границы стиха бесконечными переносами-анжамбеманами. Ч., «любя эпос» и освоив весь его репертуар, от пародической фабульной поэмы («Однофамилец») до «descriptio» и от циклических строфоидов до элегических монологов, выбрал другой путь, оставшись в русле традиционной русской про-  
содии, избежав навязчивых ассоциаций с автором «Большой элегии Джону

21 Бродский И. Неизвестное интервью // Colta.ru. 23.10.2013 (<https://www.colta.ru/articles/literature/907>).

Донну» и собственным опытом доказав возможность иной метафизики и жизнеспособность повествовательной формы, вырастающей из русского духовного стиха, из малого быта и большой истории.

Ч. едва ли не в первую очередь поэт «большого фрагмента». В советской критике был популярен сомнительный термин «лирический эпос», в нем редко — даже применительно к Ч. — можно было найти что-то мало-мальски осмысленное, но признаем, что в стихе Ч. есть повествовательная энергия и строфическая идея, без которой не бывает поэмы и которая сама по себе подразумевает поэму. У него даже в малых формах зачастую есть герои и есть сюжет (ср. «Дельвиг», «Чаадаев на Басманной», «Кат в сапогах» и т.д.). Один из последних концептуальных его сборников представляет собрание таких фрагментов, «объединенных длительностью высказывания» («21 случай повествовательной речи», 2013). Установка на «длительность высказывания», собственно потребности эпической формы задают особого порядка темы и лейтмотивы, продиктованные, возможно, внутренней энергией этой системы, ее «мотором», определяющим скрытые возможности «пробега».

Однажды уже было замечено, что едва ли не главной реальностью поэтического мира Ч. стала река как таковая, что через его стихи текут все российские реки и что впадают они в Иордан: «Смеркалось, и низкий туман / тянулся с Оки и Онеги. / Казалось, российские реки, / разлившись, пошли в Иордан». Кроме того, что мир этот трехмерен (тут в пору вспомнить советскую цензурную замечу: «Иордан» — на «океан», там даже была известная географическая логика, вот только она делала этот мир плоским), важно само по себе «течение», т.е. движение. Но помимо движения-течения естественного здесь в не меньшей мере присутствует движение механическое: поезда и трамваи, гудки и скрежет, и грохот колес, и зыбкий свет на перроне, и пробегающий пейзаж в окне. «Пробегающий пейзаж» — название еще одного сборника, в котором задана эта оптика находящегося в движении (плывущего по течению, проносающегося мимо) наблюдателя. Иными словами, кажется, что пространство всегда подвижно, хотя на самом деле это наблюдатель находится в некоем потоке движения/течения. Движение механическое подражает естественному течению — течению вещей, течению жизни, течению времени. В конечном счете настоящая идея этой эпической инерции — идея Времени. Настоящее время в этих подвижных пейзажных структурах не столько историческое (линейное), сколько циклическое, оно идет по кругу, — повторяясь, оно «рифмует» имперское пространство, неизменно обозначая свое движение в одних и тех же парадах, в одном и том же «имперском позоре». И знаменитая «Репетиция парада», написанная в преддверии пражских событий 1968-го, затем, тридцать лет спустя, отзывается в «Трех набросках», где Москва начала 90-х видится Уруком Гильгамеша, и все тот же затвор калашникова разрешает «затянувшийся спор»: «Дивны дела твои, Немезида, в варварских ойкуменах мира: / огненный взмлет петух на Днестре и безглавый летит за Кодор, / алым Кавказ окропится, и белая крыша поедет с Памира, / вставит макаров в обойму словцо, и калашников дернет затвор».

Остается сказать, что «длительности высказывания» зачастую соответствуют «длинные» строки и протяженные размеры на основе трехсложников, что Ч. неизменно любит виртуозные цеховые игры, палиндромы и каламбуры (что редко для поэтов «метафизического толка»); что, подобно Гончарову, он предпочитает названия на «О» («Однофамилец», «Отсрочка», «Общее фото» и т.д.), а из «малых форм» культивирует восьмистишия — «осьмерицы». Дума-

ется, суть не в виртуозном артистизме и стремлении к именному анаграммированию, и даже не в демонстрации возможностей стиха, но, как ни парадоксально это звучит, в связи с духовной традицией (традицией русского духовного стиха), в «выворотном мире» высокого юродства, в «перезвоне скоморошских колоколец». Более всего эта связь Ч. с «духовным» фольклорным стихом очевидна в циклах начала 2000-х, в тех странничьих «кантах», из которых собрана одна из последних программных книг Ч. «Фифия».

### *Книги Олега Чухонцева*

*Стихи:* Из трех тетрадей. М.: Советский писатель, 1976; Слуховое окно. М.: Советский писатель, 1983; Ветром и пешлом. М.: Современник, 1989; Стихотворения. Автобиографическая проза. М.: Художественная литература, 1989; Пробегающий пейзаж. СПб.: ИНА-Пресс, 1997; Фифиа. СПб.: Пушкинский фонд, 2003; Из сих пределов. М.: О.Г.И., 2005; В честь присуждения Российской национальной премии «Поэт». М.: Время, 2007; Однофамилец: городская история. М.: Время, 2008; 21 случай повествовательной речи: стихотворения и поэма. Лениздат, 2013; 37. Киев: Laugus, 2013; Речь молчания. Из разных книг. М.: ArsisBooks, 2014; Безъязыкий толмач: избранные переводы. М.: ArsisBooks, 2014; Выходящее из — уходящее за. М.: ОГИ, 2015.

Инна Булкина

## **Аркадий Штыпель: Homo Ludens**

«Однотомник» Аркадия Штыпеля вышел в издательстве «Б.С.Г.-Пресс» к 75-летию автора, и это едва ли не полное итоговое собрание поэта, которого знают в лицо и привыкли воспринимать «с голоса», но о котором редко (практически никогда) не писали в формате «номенклатуры». Кажется, единственная на сегодняшний день короткая «антологическая» статья-представление — именная глава из давнего цикла Дмитрия Бака «Сто поэтов начала столетия». Когда она была написана, Штыпель был автором двух тоненьких сборников, но Бак уже тогда уловил некоторые принципиальные моменты: он отметил невероятную плотность и холодноватую «научность» большинства стихотворений и противопоставил интуитивного «поэта-пророка» — «поэту-мастеру», владеющему секретами ремесла. Штыпель в этой логике оказался кем-то вроде Сальери, но с одной оговоркой: холодная «наука» у него обращается в игру («он говорит от имени человека, легко играющего в стихи»<sup>1</sup>), а плотность и

---

1 Бак Д. Аркадий Штыпель, или «Дыханью моему пока хватает воздуху...» // Октябрь. 2009. № 12. С. 174.

герметичность текстов парадоксально соседствуют с их установкой на произнесение. В самом деле, порой кажется, что Штыпель — эффектный сценический персонаж, «чтец-декламатор» клубных слэмов, и Штыпель — автор сложноустроенных стихов, переводчик-виртуоз, «разыгрывающий» перевод как задачу, как «трудность ради трудности», — это два разных человека. Или один — «человек играющий».

Но коль скоро речь о словесных играх, стоит вспомнить, что биографически Аркадий Штыпель соотносим с младшей ветвью лианозовцев, с «барачным поставангардизмом» последних советских десятилетий: окраинные пейзажи, промзона («за околицей газгольдной / колеи высоковольтной / он ступает поперек»)<sup>2</sup>; склонность к авангардному словотворчеству, к языковым экспериментам и в принципе понимание поэзии «как феномена скорее языкового, чем эстетического»<sup>3</sup>, — все это заставляет вспомнить о Сапгире и о той «школе», которую называют школой не в смысле неких общих формальных и эстетических принципов, а в плане неофициального статуса, социальных и литературных практик.

Штыпель учился на физмате Днепропетровского университета и был исключен за «попытку» антисоветского «литературного манифеста». Отслужил в армии, отучился заочно, получил диплом «физика-теоретика» и с 1968-го осел в Москве. Его переезд совпал с началом «длинных 70-х», эпохой «дворников и сторожей». Он пытался работать по профессии, но соответствующие диплому «режимные» должности были для него закрыты, он работал «кем придется» и в конечном счете стал, по собственному определению, «смещаться в литературу», из физической лаборатории — в поэтическую студию<sup>4</sup>. Публиковать стихи он стал довольно поздно: первое появление в печати — антология «Граждане ночи. Неизвестная Россия» (1990), а первый сборник («В гостях у Эвклида») вышел в библиотечке «Ариона» в 2002-м, что для поэта, родившегося в 1944-м, серьезный прецедент. Между тем название первого сборника знаменательно: оно дает понять, что этот человек явился в литературу из мира точных наук, и тут нужно вспомнить все сразу: и «глазомер простого столяра», и расхожий афоризм Пушкина — д'Аламбера про вдохновение, которое нужно в геометрии, как и в поэзии, наконец, богатую биографию начинающего автора, который до выхода первой книги успел побывать инженером-акустиком, учителем математики, фотографом, монтажником-наладчиком, сторожем и много кем еще.

Однако, прежде всего, название сборника — это программа: внимательный читатель по первым же стихам поймет, что имеет дело с достаточно сложной (чтоб не сказать — перегруженной) и причудливо сконструированной поэтической системой. Материя ее выдает изощренную стиховую память, но не стоит искать буквальных цитат и аллюзий, они тут именно что «с куста»; приемы, в свою очередь, заставляют думать о пристальном изучении русских формалистов, тартуских структуралистов, стиховедения по Гаспарову... короче

2 Штыпель А. Однотомник. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2019. С. 13. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страниц.

3 Маурицио М. Игра в классика: новаторская традиция в «Псалмах» и «Черновиках Пушкина» Г. Сапгира // Новое литературное обозрение. 2018. № 153. С. 236.

4 Подробнее см.: Галина М., Штыпель А. Веселая и хорошая жизнь: интервью // Зеркало недели (Киев). 2007. № 19 (648). 5 авг.

говоря, не любой и не всякой филологии, а той, что более всего стремилась определить себя как точную науку (по крайней мере, приближалась к этому). Характерная живописная предметность и тяготение к сложносоставным прилагательным происходят равно из натурфилософских од Державина и хлебниковского «крылышкующего золотописьма»:

золотосдобного купола крендель заглавный  
водосеребряный золотогубый апрель  
золотоглиняный пулей влетающий шмель... и т.д.

(с. 12).

И вся эта — идущая от XVIII в. через Хлебникова и футуристов — линия «архаистов-новаторов» уже в этом первом сборнике нарочито проартикулирована, а вкус к ней очевидно привит двумя зелеными тыняновскими томаами: в 1970-х они читались почти как запрещенные стихи.

Вернемся к «Однотомнику»: фактически это собрание сочинений под одной обложкой — не совсем академическое, но авторское «избранное». «В этом “Однотомнике” собраны почти все мои ранее опубликованные стихи за исключением немногих окончательно разонравившихся — и новые, написанные после выхода в 2014 году последней книжки» (с. 5), — читаем в коротком предисловии. Иными словами, это авторское представление пути. Какой-нибудь будущий историк соберет то, что автор выкинул из своего «представления», и у него получится другая картинка. А мы сегодня должны видеть этого автора таким, каким он хочет, чтобы мы его видели. И в общем, имеет право.

При всем при том собрание выстроено хронологически и начинается с того первого сборника («В гостях у Эвклида»), т.е. этот путь все равно представлен как история, хоть и не без лукавства: «...потому что я не имею обыкновения ставить даты, о чем время от времени сожалею». Вот эта двойственность, совмещение под одной обложкой и в одном авторе поэта и историка, «исследователя стиха», субъекта литературы, который зачастую литературу эту и самого себя склонен рассматривать как объект и с удовольствием препарировать, — очень характерно. Штыпель из тех немногих поэтов, которые любят не просто стихосложение как таковое, но и стиховедение как науку. В давнем интервью при упоминании опоязовского приема (собственно, игрового остранения в «Поэме без поэта» и в украинских переводах) он воскликнул: «Так ведь я и есть формалист!»<sup>5</sup>, — и это признание дорогого стоит. Похоже, тут речь о характерном совмещении истории, теории и литературной практики, присущем формалистам и левовцам, о понимании актуальной литературы как объекта, а критики как истории современной литературы. Штыпель, в самом деле, любит писать о стихах, его критический цикл в «Арионе» назывался «Размышления практикующего стихотворца», однако он всерьез увлекается теорией и заходит на чужую — филологическую территорию, что с поэтами, пусть редко, но случается. И все же я не припомню поэта, который бы предстал этаким Сальери («музыку я разъял как труп») и решился проделать все эти умозрительные филологические операции над собственными стихами. Штыпель ре-

---

5 Аркадий Штыпель: А я и есть формалист! [Интервью] // Інший Київ. 2016. 4 окт. (<https://inkyiv.com.ua/2016/10/arkadiy-shtypel-a-ya-i-est-formalist/> (дата обращения: 15.07.2020)).

шился. И мы сейчас не станем оценивать результат этого странного и увлекательного эксперимента, мы восхитимся самим жестом: в конце концов, это сродни подвигу естествоиспытателя, привившего себе опасный вирус и описывающего течение болезни.

Опыты «филологического самоанализа» вошли во вторую книгу, откровенно экспериментальную, она называлась «Стихи для голоса» (2007). В этом названии точно так же есть и биографический, и программный смыслы: стихи, вошедшие в книгу, писались в начале нулевых, в эпоху «устной» поэзии<sup>6</sup>, именно тогда «начинающий» поэт стал знаменитым. В самом деле, Аркадий Штыпель тогда сделался «звездой», чемпионом клубных слэмов. А он был создан для слэма: эти стихи, когда читаешь их глазами, кажутся сложносочиненными, лексически затрудненными (слова в простоте не скажет!) и — в силу бесконечно нарушаемых ритмических и рифменных ожиданий — головокружительными. Но произнесенные — они становятся совершенно другими: когда фонетические и ритмические игры выходят наружу, оказывается, что эти стихи не для ума, а для слуха, что это не тяжелый авангард, но веселое шаманство:

нам с тобой винца да брынзы б  
в нашей смиренной волости  
у того кто прёт на прынцып  
ни стыда, ни совести  
ежли ж он едрёна птица  
шибко возомнитца  
рыцарь-шмыцарь-ламцадрыцарь  
пожалте-ка брытца!

(с. 79)

Это такая игра в анаграммы, в то, что получается «от перемены мест слагаемых». Вот стихотворение под узнаваемым названием «Во весь ~~голос~~», или нет, все же «Во весь логос»:

приходит время —  
в смысле уходит  
в смысле  
ревмя  
время

(с. 89).

В «голосовом» сборнике несколько десятков таких каламбурных миниатюр, которые возвращают к футуристической идее «самовитого слова», т.е. к «освобождению» слова от бытового, «узуального» значения и возвращению его к «внутренней форме». Кроме игровой «практики» там присутствует столь же «игровая» теория: один из разделов называется «Стихи с комментариями». Он представляет собственноручные «разборы полетов», старательные и лукавые подсказки будущим литературным историкам, рискованный опыт под де-

6 Попытка — не вполне удачная — описания этого феномена представлена в статье Елены Пестеревой «Стихи на сцене» (Октябрь. 2013. № 7): критик, похоже, не различает театрализованные поэтические чтения и поэтический театр как таковой.

визом «сам себе структуралист». Затем следует раздел «Четыре книги», где автор для начала предупреждает, что «скорее академически строг, нежели авангардистски разнуздан» (с. 136). И в самом деле, это можно понимать как «лабораторный», дистиллированный авангард, хотя по большому счету перед нами все же постмодернистский перечень — перечень несуществующих стихотворений, записанных столбиком по первым стихам (как это и оформляется в «содержаниях» поэтических книг). В итоге получилось четыре отдельных стихотворения, они существуют и прочитываются «как фрагменты двух текстов: наличного и виртуального», так что можно попытаться реконструировать несуществующие книги, т.е. сыграть с автором в эту игру. А можно просто воспринимать записанные в столбик строки как «наличные стихи» и читать их как своего рода перформативный текст, рассчитанный, как и большинство текстов Штыпеля, на устное произнесение (коль скоро они входят в сборник под названием «Стихи для голоса»). Все это отчасти похоже на «карточки Рубинштейна», но лишь отчасти. Это не концептуализм, т.е. не ревизия культурного архива и риторических привычек, это работа авангардиста с метрическим ожиданием и нарушением такого ожидания, но — что характерно — это такая открытая лаборатория: автор экспериментальных стихов выступает в роли их профессионального читателя, он комментирует отсылки и нарушенные связи, реконструирует смысловые темы и даже демонстрирует пропуски строк.

Последовавшая затем книга «Вот слова» стала фактически продолжением экспериментальных «Стихов для голоса». В оглавлении там — словарный «столбик», и это может показаться еще одной игрой с «перечнями» и «каталогами». С той разницей, что это действительно оглавление, но только по первым словам, а не по первым строчкам, как обычно в книжках делается («вот слова» — становится реальным, а не метафорическим жестом). Проясняющий титульную формулу эпиграф поначалу кажется еще одной эффектной игрой слов, но он — буквально — «имеет значение»:

вот слова:  
их значения  
не имеют значения

(с. 157).

Мы могли бы сказать, что сознательно «играя в структуралиста», Штыпель все-таки стихийный «потребнианец», и его работа со словом обретается где-то на столкновении «внутренней» и «внешней» формы. В каком-то смысле так и есть, но, по большому счету, его интересуют именно те значения, которые существуют отдельно от бытовых и привычных<sup>7</sup>, все эти анаграммы, каламбурные перестановки, фонетические и морфологические совпадения, короче говоря, вся эта цепочка новых смыслов, которая возникает в результате непредсказуемых приключений «самовитого слова» и разрешается эффектным и не-

7 В определении Хлебникова: «Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли вокруг солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки» (цит. по: Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 234).

ожиданным пуантом. А настоящие, «обиходные» значения и провоцируемые такими значениями сюжеты — побочный продукт словесной игры. То есть мы могли бы поверить автору и повторить вслед за ним, что «значения не имеют значения», точно так же, как слова в «перечне стихов» просто первые слова, и за ними нет суммы смыслов, как это бывает в заглавии.

Но не тут-то было: последнее большое стихотворение раздела работает как нарушающая ожидание кода, как тот самый пуант в стихах. Здесь настоящее заглавие, причем с отчетливой поэтической традицией — «Пиры». И здесь можно было бы вспомнить все «бесконечные пиры» двух с лишним веков русской поэзии — от Державина и Баратынского до Гандлевского, но у этой «полупародии» с закавыченной «чужой речью» есть прямой источник — Пастернак. Однако эти «Пиры» в меньшей степени отсылают к одноименному стихотворению (если что и есть общего, то разве что «смертельный подтекст», заложенный в пиршественном топосе<sup>8</sup>). А в этих «Пирах» узнаваемый пастернаковский пейзаж — зимняя ночь, лестничные пролеты, вьюга и «застольный бедлам». Но, что важно, в первой публикации «Пиры» появились с другим подзаголовком: не «полупародия», а «Памяти советского читателя»<sup>9</sup>. Это в самом деле «пиры» книжных людей, и по форме они более всего похожи на свернутый «роман в стихах», с героем-читателем, его внутренним голосом и его историей, или конспектом такой истории. В этом пародическом конспекте нет сюжета, и у героя еще нет занятия, мы о нем практически ничего не знаем, разве что вокруг него какая-то мутная интрига: женщины-соперницы, злоеи-доносчики, «двойные зеркала», «снега, сугробы, сосны, фонари». И есть прибереженная для рокового паромщика монетка за щекой... Собственно, эта монетка и «делает историю», собирает ее из «пастернаковского сора», из всех этих — через запятую — вещей и состояний. Но в какой-то момент едва проявившийся сюжет «теряет очертанья / и оставляет медный вкус во рту», а «полупародический роман» разрешается в романс, в расхожие гитарные переборы и «копеечную свечу»:

Ни слава, ни печаль,  
копеечка-свеча,  
нечаянная блажь,  
чтоб мучилась да жглась

(с. 218).

Эта последняя строфа обманывает ожидания: она разбивает рифменную инерцию — парная рифмовка после перекрестной, неточная рифма, не то ассонансная, не то диссонансная, кто ее разберет, и только Штыпель подмигивает и ставит в конце такую же, как рифма, приблизительную дату: «Вроде бы 1980»!

Дальше в этом «собрании сочинений» следуют последний из вышедших перед «Однотомником» сборник «Ибо небо» и «Новые стихи». Там уже суший джаз («и весь этот джаз / золотой джазбанд / этот розовый бант» (с. 221), ком-

8 Подробнее об этом см. в разборе пастернаковских «Пиров» у Томаса Венцловы (Венцлова Т. О некоторых подтекстах «Пиров» Пастернака // Венцлова Т. Собеседники на пиру: статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. С. 199—211).

9 Штыпель А. Пиры (памяти советского читателя) // Крещатик. 2003. № 3 (20) (<https://www.kreschatik.kiev.ua/20/13.htm> (дата обращения: 15.07.2020)).

пендиум всех хрестоматийных и нехрестоматийных русских стихов, отзывающихся на хореические считалки (впрочем, заявленный в заглавии «Хореического триптиха» размер в какой-то момент «падает с забора», как тот Шалтай-Болтай):

только иней да туман  
да сыромятный барабан  
да деревянный скрип обоза  
где заноза и угроза  
в царском имени иван

а имена идут как снег  
а снег идет как богдыхан  
за ним роятся вперевал  
стаи белых обезьян  
снег кружится безымян  
упадает бездыхан  
на дорогу и ночлег  
на солому да на дым  
на юдому да надым

да встречь ветра выгребают  
черный ворон  
черный вран

(с. 235).

А еще там «русские ямбы», расстроенные и — опять же — сбивающиеся на хореи, как будто в том старом споре Тредьяковский победил Ломоносова с при сказкой «бедные мы бедные / бедные некрасивые»:

косорукие светила  
дребезг лиры вопль трубы  
се русский ямб: судью на мыло  
банкуйте баловни судьбы  
бедные мы бедные...

(с. 260)

С разболтанными астрофическими «ямбами-хореями» соседствуют твердые формы — сонеты на все вкусы и размеры: «А я еще и так могу! А я еще и это умею!» — азартно заявляет автор, и по большому счету весь этот «Однотомник» — такая демонстрация стихотворной виртуозности. Что же до композиции, то она, как это часто бывает в хороших книгах, «кольцевая»: начало и концы рифмуются — запоминаем первое и последнее слово, как советовал Штирлиц. Так вот, первое и последнее стихотворения здесь представляют собой экфрасисы. Но в первом случае перед нами сонет о художнике: «**Художник пишет** бурку кобуру / и бабочку в крови и крепдешине...» Тут важно это графическое выделение «художник пишет». Первые слова стихов в «Однотомнике» выделены, а «художник пишет» — те первые слова, с которых начинается книга, это введение, а уже затем следует то, что он собственно «пишет»: вещи и состояния, «люди и положения» (да, все эти щедрые пастернаковские

перечисления). У этой первой картины есть сюжет: люди сидят за накрытым, богатым снедью столом: мужчины, похоже, военные, и нарядные женщины в крепдешине. Это все советские реалии, что-то между Машковым и Дейнекой, а сюжет такой картины называется «Не ждали»:

вдруг Некто явится как бы с повесткой  
как раз к накрытому столу  
светясь веснушками на белоснежной коже

недостовернодостоевский  
и рыжедиккенсовский всё же  
с рубцом подпортившим скулу

(с. 9).

Прямых смыслов все же искать не стоит: сюжет движется той самой словесной игрой: кобура следует за буркой, из кобуры происходит кожура, и что это за «недостовернодостоевский» — лучше не гадать. Есть завязка книжного сюжета, и с нас довольно. А последнее стихотворение — оно о том, что все эти книжные сюжеты ушли и остались в памяти, и перед нами лишь прекрасное воспоминание об утопическом золотом веке, храмовая роспись à la Дейнека с Саваофом в куполе:

отсверкало отгремело отлегло  
здравствуй девушка-широкое-весло

эти бедра эти груди честный взгляд  
я люблю тебя физкультурпарад

здравствуй здравствуй китель голубой  
голубое небо над москвой

<...>

здравствуй сине море-океан  
где шумит-гремит костями левиафан

а за облаками  
безногий бог командует полками

(с. 298).

А в заключение стоит сказать о том, что в «Однотомник» не вошло — о переводах. Штыпель переводит с английского (Дилан Томас, детские стихи и... сонеты Шекспира) и с украинского, переводит то, что не переводили прежде или, наоборот, слишком часто переводили. Ему хочется переписать это иначе, и та задача, которую он перед собой ставит, тоже по большей части игровая. Это особенно заметно в русско-украинской «авантюре» — изданной в Киеве «хрестоматии» стихотворных переводов<sup>10</sup>.

---

10 Штыпель А. «Мороз і сонце — дивна днина!..» Моя маленька хрестоматія. Київ, 2016.

Есть особая трудность в переводах с «близкородственных» языков, и последнее, что можно увидеть в этой «хрестоматии» — утопическое стремление к точности. Штыпель все делает наоборот: он принципиально уходит от близких соответствий даже там, где это возможно. Он ломает синтаксический, а порой и метрический рисунок, он переводит Пушкина вслед за Рыльским и Зеровым, но там, где они видели созданную Пушкиным языковую норму и пересоздавали эту норму для украинских стихов, он поступает иначе — привычным для себя образом он нарушает ожидания, и его украинский Пушкин выглядит непривычным, задевающим и отчасти... экстравагантным. Штыпель и сам признается, что все переводы похожи на переводчика, что поэтов Золотого века ему переводить сложнее, коль скоро он даже не столько переводит, сколько сочиняет от имени некоего украинского поэта, который скорее модернист и похож на него самого: он форсит и форсирует, у него цветок в петлице, он «играет в стихи» и пишет «на разные голоса»<sup>11</sup>. Он словно продолжает давнюю свою «Поэму без поэта»<sup>12</sup>. В ней около десятка «глав» (на самом деле небольших стихотворений), написанных на разные голоса как бы разными поэтами XX века — от Северянина до Пригова. Это странные стихи, «странные» от слова «остранение»: не свои и не чужие, они как бы «ничьи» («ничейная родная речь»); их хочется «в хвост и гриву перерифмовать» — переписать, переставить, переиграть, пере-что хочешь! Автор этих стихов — джокер из карточной колоды, тот, который играет за всех. И он там проговаривается, что «ничейная родная речь» похожа на «арифметику ничейную», а «ничьи слова» — на числа, т.е. те самые простые знаки, чьи «значения не имеют значения». И в этом, надо думать, еще один смысл названия того — самого первого «эвклидова» сборника.

---

11 Аркадий Штыпель: А я и есть формалист! [Интервью].

12 См.: *Штыпель А. Поэма без поэта* // Штыпель А. В гостях у Эвклида. М., 2002.

# Научные и критические публикации И. С. Булкиной<sup>1</sup>

Городской текст Михаила Булгакова // Collegium (Киев). 1994. № 2/3 (4/5). С. 117–124.

Особенности поэтики стихотворных сборников А.С. Пушкина // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. I. (Новая серия). Тарту, 1994. С. 46–66.

Русский Киев: провинция или диаспора? // Знамя. 1999. № 2. С. 199–203.

К сюжету о пане Твардовском (контексты «киевской» баллады Жуковского) // Пушкинские чтения в Тарту 3: материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева. Тарту, 2004. С. 41–63.

Киевский текст в русском романтизме: проблемы типологии // Лотмановский сборник. М.: ОГИ, 2004. С. 93–104.

«Дом с химерами»: к вопросу о «русской литературе Украины» // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 282–294.

Vaihtoehdoisen kuraalisuuden lyhyt kurssi // Idéntitkimus: The Finnish Review of East European Studies Helsinki. 2005. № 3. P. 78–81.

«Днепровские русалки» и «киевские богатыри». Статья I // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Тарту, 2006. Т. X, ч. 1. С. 69–86.

Андрей Левкин: Новые описания // Знамя. 2007. № 10. С. 199–202.

Везде и кроме: Литература в СМИ // Знамя. 2007. № 2. С. 204–209.

Он был беспечальный красавец: [Андрей Слаповский] // Знамя. 2007. № 8. С. 204–207.

[Разделы 3.2 и 5.6 (с соавторами)] // Культурна політика в Україні: аналітичний огляд / [Гриценко О.А., Андрус Г.О., Булкина І.С., Гончаренко Н.К. та ін.]; Український центр культурних досліджень Міністерства культури і туризму України; ред.-упорядник О. Гриценко. Київ, 2007. 160 с.

О случаях и характерах в российской истории: мужество киевлянина // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI (Новая серия): К 85-летию П.С. Рейфмана. Тарту, 2008. С. 43–53.

«Днепровские русалки» и «киевские богатыри». Статья II // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария: материалы международной конференции. Тарту, 2007. С. 214–237.

«Монах был путеводителем нашим...»: Киев конца XVIII — начала XIX вв. глазами путешественников // Путеводитель как семиотический объект. Тарту, 2008. С. 240–262.

О случаях и характерах в российской истории: Владимир и Рогнеда // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию А.Л. Осповата. М., 2008. С. 84–96.

---

1 И.С. Булкина печаталась много, в настоящем списке представлены только ее научные публикации, а также выборочно ее проблемные и критические статьи; не учитывались многочисленные рецензии.

У нас нет литературной реальности: [О современной российской критике] // Знамя. 2008. № 7. С. 195—198.

В поисках жанра: [Критика в «толстых» журналах] // Знамя. 2009. № 11. С. 175—180.

Легенда о пане Твардовском и ее рецепция в русской литературе // Русская литература в европейском контексте. Материалы международной конференции. II. Instytut Rusystyki Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa, 2009. С. 59—67.

Политика Николая I в Юго-Западном крае и учреждение Университета Св. Владимира // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VII (Новая серия): К 80-летию со дня рождения З.Г. Минц; К 85-летию со дня рождения Ю.М. Лотмана. Тарту, 2009. С. 360—378.

«Василько» Александра Одоевского: к вопросу о русском «шекспиризме» // Художественный перевод и сравнительное изучение культур: Памяти Ю.Д. Левина. СПб., 2010. С. 293—303.

Заметки о поэтике Баратынского // Пермьяковский сборник / ред. Н. Мазур. М., 2010. Ч. 2. С. 251—271.

Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.

Киевские поэмы и повести // Соп amore: историко-филологический сборник в честь Л.Н. Киселевой / [сост. Р. Г. Лейбов и др.]. М., 2010. С. 53—64.

Нежинский круг и «фантастическая реальность»: обзор юбилейной украинской «гоголианы» // Новое литературное обозрение. 2010. № 101. С. 397—404.

Проза «нулевых» // Знамя. 2010. № 9. С. 202—208.

Тесный круг (Украинская гуманитарная «периодика») // Новое литературное обозрение. 2010. № 106. С. 359—365.

Баратынский и Бродский: «О собеседнике» (Попытка реконструкции одного цикла) // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: К 85-летию Л.И. Вольперт: В 2 ч. Тарту, 2011. Ч. 1. С. 494—506.

ЖЗЛ: между Плутархом и Тряпичкиным // Знамя. 2011. № 10. С. 190—194.

«Известная фамилия»: польский патриот граф Фаддей Чацкий // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XII: Мифология культурного пространства: К 80-летию С.Г. Исакова. Тарту, 2011. С. 250—264.

Признание в нелюбви: «Киевский текст» в новой украинской литературе // Новый мир. 2011. № 11. С. 265—272.

Всегда я рад заметить разность: украинская литература в «московском зеркале» // Знамя. 2012. № 2.

Портрет на фоне: Владимир Диброва и Киев 70-х // Стороны света (Нью-Йорк). 2013. № 10.

Карикатура: «Человек в футляре» А.П. Чехова и «школьный классицизм» графа Д.А. Толстого // Новый мир. 2013. № 2. С. 177—183.

«Киевский текст» в новой украинской литературе // Київ і слов'янські літератури. Київ; Београд: Темпора; SlovoSlavia, 2013. С. 409—416.

Оперные репризы Вельтмана // (Не)музыкальное приношение, или *Allegro affettuoso*: Сборник статей к 65-летию Б.А. Каца. СПб., 2013. С. 271—276.

Рецептивная история стихотворения А.С. Хомякова «Киев»: «смысл об унии» // *Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон.* Тарту, 2013. С. 163—172.

«Антипаломничество»: киевские путешествия князя И.М. Долгорукого на фоне малороссийских травелогов начала XIX в. // *Лотмановский сборник. 4 / ред. Л.Н. Киселева, Т.Н. Степанищева.* М., 2014. С. 153—165.

Зеркало треснуло: [Образ России в Украине и образ Украины в России] // *Отечественные записки.* 2014. № 4. С. 73—84.

На кончике пера: [Леонид Юзефович] // *Знамя.* 2014. № 9. С. 170—175.

«Случай жизни» Е.М. Филомафитского: литературные и реальные источники повести // Могут ли тексты лгать? К проблеме работы с недостоверными источниками. Материалы Четвертых Лотмановских дней в Таллинском университете (8—10 июня 2012 г.). Таллин, 2014. С. 164—172.

The Russian Warrior at a Rendez-vous. The Sources and Reception of Evgeny Baratynsky's Finnish Poem // *Acta Slavica Estonica VI. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XIV. Russian National Myth in Transition.* Tartu, 2014. P. 79—93.

«В иную скверную полночь»: три стихотворения: [о стихотворениях В. Ходасевича, А. Штейгера и С. Гандлевского] // *Новое литературное обозрение.* 2015. № 134. С. 317—323.

Назначение поэзии и поэзия по назначению: [«актуальная поэзия»] // *Знамя.* 2016. № 2. С. 198—204.

Виктор Петров и его «Оттер» // *Новое литературное обозрение.* 2017. № 147. С. 228—240.

«Пахнут смертью господские Липки...»: О контекстах «киевского» стихотворения Мандельштама // *Литературный факт.* 2017. № 4. С. 268—276.

«Время стихов» и поэт на фоне времени: [Олег Чухонцев] // *Знамя.* 2018. № 8. С. 138—142.

Украинская политика памяти и ее историки (Обзор книг последних лет) // *Новое литературное обозрение.* 2018. № 153. С. 340—345.

Бахыт Кенжеев: в старинном доме языка // *Знамя.* 2019. № 4. С. 191—196.

«...В вибрациях его меди»: отражения «петербургского текста» в киевской литературе // *Intermezzo festoso: Liber amicorum in honorem Lea Pild: Историко-филологический сборник в честь доцента кафедры русской литературы Тартуского университета Леа Пильд.* Тарту, 2019. С. 286—300.

Российские Жиль Блазы и тема «книжного сознания» в русских плутовских романах первой половины XIX века // Ф.В. Булгарин — писатель, журналист, театральный критик: сборник статей / ред.-сост. А.И. Рейтблат. М., 2019. С. 53—69.

«Имя Нины»: Из комментариев к поэме Е.А. Баратынского «Бал» // *Acta Slavica Estonica XII. Пушкинские чтения в Тарту 6. Вып. 2. Пушкин в кругу современников.* Тарту, 2020. С. 1—15.

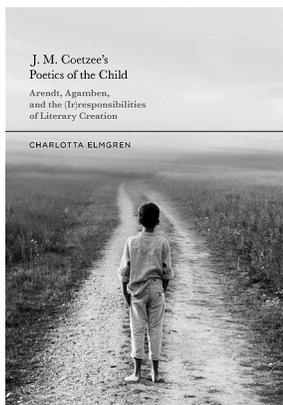
# Библиография

Татьяна Венедиктова

## Детский возраст на рубеже тысячелетий

**Elmgren Ch. J.M. Coetzee's Poetics of the Child: Arendt, Agamben and the (Ir)Responsibilities of Literary Creation.**

L.; N.Y.: Bloomsbury Academic, 2020. — X, 189 p.



В романе Джона Максвелла Кутзее «Элизабет Костелло» (2003) есть глава «У врат», в которой героиня — писательница, причудливое альтер эго автора — подвергается испытанию на входе в загробную жизнь: ее допрашивают об итогах земного существования и, в частности, о личных приверженностях (beliefs). Она заявляет, что приверженностей не имеет и что их отсутствие — часть профессионального кодекса. Дело писателя — быть «секретарем невидимого», то есть вслушиваться в разные голоса и честно, в меру сил подражать им всем, никого не предпочитая и не вынося суждений. «А что насчет детей?» — строго уточняет вопрошающий. «Насчет детей? — растерянно переспрашивает просительница. — Не понимаю»<sup>1</sup>.

Но что же здесь непонятного? Подоплека вопроса в целом ясна. Разве детский зов не приоритетен сравнительно с любым другим? Разве детство не осолок, на котором проверяется этическое отношение к жизни? Мы храним в памяти множество максим на этот счет, включая знаменитый тезис о слезинке замученного ребенка, которая весомее мировой гармонии. Детство упаковано в плотную оболочку из общих мест, расхожих мифов и «теорий». По этому поводу в другом романе Кутзее рассказчик сдержанно иронизирует: «Теоретически я люблю детей. Дети — наше будущее. Хорошо, когда стариков окружают дети, их присутствие поднимает наш

1 Кутзее Дж.М. Элизабет Костелло / Пер. Г. Крылова. М.: Эксмо, 2019. С. 265–269, 275, 279.

дух. И так далее»<sup>2</sup>. «И так далее» — что-то вроде безразмерного мешка, содержимое которого редко или никогда не подвергается ревизии. Но именно эту задачу перед собой ставит южноафриканский писатель, а вслед за ним — и Шарлотта Эльмгрен в посвященной его творчеству книге.

Эльмгрен интересуют тематика и поэтика детства. Этот смысловой пласт в прозе Кутзее она рассматривает на разных уровнях: от образа центрального персонажа — в первой части «Сцен провинциальной жизни» (1997) и в трилогии об Иисусе (2013—2019) — до эффектов интертекстуальной игры, которые вездесущи и отсылают к пестрому множеству источников: Библии и Достоевскому, Вордсворту и Кафке, Гёте и Набокову. Работа с текстовой формой в рамках предлагаемого подхода подразумевает обращение к философским проблемам субъектности, истины, природы языка и письма, воспитания и ответственности.

Детство — наиболее универсальный пласт человеческого опыта (любой из нас был ребенком), но одновременно и самым недоступный, поскольку неповторимый. Усилия взрослого написать о ребенке, как правило, происходят из желания получить тот или иной вид власти над навсегда ускользнувшим состоянием. Мы обращаемся к детству из разных точек жизненной траектории, пытаемся вернуться как бы в одно и то же, но всегда другое место. Это верно в отношении индивидуальной биографии — и так же верно в отношении истории культуры. В свое время Филипп Арьес предложил задуматься над «изобретением» детства на заре Нового времени. Нил Постман несколько позже задумался над проблемой «исчезновения детства»: в некотором смысле оно родилось вместе с печатным станком, проложившим границу между грамотным взрослым и ребенком; не исключено, что с распространением новых видов коммуникации эта граница исчезнет<sup>3</sup>. Дискуссия, в которой детство фигурирует как исторически изменчивый социокультурный конструкт, длится, таким образом, уже более полувека, и Эльмгрен вносит в нее свой вклад. Она аккуратно обследует сложно устроенное пространство, где встречаются и взаимодействуют философские концепции, идеологемы и метафоры, коллективный и личный опыт.

Детство Джона Кутзее прошло в этнически сегрегированной Южной Африке. Он рос в англоговорящей семье с фамилией, указывающей на африканерское происхождение и во многих ситуациях чувствовал себя привилегированным маргиналом. К тому же в школе господствовал строгий неокальвинизм, а домашнее воспитание вдохновлялось идеалами Штейнера и Монтессори. Трудносовместимые представления о детстве и детскости будут потом оспаривать друг друга и в прозе писателя. Впрочем, как показывает Эльмгрен, основные линии этого спора развивались преемственно столетиями. В одной системе взглядов дитя — «недовзрослый», которого надлежит опекать, дисциплинировать и приучать к порядку; детство ассоциируется с неумением, неопытностью, неведением — тем или иным видом недостаточности, который изживается воспитанием. В другой системе, напротив, ребенок — «сверхвзрослый», отмеченный полнотой жизненных возможностей, высшим «ведением» и свободой, к которым следует относиться с тем большей бережностью, что с годами они и так неизбежно утрачиваются.

Начиная с романтизма тема детства прочно сплавлена с темой внутреннего субъекта: дитя поставлено в оппозицию миру, преданному утилитарным ценностям, механистической рациональности, железному детерминизму истории, социума, языка. В отношении романтического идеала Кутзее исполнен сочувствия и скепсиса одновременно. Он не склонен умиляться детской «невинностью»: это со-

2 Кутзее Дж.М. Дневник плохого года / Пер. Ю. Фокиной. М.: АСТ, 2011. С. 328.  
3 См.: Postman N. The Disappearance of Childhood. N.Y.: Random House, 1982.

стояние взрослые слишком охотно проецируют на детей, чтобы иметь возможность приписать себе достоинство зрелости. Важно помнить, однако, что и «зрелость», и «невинность» не самодостаточные сущности, а опять-таки конструкты. Высказываясь в интервью по поводу «наивной» ностальгии, которую испытывал по детским годам Набоков, Кутзее замечает:

И у меня тоже было детство, которое — в отдельных моментах — становится все более чарующим и чудесным, по мере того как я сам становлюсь старше. Наверное, именно так большинство из нас видит детство, — оглядываясь назад со всевозрастающим чувством удивления перед тем, что был когда-то этот мир невинности и сами мы пребывали в его центре. То, что мы влюбляемся в уже не существующих себя, — хорошо, от этого я ни за что не хочу отказаться. Дитя — отец взрослого мужчины, и мы не должны быть чрезмерно строги в отношении своих детских «я», их следует милосердно простить, хотя бы потому, что они сообщили нам направление и привели к себе нынешним. Но не должны мы и предаваться комфортному умилению собственным прошлым. Мы должны видеть то, чего не мог видеть ребенок, все еще взбудораженный путешествием из мест святых, все еще пребывающий в ореоле славы. Мы — или по крайней мере некоторые, даже немалое число из нас — должны смотреть на прошлое взглядом достаточно трезвым, осознавая природу и происхождение былой радости и былой невинности. Готовность прощать, но также неумолимая строгость — вот какое труднодостижимое сочетание я имею в виду. Неумолимая строгость — сначала и готовность простить — потом (цит. по с. 55—56).

В этих словах важно заметить усиленный акцент на долженствовании («мы должны») и цепочку аллюзий к оде Уильяма Вордсворта «Отголоски бессмертия», к романтическому мифу о детстве. У Вордсворта дитя изначально «озарено сияньем Божьим», приобщено к Абсолюту, но по мере взросления ясность утрачивается: «На Мальчике растущем тень тюрьмы // Сгущается с теченьем лет <...>; // Для Юноши лишь отблеск остается <...>; // Для Взрослого уже погас и он...» (пер. Г. Кружкова). В оригинале ребенка окружает не «ореол славы», а «облака славы» (clouds of glory); в интерпретации Кутзее/Эльмгрен этот образ коннотирует сладостную затуманенность детского зрения, которая мешает прозревать фиктивность фикций. Способность эта, впрочем, не приходит сама собой с годами, а вырабатывается лишь в меру осознания того факта, что все наши отношения с миром опосредованы воображением, а значит, подвижны, неопределенны, неоднозначны.

Только на этой зыбкой почве, считает Кутзее, и возможна «аутентичность» высказывания. В «Сценах провинциальной жизни» мальчик Джон рассказывает о себе байки, помня, что лгать нехорошо, но так же ясно понимая другое: приведя рассказ в полное соответствие с фактами жизни, он уже не был бы собой. А если бы он больше не был собой, какой смысл имела бы жизнь? Руководствуясь этой логикой, взрослый писатель рассказывает о собственном детстве в третьем лице, соединяя эффект строгой честности с эффектом сочиненности. Сложная природа правдоговорения обусловлена, по мысли Кутзее, «трагической двойственностью самосознания» человека (с. 42). Мы все хотим, но не можем предъявить миру собственную «подлинность» напрямую и именно по этой причине ценим возможность, которую нам открывает искусство: участвовать в создании смысла, в принципе несказуемого и незавершимого, — доверять другому искренне, при этом веря не до конца и не буквально.

Детство в изображении Кутзее не столько возраст, сколько особое состояние жизни, исполненное энергии, неизрасходованных и даже еще не определившихся возможностей. Уже поэтому оно далеко от идиллии, и поэтому же драматична оглядка на него из других возрастов/состояний. К ребенку мы не умеем относиться

иначе, как с позиции превосходства, а в случаях, когда чувство превосходства оказывается под угрозой, ассоциируем детскость с «варварством», чрезмерной и тем опасной близостью к природе. В этой оборонительной логике, кстати, строились все колониальные идеологии, включая наследство апартеида: запрет на желание обнять Африку питался страхом ответного объятия. Героиня романа «Железный век» (1990), пожилая дама, в прошлом профессор классической филологии, видит детство в черно-белых тонах, — по сути, это образ современности, сгущенный до трагического гротеска:

Кого я боюсь, так это сбивающихся в стаи подростков, хищных, как акулы, с угрюмыми лицами, на которые уже упала тень тюремной решетки. Дети, презревшие детство — время, когда еще возможно удивление, когда растет душа. Их души, эти органы удивления, недоразвиты, но уже окаменели. А по другую сторону разделительной линии — их белые сверстники с такими же недоразвитыми душами все плотнее и плотнее заворачиваются в свои коконы, чтобы там уснуть. Бассейн, верховая езда, уроки танцев, крикет на лужайке; всю жизнь они проведут внутри обнесенных стенами садов, под охраной бульдогов; дети рая, светловолосые, невинные, излучающие нездешнее сияние, нежные, словно путти. Место их пребывания — лимб нерожденных; они невинны невинностью пчелиных деток, белых, упитанных, купающихся в меду, вбирающих его сладость сквозь нежную кожу. Их души погружены в дрему, преисполнены блаженства, не имеют ничего общего с жизнью<sup>4</sup>.

В резко пародийном освещении здесь представлена романтическая утопия, от которой явно нет толка в переживаемый нами «железный век». Впрочем, не могут служить опорой и знание, зрелость, ученость, опыт. Собственная душа слишком взрослой уже рассказчицы просыпается постепенно от инфантильного сна к возможности видеть надвое — сквозь призму иронической неопределенности. К этому же подвигает своего читателя Кутзее. На каждом шагу мы подозреваем (только подозреваем, не зная с точностью), что автор имеет в виду не то, что написано черным по белому, но что именно? Ирония выявляет внутреннюю проблематичность, уязвимость *любого* убеждения, но ни одному не отказано в частичном сочувствии. Такая уклончивость авторской позиции не может не смущать, поскольку похожа на безответственность. Но не может она и не вдохновлять, поскольку предполагает принятие на себя этической ответственности «каждым первым» человеком/читателем.

Авторская позиция, по мысли Эльмгрен, близка здесь к философской позиции Джорджио Агамбена, для которого детство — это жизнь, совпадающая с чистой потенциальностью, бесконечность обновления без предзаданной цели. Младенчество, *infantia* — не просто пребывание до или без языка, это ощущение любого акта речи как усилия нового начала. Воспитание с этой точки зрения — процесс пробуждения детскости как «опыта возможного» в уже взрослом человеке.

Эльмгрен усматривает близость мысли Кутзее и к концепции «натальности», развиваемой Ханной Арендт: «“Чудо” заключается в том, что вообще рождаются люди и с ними новое начало, которое они способны проводить в жизнь благодаря своей рожденности»<sup>5</sup>. Не факт нашей смертности, а факт рожденности, воплощенности в каждом человеке *начала* сообщает нам, согласно Арендт, решимость «любить мир настолько, чтобы принять за него ответственность и тем самым предотвратить его гибель, неизбежную без вхождения в жизнь нового и молодого» (цит. по с. 118).

4 Кутзее Дж.М. Железный век / Пер. М. Соболева. СПб.: Амфора, 2005. С. 3.

5 Арендт Х. *Vita activa, или О деятельной жизни* / Пер. В.В. Библихина. СПб.: Алетейя, 2000. С. 328.

Бремя такой любви особенно знакомо учителям, а в прозе Кутзее, который сам много лет преподавал в школе и университете, такие персонажи нередки (самые яркие примеры — Дэвид Лури из романа «Бесчестье» (1999) и миссис Каррен из «Железного века»). Какому педагогу не знакомо обескураживающее переживание фрустрации от кажущейся или слишком даже реальной глухоты, невосприимчивости, а то и откровенного сопротивления обучаемых? Все это, считает Кутзее, важно признать законным и даже драгоценным компонентом полноценного образования, которое, собственно, только тогда и начинается, когда «учителю сопротивляются и за ним следуют, сопротивляются и следуют, превосходят и оставляют в прошлом» (цит. по с. 119). Здесь Эльмгрен вновь усматривает созвучие с мыслями Агамбена об обучении как бесконечном колебании между удивлением и достижением ясности, между открытием/обретением и утратой. Воспитание литературой, познавательный опыт читателя предполагают такое же челночное движение без цели заранее определенной — постепенное освоение принципиальной открытости художественной формы, как и форм жизни вообще. Литература с этой точки зрения — это возможность писать и читать из позиции детства, т.е. не в поисках объяснений-ответов, а в порядке любопытства к неизживаемым парадоксам жизни.

В главе «У врат» романа «Элизабет Костелло», с которой мы начали, героиня, взяв паузу для размышления, затем говорит: «Дети еще не позвали меня, но... я готова»<sup>6</sup>. Детство, как и литературное творчество, в интерпретации Шарлотты Эльмгрен — призыв из будущего. Он содержит в себе побуждение к свободе (от иерархий и оппозиций, которые дисциплинируют, но старят мысль) и одновременно к ответственности, даже двойной: перед тем, чего еще нет, что пребывает в становлении, и перед тем, что есть, что создает — или не создает — условия для появления нового.

---

6 Кутзее Дж.М. Элизабет Костелло. С. 281.

Сергей Огудов

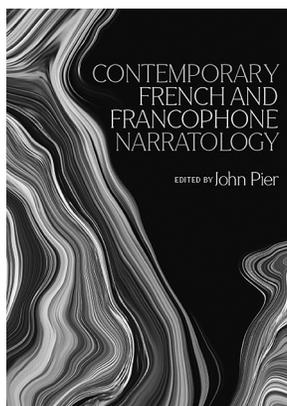
## Структуры за пределами нарративов

**Contemporary French and Francophone Narratology /**

Ed. by J. Pier.

Columbus: Ohio State University Press, 2020. — VI, 241 p. —  
(Theory and Interpretation of Narrative).

Как отдельная дисциплина нарратология возникла в конце 1960-х гг. в период подъема французского структурализма. Позже интерес к нарративу объединил целый комплекс гуманитарных наук, при этом само распространение нарратологии было сопряжено с влиянием и осмыслением французской культуры. Импульсом для развития новой научной дисциплины послужили идеи французской критической теории: открытие зависимости субъекта от структур, ниспровержение фигуры автора и, наконец, критика мимесиса. Критическая теория была неотделима от социального протеста, направленного как против системы капитализма, так и против доминировавшего в университетах «академического литературоведения». Спустя несколько десятилетий протестный импульс в значительной мере угас, что совпало с некоторым ослаблением нарратологии. Как отмечает составитель рецензируемого издания, англо-французский исследователь Джон Пир, в 1990-е гг., в постклассический период, на первое место вышла американская, немецкая, скандинавская нарратология, а французская продолжала ассоциироваться со структурализмом.



В России нарратология по-прежнему связывается в основном с именами ее основателей — Ж. Жеттета, Р. Барта, Ц. Тодорова. Вслед за переводами их работ на русский язык возникло множество исследований, посвященных нарративу (в основном литературоведческих); эти исследования стали соотноситься с уже существующими направлениями, в первую очередь с русским формализмом и структурализмом Московско-тартуской школы. В последние годы влияние французской теории несколько ослабло, и возникла потребность в более глубоком осмыслении ее принципов и результатов. Это можно наблюдать на примере работ В.А. Подороги, который в поздних трудах все более дистанцировался от идей «второго французского просвещения».

Так, в посмертно изданной книге «Время чтения» Подорога назвал период наиболее активного усвоения французской интеллектуальной культуры «вторжением», а работы Ж. Делёза и Ф. Гваттари (важные для ряда авторов рецензируемого издания) поставил во взаимосвязь с разрушительными процессами экспансии массмедиа<sup>1</sup>. С одной стороны, французская интеллектуальная культура стимулировала множество оживленных дискуссий в российской гуманитарной науке последних десятилетий, с другой — утратила пафос левого протеста

1 См.: Подорога В.А. *Время чтения*. М.: Канон+, 2020.

и приобрела статус некоего образца, стала явлением интеллектуальной моды. Актуальность рецензируемой монографии состоит в том, что в ней сами носители этой культуры стремятся отразить накопленный опыт. Монография, несомненно, вызовет интерес у российского читателя, мало знакомого с новым поколением французских нарратологов.

Опубликованные в рамках коллективной монографии статьи демонстрируют высокий академический уровень изучения нарратива. В центре внимания авторов — прагматика нарратива, критическое осмысление фигуры нарратора и границ повествования, изучение нарратива за пределами привычных жанров, новые подходы к определению дискурса и фикциональности и ряд других проблем.

*Рафаэль Барони* в главе «Прагматика в классической французской нарратологии и за ее пределами» называет французскую нарратологию «узником формалистской парадигмы» (с. 11). Он полагает, что нарратив должен изучаться в процессе его последовательного формирования в сознании читателя, а также в связи с эмоциональным воздействием, которое он производит. Исследователь констатирует, что на современном этапе «фокус внимания сместился с описания нарративных структур на основе текста в сторону изучения взаимодействия между нарративной репрезентацией и ее аудиторией» (там же). Барони выделяет два основных подхода, сложившихся в нарратологии. Согласно первому, исследователь должен фокусироваться на внутренней логике истории и структуре повествования; при этом часто проводится параллель между грамматикой предложения и грамматикой истории. Второй подход, идущий от когнитивной науки, сосредоточен на «формировании читателями “повествуемых миров” на основе текстовой информации и когнитивных схем» (с. 14). В этом смысле фабула не принадлежит тексту, а представляет собой «постоянно развивающуюся репрезентацию» возможных событий в сознании читателя, тогда как при первом подходе роль читателя сводится лишь к декодированию сообщений, закодированных автором. Несмотря на то что французская нарратология тяготеет к первому подходу, предпосылки второго подхода, ориентированного на прагматику, могут быть обнаружены в работах классического периода 1960—1970-х гг. Но при этом, по мнению Барони, уже Б.В. Томашевский рассматривал форму в связи с ее нарративными функциями. Позже «у Барта, так же как и у Томашевского, описание нарративной формы было целиком обусловлено ее функциональной интерпретацией» (с. 19). На сегодняшнем этапе прагматика нарратива пришла к более обоснованным выводам, связанным с изучением роли читателя: «Сюжетная динамика всегда предполагает диалектическое напряжение между повторением и инновацией, читаемостью и возможностью письма...» (с. 27).

В главе «Теории отсутствия нарратора / теории опционального нарратора: недавние гипотезы и текущие задачи» *Сильвия Патрон* дает обзор недавних исследований, подвергающих критике представление об обязательном присутствии нарратора в повествовании. В нарратологии существуют теории отсутствия нарратора (тогда он понимается как функциональная характеристика текста); им противостоят теории обязательного нарратора, согласно которым в любом вымышленном повествовании обязательно есть нарратор. Патрон занимает промежуточную позицию, полагая, что нарратор — это факультативная величина. Основной акцент в ее главе сделан на полемике с теориями обязательного нарратора. Исследовательница приводит аргументы в пользу «незыблемости» фигуры нарратора, а затем последовательно их опровергает.

В соответствии с первым аргументом, наррация представляет собой активность и, как любая активность, предполагает агента, называемого в этом случае «нарратором». Этот аргумент можно оспорить так: здесь выпадает из поля зрения онтологический статус нарратора, или, иначе говоря, нетождественный автору «нар-

ратор второй степени»: «Из утверждения, что любая наррация предполагает нарратора, не обязательно следует, что любая вымышленная наррация предполагает вымышленного нарратора» (с. 36). Если адепты этой теории пользуются термином «нарратор», когда говорят о вымышленном нарраторе, это не значит, что любой случай употребления термина должен отсылать к вымышленному нарратору: этим словом можно назвать и личность в реальном мире — подобное употребление термина свойственно некоторым известным теоретикам.

Другой аргумент в поддержку нарратора обозначен как «аргумент онтологического разрыва». Его сторонники считают, что нужно поставить вопрос о возможностях доступа к вымышленному миру в кино и в литературе: дело в том, что кто-то открывает нам этот доступ, и только вымышленные личности имеют доступ к вымышленному миру и потому могут открыть его другим личностям. Патрон полагает, что сторонники этой теории обычно оставляют без ответа ряд вопросов: думает ли нарратор теми словами, которые мы читаем? Произносит ли их вслух или записывает? И каким способом получает транскрипции или копии этих слов? Второй контраргумент: режиссер или реальный автор текста не имеет доступа к вымышленному миру, поскольку они находятся на ином онтологическом уровне по отношению к персонажам и событиям этого мира.

Еще один аргумент в поддержку нарратора Патрон называет аргументом заблокированного вывода: все «иллюзии» должны быть атрибутированы: вымышленные речевые акты не могут принадлежать автору, поэтому они принадлежат кому-то другому, кого можно назвать «нарратором». Проблема этого аргумента в том, что здесь речь идет об отдельных высказываниях, а не о тексте в целом, имеющим иную степень истинности по отношению к этим высказываниям. Кроме того, этот аргумент требует обязательного различения автора и нарратора. Еще одна проблема состоит в том, что этот аргумент требует и более глубокого обобщения теории вымысла, на основе которой он возможен — и возможно само представление о нарраторе.

Последний аргумент назван аргументом медиации: все вымышленные нарративы предполагают медиацию (опосредованность представления); медиации не может быть без медиатора, а следовательно, во всех вымышленных нарративах есть медиатор, который может быть назван нарратором. Этот аргумент, по мнению Патрон, слишком широк: «Термин “медиация” настолько широкий, что под него подпадает множество различных явлений, которые можно трактовать по-разному» (с. 39).

Представление о «стабильном» существовании нарратора вызывает ряд затруднений. Как нарратор получает прямой доступ к ментальному состоянию своих персонажей? Как он может рассказать о вымышленных событиях, которые происходят в отсутствие какого-либо свидетеля? Этим вопросам не возникло бы, если бы мы воспринимали события как данные нам непосредственно. Понятие «нарратор», например в случае с работами Барта и Женетта, было необходимо как гарант имманентного подхода к вымышленному нарративу, независимого от внешнего его рассмотрения.

Следующая глава — «Наррация за пределами нарратива» — написана *Ричардом Сен-Желе*. Отправной точкой для его исследования стал парадокс: роман — это одновременно нарратив и книга. С одной стороны, роман — это дискурс, с другой — физический объект, который можно держать в руках. Роман производится фикциональным агентом — нарратором — и в то же время агентом экстрафикциональным — писателем, публицистом, художником. Обычно указанное противоречие разрешалось через представление об авторском вмешательстве в повествование, когда те или иные фрагменты нарратива воспринимались как более или менее

прямое выражение авторской позиции. В действительности нет объективных факторов текста, побуждающих нас приписать то или иное изречение нарратору, имплицитному или реальному автору; решение в этом случае зависит от ряда теоретических допущений, разделяемых критиком.

Сен-Желе сосредоточивается на взаимопереходе вымысла и книги и рассматривает некоторые его разновидности. Так, фикционализация может охватывать паратекст, если его особенности значимы для восприятия вымысла: «...текст может не представлять вымысла, но быть его частью» (с. 60). Другой пример взаимоперехода — прием «нарратор как автор», когда нарратор берет на себя функции автора. В романе Кафки «Америка» статуя свободы держит в руках меч, и сам рассказ об этом может быть понят как приписывание текстовых особенностей вымышленному нарратору; в то же время мы не знаем, кто об этом рассказывает, но этот кто-то по нашей воле может возникнуть в диегезисе как вымышленная фигура. Одной из интересных особенностей работы Сен-Желе как раз и стало введение термина «парафикционализация» для обозначения того, «что делает читатель, когда он или она рассматривает текстовые особенности как воплощение диегетического элемента. Такой процесс не столько стирает ту или иную особенность текста, сколько “переводит” ее в составную часть диегезиса» (с. 65).

Бенуа Энно в главе «Нарратор на сцене: не условие, а компонент постдраматического нарративного дискурса» обращается к наррации в театральной постановке и утверждает, что она далека от привычной нам нарративной традиции. Как правило, театр либо отрицают в качестве медиума нарратива, либо рассматривают его в ряду объектов нарратологии. Опираясь на исследования таких авторов, как А. Годро, С. Чэтмэн и М. Флудерник, Энно ставит вопрос о месте нарративного дискурса в театре: «Нужно ли ограничивать повествовательный дискурс содержанием драматического текста (элементами фабулы, к которым в определенный момент добавляются сценические указания)? Или, напротив, его следует рассматривать как театральное представление и учитывать все аспекты его реализации, тем самым придавая дискурсивную специфику такому нарративу представления и при этом не проводя аналогии с нарративом, характерным для текстовых медиа?» (с. 65). На примере произведений постдраматического театра исследователь отвечает на поставленные вопросы. По его мнению, театральное действие может воплощать нарративную функцию, а зритель выступает в качестве нарратора. Нарратив рассматривается как функциональный аспект самого представления — в театре нарративная функция как творческое опосредование может существовать без нарратора в виде «бестелесного сверхагента» (*disembodied super-agent*). Нарратор в этом случае — только «метанарративный инструмент», необходимый для рассказа, а вовсе не условие существования драматического и драматизированного нарративного дискурса: «Спектакль предполагает некоторый характерный для театра дискурсивный уровень, и рассказчик становится творческим компонентом этого мультимодального дискурса, который сам по себе состоит из театральной и перформативной структур» (с. 87).

*Франсуаза Реваз* — автор главы «Поэтика приостановленного повествования» — разбирает тексты, которые издаются по частям: газетные публикации, сериальные романы и такие разнообразные «социодискурсивные практики», как бумажная пресса, комиксы, радио, телевидение, кино и значительная часть литературы. По ее мнению, в случае с «приостановленными нарративами» нужно учитывать не только привычную временную дихотомию дискурса и истории, но и принципиально иной темпоральный уровень — «периодичность публикаций в реальном мире». Приостановка публикаций ведет к прерыванию времени как на уровне истории, так и на уровне нарратива (с. 94). С точки зрения аристотелевской

теории целостности такой нарратив проблематичен. «Эффект завершения» достигается в нем через «представление вербальных или иконических элементов, функция которых — соединять отдельные эпизоды, интегрируя их в структуру поступательно развивающегося нарратива, — иными словами, создавать единое целое, стоящее над отдельными фрагментами, подчеркивать непрерывность, сшивать пространственные и временные промежутки, короче говоря, подтверждать, что мы продолжаем читать ту же самую историю» (с. 97).

Семантическое единство такого нарратива маркировано повторяющимися элементами, которые удостоверяют связность различных эпизодов. Например, в комиксе иллюстрации часто демонстрируют место, в котором разворачиваются приключения, некий значимый объект, лицо героя или же комбинацию этих элементов. В этой связи Реваз вводит разграничение между «серией» и «сериалом»: «...термин “сериал” (serial) обозначает специфический способ производства приостановленного нарратива», при котором «каждый выпуск является очередной частью будущего макроповествования», а «серия» (series) предполагает иную динамику — «возвращение одних и тех же, хорошо узнаваемых и знакомых персонажей в последовательных эпизодах, каждый из которых несет в себе законченное и завершённое повествование» (с. 105).

*Джон Пир* в главе «Анализ дискурса и нарративная теория: французская перспектива», опираясь на работы Д. Менгено, определяет дискурс как «переплетение способа произнесения и определенной социальной позиции» (с. 111). Пир прослеживает историю формирования представлений о дискурсе и различные подходы к его изучению — здесь важны работы Ф. де Соссюра, Э. Бенвениста и М. Бахтина, авторов, которых он рассматривает как предшественников французского дискурс-анализа. Пир отмечает, что французский анализ дискурса, ориентированный на дискурсы разных социальных сфер, не проводит простой границы между текстом и контекстом: «Фактически этот подход был контекстно ориентированным задолго до появления постклассической нарратологии, что, кажется, ускользнуло от внимания многих теоретиков нарратива» (с. 112). Французский анализ дискурса отличается от структуралистской нарратологии, поскольку сфокусирован не на структуре текста, а на проявлениях дискурса в контексте. Представление о контексте в этом случае оказывается довольно сложным, поскольку акцент делается не на разделении истории и дискурса, а на различии текста и дискурса. Опираясь на лингвистику текста и теорию высказывания, Пир приходит к выводу, что «“содержание” произведения фактически охвачено условиями его произнесения. Контекст не расположен вне произведения в виде последовательных оболочек; скорее, сам текст управляет своим контекстом. Произведения действительно говорят о мире, но их высказывания составляют неотъемлемую часть того мира, который они, как предполагается, представляют. <...> Литература... не только порождает дискурсы о мире, но и сама управляет своим присутствием в этом мире» (с. 120). Вот почему нарратив стал изучаться среди вариативных и изменчивых форм дискурса, пронизывающих всю область социальной и культурной жизни: «Решающим шагом в разработке этой концепции стало смещение акцента с базовой структуры на высказывание — зависимый от контекста языковой акт» (с. 132).

В следующей главе («Режимы имманентности — между нарратологией и нарративностью») *Дени Бертран* поставил задачу «пересмотреть основы нарративности с точки зрения широкого спектра положений, наделяющих семиотику статусом науки о языке, в основании которой лежит принцип имманентности» (с. 136). Этот принцип, как пишет Бертран, разрабатывался Р. Бартом, Ж. Женеттом и особенно А. Греймасом. При рассмотрении имманентности важным становится переход от нарратологии, «дисциплины, имеющей дело с жанровыми вариациями нар-

ративов», к нарративности — ключевому признаку «семиотической концепции значения дискурса» (там же). Подход самого Бертрана основан на работе Ж. Делёза и Ф. Гваттари «Что такое философия?», в частности на главе «План имманенции». Изучение структур нарративности представляет собой достижение имманентного подхода к значению и служит доказательством его уместности, продуктивности и эффективности. Как отмечают Делёз и Гваттари, план имманентности — это «неделимая среда, сплошная протяженность которой распределяется без разрыва между концептами»<sup>2</sup>. Имманенция как воплощение жизни, противостоит метафизическим «глубинным структурам». В работе Бертрана отношения между имманентностью и нарративностью прослеживаются на примере романа Сервантеса «Дон Кихот», в котором происходит разоблачение нарративной иллюзии.

В главе *Оливье Каира* «Вымысел, расширенный и обновленный» прослеживается связь нарратологии с теорией фикциональности. Каира отмечает, что вымысел может быть двух типов: миметическим и основанным на логических правилах. На протяжении веков миметические и аксиоматические традиции развивались независимо друг от друга, вероятно, потому, что никто не предполагал наличия связи между платоновскими многогранниками и неевклидовой геометрией, с одной стороны, и литературными и театральными представлениями — с другой. Каира задается вопросом: «Как могут абстрактные правила воспроизводить миметические миры и процессы?» (с. 159). Разные формы вымысла исследователь представляет в форме континуальной модели с двумя полюсами: аксиоматическим и миметическим. Для того чтобы охарактеризовать вымысел, Каира предлагает совместить прагматический подход Дж. Сёрля и теорию психологического фрейма Г. Бэйтсона. Художественная литература — это одновременно прагматический и познавательный феномен. Обращение к фрейму снимает необходимость доказательства, без которого нельзя обойтись, если мы ограничиваемся только прагматическим подходом.

В главе *Клода Калама* «Нарратология и проверка греческих мифов: поэтическое рождение колониального города» рассматриваются нарративы прошлых веков. По мнению Калама, «мифы» не существовали как таковые в Древней Греции, а были составлены в наше время из разнородных и фрагментарных историй в стихах, посвященных героическим персонажам, местным событиям, основанию городов. Первоначально эти явления были представлены в ритуалах и песнях. Для анализа четвертой Пифийской оды Пиндара Калам использует подходы, разработанные в рамках структурной и прагматически ориентированной нарратологии.

Наконец, в последней главе — «Полицейская теория литературы: к совместной этике исследования?» — *Франсуаза Лавока* высказывает мнение, что на современном этапе нарратология открывает новые перспективы для развития исследований в области теории литературы. Исследовательница подробно рассматривает место нарратологии в современном научном поле, в том числе — расцвет и закат французской теории в 1970—1990-е гг. Лавока приходит к выводу, что нарратология продолжает бурно развиваться и может стать общей моделью для теории литературы.

В коллективной монографии поставлен целый ряд острых проблем, которые еще потребуют решения. Особенно интересными представляются концепция опционального нарратора (С. Патрон), изучение взаимодействия текста и контекста (Дж. Пир), парадокс парафикционализации (Р. Сен-Желе) и анализ подходов к определению вымысла в связи с нарративом (О. Каира). Эти идеи и подходы мо-

2 Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Академический проект, 2009. С. 45.

гут получить развитие во многих областях теории литературы. В то же время, несмотря на множественность исследовательских установок и рассматриваемых проблем, монография все же привязана к структурализму, то есть является осторожным продолжением того, что было сделано французской нарратологией на классическом этапе, — отсюда ее узкоакадемическое значение. Хочется надеяться, что работа нового поколения французских нарратологов не останется незамеченной в российской науке, которая только подступает к изучению столь разнородных проблем.

## Стихи и проза, лед и пламень...

### Николаев С.Л. «Слово о полку Игореве»: реконструкция стихотворного текста.

М.; СПб.: Нестор-История, 2020. — 640 с. — 300 экз.

Книга лингвиста С.Л. Николаева, несомненно, относится к числу наиболее значительных работ по «Слову о полку Игореве», изданных в последние годы. Ее автор не только реконструировал текст древнерусской «песни» как метрически упорядоченного (стихотворного) произведения, но и попытался воссоздать памятник в первоначальном фонетико-орфографическом виде, предложил многочисленные эмендации текста с подробными лингвистическими обоснованиями, а также подготовил новые комментарии. Кроме того, он скрупулезно описал язык «Слова», составил акцентологический словарь употребленных в нем лексем с обстоятельными доказательствами расстановки ударений. Наконец, на основе исследования фонетических, морфологических и лексических диалектизмов С.Л. Николаев высказал предположение о местности, родом из которой был автор древнерусской «повести». Новая монография о «Слове», являясь исследованием, во многом претендующим на новаторскую трактовку вопросов поэтики и происхождения знаменитого памятника, бесспорно заслуживает обстоятельного рассмотрения.

Не будучи лингвистом, предпочту не оценивать правомерность акцентологической реконструкции С.Л. Николаева, ограничившись лишь несколькими замечаниями. Автор рецензируемой книги так объясняет свой метод реконструкции: «Поскольку копии XVIII века не содержат информации об ударении в “Слове”, а русские акцентуированные памятники известны лишь с XIV в. и локализируются в иных диалектных ареалах <...> ударение в “Слове” приходится реконструировать комбинаторным способом» (с. 56) — в том числе обращаясь к данным диалектологии, а также используя результаты компаративных исследований в области праславянской акцентологии. Однако все эти данные, как известно, плохо освещают состояние раннедревнерусского языка — языка времени «Слова»<sup>1</sup>. Уже поэтому реконструкция С.Л. Николаева носит отчасти вероятностный характер, чего, впрочем, не отрицает и автор.

Одним из ключевых положений, на которых основана реконструкция С.Л. Николаева, является гипотеза о факультативном прояснении редуцированных в слабой позиции при чтении/исполнении «Слова». Идея эта не новая: ее достаточно давно высказал поэт, историк и археолог А.Ю. Чернов, также основавший на ней свою реконструкцию метрики памятника; гипотезу поддержала лингвист А.В. Дыбо<sup>2</sup>. Для

- 
- 1 Показательно в этой связи, что в книге, одним из соавторов которой был С.Л. Николаев, реконструируется и описывается, с одной стороны, акцентуация в праславянском языке, а с другой — в позднедревнерусском, в то время как ударение в раннедревнерусском языке не рассмотрено; см.: Дыбо В.А., Замятина Г.И., Николаев С.Л. Основы славянской акцентологии. М.: Наука, 1990.
  - 2 Из многочисленных исследований А.Ю. Чернова и изданий его реконструкции ограничусь упоминанием об относительно недавней книге и соответствующей публикации реконструированного текста «Слова»: Чернов А. Хроники изначального времени: «Слово о полку Игореве»: Текст и его окрестности. СПб.: Вита Нова, 2006.

обоснования этой точки зрения автор рецензируемой книги ссылается на факт проношения еров в слабой позиции при исполнении литургических текстов, характерный для древнерусской церковной традиции (с. 44). Ссылка эта, однако, не может быть сильным аргументом: богослужебные тексты написаны так называемым молитвословным стихом, падение редуцированных разрушило их ритм и затруднило исполнение на богослужении — произнесение еров в слабой позиции при пении объяснялось стремлением восстановить их ритмическую организацию. В случае со «Словом», метрическая организация которого неочевидна, гипотеза о факультативном произнесении редуцированных в слабых позициях опирается на презумпцию стихотворной природы памятника, то есть выглядит как подгонка материала под заранее заданный результат. Вторым аргументом в пользу гипотезы об установке автора «Слова» на прояснение еров в слабой позиции являются звуковые повторы, в которых эти редуцированные должны участвовать: «[О]тказ от прояснения слабых еров в “Слове” приводит к тому, что теряется значительная часть звуковых повторов; именно их очевидность заставляет исследователей считать слабые редуцированные хотя бы факультативно “звучащими”» (Там же). Но само выделение этих повторов достаточно субъективно. В частности, повторы сочетаний согласных и редуцированных гласных можно в отдельных случаях трактовать как повторения одних лишь согласных, то есть как чистые аллитерации.

Примерно так же выглядят и случаи расстановки в реконструкции метрических ударений — акцентов, не совпадающих с ударениями языковыми, фонологическими: «Иногда стихотворный метр диктует выбор “менее очевидного” варианта. Например, согласно метру *столь* имеет в языке “Слова” накоренное ударение (Р. *стóла*, Д. *стóлу*) — вопреки фонологически “правильным” *столá*, *столу́*» (с. 59). Расстановка ударений здесь оказывается обусловлена принципом, заданным исследователем.

Такие предположения были бы вполне оправданы, если бы в произведении прослеживался бесспорный метр. Но в случае с текстом, наличие метрической организации которого спорно, пренебрежение исследователя языковым ударением в пользу предполагаемого метрического представляется уязвимым.

Недостаточно обоснованна и частичная замена в реконструированном тексте неполногласных форм, читающихся в Екатерининской копии и первом издании 1800 г. полногласными. С.Л. Николаев полагает, что «[ч]резмерное употребление неполногласных форм в литературном произведении, сочиненном на восточнославянском диалекте, представляется странным» (с. 38). Однако утверждение, что «Слово» было написано на «восточнославянском диалекте», а не на гибридном церковнославянском, не бесспорно. (Проблемы языка, на котором написано «Слово», я коснусь ниже.) С.Л. Николаев считает возможным сохранить неполногласные формы лишь в тех случаях, когда они вступают в фонетическую игру с близко расположенными словами. Это решение, существенно влияющее на реконструкцию метрики памятника (полногласные формы больше неполногласных на один слог), не лишено субъективизма. Автор книги и сам признает, что его реконструкция в отдельных местах гипотетична (с. 68).

Самое любопытное и вместе с тем самое уязвимое в книге С.Л. Николаева — это характеристика метрики памятника. В отличие от А.Ю. Чернова, считающего,

---

С. 84—168, 390—409. См. также: *Дыбо А.В.* Проблема реконструкции первоначального текста «Слова о полку Игореве» с лингвистической точки зрения // Там же. С. 434—437. С.Л. Николаев в своей книге отмечает приоритет А.Ю. Чернова и А.В. Дыбо (с. 44 и др.) в этом отношении, а также сообщает, что его концепция в целом очень многим обязана А.Ю. Чернову и отчасти является плодом их сотрудничества.

что авторский стих «Слова» тонический, а цитируемые песни Бояна силлабические, С.Л. Николаев утверждает, что стих произведения — неравносложный силлаботонический: «Метр отдельных строк может быть двусложным (и соответствовать хорее или ямбу) или трехсложным (и соответствовать дактилю, амфибрахию или анапесту)» (с. 67), при этом «[к]оличество слогов в строках “Слова” не регламентировано, поэтому между метрами неравносложной силлаботоники и “классическими” равносложными силлаботоническими метрами нет полной аналогии: в стихотворной системе “Слова” не задан выбор определенного количества стоп в формальных ямбе, хорее, дактиле и т.д.» (с. 67–68). По мнению исследователя, в «Слове» «представлено два размера — *двусложный* (состоящий из двусложных стоп) и *трехсложный* (состоящий из трехсложных стоп), сокращенно — *двусложник* и *трехсложник*» (с. 69). Он утверждает: «Стихотворные строки с разными размерами иногда свободно чередуются, однако чаще значительные по объему фрагменты имеют единый размер — чаще двусложник, реже трехсложник» (Там же).

С точки зрения стиховедческой нарисованная картина метрики «Слова» выглядит очень странно. Во-первых, в силлаботонике нет таких метров, как двусложник и трехсложник — это научные абстракции, а метрами являются именно хорей, ямб и дактиль, амфибрахий, анапест: каждый из двусложников и трехсложников задает абсолютно непохожую ритмическую последовательность ударных и неударных слогов. Считать двусложник и трехсложник метрами примерно то же самое, как утверждать, что у существительных в русском языке есть одно общее склонение. Во-вторых, при неурегулированном, не подчиненном жесткому принципу чередовании строк с разными размерами никакое выделение хореев, ямбов, дактилей и т.д. не может образовывать метрическую систему: ведь интерпретация размера отдельно взятой строки зависит от ее контекста. Ограничусь одним примером. Строка из вступления к «Медному всаднику» Пушкина «Адмиралтейская игла» с двумя фонологически обусловленными ударениями вне контекста может быть трактована и как часть прозаического высказывания наподобие «Летними ночами Адмиралтейская игла светится в прозрачном воздухе», и как стих пеона четвертого:  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ , и как четырехиктный ямб с двумя пиррихиями — на втором и третьем иктах:  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ . У Пушкина это, естественно, строка четырехиктного ямба. Но она должна восприниматься так только потому, что вся поэма написана этим размером.

Если бы в «Слове» регулярно чередовались неравносложные строки или фрагменты-строфы, написанные разными размерами, это был бы пример вольного полиметрического стиха. Однако, поскольку в древнерусской «песни» никакого устойчивого признака чередования строк разного «метра» нет (даже если мы признаем правильной разбивку текста на стихи, предложенную С.Л. Николаевым), характеризовать ритмическую упорядоченность памятника как неравносложную силлаботонику абсолютно невозможно. Выявляемые автором книги метрические структуры не более чем чисто схоластическая игра ума, отвлеченные схемы, не соотносящиеся с реальным текстом.

Но этого мало. Создатель новейшей реконструкции «Слова» более чем вольно определяет сам силлаботонический принцип в его тексте: «Слоги, предшествующие первому метрическому ударению в стихотворной строке, не учитываются, и поэтому метрические разновидности как двусложника (ямб, хорей), так и трехсложника (дактиль, амфибрахий, анапест) свободно варьируют между собою внутри фрагментов, состоящих из стиха одного размера. Строка завершается произвольным слогом двусложной или трехсложной стопы, в общем независимо от метра данной строки и метра соседних строк, хотя наблюдается тенденция к груп-



тоническим<sup>5</sup>, причем с регулярной «дактилической» клаузулой, редко встречающейся в реконструируемом С.Л. Николаевым тексте «Слова». При этом отдельные строки в фольклорном эпическом стихе могут «звучать», как выразился М.Л. Гаспаров, то силлаботоническими размерами, то дольником, то тактовиком<sup>6</sup>. Но именно «звучать»: они никак не относятся к силлаботонике в собственном смысле, поскольку этот принцип стихосложения в фольклоре отсутствовал как система. Предложенная С.Л. Николаевым реконструкция стиха двух былин из сборника Кирши Данилова не убеждает, что они написаны неравносложным силлаботоническим дву- и трехсложным стихом, так как основывается на тех же точно положениях, что и реконструкция стиха «Слова» (с. 93—96). Из метрических схем С.Л. Николаева следует, что основой в обеих былинах является четырехиктный акцентный стих, а не силлаботонические размеры.

Излагая смелую гипотезу о написании «Слова» неравносложным силлаботоническим стихом, С.Л. Николаев никак не соотносит его с поэтикой древнерусской словесности, в которой использовались молитвословный стих и тактовик, но нет примеров силлаботонических текстов. Статус древнерусской «песни» вообще остается неясным. С одной стороны, ученый принимает гипотезу А.Ю. Чернова, что автор произведения назвал в тексте свое имя — Ходына<sup>7</sup>, и это предположение выводит «Слово» за рамки фольклора, хотя и допускает его создание на скрещении устной и письменной словесности. С другой стороны, параллели с фольклорным стихом и предположение об использовании автором древнерусской «повести» черниговского (или чернигово-киевского) песенного репертуара скорее свидетельствуют об укорененности этого произведения именно в устной традиции. При этом реконструкция С.Л. Николаева предполагает весьма точную запись «Слова» либо автором, либо каким-то писцом. Однако случаи воспроизведения древнерусскими книжниками элементов песенного фольклора, как об этом свидетельствуют, например, списки «Задонщины», показывают, что при такой фиксации песенная метрика разрушалась. С.Л. Николаев пытается выявить обломки силлаботонических стихов в «Повести временных лет» и в «Поучении» Владимира Мономаха, однако результаты таких усилий далеко не бесспорны. Так, в Мономаховом

5 Там же. С. 22. Дж. Бейли, доказывая существование в народной эпической поэзии хореического метра, считает силлаботонику лишь одним из двух метрических принципов — наряду с акцентным стихом; см.: *Бейли Дж.* Избранные статьи по русскому народному стиху / Пер. с англ. под общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 228—232, 444—386.

6 *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. С. 23.

7 Эта гипотеза, исходящая из конъектуры, впервые предложенной И.Е. Забелиным, по-моему, несостоятельна, так как в «Слове» (если принять исправление, при котором появляется имя Ходына) Боян и предполагаемый Ходына названы песнотворцами одного князя по имени Святослав: «Святъслава пѣстворца» (Ироическая песнь о походе на половцов удельного князя Новагорода-Северского Игоря Святославича, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия с переложением на употребляемое ныне наречие. М.: В Сенатской типографии, 1800. С. 44), а Боян жил лет за сто до автора «Слова». Мнение А.Ю. Чернова, что одним словом могли быть сразу обозначены и Святослав Ярославич, современник Бояна, и Святослав Всеволодович, современник автора, абсурдно. Замечание, что в другом месте «песни» также объединены в одном имени два князя — Святослав Ольгович и Святослав Всеволодович, несостоятельно: здесь Игорь и его брат Всеволод названы Святославичами по их подлинному отцу, а их двоюродный брат Святослав Всеволодович чуть дальше назван отцом по месту в иерархии власти. Никакого слияния двух князей в одном именовании здесь нет. См.: *Чернов А.* Поэтическая полисемия и сфрагиды автора в «Слове о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве» / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1986. С. 288—289.

сочинении он находит метрически упорядоченный фрагмент об охотничьих по­двиг­ах киевского князя, который прямо называет древнерусскими стихами, как и ряд летописных фрагментов (с. 75—92). Например, это строки: «Вѣпрѣ ми нá бедрь / мѣчѣ ѳтъялѣ. / Медвѣдь ми у колѣна / подѣклáда укусилѣ», в которых якобы сменяют друг друга дактиль, хорей и ямб и опять хорей. Однако статус этого условно вычленяемого «стихотворного» фрагмента неясен, непонятна интенция князя-книжника, почему-то вдруг переходящего от прозы к «стиху». Видимо, перед нами просто использование ритмизации как средства выразительности, отнюдь не делающее процитированные строки стихами, тем более силлаботоническими. (В противном случае мы должны предположить, что Мономах намеренно смешивал разные принципы и жанры, как это делалось в античной менипповой сатуре, где соединение прозы и стихов было значимым нарушением правил, установленных культурной традицией и описанных в поэтиках и риториках — на Руси же таких правил и трактатов не было.)

С.Л. Николаеву не удалось, как мне представляется, не только доказать использование в «Слове» принципа неравносложной силлаботоники, но и вообще стихотворную природу этого текста. Текст «Слова», несомненно, ритмически организован, однако в нем, как подчеркнул М.Л. Гаспаров, нет единого принципа ритмической организации (как и нескольких последовательно сменяющих друг друга или чередующихся)<sup>8</sup>. А потому, если использовать оппозицию стих — проза, нужно признать «Слово» памятником прозаическим<sup>9</sup>. Отдельные, даже «правильные», силлаботонические стихи ни о чем не говорят: это так называемые случайные метры, постоянно встречающиеся не только в художественной прозе<sup>10</sup>, но и в инструкциях, надписях и т.д. (Хрестоматийный пример: надпись «Изотермический вагон для скоропортящихся грузов» может быть интерпретирована как два стиха четырехиктного ямба с пиррихиями.)

Против стихотворной природы памятника свидетельствует отсутствие регулярно повторяющихся словесных формул в одних и тех же метрических позициях — это, как показали А. Лорд и М. Перри, признак фольклорного и раннелитературного эпического стиха в самых разных традициях (например, в сербских юнацких песнях и в поэмах Гомера)<sup>11</sup>. Формульность в «Слове» есть<sup>12</sup>, но она спорадическая, и ее приуроченность к определенным метрическим позициям не вы-

8 См.: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. С. 21. С.Л. Николаев об этом невыгодном для его концепции факте не упоминает.

9 Но, строго говоря, как отметил М.Л. Гаспаров, в Древней Руси до XVII в. вместо оппозиции стих — проза существовала оппозиция: текст, предназначенный для пения, — текст, предназначенный для произнесения; см.: *Гаспаров М.Л.* Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха // *Русское стихосложение: традиции и проблемы развития* / Отв. ред. Л.И. Тимофеев. М.: Наука, 1985. С. 265.

10 Ср. примеры: *Казарцев Е.В.* Сравнительное стиховедение: Метрика и ритмика. СПб.: Изд-во РПГУ им. А.И. Герцена, 2017. С. 12—13.

11 См., например: *Лорд А.Б.* Сказитель / Пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. М.: Наука, 1994.

12 См. в этой связи прежде всего работы Р. Манна, считающего «Слово» записью устного произведения: *Манн Р.* Свадебные мотивы в «Слове о полку Игореве» // *Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР*. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1985. Т. 38. С. 514—519; *Он же.* Заметки к тексту «Слова о полку Игореве» // *Исследования «Слова о полку Игореве»*. С. 129—137; *Он же.* «Песнь о полку Игореве». Новые открытия. М.: Языки славянской культуры, 2009; *Mann R.* Lances Sing. A Study of the Igor Tale. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1990; *Idem.* The Silent Debate Over the Igor Tale // *Oral Tradition*. 2016. Vol. 30/1. P. 53—94.

явлена. Соединение в «Слове» фольклорно-мифологических элементов и мотивов из Священного Писания, прекрасно показанное Б.М. Гаспаровым<sup>13</sup>, как и сочетание героико-эпического и сказочного кодов<sup>14</sup>, тоже говорит против концепции С.Л. Николаева: памятник с такой структурой, вбирающий признаки различных жанров, не мог быть ни фольклорной песней, ни феноменом гипотетической авторской дружинной поэзии: для этого он слишком сложен. А.А. Зализняк обратил внимание на то, что в «Слове» присутствуют как признаки оральности, сближающие язык памятника с языком новгородских берестяных грамот и реплик, зафиксированных летописцами (например, это действие закона Вакернагеля), так и признаки, свойственные книжным текстам (к примеру, отказ от повторяющихся предлогов в составе словосочетания и использование аориста и особенно имперфекта)<sup>15</sup>. Такие свойства «Слова» как будто бы подтверждают, что это оригинальное произведение, родившееся в результате сложного взаимодействия разных типов словесности и поэтик, а не простая фиксация некоего сочинения песенного типа.

Для С.Л. Николаева, как ранее и для А.Ю. Чернова, еще одним доказательством стихотворной природы «Слова» являются рифменные созвучия, рифмоиды, которые автор рецензируемой книги называет хендингами: «Применительно к “Слову” этот термин скальдической поэтики используется для обозначения регламентируемых звуковых повторов, с помощью которых осуществляется рифмовка между смежными строками и/или внутри строки. Хендинги, как правило, включают один гласный и один или несколько согласных звуков. В редких случаях хендинги состоят только из согласных или из одного гласного» (с. 103). В качестве примера так называемого стандартного хендинга — «точной рифмы» исследователь приводит строки: «ордї кдѣк<о>том на кости звѣри зовѣтѣ / лисїци брѣшуть на чер<в>лѣныи щиты», замечая: «Эти две строки рифмованы стандартными хендингами *ли-ли, ле-ле, ер-ер*, а также нестандартным хендингом *ве-вле*» (с. 106).

Однако, независимо от бесспорности или спорности выявления конкретных хендингов (в процитированных строках указанные созвучия несомненны)<sup>16</sup>, эти рифмоиды вовсе не являются сами по себе доказательством стихотворной органи-

13 См.: *Гаспаров Б.М.* Поэтика «Слова о полку Игореве». [Изд. 2-е]. М.: Аграф, 2000. См. также: *Пиккио Р.* «Слово о полку Игореве» как памятник религиозной литературы Древней Руси // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 50. С. 430—443. Впрочем, не со всеми параллелями между «Словом» и ветхозаветными текстами, которые проводит автор статьи, можно согласиться.

14 См. об этом: *Ранчин А.М.* «Слово о полку Игореве»: Путеводитель. М.: Нестор-История, 2019. С. 33—80.

15 См.: *Зализняк А.А.* «Слово о полку Игореве»: взгляд лингвиста. Изд. 3-е, доп. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2008. С. 120 и др. Об аористе и имперфекте как о книжных формах, первая из которых вероятно, а вторая несомненно отсутствовали в живом древнерусском языке XII в., см.: *Зализняк А.А.* Древненовгородский диалект. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 123—124; *Успенский Б.А.* История русского литературного языка (XI—XVII вв.). Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2002. С. 215; *Живов В.М.* История языка русской письменности. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2017. Т. 1. С. 604—657.

16 Попытка С.Л. Николаева обнаружить хендинги также в произведениях Пушкина и Некрасова, например в строках «Печальная монахиня-царица / Как он тверда, как он неумолима» из «Бориса Годунова» (с. 127—129), несостоятельна и грешит антиисторичностью: если в архаическом стихе такие созвучия были важны для распознавания с прозой, то в пушкинской и некрасовской силлаботонике в них нет никакой нужды: эти созвучия нефункциональны и случайны; звукопись этих поэтов, особенно Пушкина, намного более сложна и изощрена.

зации текста — ни в скальдической поэзии (где они сочетаются с метрическим принципом, который и делает сочинения скальдов стихами), ни в «Слове». Такими они стали бы лишь в одном случае: если бы регулярно маркировали окончания строк, то есть если бы были рифмами в самом непосредственном смысле слова. Но такой функции они не выполняют. Хендинги не более чем сопутствующий признак стиха — не необходимый и не достаточный. Отчасти аналогичные созвучия-рифмиды, в греческой риторике именовавшиеся гомеотелевтами, в изобилии имеются в древнерусской прозе, особенно в так называемом стиле плетения словес. В отличие от рифмы они нерегулярны<sup>17</sup>.

Еще одной новаторской идеей С.Л. Николаева является утверждение о признаках торопецко-селижаровской диалектной локализации древнерусского памятника (с. 193—250). Изучение языка «Слова» в сравнении с русскими диалектами велось уже много десятилетий. На этом фоне исследование С.Л. Николаева отличается скрупулезностью и комплексным характером: учитывается не только лексика, как это бывало обычно прежде, но и фонетика, и морфология. Тем не менее вывод убеждает не вполне. (Не являясь лингвистом, осмеливаюсь оценить не языковедческую часть штудий ученого, а скорее логику его рассуждений.) Во-первых, совершенно не очевидно, что этот текст написан на древнерусском языке/диалекте, а не на гибридном церковнославянском. Использование автором «песни» таких книжных форм, как аорист и особенно имперфект, говорит в пользу второй точки зрения. Во-вторых, нам практически неизвестно состояние древнерусских диалектов, синхронное времени вероятного создания «Слова»<sup>18</sup>. (Исключение — детально охарактеризованный А.А. Зализняком древненовгородский диалект, на котором написаны большинство берестяных грамот.) Почти все данные о древнерусских диалектах, отраженные прежде всего в современном «Словаре русских народных говоров», весьма поздние. В-третьих, «Слово» при переписывании в течение нескольких столетий (между утраченным списком и оригиналом около трех веков) могло обрасти немалым количеством диалектных наслоений, не имеющих никакого отношения к авторскому тексту<sup>19</sup>. Интересно, что С.Л. Николаев отмечает присутствие в древнерусской «повести» большого пласта юго-западной лексики, но интерпретирует этот факт не как аргумент в пользу черниговского или киевского происхождения автора, а как свидетельство ориентации на киево-черниговский «дружинный эпос» (с. 248). Все это могло быть. Но остается не более чем догадками: никакого киево-черниговского дружинного эпоса мы не знаем, и вычленив такой пласт в «Слове» с достаточной определенностью мы не можем.

Из всего сказанного выше вовсе не должен следовать вывод о том, что книга С.Л. Николаева бедна ценными выводами и малополезна для изучения самого известного и загадочного памятника древнерусской словесности. Напротив, реконструкция акцентуации лексики, используемой в «Слове», — плод кропотливого труда, имеющий большое значение как для лингвистики, так и для изучения Игорева «песни». Предложенные эмендации и конъектуры, внесенные в текст па-

17 См. о них: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 226—241.

18 О невозможности точной диалектной локализации памятника из-за «ограниченности сведений» о древнерусских диалектах писал В.В. Колесов; см.: *Колесов В.В.* Диалектизмы в «Слове» // Энциклопедия «Слова о полку Игоре» / Отв. ред. О.В. Творогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 2. С. 108.

19 Показательно, что два известных лингвиста — А.А. Зализняк и А.В. Дыбо — разошлись в оценке исконности некоторых словоформ в этом произведении; см.: *Дыбо А.В.* Проблема реконструкции первоначального текста «Слова о полку Игоре» с лингвистической точки зрения. С. 425, 429.

мятника, требуют самого внимательного отношения. Заслуживает внимания и комментарий. Интересны наблюдения над рифмоидами-«хендингами». Нужно тщательно изучать сделанные ученым выводы о диалектной основе памятника. Наконец, исследование С.Л. Николаева по-новому заостряет (независимо от намерений автора) вопрос об устных и книжных истоках «Слова».

Но в давнем споре о прозаической или стихотворной природе древнерусской «повести» книга точку не ставит и, вопреки намерениям ее автора, свидетельствует скорее в пользу прозы. Причина прежде всего в невольном создавшемся «локальном конфликте» между лингвистикой и литературоведением, в том числе стиховедением. В книге С.Л. Николаева стихи «Слова» анализируются вне системы, вне текста как целого, неравносложная силлаботоника, якобы присущая памятнику, рассматривается вне контекста времени, а само «Слово» как бы изымается из современной ему словесности. Реконструируемые якобы стихотворные фрагменты из летописи и «Поучения» Мономаха — это контекст сугубо гипотетический. Между тем даже «правильные» силлаботонические «стихи» в составе «Слова» могут быть восприняты как хорей, ямбы или дактили только на фоне почти трехвекового существования «настоящей» силлаботоники, внедренной в русскую поэзию стараниями Третьяковского и Ломоносова. Книга С.Л. Николаева стимулирует рефлексию по поводу русской словесности и русской поэзии, и за это ее автор тоже заслуживает несомненной признательности.

Мария Баскина (Маликова)  
«Поверх барьеров»:

О ДМИТРИИ ПЕТРОВИЧЕ СВЯТОПОЛК-МИРСКОМ

**Ефимов М.В. D.S.M. / Д.П. Святополк-Мирский:  
Годы эмиграции, 1920—1932.**

СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Нестор-История, 2019. — 456 с. —  
(Современная русистика, т. 8).

**Ефимов М.В., Смит Дж. Святополк-Мирский.**

М.: Молодая гвардия, 2021. — 702 с. — (Жизнь замечательных людей).

Вышедший в 2014 г. сборник статей и рецензий Д.П. Святополк-Мирского 1922—1937 гг. о литературе и искусстве (далее — Статьи), подготовленный ныне покойным О.А. Коростелевым и М.В. Ефимовым, со вступительной статьей британского слависта Джеральда Смита, пионера публикации и исследования текстов Мирского и его биографии<sup>1</sup>, — первое на русском языке фундаментальное, надежное, квалифицированно прокомментированное издание литературно-критического наследия Мирского, соединившее в хронологическом порядке его русские и английские (в переводе М.В. Ефимова) статьи эмигрантского и советского периодов, — предъявило отечественному читателю Мирского — литературного критика в его своеобразном, стремительном и трагическом движении<sup>2</sup>. В 2019 и 2021 гг. свет увидели две книги М.В. Ефимова, историка и филолога, сегодня безусловно ведущего отечественного исследователя Мирского, — научная монография (далее — Ефимов) и том в серии «ЖЗЛ» (в соавторстве с Дж. Смитом; далее — ЖЗЛ). В настоящем обзоре на основе этих книг мы постараемся показать, каким Мирский как историк и критик литературы видится нам сегодня.

Мирский считал, что критик должен действовать как объективный «силомер», измеряющий «силу» писателя, даже если она действует в чуждом ему направлении<sup>3</sup>, должен «постараться *изнутри* понять и оценить» «качество мысли», пусть

- 1 *Святополк-Мирский Д.П.* О литературе и искусстве: Статьи и рецензии 1922—1937 / Сост., подгот. текстов, коммент., материалы к библиографии О.А. Коростелева и М.В. Ефимова; вступ. статья Дж. Смита. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 616 с. (Филологическое наследие).
- 2 Есть, конечно, гораздо более ранние отечественные работы: прежде всего, Л.Н. Чертова (статья о Мирском в «Краткой литературной энциклопедии» 1967 г. (т. 4), составленный при его участии сборник работ Мирского советского периода «Литературно-критические статьи» (М.: Советский писатель, 1978)) и В.В. Перхина (подготовленные им многочисленные публикации статей Мирского собраны в томе «Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи» (СПб.: Алетейя, 2002), ценном по составу, однако с неудовлетворительным научным аппаратом (см. рец. Н.А. Богомолова: Toronto Slavic Quarterly. 2002. № 2. <http://sites.utoronto.ca/tsq/o2/bogomolov2.shtml#mirsky>)). По охвату и качеству сборник под редакцией Ефимова и Коростелева может быть сопоставлен только с подготовленным Дж. Смитом изданием: *Mirsky D.S. Uncollected Writings on Russian Literature* / Ed. by G.S. Smith. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1989.
- 3 *Мирский Д.* О нынешнем состоянии русской литературы // Благонамеренный. 1926. № 1 (перепечатано в: *Mirsky D.S. Op. cit.* P. 222—229).

ошибочной, и ее новизну (Статьи, с. 99, курсив Мирского; ЖЗЛ, с. 384). Читая самого Мирского, поражаешься и недоумеваешь, как слепец, ощупывающий слона, — разнообразию и подвижности огромных и странных частей, — «силе». В случае с Мирским, который пребывал в вечном бегстве от остро им ощущавшихся вокруг и в себе смерти, разложения и гниения к тому, что представлялось ему на каждом следующем этапе его жизни новым, действенным, — можно говорить о «мощности» (силе, умноженной на скорость). А также о том, что в отечественной истории литературы и литературной критики этого слона по-прежнему не заметили.

Между сборником статей Мирского 2014 г. и томом о нем в ЖЗЛ 2021 г. — зияние, которое должно было быть заполнено на полках книжных магазинов русскими переводами книг самого Мирского, по крайней мере «Pushkin» (1926) и «Lenin» (1931) (пока есть только «История русской литературы с древнейших времен по 1925 год» в переводе с английского Р.А. Зерновой (Лондон, 1992; Магадан, 2001; 5-е изд., испр. и доп. Новосибирск, 2014)), переводом фундаментальной научной биографии Мирского, написанной Дж. Смитом<sup>4</sup>, наконец, собранием сочинений Мирского, одним из этапов в подготовке которого был заявлен сборник 2014 г. (Статьи, с. 373), несколькими монографиями о Мирском, а не одной книгой Ефимова 2019 г., а также большой международной конференцией к восьмидесятилетию его гибели (в 2019 г.) или к 130-летию со дня рождения (в 2020 г.). Однако ни исследователи русской эмиграции, ни специалисты по советскому прошлому, ни историки взаимосвязей русской и зарубежных литератур — вообще, кажется, никто, кроме Д. Быкова<sup>5</sup> — не «ухватились» за Мирского.

Это тем более удивительно, что самая, может быть, раздражающая черта Мирского — противопоставление своего дворянско-аристократического этоса остро ненавидимому им интеллигентскому — сейчас достаточно контекстуализирована в истории отечественной культуры благодаря выходу в последние годы фундаментальных изданий трех авторов, которые служили Мирскому ближайшими ориентирами. Это поэт граф В.А. Комаровский, с которым Мирский был дружен в ранней молодости и в статье памяти которого написал важное для собственного самоопределения: «Отпрыск старой, московско-петербургской дворянской фамилии с обширным родством и сильной семейной традицией, он был совершенно не задет интеллигентской культурой. Культурную почву его составляли семейные предания, старое, более французское, чем русское, воспитание, старая дедовская библиотека <...>, наконец, и едва ли не больше всего, свод анекдотов, дипломатических, светских, придворных, с прочным генеалогическим основанием, все услышанное с живых слов — непосредственная традиция, доходящая до самого осьмнадцатого века» (цит. по: Ефимов, с. 300)<sup>6</sup>; «реакционный» философ и критик К.Н. Леонтьев — не только посмертное возрастание его славы, но и современный интерес к нему Мирский в 1924 г. считал «общим местом» (цит. по: Ефимов, с. 207);<sup>7</sup> адвокат-литератор С.А. Андреевский — Мирскому принадлежит заслуга выделения особого направления в русской литературе, связанного с судебным адвокатским красноречием

4 *Smith G.S.* D.S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890—1939. Oxford: Oxford University Press, 2000.

5 См. его диалог с М.В. Ефимовым 2018 г. «Возвращение возвращенца»: <https://snob.ru/entry/159876/>.

6 См. издания произведений В.А. Комаровского, подготовленные И.В. Булатовским и А.Б. Устиновым: Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000; Первая пристань. СПб.: Гиперион, 2002.

7 См. Полное собр. соч. и писем К.Н. Леонтьева в 12 т., подготовленное в Пушкинском Доме В.А. Котельниковым, О.Л. Фетисенко и др. (СПб.: Владимир Даль, 2000—2020).

в эпоху Александра III (особенно Мирский выделял «Книгу о смерти» (1922) Андреевского, «одно из прекраснейших достижений русской прозы»<sup>8</sup>).

Отчасти объяснение досадному невниманию современного отечественного читателя к Мирскому можно найти у него самого: «[Т]радиция, как нить Ариадны, — раз уронили, уже не поднять. Опирается можно только на непосредственно предшествующую традицию, еще не оборванную» (Статьи, с. 147). Так была оборвана в русской культуре за десятилетия, как пишет Мирский, «интеллигентской дикости» (Там же, с. 66), традиция любимейшего им Пушкина — «наше почти единственное связующее звено с искусством, здравомыслием, Европой и человеческой цивилизацией» (Там же): «[к]роме некоторого общего завета силы и страсти, мы ничему у Пушкина научиться не можем. Это вина не наша, а истории, — простого истечения времени, заполненного другим» (Там же, с. 148). Это самое «истечение времени, заполненного другим» затрудняет и сейчас задачу понимания Мирского во всей его сложной и подвижной целостности. Одинокая необходимая работа отечественного автора в этом направлении — две книги и несколько статей и публикаций Михаила Витальевича Ефимова.

Научная монография 2019 г.<sup>9</sup> выдержана в духе большого и принципиального самоограничения: Ефимов не говорит о биографии Мирского и исследует только его филологический метод (и только филологический, без евразийской и вообще политической и исторической публицистики<sup>10</sup>) и только эмигрантского периода (1920—1932). Преодолевая соблазн подражания «заразительным» работам самого Мирского, соединяющим биографию и историю литературы (в рецензиях на труды Литтона Стрейчи и книгу Г.П. Блока о Фете, в статьях о Н. Гумилеве и В. Комаровском и прежде всего в работах о Пушкине), Ефимов проделывает необходимую хирургическую операцию, освобождая читательское восприятие Мирского от все заслоняющих фактов его биографии и связанных с ними трафаретов (князь-«Рюрикович» / «красный князь», евразиец, член Коммунистической партии Великобритании, «возвращенец», советский критик-марксист, скоро ставший «лагерной пылью»), и позволяет сфокусировать внимание на литературоведческом наследии Мирского и анализе его метода. Отказавшись обсуждать две волнующие дилетантов, только начинающих интересоваться Мирским, темы: во-первых, как Мирский, ничего сколько-нибудь значительного до 1920 г. не написавший и в университете учившийся урывками, больше времени посвятив лейб-гвардейской службе и войне, вдруг, уже тридцатилетним, выступил сразу таким блестящим, зрелым и уверенным в себе критиком; и, во-вторых, как такой умный критик с блестящей европейской карьерой не только стал коммунистом, но и соблазнился вернуться в Советскую Россию, — М.В. Ефимов описал свой основной предмет — метод Мирского как филолога — с высокой степенью полноты. Подробно изложены сами тексты, их контекст, реценция, основные связанные с ними проблемы метода, приведен релевантный эпистолярный и прочий материал, который Ефимов сегодня знает, вероятно, лучше, чем кто-либо другой. Анализ проведен путем дистинкций и демаркаций, отраженных в названиях многочисленных глав и подглавок, что де-

8 *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зернова. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. С. 538—539. См. также: Статьи, с. 68—70. «Книга о смерти» С.А. Андреевского переиздана И.И. Подольской в серии «Литературные памятники» (М.: Наука, 2005).

9 См. о ней рецензию И. Булкиной в этом номере «Нового литературного обозрения».

10 О них см.: Д.П. Святополк-Мирский: историк и публицист / Публ. М.В. Ефимова и О.А. Коростелева; Пер. с англ. и вступ. статья М.В. Ефимова; примеч. О.А. Коростелева // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. 2014—2015. М., 2015. С. 331—381.

лает книгу исключительно внятной и удобной для чтения. Мирский окончательно перестает быть «духовным озорником» и предстает литературным критиком и историком литературы, обладавшим широкой европейской образованностью и снайперской способностью понимать всякий *nouveau frisson* как в эмигрантской (М. Цветаева), так в советской (Б. Пастернак; Мирский восхищался не только его стихами, но и прозой) и европейской (Т.С. Элиот) литературе.

Поразительно различие репутаций Мирского в отечественном и в европейском литературном мире. В современных ему институализированных русских средах — эмигрантской литературе, пушкинистике, советском литературоведении — Мирского в основном ненавидели, совершенно не стесняясь в выражениях (когда речь заходит о Мирском, язык И. Бунина невозможно отличить от языка советского критика-погромщика Д. Заславского). И одновременно Мирский — редкий образец европейского успеха в нескольких областях, где русские традиционно провинциальны: он писал, прежде всего на английском, об английской и о русской литературе, классической и новейшей, в лучших английских журналах своего времени и оказался своим (не особенно это ценя и относясь к западной «интеллидженция» с ее культом Чехова весьма иронически) в кругу эксцентричных британских интеллектуалов-русифилов, таких как Морис Беринг, Бернард Пэрс и Джейн Эллен Харрисон, в среде сливок европейского интеллектуального мира — салоне Вирджинии и Леонарда Вулф в Блумсбери, на декадах в Понтины (куда из русских, кроме Мирского, приглашались только Н.А. Бердяев и Л.И. Шестов), в кругах английского журнала Т.С. Элиота «*Criterion*» и французского «*Commerce*». Его написанная по-английски история русской литературы — до сих пор безусловно классическая и востребованная в англофонном университетском мире, даже в послевоенные годы оценивавшаяся как безусловно лучшая такими пуристами, как Владимир Набоков и Исайя Берлин (см.: Ефимов, с. 182—183).

В первой главе монографии метод Мирского ставится в актуальный и позволяющий лучше уяснить его контекст, на который сам Мирский заинтересованно откликался, — опоязовской филологии и британской литературной критики. Если британская часть уже рассматривалась в книге Дж. Смита, то исследование темы «Мирский и формалисты» безусловно новаторское: в начале 1920-х гг. Мирский с наслаждением дышит «чистым воздухом формализма» (цит. по: Ефимов, с. 45) и пишет о трудах опоязовцев в целом ряде обзоров и рецензий, где одновременно дает точные характеристики рецензируемых работ и кристаллизует собственный язык, на что никто, кроме него, в эмиграции оказался неспособен. Многие формулировки Мирского Ефимов прочитывает как отклики на чтение прежде всего Тынянова и Якобсона и отчасти Шкловского, с которым у Мирского скорее «биографический параллелизм». Добавим, что слова Мирского о Тынянове-романисте: «[У него] нет той “внутренней фауны”, которая одна делает “поэтов”, а только понимание, которое делает историков» (Статьи, с. 205), — помогают понять, почему сам Мирский не пытался выйти из скромной роли исследователя литературы. При этом уже в 1925 г., глядя на формалистов исторически, Мирский замечает, что теперь им «[в]место легких побед над старыми интеллигентскими общественниками и импрессионистами <...> приходится защищаться от гораздо более страшного врага — официального марксизма — и в условиях, которые заранее ставят формалистского Давида в безнадежно-невыгодное положение по отношению к марксистскому Голиафу» (цит. по: Ефимов, с. 41), в 1929 г. фиксирует, что историческое время формалистов, поскольку они добровольно выбрали для себя позицию «спецов», прошло (Там же, с. 69—70) (Шкловский же, «[п]рименяющийся к советской современности, <...> устарел и выглядит человеком, прилетевшим на уэллсовской машине времени из 1921 года в 1929 год» (Статьи, с. 216)), в 1932 г., приехав в Рос-

сию, чтобы стать, как он писал Горькому, «работником ленинизма», Мирский говорит В.М. Жирмунскому: «Вы думаете, что я вернулся лишь для того, чтобы беседовать с вами и с Тыняновым?» (Ефимов, с. 76) — теперь этот диалог исторически бесплоден для обеих сторон (хотя, конечно, вполне возможен и происходил в плане бытового общения).

Предмет второй главы монографии — историко-литературные сочинения Мирского сравнительно большой формы (Ефимов называет их «нарративами»), поразительным образом подготовленные Мирским за один-два года, — антология «Русская лирика» от Ломоносова до Пастернака (1924), написанная на английском книга «Пушкин» (1926) и, прежде всего, два тома также написанной на английском истории русской литературы — «Современная русская литература: 1881—1925» (1926) и «История русской литературы с древнейших времен до смерти Достоевского (1881)» (1927). Ефимов делает аналитический очерк их содержания с обширными цитатами, давая таким образом читателю, которому эти тексты до сих пор не так легко доступны, весьма полное о них представление.

Третья глава посвящена литературно-критической деятельности Мирского 1920—1928 гг., то есть «малым формам» — статьям и рецензиям, как написанным по-английски для британских изданий, так и русским эмигрантским (выходившим в «Звене», «Современных записках», «Благонамеренном», «Воле России»), часть которых мы знаем по сборнику 2014 г. Отдельно рассматривается журнал «Версты», который представлял собой попытку соединить современную эмигрантскую, советскую и европейскую культуру, где Мирский выступал одним из главных идеологов и организаторов. Своеобразие позиции Мирского как критика и историка литературы Ефимов видит, во-первых, в том, что, рецензируя новинки, Мирский смотрел на них взглядом историка, а о классической литературе писал с пристрастной критической актуализацией. Заметим, что произведенная Мирским ревизия русского литературного канона, сформированного критикой XIX в., и уже в начале 1920-х гг. давно назревшая, отечественным читателем до сих пор не усвоена в отношении не только «столпов», но и фигур третьего ряда, как «писатель-пролетарий» И.А. Куцевский, которого Мирский аттестует «одним из самых восхитительных и наименее признанных русских писателей». Вторая особенность литературно-критической позиции Мирского — его культурный билингвизм, «органическая бинокулярность», особенно наглядно проявившаяся в «двойчатках» — текстах, написанных в одно время и на одну тему, но на разных языках, так что один и тот же предмет раскрывается в европейском и в русском культурном освещении. Добавим, что сборник 2014 г. и, прежде всего, книга в ЖЗЛ позволяют говорить о диахронических «тройчатках» Мирского: его автопереводах того, что он раньше писал о Пушкине, Гумилеве, Элиоте, Прусте, Джойсе, формалистах и проч., на «советский язык» — переводы эти иногда кажутся издевательски искажающими исходный смысл до противного, но на самом деле представляют собой более сложное явление перевода между дискурсами — с эстетического на марксистский политический.

Книга о Мирском в серии «ЖЗЛ» соотносится с научной монографией Ефимова по принципу дополнительности (она охватывает не только эмигрантский период его жизни, но всю ее целиком) и написана стилистически гораздо более свободно и с явной личной интонацией. В начале авторы задаются непростой задачей проследить истоки Мирского, ранняя биография которого известна пунктиром, впрочем, весьма замечательным: британскому литератору и русофилу Морису Берингу достаточно было раз увидеть юного Мирского в имении его отца Гиёвка (школьник «всего лишь семнадцати лет, однако уже знакомый с литературой на семи языках, более того — пишущий стихи по-английски и по-русски», цит. по: ЖЗЛ, с. 57), чтобы в 1920 г. устроить ему переезд в Великобританию, журнальную

и преподавательскую работу; в том же 1907 г. Мирский вместе с другими гимназистами обращается за музыкой для задуманной ими постановки блоковского «Балаганчика» к Михаилу Кузмину (Блоку юный Мирский тоже пишет, и весьма уверенно) — и на несколько месяцев становится действующим лицом его «Дневника», увлекшим поэта «il principino». Вот в 1911 г. Мирский, проучившись год, оставляет восточное (китайско-японское) отделение Санкт-Петербургского университета и поступает стрелком в лейб-гвардию. Сейчас нам трудно понять, зачем студенту университета, отпрыску министра внутренних дел, пусть и в отставке, и фрейлины императрицы, добровольно идти в армию — Ефимов объясняет это современному среднему интеллигентному читателю: лейб-гвардейцем едва ли можно стать, им можно только быть по семейной традиции принадлежности к военно-придворной среде с наследственной дворянской памятью об обязанности защищать отечество, быть воином, как твои предки 200 и 400 лет назад (ЖЗЛ, с. 111—112). В 1913 г. Мирский выходит в запас и сразу держит экстерном экзамены уже по другому, классическому отделению университета, причем настолько успешно, что получает от профессора М.И. Ростовцева предложение остаться при университете, но «вследствие мобилизации не мог им воспользоваться» (автобиография Мирского 1936 г., цит. по: ЖЗЛ, с. 121)<sup>11</sup> — и дальше несколько лет воюет в двух войнах, мировой и гражданской, пока, бежав из польского концлагеря, не оказывается в 1920 г. в эмиграции. Перечисленные несколько точек биографии Мирского известны, по ним можно прочертить линию, которая пройдет заметно выше траекторий большинства его сверстников, но историческая ткань тут получается жидкая. Ефимов находит решение в генеалогии: он начинает с подробнейшего описания рода Святополк-Мирского (выясняется, что, вопреки распространенному мнению, он не был Рюриковичем, то есть потомком Святополка Окаянного, убийцы своих родных братьев, Бориса и Глеба, а принадлежал к роду служилых польских дворян, получивших княжеский титул только в начале XIX в. — впрочем, по матери, Бобринской, Мирский несомненно был прямым потомком Екатерины II), и постепенно из прихотливых разветвлений дворянских родословных и многообразной интегрированности предков в русскую историю возникает искомая нередуцируемая плотность и индивидуализированность состава исторической ткани, имеющей поразительно близкое отношение к «красному князю»: вот первый князь в роде Святополк-Мирских после поражения польского восстания эмигрирует во Францию, где деятельно пытается создать во французском Алжире многонациональную эмигрантскую колонию, переходит из католичества в православие, возвращается на родину и благополучно живет на своих родовых землях еще четверть века. Вот его сын, дед нашего героя, в детстве живший, вероятно, в Африке, потом поступивший в русскую военную службу на Кавказе и, оставшимся генералом, с трогательной искренностью переписывавшийся со Львом Толстым, говорит о себе: «Обстоятельства моего детства и юности были таковы, что меня можно уподобить растению, несколько раз пересаженному в различные почвы и климаты. С каждой пересадкой отрезывались корни, растение оставалось живым и выросло видным, но не дает цвета и плодов...» (цит. по: ЖЗЛ, с. 15). Также и по линии Бобринских факты генеалогии соединяют широкий историко-культурный интерес с «мелодраматическими и скандальными эффектами» (Там же, с. 27). Когда, по-стерновски,

11 Этот нехарактерный для историка литературы этос война, вероятно, соотносится с устойчивой в критических характеристиках Мирского темой «мужества» и «героизма»: в Мандельштаме он ценит «мужество ответственности», в Гумилеве — «возрождение героического», пишет о «характерной мускулистой силе» Грибоедова, «мужественной силе» Пушкина.

на 48-й странице сообщается о рождении героя, он уже оброс родовой культурно-исторической плотью. Далее аналогичным образом его обстают те своеобразнейшие фигуры с парадоксальными и трагическими биографиями, вроде Е.Д. Поливанова, с которыми Мирский мог быть знаком на восточном факультете университета, и те, с кем, вероятно, был знаком в Пушкинском семинарии С.А. Венгерова (Н.С. Гумилев, М.Л. Лозинский, В.М. Жирмунский и др.), и те, с кем точно был близок, как граф В.А. Комаровский. Так становится понятнее своеобразное формирование этоса Мирского — то, что принято называть в разговоре о дворянских отпрысках старого режима «блестящим домашним образованием», но в самом широком смысле, что позволило ему сразу выступить так уверенно и быть воспринятым представителями британской интеллектуальной элиты как человек одного с ними культурного и социального круга.

В ЖЗЛ, где Мирский представлен в полном хронологическом развитии, чем дальше, тем больше становится заметна огромная, катастрофическая скорость его движения: быстро достигая в каждой из областей верхней точки, он стремительно изживает как внутренне «отработанные» и британскую интеллектуальную среду, и эмиграцию — прежде всего увлечение поэзией Цветаевой и евразийство. В разговоре о последних Ефимов не скрывает, что Цветаева «как человек» его ужасно раздражает, а от политического евразийства тошнит: «Лучше дать цитаты — и лучше бы покороче. *Такого* Мирского и с Мирским еще не было <...>» (Там же, с. 454, курсив в тексте). Это, конечно, вполне понятно: мутит от писем Цветаевой, от Сувчинского и Сергея Эфрона, от инфильтрованного агентами «Треста» евразийства и от приехавших в гости к Мирскому уже в Советскую Россию старых знакомых, которые все, включая Веру Сувчинскую, теперь советские (или двойные? тройные? сами точно не знают?) шпионы. Не всякий может не то что написать, а без отвращения прочитать даже самое исторически строгое фактографическое исследование этих предметов, как, например, книга Л.С. Флейшмана «В тисках провокации. Операция “Трест” и русская зарубежная печать» (М.: Новое литературное обозрение, 2003). Однако представленный в ЖЗЛ материал все же весьма ценен для историка, занимающегося истоками евразийства и эмигрантского «большевианства». Нам же то, что сообщают авторы о работе Мирского над книгой «Lenin» (1931), помогло хотя бы отчасти понять, как европейский культурный стиль статей эмигрантского периода сменился кошмарным языком его советской литературной критики: Мирский целый год увлеченно читал Ленина и учился у него, как у писателя, тому, чтобы не быть «литератором», изжить все следы «изящности словесности» — писать «утилитарно» (ЖЗЛ, с. 484) и политически прагматично.

Рубеж, переход Мирского к последнему, советскому этапу его жизни — отношения с любимой им Верой Сувчинской (урожд. Гучковой), посещение Горького в Сорренто, — в ЖЗЛ описаны посредством монтажа цитат из переписки героев между собой, а также с третьими лицами (прием хроникального и цитатного монтажа — «Мирский в жизни» — часто используется в рецензируемой книге и хорошо подходит для формата ЖЗЛ), перемежаемых необходимыми историко-культурными и психологическими пояснениями и короткими, иногда психологически автопроекторными апарте (чаще всего цитатными и соединяющими отчаяние и иронию, что вообще свойственно языку Ефимова), — в целом это производит такое трагическое впечатление, какого художественный вымысел современному читателю дать, вероятно, не может.

Получение Мирским советского гражданства и его переезд «навсегда» в Советскую Россию (то, о чем в монографии Ефимова не говорилось) кажется очевидным описывать в том же ключе, в каком сам Мирский описывал судьбу Грибоедова:

«...принимая с сомнамбулической медлительностью наиболее опасные решения, неотвратимо накликая беду» (Статьи, с. 202) и Пушкина: «замаскированное самоубийство» (Там же, с. 203) — ср. запись в дневнике Вирджинии Вульф: Мирский «сейчас возвращается в Россию — “навсегда”. Наблюдая, как загораются и снова гаснут его глаза, я вдруг подумала: скоро быть пуле в этой голове. Вот что делает война, словно говорит этот загнанный в угол, попавший в западню человек» (цит. по: ЖЗЛ, с. 536). Приводимые в книге материалы говорят также о том, что Мирский пришел в эмиграции (и в русской, и в британской академической среде) к полному «политическому одиночеству» (из письма Мирского Горькому 1931 г., цит. по: ЖЗЛ, с. 528), что сделало невозможным столь необходимую ему властную, живую литературную деятельность, что он действительно проникся коммунистической идеей как тем единственно и безусловно новым, к чему всегда стремился («нет ни человека, ни культуры вне Коммунистической революции», цит. по: ЖЗЛ, с. 529) — и что при этом он пытался вести себя рационально: сохранить за собой преподавательское место в Британии, обеспечить до переезда издание в Советской России сборника своих литературно-критических статей, в том числе в переводе с английского, найти для себя в Москве не литературную, а единственно казавшуюся ему актуальной и действенной «политическую» работу (вероятно, имелось в виду написание «марксистской» истории литературы под эгидой Горького) (Там же, с. 531—532) и проч. Только все эти планы катастрофически провалились и Мирскому отвели в Москве место не «работника ленинизма», а пишущего «по разнообразным литературным вопросам» (Там же, с. 547) вообще подозрительного бывшего князя и деникинца и, возможно, английского шпиона, его единственная встреча со Сталиным оказалась ничтожной, сюжета «поэт и царь» не получилось (Там же, с. 548—549)<sup>12</sup>.

Советские годы Мирского — самые мучительные для описания, прежде всего потому, что в своих литературно-критических и эпистолярных текстах этого периода Мирский говорит интериоризированным им советским языком. То, что может показаться в нем «вульгарно-социологическим» штампом, политической корыстью, конъюнктурой, страхом (последние делают ненадежными советские воспоминания о Мирском, среди них есть и прямо клеветнические, как И. Гронского или Н. Любимова), в случае Мирского — не оппортунистическая «революционная фраза» «старых» критиков, как А.В. Луначарский или П.С. Коган, не циничное выворачивание собственных мыслей эмигрантского периода и, конечно, не культурная девственность «выдвиженцев»-коммунистов, а полноценный дискурс — только такой, где эстетическое заменено этическим, причем последнее понимается утилитарно-политически, «по-ленински». Именно в этой перспективе нужно читать, например, дикое утверждение Мирского, что в любимом им классицистическом XVIII в. «основной задачей марксистского изучения <...> должно стать исчерпывающее изучение социально близкой нам литературы крестьянской и плебейской, с установкой на построение цельной и полной идеологической истории эксплуатируемых классов крепостной России, предков рабочих и крестьян, ныне строящих бесклассовое общество» (цит. по: ЖЗЛ, с. 585). Научиться понимать этот советский язык Мирского — трудная, но выполнимая задача. Тут может помочь отмеченный Ефимовым интерес Мирского к концепции русской истории М.Н. Покровского, в которой то, что сегодня мы назвали бы редукционизмом в объяснении культуры пресловутыми «производственными отношениями» (для Мирского это, наверное, было, как он говорил в близком контексте, «освобождаю-

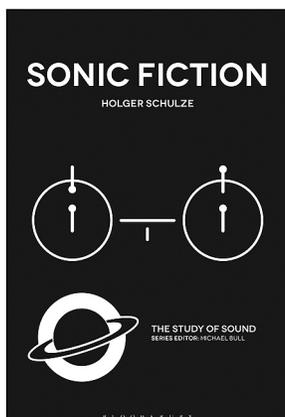
12 Ср. сюжеты, описанные в: *Морев Г.* Поэт и Царь: из истории русской культурной мифологии: Манделштам, Пастернак, Бродский. М.: Новое издательство, 2020.

щим обеднением») соединяется с салтыковским градусом сарказма в описании русской политики и всякого «идиотизма» здешней «деревенской жизни», да еще и дополняется блестящим литературным стилем автора-историка (Там же, с. 586—587). Идеологическая концепция Покровского: «История — это политика, опрокинутая в прошлое», — была, замечают авторы книги, именно той историей (и историей литературы) как политикой, которой хотел заниматься в Москве Мирский (Там же, с. 588).

«Возвращенчество» Мирского — трагический сюжет, который невозможно излагать без патетики и ужаса: поездка в составе писательской делегации на Беломорканал, где Мирский, как замечает Ефимов, чувствовал себя, вероятно, даже не «как лиса в меховом магазине» (так описал свое ощущение В.Б. Шкловский, приезжавший туда хлопотать за брата), а как лиса на живодерне (Там же, с. 573); разительные автопроекции в советских статьях, как, например, о Пушкине (той самой, где пресловутые «сервизизм» и «лакейство»): «История сыграла с Пушкиным трагедию возмездия <...>. Гибель Пушкина была трагически неизбежным следствием его приспособленческого “примирения” с царизмом. “Без лести” подчинившись Николаю, Пушкин вступил на путь, от добровольной капитуляции неизбежно приведший его к невольным унижениям без числа и, наконец, к смерти как единственному выходу» (цит. по: ЖЗЛ, с. 592); ужасные автообъяснения и покаяния последних месяцев перед неминуемым уже арестом. Критикуя в эмиграции бесплодный консерватизм «Современных записок», Мирский насмешливо заметил, что им удалось осуществить известную апорию Зенона: «Современные записки» — это стрела, которая «летит, оставаясь неподвижной» (Статьи, с. 141). К текстам самого Мирского применим парадокс из набоковского рассказа «Красавица» (1934): «Какая стрела летит вечно? — Стрела, попавшая в цель», — если понимать его как мысль о вечной актуальности точной конструктивной мысли. Перед арестом Мирский, как замечает Ефимов, сам превратился в «движущуюся мишень», весь «предгробовой канцелярит» (ЖЗЛ, с. 621) написанного им в эти последние месяцы можно читать только как «бюллетень движущейся мишени» (Там же, с. 602—603). Дальнейшее известно и ужасным образом «скучно» для того, кто знаком с отечественной историей: в 1937 г. его обвинили как английского шпиона, под пытками Мирский также признал, что «был завербован авербаховцами для контрреволюционной троцкистской работы в советской литературе» (цит. по: ЖЗЛ, с. 629), и через два с половиной года умер в лагере — по воспоминаниям Ю.Г. Оксмана, «он бесконечно скорбел по поводу своего перехода в новую веру и приезда в Россию, проклинал коммунизм, издевался над своими иллюзиями. Много говорил о своих планах истории русской поэзии и верил, что останется жить. Умер он мучительно — от пелагры особой формы <...>» (цит. по: ЖЗЛ, с. 631) и, по странному совпадению, 6 июня — в день рождения Пушкина (Там же, с. 640), о котором, если верить воспоминаниям соллагерника, Мирский целую ночь говорил в бреду перед смертью (Там же, с. 633). В самом конце Ефимов задается вопросом, который и нам не давал покоя: чем был Мирский, со всем его масштабом и судьбой, — неужели только «историком литературы» или даже «литературным критиком»? Ответ: «Он был героем трагедии» (Там же, с. 641), — кажется, вновь цитирует слова самого Мирского, сказанные в связи с Пушкиным: «Подлинно классическая черта — приближение к греческому пониманию Рока» (Статьи, с. 64—65).

## Новые книги

Schulze H.  
**Sonic Fiction.**



L.; N.Y.: Bloomsbury Academic, 2020. — X, 178 p. — (The Study of Sound).

Новая книга немецкого исследователя, профессора Копенгагенского университета и руководителя работающей при этом университете лаборатории звуковых исследований Хольгера Шульце «Звуковой вымысел» — очередная работа из задуманного им цикла по философии и антропологии звука. Предыдущие книги цикла (Schulze H. *The Sonic Persona*. L.; N.Y., 2018; Idem. *Sound Works*. L.; N.Y., 2019) были посвящены соответственно проблеме субъектности в контексте постгуманистического подхода к звуку и новейшей истории звукового дизайна. Объединяет три книги обращение, с одной стороны, к авангардным художественным практикам, а с другой — к «переднему краю» современной гуманитаристики: постгуманистической философии, постколониальным исследованиям, акторно-сетевой теории и т.д. В результате взаимодействия этих двух компонентов рождается то, что можно вслед за Бодрийаром

назвать «теоретической фантастикой» (theory fiction). Это понятие, встречающееся и на страницах рецензируемой книги, описывает если не особый вид теоретического письма, то, по крайней мере, новый режим обращения с ним, взгляд на него как на разновидность художественного вымысла (fiction), стоящую в одном ряду, например, с научной (science fiction) и спекулятивной фантастикой (speculative fiction).

С момента формирования звуковых исследований как междисциплинарного исследовательского поля было ясно, что они претендуют на нечто большее, чем просто сведение воедино данных «традиционных» наук о звуке. В рецензии на книгу Дж. Мовитта (Новое литературное обозрение. 2016. № 138. С. 380—383) мы уже писали о том, какие методологические проблемы ставят исследователи звука перед гуманитарными науками. Как свидетельствует смелая концептуальная заявка Шульце, поддержанная репутацией издательства, в целом это поле «дрейфует» от рационально-позитивистского «соноцентризма» (как выражается Шульце) в сторону постгуманитарной философии; от субъектоцентричной «рефлексии» — к «дифракции» (diffracting science (с. 32)), позволяющей смонтировать в аналитическом нарративе самые разные сюжеты.

Главным спутником в этом движении Шульце избрал себе британско-ганского философа, режиссера и музыкального критика Кодво Эшуна, автора нашумевшей книги «Ярче солнца» (Eshun K. *More Brilliant Than the Sun*. L., 1998). На русском языке ей посвящена статья Е. Былины (Неприкосновенный запас. 2019. № 3 (125). С. 219—238). Само выражение «звуковой вымысел»

принадлежит Эшуну, что счастливым образом освобождает Шульце от необходимости его определять. Однако нет определения и у Эшуна. «Звуковой вымысел» в его книге не научное понятие, а некий образ, мировоззренческая установка и художественная практика, связанные, с одной стороны, с «черной» музыкальной сценой второй половины XX в., а с другой — с таким явлением, как афрофутуризм. Для Шульце, как он признается во Введении, «звуковой вымысел» — это инструмент, позволяющий выйти за пределы «белой» «колониальной» эпистемы, избежать выбора между художественным вымыслом и строгостью теории.

Одно о «звуковом вымысле» можно утверждать точно: это не термин. Анти-терминологический характер письма Шульце отсылает нас — через Эшуна — к Делёзу и Гваттари. Место термина, очерчивающего и охраняющего деланку известного и проясненного среди ландшафта еще не познанного, занимает неологизм — демонстративно нескладный, выпячивающий свою внутреннюю форму, ломающий конвенции западной эпистемы, словно позаимствованный из кэрролловского «Бармаглота». Эта «новая терминология» Шульце (как изобретенная им самим, так и заимствованная из других работ) чрезвычайно разнообразна и местами даже устойчива, но, кажется, его больше беспокоит не ее стройность, а стилевая выдержанность. Осцилляции неологизмов не должны отвлекать читателя от стабильности стилистического регистра. Язык Шульце — это, как замечает сам автор, язык эссенцистический, соответствующий режиму письма, не претендующему на концептуальную целостность и логическую непротиворечивость (с. 85—87). Примечательно, что изобретение жанра эссе автор называет единственным оправданием и единственным полезным продуктом «белой» эпистемы (Там же).

На языке эссе говорит «мифонаука» (mythscience) — тип исследовательской работы, в которой стирается граница между научно-рациональным и мифологическим, снимаются или творчески переосмысляются ключевые для «белой» эпистемы дихотомии между живым и неживым, человеческим и нечеловеческим, искусственным и природным. «Мифонаучная» гуманитаристика отказывается от стремления быть похожей на точные науки; напротив, она пестует «продуктивную ошибку» (creative misreading (с. 35)), демонстративно дистанцируется от привычной логики и предлагает свою логическую модель, которую Шульце вслед за Эшунем обозначает словом, отсылающим к практике музыкального микширования: «миксиллогика» (mixillogics). Под ними подразумеваются комплексы когнитивных и телесных приемов, возникающие из воплощенного (embodied) опыта взаимодействия с миром. Наконец, «мутанттекстуры» (mutanttextures) — произведения, продукты мифонаучных практик и миксиллогических операций. Как несложно заметить, эти три понятия представляют собой трансформации традиционных представлений о «науке», «логике» и «тексте» (или любом другом произведении) соответственно. Но, в отличие от последних, они не предполагают абстрагирования от телесности и не ограничивают полет фантазии исследователя.

Жесткие структуры «белой эпистемы», действующие как в академических границах, так и за ними, делают практически невозможной работу воображения, которая позволила бы разомкнуть настоящее, оживить заложенные в нем потенции. По мнению Шульце, мы оказались в своеобразном «антиутопическом конце истории», утратили способность предлагать новые проекты будущего. Выход из этого тупика он видит в стимуляции работы воображения, в преодолении позитивистского скепсиса по отношению к фикциональности

в академических исследованиях. «Звуковой вымысел» — это любой полет фантазии, подгоняемый звуком: «Звуковой вымысел — повсюду. Как только мы сталкиваемся со звуком, мы одновременно сталкиваемся с вымыслом» (с. 1). Речь не идет о радикальной анти-сциентистской установке, отрицающей саму возможность ограничения работы воображения; однако набор этих ограничений никогда не задан заранее, он ситуативно (*contingently*) и воплощенно возникает в самом воображении. Воспоминания о прошлом и проекты будущего теряются в россыпи воображаемых настоящих, порождаемых творческим усилием здесь и сейчас. Время лишается пространственноподобной конфигурации — оно и не линейно, и не циклично. Звуковой вымысел отказывается от идеи исторической преемственности и фактологической точности.

Афрофутуризм важен для Шульце в числе прочего как продукт воображения, родившийся в сообществе, вырванном из исторического и географического контекста, — сообществе черных невольников и их потомков. Ключевое для афрофутуризма понятие Черной Атлантики (в упомянутой статье Е. Былины слово «Atlantic» ошибочно переведено как «Атлантида») — вод Атлантического океана, по которым курсировали корабли работорговцев, — это метафора не-места, пространства без определенной конфигурации, в котором нет и не может быть неподвижной точки начала координат. В нем субъект не может занять ни позицию объективного, невовлеченного наблюдателя, ни позицию полноправного актора. Нахождение в Черной Атлантике — это не классическое «путешествие», наращивающее персональную историю путешественника, а, напротив, акт расчеловечивания, стирания культурной и личной памяти, отрицание принципиального различия человеческого и нечеловеческого. Как метко замечает Шульце, черные рабы были

лишь одним из видов культурных артефактов, перевозившихся на кораблях, — наряду с книгами, музыкальными инструментами, картинами и т.д.

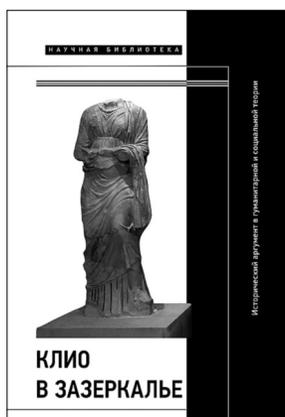
Однако не стоит видеть в книге Шульце лишь развернутый комментарий к работе Эшуна. Автор обращается к звуковой феноменологии С. Фёгелин, антропологическим рассуждениям Поля Валери, агентскому реализму К. Барад, эпистемологии М. Серреса, концепциям кислотного коммунизма Марка Фишера и звукового оружия Стива Гудмана, постколониальной теории Пола Гилроя и идеям Ника Ланда, бывшего соратника Эшуна по «Отделу исследований киберкультуры» (*Cybernetic Culture Research Unit*). Несложно заметить, что в этом списке нет афроамериканцев (и даже есть один неонацист — Ник Ланд, свое отрицательное отношение к которому автор не скрывает). Однако Шульце все же усаживает если не их самих, то их идеи на корабль звукового афрофутуризма. Почему? Во-первых, все упомянутые фигуры связаны с субверсивными тенденциями в западной «белой» гуманитаристике. В афрофутуризме Шульце, кажется, находит рамку, которая может неожиданным образом объединить их, принцип, способный сделать их частью единого нарратива. Во-вторых, всем им, пусть и в разной степени, свойственна политическая ангажированность.

Особенно показателен в этом плане герой шестой главы, — вероятно, мало известный российской публике музыкант из Германии, член группы «Top Steine Scherben» Никель Паллат, прославившийся тем, что во время ток-шоу на немецком канале «DWR» разбил стол топором. В этом жесте Шульце видит напоминание о том, что немощь западной «белой» эпистемы может быть преодолена только вместе с преодолением различий между исследовательской практикой, художественной деятельностью и политическим активизмом. Теоретическая фантастика — это не только теория,

которая может «прочитываться» как литература, но и манифест, который может «прочитываться» как руководство к действию. Так же и афрофутуризм не столько плод воображения невольных обитателей Черной Атлантики, сколько практика «ультрачерного сопротивления» (с. 138). Если традиционные дисциплины вроде философии или музыковедения с недоверием относятся к политическому действию, то нужно изобрести «нефилософию» (Ф. Ларюэль) и «немузыковедение» (Дж. Фаулер), которые были бы открыты самым разнообразным формам политического участия. Именно к такой открытости и приглашает читателя Шульце, когда пишет в «незаключении» (inconclusion): «Именно здесь и начинается звуковой вымысел — здесь и сейчас. Излучая, генерируя. В ваших звуках и в ваших вымыслах» (с. 151).

Андрей Логутов

**Клио в зазеркалье: исторический аргумент в гуманитарной и социальной теории: коллект. моногр. /**  
Отв. ред. Ю.В. Иванова,  
И.М. Савельева, П.В. Соколов.



М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 536 с. — 1000 экз. — (Научное приложение; Вып. ССХIV).

Содержание: *Савельева И.М., Соколов П.В.* Отцы кентавров и Клио in partibus infidelium; *Руткевич А.М.* Наследие историзма; *Иванова Ю.В., Соколов П.В.* «Мидасово злато Модерна»: антиномии исторического сознания раннего Нового времени; *Ломонако Ф.* История, поэзия и миф у Джамбаттисты Вико: «Щит Ахилла»; *Резвых П.В.* Спекулятивная конструкция и историческое свидетельство в немецкой мифологии конца XVIII — начала XIX в.; *Дмитриев А.Н.* Русский «страх влияния»? (Формальная школа между исторической поэтикой и компаративизмом); *Тиханов Г.* Семантическая палеонтология в контексте истории советского литературоведения: 1930—1950-е гг.; *Попова И.Л.* Книга Э.Р. Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье» и ее значение для исторической поэтики; *Третьяков С.В.* Использование исторической аргументации в цивилистической догматике; *Савельева И.М.* Попытка историзации исторической социологии; *Кирчик О.И.* Экономика конвенций: как и для чего следует вернуть историю в экономический анализ; *Бендерский И.И.* «Война и мир» между историей и романом (к вопросу о полемике Л.Н. Толстого с историками); *Капелюшников Р.И.* Гипноз Вебера: заметки о «Протестантской этике и духе капитализма».

Mandt I.  
**Das Genre der Kaffeehausliteratur im 20. und 21. Jahrhundert. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Studie zu einem urbanen europäischen Schreibort und dessen Atmosphäre.**  
Bielefeld: Transcript, 2020. — 437 S. — (Lettre).

В книге научного сотрудника Боннского университета Изабель Мандт «Жанр

литературы кофеен в XX—XXI вв.: филолого-культурологическое исследование европейского городского места письма и его атмосферы» предпринята попытка совместить два разных вопроса: о возможности определения «литературы кофеен» как особого жанра и о том, что делало эти места столь привлекательными для писателей в рассматриваемый период. Таким образом, в этой книге филологическая проблематика совмещается с урбанистической, в рамках которой кофейням — как центрам неформальной социальной жизни, важным элементам создания креативной, а потому и коммерчески привлекательной, городской среды — уделялось в последние годы много внимания (см., например: Ольденбург Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества. М., 2014).



Книга Мандт открывается воображаемой дискуссией между посетителями «Кафе интернациональ». Эрнест Хемингуэй задается вопросом, почему именно здесь, где так шумно и так много посторонних людей, удастся много и сосредоточенно работать. Вальтер Беньямин отвечает, что дело, возможно, в особой атмосфере, или ауре, этого места, которое позволяет каждому быть самим собой, выйти за рамки повседневных банальных разговоров. С ним

согласилась закурившая сигарету Симона де Бовуар: только здесь она набирается сил, чтобы писать, находясь среди других людей и не испытывая того тяжелого чувства одиночества, от которого ей не удастся избавиться дома. Филипп Хюбль, который был в этом городе проездом и зашел в «Кафе интернациональ» совершенно случайно, также принял участие в разговоре, предположив, что все дело в особом скоплении культурной энергии, в возможной здесь свободной игре искусства и философии, рассудка и воображения. Клаудио Магрис, которому только что принесли его эспрессо, заявляет: кафе оберегает всех нас, писателей, от мании величия, из-за которой порой кажется, что своими текстами мы преобразуем мир; обстановка кафе позволяет не отдалиться от действительности. Ему возражает Эдмунд Венграф, по мнению которого духота, постоянно входящие и выходящие люди, скверное освещение делают какую-либо вдумчивую работу здесь, в кафе, совершенно невозможной. Йозеф Рот, который уже давно прислушивался к этому спору, утверждает, что особый характер кафе заключается в его амбивалентности, в свободном, так сказать, духе контрастов, благодаря которому здесь, с одной стороны, есть ощущение уюта, телесного и душевного комфорта, а с другой — все вдохновляет на работу, поскольку, окруженные людьми, мы думаем не о себе, а о своих текстах. К дискуссии присоединяются Карл Краус, Эльза Ласкер-Шюлер, Петер Альтенберг и другие авторы, которые еще не раз появятся на страницах книги.

Затем Мандт на время оставляет писателей, чтобы обратиться к научным дискуссиям о кофейнях и литературе. Появление кофеен в Англии конца XVII в. традиционно рассматривалось как элемент демократизации публичной сферы: в кафе могли встречаться, беседовать, быстро обмениваться новостями те, кто не был вхож в аристокра-

тические салоны. В XVIII в. британские кофейни становятся центрами формирования общественного мнения, и политикам приходится считаться с их посетителями. В дальнейшем политическое и культурное влияние европейских кофеен продолжало расти. Эти выводы, впрочем, во многом основаны на изучении литературных текстов, создавших в XVIII—XX вв. целую мифологию кофеен, которая мешает понять, чем были эти места в действительности. Вот почему и современники, и позднейшие исследователи, характеризуя кофейни, часто вынуждены пользоваться туманными понятиями вроде «атмосферы», «ауры» или «духа», будучи не в состоянии сказать что-то более определенное. В оправдание указывается на мимолетный характер бесед в кафе, не оставляющих, как правило, следов в письменной истории, на фрагментарность обмена репликами в этих заведениях. Другие исследователи делают акцент не на характере словесной коммуникации, а на общей невербализируемой, чувственной среде, создающей особую творческую атмосферу.

Предпринимались попытки и опровергнуть значимость литературных кафе. Так, Готтхард Вунберг, исследователь венской литературной жизни рубежа XIX—XX вв., отмечал, что значение этих заведений для литературы часто переоценивалось, пусть даже они и служили порой элементами инсценировки писателями собственной жизни (Wunberg G. *Literarisches Leben // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart, 1981. S. 637). К осторожности в работе с мифологией кофеен призывали и Кристиан Йегер и Эрхард Щютц, авторы книги о литературной жизни в межвоенных Берлине и Вене. В современных исследованиях оспаривается также политическая значимость этих мест, поскольку представители городских низов в большинстве своем их не посещали, да и значитель-

ную часть респектабельной публики атмосфера богемных кафе отпугивала. Подвергается сомнению и возможность говорить обобщенно о европейских кафе, учитывая большие различия между ними. Так, пространства венских кафе были скорее обособлены от улицы, тогда как в парижских можно было сидеть как внутри, так и снаружи, но при этом места были расположены так, что сохранялась возможность наблюдать за потоком прохожих, разными случайными происшествиями, сменяющимися друг друга картинами городской жизни. Не удивительно, что такие кафе стали, по замечанию Йоханны Борек, местами возникновения сюрреализма и других авангардных направлений (Borek J. *Paris — Stadt der Literatencafés, Stadt ohne Kaffeehausliteratur? // Literarische Kaffeehäuser / Hg. von M. Rössner*. Wien; Köln; Weimar, 1999. S. 253—263).

Во второй и третьей главах Мандт переходит от историографии кофеен к вопросам жанровых границ «литературы кофеен» и выбора методологии для ее изучения. Пытаясь совместить теорию идеальных типов М. Вебера и представление о жанре как об исторически сложившемся комплексе взаимосвязанных текстов, Мандт приходит к следующей характеристике своего объекта исследования: преобладание коротких и фрагментарных текстов, имеющих характер автобиографических набросков и отражающих локальный колорит, то есть конкретные условия производства и рецепции таких текстов в кафе (с. 78). Особо подчеркивается значение методов «нового историзма» для изучения циркулирования значений между литературой и культурной средой ее производства. Понятия «ауры», «атмосферы», «настроения», казавшиеся ранее скорее метафорическими, в последние годы, как отмечает Мандт, были уточнены и сделаны более пригодными для научного использования — в работах Гернота Бёме, Фридерики Реентс и

Мартины Лёв (Böhme G. Atmosphäre. Frankfurt a.M., 1995; Reents F. Stimmung-sästhetik. Göttingen, 2015; Löw M. Raum-soziologie. Frankfurt a.M., 1995).

В дальнейшем, однако, обоснование жанровой специфики «литературы кофеен» служит главным образом для выделения корпуса источников, по которым исследуются образ кофеен в литературе и влияние опыта пребывания в кофейнях на литературу. В четвертой главе, занимающей почти три четверти объема книги, речь идет о кафе в автобиографических нарративах; о кафе как материальных акторах (в духе Латура); о гендерных конфликтах в кафе; о разной атмосфере кафе в разных городах и др. Так, Ласкер-Шюлер в письмах к мужу, опубликованных в сборнике «Мое сердце» (1912), использовала берлинское «Кафе дес Вестенс» как место, где разворачивались полуфикциональные события ее весьма неконвенциональной жизни. Иногда кафе изображается ею как место, где она чувствует себя бодрой и здоровой, а иногда — как антитеза окружающей действительности, место, где можно чувствовать себя в безопасности; порой атмосфера кафе кажется ей монотонной и враждебной, особенно когда все ее любовники почему-то отворачиваются от нее, но несмотря на это кафе притягивает ее снова и снова. В «Празднике, который всегда с тобой» (1957—1958) Хемингуэя создается ностальгический образ парижских кафе, теперь гибнущих из-за наплыва богатых американских туристов, диктующих свои вкусы. Кафе предстают как особые места городской аутентичности, и не случайно, что именно там Хемингуэю удается найти «верные слова» для своих текстов. Фрагментарная, экспрессионистская, нарушающая жанровые границы проза Альтенберга возникает во многом как результат общения и чтения газет в кофейне. Рассматривая на примере этих и других писателей, как воображаются кафе и как

эти отчасти реальные, а отчасти воображаемые пространства влияют на практики письма, Мандт приходит к выводу, что выделение особого жанра «литературы кофеен» действительно позволяет лучше понять «диалогические отношения литературы и культуры» (с. 394).

При всей убедительности частных наблюдений автора необходимость теоретического конструирования особого жанра литературы для понимания конкретных взаимодействий текстов и пространств остается все же не вполне очевидной. Кроме того, несмотря на постоянные оговорки о недоступности объективной реальности, о социальной сконструированности пространств и их текстовой опосредованности, Мандт не всегда удается избежать заключений, напоминающих старый историзм, теории отражения реальности в литературе. Следуя стереотипной трактовке «нового историзма» как позитивной исследовательской методологии, Мандт скорее фиксирует отношения текстов и контекстов, чем проблематизирует их, так что исследуемые литературно-культурные диалоги выглядят порой слишком простыми и понятными (ср. исследование сложного взаимоналожения текстов и контекстов, создающего неразрешимую противоречивость репрезентации, в знаменитой статье Гринблатта: Greenblatt S. Murdering Peasants: Status, Genre, and the Representation of Rebellion // Representations. 1983. № 1. P. 1—30).

Следует также отметить, что, в отличие от классиков «нового историзма», учитывавших политический контекст как изучаемых произведений, так и собственных исследований (ср.: Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. С. 34—77), Мандт не интересуется тем, для чего именно находил «верные слова» Хемингуэй или что именно читал в газетах Альтенберг. Сидение в кафе оказывается открытостью актуальным

событиям вообще, преимущественно эстетической деятельностью «креативного класса», к тому же исключительно белого: в книге нет упоминаний ни о парижских *cafés mauges*, где собирались североафриканцы, ни о Хо Ши Мине или Чжоу Эньлае как о посетителях кафе и т.д. (о кафе как о местах коллективного чтения и коллективного составления текстов см.: Boittin J.A. *Colonial Metropolis*. Lincoln, 2010; Goebel M. *Anti-Imperial Metropolis*. Cambridge, 2015). Таким образом, проделанный автором анализ не в полной мере учитывает значение «третьих мест» для городской культуры не только в прошлом, но и сегодня (о кафе в эпоху «креативного капитализма» см.: Зукин Ш. *Культуры городов*. М., 2018; Она же. *Обнаженный город*. М., 2019).

*Евгений Савицкий*

## **Феномен русской эмиграции: коллект. моногр. /**

Под ред. О. Блашкив и Р. Мниха.



Siedlce: IKRiBL, 2020. — 312 с. — [Тираж не указан].

За последние тридцать лет научное изучение русской послереволюционной эмиграции заметно расширилось, выделившись в отдельное направление;

выходят монографии, сборники документов, материалы конференций, диссертации и статьи в периодических изданиях. Недавно этот ряд публикаций пополнился коллективной монографией «Феномен русской эмиграции», подготовленной по итогам прошедшей в польском городе Седльце 24–25 октября 2019 г. международной научной конференции «Феномен русского зарубежья: философия, культура, литература, литературоведение».

Как отмечают во вступлении составители тома, Оксана Блашкив и Роман Мних, писать об эмиграции сегодня «и трудно, и легко одновременно»: легко, потому что доступны многочисленные материалы, как архивные, так и современные; трудно, потому что, с одной стороны, «сказывается историческая дистанция (свыше 100 лет!)», а с другой — в современной жизни трудно установить границу, отделяющую эмиграцию от «неэмиграции» (с. 9). Три раздела книги («Эмиграция как форма существования», «Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус» и «Набоков») состоят из статей исследователей из Польши, Франции, Чехии, Германии, России, Белоруссии и Молдовы. Авторы интересуются методологические проблемы современной эмигрантологии, трансферные явления в культуре эмиграции; дихотомия «свой — чужой» в жизни и творчестве писателей-эмигрантов, вклад эмиграции в развитие литературоведения, а также малоизученные историко-философские, религиозные, эстетические аспекты эмигрантской литературы.

Большая часть статей посвящена самой масштабной и культурно значимой — первой, послеоктябрьской — волне русской эмиграции. При этом затрагиваются и проблемы взаимоотношений первой и второй эмигрантских волн (статья Юлии Матвеевой «“Парижане” и “новые”»: к вопросу взаимоотношений двух “волн” русской эмиграции (по материалам переписки Г. Газдано-

ва, Л. Ржевского и Г. Хомякова (Андрева)»), третьей волны (статья Енджея Пекары «Михаил Геллер — посредник в контактах польской и русской эмиграции в Париже (выбранные заметки о сотрудничестве и отношениях Литературного института с Александром Солженицыным)») и даже четвертой волны (статья Кристины Воронцовой «Русская эмиграция четвертой волны: репрезентация геокультурного пространства США в книге “Америка в моих штанах” Ярослава Могутина»). Не имея возможности охватить в этом отзыве все статьи, остановимся на самых примечательных.

Статья Леонида Геллера «Мой отец — эмигрант», открывающая книгу, имеет теоретический и одновременно полемический характер и направлена на прояснение и в некотором смысле уточнение тезисов двух работ об эмиграции — статьи Любови Бугаевой «Мифология эмиграции: геополитика и поэтика» (2006) и эссе Эдварда Саида «Мысли об изгнании» (1984, рус. пер. 2003). Важным аргументом для Геллера становится опыт его отца, Михаила Геллера. Нонконформистский, творческий характер изгнания у Саида основан на трагичности и связанном с ним страдании, вызванном оторванностью от своих корней, своей страны, своего прошлого, «иссушающей печалью разлуки». Однако, обращаясь к позиции Набокова и вспоминая отца, Геллер усматривает в теории эмиграции Саида «зияние»: «В ней много говорится о давлении, подчас политическом, принуждающем к эмиграции, об ужасе потери корней, но мало — о стремлении к свободе и о радости ее обретения, которая способна компенсировать многие страдания» (с. 18). Поэтому автор считает необходимым внести уточнение в предложенную Л. Бугаевой классификацию форм отчужденности в эмиграции (эмигрант, экспатриант, номад, турист), дополнив ее фигурами экзота и фольклориста,

введенными еще в начале XX в. «первым теоретиком экзотизма и туристики» Виктором Сегаленом.

Понимание эмиграции как экзистенциального состояния и связанного с этим самоощущения ее представителей, способы вхождения эмигрантов в новую среду, многообразие их деятельности — эти и другие вопросы получили продолжение в других статьях монографии. Однако знакомство с ними убеждает все же в правоте Саида. Безусловно, эмигранты обретают, как правило, свободу творчества, но «пафос изгнания в том, что даже сама земля — эта прочная, обнадеживающая опора — уходит у тебя из-под ног; домой путь заказан» (Э. Саид). Об этом — статья Ольги Пчелиной «“Они стремились жить так, словно эмиграция в культурном и философском плане олицетворяла собой всю Россию”: феномен русского зарубежья», в которой феномен русской эмиграции рассматривается на примере знаковой фигуры Мережковского. Для него, как показано в статье, тема эмиграции стала и предметом творческого интереса. Размышляя об опыте первых русских эмигрантов — П.Я. Чаадаева, В.С. Печерина, А.И. Герцена, — Мережковский старался определить путь собственных дальнейших действий. Но главное было то, что «эмиграция переживалась отечественными мыслителями тяжело, поскольку им приходилось “говорить в пустоте”, потеряв свою привычную аудиторию» (с. 47).

Виктор Димитриев в статье «Анри Бергсон на русском Монпарнасе» затрагивает малоизученный аспект эмигрантской рецепции Бергсона в межвоенные десятилетия. Выделяются три главных сюжета присвоения бергсоновских идей: 1) разработка философских концептов Бергсона в прозе и эссеистике; 2) представление о Бергсоне как о стилисте, у которого можно учиться писать; 3) использование философских

интуиций Бергсона при построении эстетических концепций. Последнее направление иллюстрируется использованием образов Бергсона в эссеистике и дневниковых записях Б. Поплавского. Особый интерес представляют записи, сделанные им 16 и 29 марта 1929 г., а также наброски к незаконченной статье «О субстанциональности личности», над которой Поплавский работает незадолго до своей кончины в 1935 г. Исследование рецепции Бергсона позволяет проследить, как формируются различия между художественными философиями приверженцев монпарнасской эстетики, родство которых, возможно, преувеличено.

Отметим также статью Юлии Матвеевой, где рассматриваются малоизученные аспекты взаимоотношений двух волн эмиграции. Появление в Европе в середине 1940-х гг. новых русских беженцев стало испытанием для культуры и литературы русского зарубежья. Так, в представителях «новой» эмиграции их литературные собратья видели наследников В. Маяковского и Н. Тихонова, в лучшем случае — Б. Пастернака, носителей совершенно иной, упрощенной и даже примитивной культуры, иного, советизированного русского языка. В статье подробно анализируется переписка Г. Газданова, Л. Ржевского и Г. Хомякова (Андреева), демонстрирующая особый характер общения ментально близких друг другу писателей-ровесников, сформированных тем не менее разными социально-политическими, культурными и бытовыми условиями, а потому отличающимися в своих оценках, высказываниях и поступках. Показано, например, что Ржевский при всем интересе к нему все же оставался для деятелей первой волны писателем «советской» школы, чужим по языку и мировосприятию.

Парадоксы репрезентации геокультурного пространства США в раннем творчестве представителя четвертой вол-

ны русской эмиграции, квир-поэта, журналиста, писателя и фотографа Ярослава Могутина описаны в статье Кристины Воронцовой. «Америка в моих штанах» предстает как книга, воплощающая в себе травму, нанесенную молодому писателю; поэтому, видимо, в ней так много «русских» отсылок, интертекстов и реминисценций.

«Многофункциональность» русских литературоведов в межвоенной Чехословакии — предмет исследования известного чешского слависта Иво Поспишила. Речь идет о способности русской/восточнославянской эмиграции переориентироваться в зависимости от потребностей воспринимающей среды, которая и позволила ей лучше приспособиться к новой действительности и играть более значительную роль в европейских обстоятельствах. Автор рассматривает этот сюжет на примере деятельности Е. Ляцкого, Р. Якобсона, С. Вилинского и А. Бема. «Проблема способности стать многофункциональным в чужой среде является для любой эмиграции ключевой», — заключает И. Поспишил.

В двух следующих, персональных разделах выделим, во-первых, статью Ольги Блиновой «Русское зарубежье как эмбрион нового андрогинного богочеловечества (на примере рассказов и публицистики Зинаиды Гиппиус эмигрантского периода)». Автор рассматривает идентичность эмигрантов, какой ее понимала Гиппиус, а также прослеживающуюся в представлениях Гиппиус связь между эмиграцией и андрогинизмом. Выявляя черты идентичности эмигрантов, Блинова анализирует отношение последних к России и Франции и настаивает на необходимости учитывать различия в отношении к России представителей старшего поколения и младшего, не знакомого с чувством глубокой, непреодолимой пропасти между ними и Страной Советов. Эмиграция, в понимании Гиппиус, призвана «соединить в себе

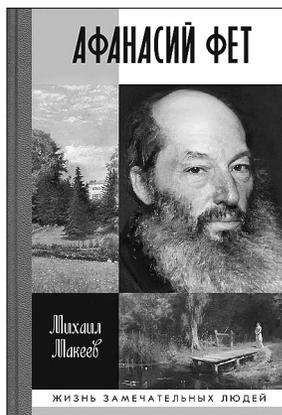
сущность западного мира, свободу и сущность России, ее культуру» (с. 213).

Татьяна Автухович в статье «Лекции по русской литературе Владимира Набокова как метатекст» реконструирует методологические установки Набокова — лектора и интерпретатора, выдвигая на первый план убеждение писателя «в том, что литература не является “зеркалом жизни”, а должна быть игрой писательского воображения, свободной от диктата политических партий (революционной критики), с одной стороны, и давления официальной церкви (религиозных убеждений), с другой» (с. 265). По мнению исследовательницы, подход Набокова можно соотнести с принципом «медленного чтения» (close reading), идеями формалистов, мотивным анализом, открытиями феноменологии и популярной в среде эмиграции импрессионистской критики Серебряного века. К уже известным в набоковедении составляющим его методологии Автухович прибавляет «знакомство... с интенсивно разработанными в философии и эстетике первой половины XX в. идеями диалогической сущности искусства» (с. 267).

Несомненный историко-литературный интерес представляют статья Людмилы Фукс-Шаманской, посвященная реконструкции книги Дмитрия Чижевского о Шиллере, и статья Марии Кшондзер «Проблемы взаимоотношений индивида и мира в творчестве Григола Робакидзе (на материале романа “Змеиная рубашка” и цикла эссе “Демон и миф”))». В последней убедительно показано, что, находясь вне определенной среды или культуры, ее представитель порой может более объективно рассмотреть те или другие ее явления. Это одна из лучших статей в монографии — таких, в которых предложен новый взгляд на историю русской эмиграции и в то же время затронут вопрос о сути любой эмиграции вообще.

*В.Н. Крылов*

Макеев М.  
**Афанасий Фет.**



М.: Молодая гвардия, 2020. — 443 с. — (ЖЗЛ. Вып. 1818).

Жизнь Фета напоминает сюжет романа (вовсе не обязательно бульварного, как представляется иным исследователям): на шестнадцатом году он узнает, что он не Шеншин, не дворянин, не русский — он Афанасий Фет, сын дармштадского подданного. Это было катастрофой: с 1844 г. он пытается вернуть себе утраченное дворянство, выслужив его, но указ Николая отодвигает желанную выслугу, а указ Александра II 1856 г. делает ее просто несбыточной.

Необыкновенные происшествия начались еще до рождения поэта: 19 сентября 1820 г. (по старому стилю) сорокатырехлетний отставной ротмистр Афанасий Неофитович Шеншин увез в Россию от живого мужа Шарлотту Фет (урожденную Беккер), мать годовалой дочери, беременную вторым ребенком.

Мать поэта страдала душевной болезнью, передававшейся некоторым ее детям и даже внуку. В 1844 г. последовала скоропостижная смерть Петра Неофитовича, «дяди» поэта; исчезли значительные деньги, обещанные племяннику, рухнула надежда на блестящую карьеру, намеченную для Фета (с. 117).

Нельзя не упомянуть загадочную смерть Марии Лазич (с. 138), возлюбленной Фета, на которой он так и не ре-

шился жениться. И наконец, попытка самоубийства и смерть: последнее слово, произнесенное поэтом, — «черт».

Легко представить, что мог насочинить здесь иной автор — М. Макеев не придумывает ничего; часто встречаются в книге слова: «мы не знаем», «судить трудно»; «На вопрос о времени возникновения этого плана [вернуть военной службой доворянство] точного ответа дать нельзя» (с. 69); это показатель чрезвычайной корректности автора жизнеописания.

Самое трудное в книге о художнике — показать творчество; вот как это сделано у Макеева: «Желание не высказать что-то, но передать ритм, череду стройных звуков вызывало “сладостный” трепет творчества, отрывавшего мальчика от унылой действительности, и навсегда очертило для него ту область, где человек хотя бы на время чувствует себя в каком-то подобии Царствия Небесного» (с. 37).

Из 644 ссылок в книге М.С. Макеева почти все — на источники; практически нет ссылок на работы предшественников. Это последовательная и принципиальная, как мне кажется, позиция: с ней можно спорить, но не признавать ее нельзя. Впрочем, лучше бы давать ссылки не глухие (А.А. Фет: Материалы и исследования. СПб., 2018. Вып. 3), а раскрывать их (Письма Фета к М.П. Боткиной / Публ. Г.Д. Аслановой и И.А. Кузьминой).

В книге так или иначе присутствуют все важнейшие узлы жизни и творчества поэта, но мне не хватает более широкого фона. Пример: заходит речь о Погодине; как известно, он происходил из крепостных (сын дворового человека) — это, наверное, существенно комментирует «добрый совет» Фету «дорожить университетом»; был ли этот совет «источником горечи и обиды» для поэта, не знаю, и М. Макеев никак это не объясняет. В 1844 г. Погодин записал в дневнике: «Были Григорьев и Фет.

В ужасной пустоте возвращаются молодые люди. Отчаянное безверие» (Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. СПб., 1894. Кн. 8. С. 36). В разговоре об атеизме Фета М. Макеев не категоричен — известно, какие различные мнения высказаны на эту тему на протяжении последних ста лет.

Перевод из Горация в «Москвитянина» (1844. № 1) обратил на себя внимание П.А. Вяземского: «Что это за Фет? — вопрошал он Погодина, — переводы его очень замечательны» (Барсуков Н.П. Указ. соч. С. 37). Когда Фет стал печататься в «Современнике», Шевырев, до тех пор покровительствовавший молодому поэту, написал Погодину (1 апреля 1859 г.): «Как приторен Фет!» (Там же. СПб., 1902. Кн. 16. С. 259). Все эти небольшие сюжеты можно было бы развернуть.

Отличные страницы об университетских годах Фета все же не всегда точны: Белинский вовсе не делает Гамлета протестантом (с. 81) — напротив: «Уже к концу пьесы выходит он, в торжественную минуту просветления, из своей личности и возвышается до абсолютного созерцания истины, но тогда оканчивается и драма». И далее: «...зритель выходит из театра с чувством гармонии и спокойствия в душе, с просветленным взглядом на жизнь и примиренный с нею, и это потому, что в борьбе конечностей и личных интересов он увидел жизнь общую, мировую, абсолютную, в которой нет относительного добра и зла, но в которой все — безусловное благо!» («Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета).

Первый сборник Фета при всей его несамостоятельности имел решительно иную судьбу, нежели вышедшая чуть раньше первая книга Некрасова («Мечты и звуки»). В отличие от Некрасова, Фет никогда не отказывался от своей первой книги и несколько стихотворений из нее («Греция», «Когда петух...», «Застольная песня») включил в после-

дующие сборники. В отличие от Я.П. Полонского, он не соблюдал хронологию в построении своих поэтических книг: говоря словами Д.Е. Максимова, это поэт «беспутный», то есть без категории «творческого пути» — в его циклах рядом со стихами сороковых годов помещены стихи восьмидесятых.

Хорошо пишет М. Makeев о влиянии Бенедиктова (с. 96—97); со времен старой работы (К.А. Шимкевич. Бенедиктов, Некрасов, Фет // Поэтика. Л., 1929. Вып. V) об этом почти не говорилось, хотя репутация В.Г. Бенедиктова заслуживает серьезного пересмотра. Не только художественные неудачи связаны с этим влиянием: многие особенности «лирической дерзости» нашего поэта рождались под влиянием одного из самых больших неудачников в русской литературе.

Отлично сказано о военной службе в жизни Фета: «Это был не им созданный порядок вещей, к которому он готов был приспособиться, действовать в рамках задаваемых им правил и требований, добываясь скромных личных целей» (с. 124).

Еще один важный и проблемный момент — участие друзей и советчиков в формировании сборников поэта. «Фет когда-то доверял суждениям Введенского, позволял отбирать лучшие стихотворения Григорьеву, а в поздние годы жизни будет охотно выносить свои стихи на суд друзей. За этим стояли не неуверенность в себе или недостаток авторской воли, а представление о том, что совершенное произведение, созданное совокупными усилиями и потому не несущее отчетливого отпечатка “руки” поэта, выше отражающего его индивидуальность, неповторимую манеру, но несовершенного» (с. 160). Может быть, и так, но, по-моему, здесь возможно и другое — именно «неуверенность в себе»: Фет настолько выламывался из традиционной поэтики (и в ритмике — у него, кажется, первый в русской поэзии вер-

либр, и в лексике, и в необычных метафорах), что был склонен искать совета у Григорьева и Тургенева, Страхова и Соловьева, — у всех, чей художественный вкус считал образцовым. Можно вспомнить К.К. Случевского, который, словно пугаясь собственной смелости, переделывал свои стихи на привычный лад. Кстати, чужая смелость (того же Случевского) была подчас непонятна Фету (см.: Литературное наследство. М., 2011. Т. 103, кн. II. С. 271).

О работе «ареопага» над сборником 1856 г. (с. 173) говорится убедительно и подробно; хотелось бы более подробного рассказа о важнейших, на мой взгляд, сюжетах: Фет и Некрасов — ведь рядом со стихотворением «Псевдопоэту», с недвусмысленными отзывами о современнике (Ф.Ф. Фидлер вспоминал, как Фет называл «этого нахально-го, изолгавшегося рифмача, у которого не встречается ни единой искренней ноты, ни малейшего намека на русский народный дух!» (Новое слово. 1914. № 6. С. 26) есть неожиданное признание в письме к К.Р.: «По-моему, совершенно явно, что в болезненности современной лирики виновны Некрасов и Фет. Первый выучил всех проклинать, а второй — грустить» (Литературное наследство. Т. 103, кн. II. С. 670). Источники болезненности, по Фету, различны («тесная и грязная стезя» у Некрасова и «гнетущие условия жизни» у Фета), но там же французская фраза: «Все понять — значит все простить», относящаяся явно к обоим поэтам.

Если об отношениях Фета и Тургенева рассказано полно и убедительно, то о Полонском до обидного мало — чего стоит хотя бы такое признание Якова Петровича в письме к Фету (27 декабря 1890 г.): «По твоим стихам невозможно написать твоей биографии <...>. Увы! по моим стихам можно проследить всю жизнь мою» (Литературное наследство. М., 2008. Т. 103, кн. I. С. 869).

Особенно жаль, что так много опущено в рассказе об отношениях Фета с Львом Толстым. Пропавшая статья Фета о «Войне и мире», статья об «Анне Карениной», напечатанная лишь в 1939 г., да и переписка таят множество интереснейших сюжетов. Пока отмечу лишь один. Фет пишет Боткину: «Кокорев говорит речи — Толстой на него лютует, не понимаю за что» (с. 235). Достаточно открыть «Декабристов», чтобы прочесть саркастическое: «...в то время, когда ораторские таланты так быстро развились в народе, что один целовальник везде и при всяком случае писал и печатал и наизусть сказывал на обедах речи, столь сильные, что блюстители порядка должны были вообще принять укротительные меры против красноречия целовальника», — то есть Толстого раздражали речи Кокорева, вполне вписывавшиеся в современную ему и не принимаемую им болтовню, оживившуюся с вступлением на престол Александра II. Это пена, а Толстой пишет о том, что всегда составляет основу жизни людей (так начиналась работа над «Войной и миром»).

Среди литераторов «консервативного направления» М. Макеев называет Полонского (с. 287), а через сто страниц справедливо замечает: «Полонский, несмотря на неоднократно декларировавшийся им монархизм, был несомненным либералом, верившим в прогресс» (с. 388).

В связи с Фетовым переводом Шопенгауэра замечу, что в 1893 г. в Петербурге вышел другой перевод (Н.М. Соколова). Лесков писал Л. Толстому 8 октября 1893 г.: «Пишу я очень мало и вещи совершенно ничтожные, но читаю много и всегда почти за чтением беседую с Вами. Особенно к этому дает много поводов 2-й том Шопенгауэра “Мир как воля”, в переводе Мих. (так у Лескова. — Л. С.) Соколова (вышел в Пб. 13 сент. 93). Перевод очень неровен и местами неясен, но все-таки он приятнее фетов-

ского, который можно назвать переводом на египетский (то есть трудный) язык» (Толстой Л.Н. Переписка с русскими писателями. М., 1978. Т. 2. С. 282).

Читая книгу М. Макеева, хочется ее дописывать, так она богата интересными сюжетами, существенными проблемами, важными темами. По-моему, это неоспоримое достоинство первой биографии великого поэта, появившейся в серии «Жизнь замечательных людей».

*Лев Соболев*

Дронова Т.И.  
**Путь парадоксов Марка Алданова: монография.**



М.: Флинта, 2020. — 256 с. — 500 экз.

Монография Т.И. Дроновой предлагает читателю оригинальное видение личности одного из самых известных писателей русской эмиграции первой волны. Во Введении она обозначила неоднозначность алдановского восприятия мира: «Осознание катастрофического характера современности, понимание невозможности объективного познания действительности, новый характер диалога между человеком и миром в культуре рубежа XIX—XX веков...» (с. 5—7). Эта диалогичность Алданова становится лейтмотивом книги, в ее раскрытии

исследователь опирается даже на термин М.М. Бахтина, использованный для характеристики романов Ф.М. Достоевского, нелюбимого Алдановым: «Художественная многомерность, полифоничность алдановской прозы достигается благодаря диалогу с широким кругом предшественников и современников...» (с. 6). Такое утверждение многое объясняет в стиле художественной и документальной прозы Алданова. Развенчание стереотипов и полемика с научными догмами, разрушение устоявшихся интерпретаций были ключевыми мотивами его жизни и творчества. Диалогичность как форма проявления парадокса проявляется и в образной системе Алданова (Писатель и Химик в «Армагеддоне», Браун и Федосьев в трилогии «Ключ», «Бегство», «Пещера», А. и Л. в «Ульмской ночи»), и в композиции произведений (новелла «Деверу» в романе «Пещера», сочинения персонажей в вышеупомянутой трилогии).

Исследовательский подход автора монографии отличается скрупулезностью и обстоятельностью. Во избежание путаницы с датировками упоминаемых произведений Алданова в книге приводятся даты первых журнальных публикаций (с. 8), при необходимости указываются даты начала и завершения публикации, как, например, в случае с романом «Начало конца» (1936—1942). Т.И. Дронова не стала демонстрировать анализы произведений всего творчества Алданова, остановившись на текстах, позволяющих аргументировать свою концепцию его парадоксальности.

В первой главе показано, как Алданов еще в ранней литературно-критической работе «Толстой и Роллан» проявил интерес к парадоксам, продемонстрировав дуализм Толстого-мыслителя и Толстого-художника. При этом он использовал приемы антитезы и оксюморона, обозначив восхищение писателем-Толстым и свое удивление недалекновидностью его мысли. Художническая беспощад-

ность Толстого к себе и к окружающим настолько сильно впечатлила Алданова, что это качество он стал связывать с «духовным зарядом» русской классической литературы. В этой энергии духа и слова Алданов увидел силу, развивающую литературу. Т.И. Дронова обращает внимание, что «беспощадный анализ сознания персонажей» (цитата из трактата «Толстой и Роллан», 1915) был признан Алдановым «наиболее продуктивным для новейшей литературы». Дронова показывает, как Алданов при всем его восторженном отношении к Толстому принципиально отличается от кумира своим восприятием реальности. Научно-философский подход к миру делает Алданова более объективным, снисходительным. Вместе с тем автор монографии, в отличие от многих алдановедов и критиков русского зарубежья, видит в творчестве Алданова эволюцию: «...отношение к смерти, любви и вере на протяжении творческого пути меняется, особенно в 1940-е — 1950-е годы» (с. 26). Характеризуя первый публицистический сборник Алданова «Армагеддон», исследователь назовет диалог, «споры героев, стоящих на противоположных позициях» (с. 30), ключевым приемом писателя.

Вторая глава дает возможность увидеть, как полифонически сложены его произведения: от публицистического сборника «Огонь и дым» до крупнейших художественных форм — тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ», «Бегство» и «Пещера». Автор утверждает, что в исторических романах писателя сюжет зависит не от развития событий и характеров, а от «движения мысли и столкновения идей» (с. 50) и что романы Алданова, в отличие от романов символистов, не мифологизируют историю, а познают ее. Возможная тенденциозность их содержания снимается постоянными диалогами персонажей-резонеров. Даже если эти диалоги не представлены отдельными высказы-

ваниями, они ощутимы благодаря психологизму главных героев. Так, в повести «Пуншевая водка» в кульминационные моменты, будь то размышления Миниха на казни или рассуждения Ломоносова перед смертью, внутренние монологи персонажей диалогичны по своей сути.

Т.И. Дронова приводит примеры, как «многие высказывания автора и героев строятся по закону парадокса» (с. 53). Но главное в другом: объяснение парадоксальности Алданова дает возможность понять, как он мог, написав книгу о любимом Л.Н. Толстом, решиться создавать книгу о нелюбимом Ф.М. Достоевском, как он мог соединять в одном произведении приемы Толстого и Достоевского. Вместе с тем в монографии показано, почему при знании всех приемов организации повествования, раскрывающего «диалектику души», сам Алданов не проводит своих героев по пути духовной эволюции. Так, жизненный опыт героя алдановской тетралогии Штаала — «это ироническое переосмысление темы духовных исканий молодого человека» (с. 58). Его путь — это не обретение правды, не жизнь по правде, а «путь нравственного компромисса, приспособления к обстоятельствам, внутреннего ожесточения» (с. 60). Очевидно, что в изображении своих героев Алданов больший «реалист», он в большей степени знаток человеческого поведения, нежели Толстой. Мы вынуждены согласиться с тезисом Т.И. Дроновой: «...принцип абсолютного сомнения, исповедуемый писателем, определяет диалогический характер воплощения авторского сознания» (с. 67). В том-то и дело, что иронически воспринимая и своих героев, и оценки исторических событий, Алданов стремится к объективности изображения — к той беспощадности русской литературы, которой он научился у Л.Н. Толстого.

В третьей главе автор дает подробную характеристику политическим рассказам

о современности, романам «Истоки» и «Самоубийство». Алданов и в 1940—1950-е гг. занимался демифологизацией истории. Автор убедительно показала, что суть парадоксальности мышления Алданова состоит в том, чтобы предложить «посредством столкновения мнений оппонентов два несовпадающих варианта одного и того же явления» (с. 184), в этом соединении и виден особый сплав художника и ученого.

Благодаря этой монографии становится понятно, что в личности Алданова наука и художественное творчество образовали удивительное единство. Научность Алданова требовала от него постоянной оценки, доведения мысли и суждения до парадокса; переживание этой парадоксальности вызывало необходимость выразить себя в образах, эмоции оказывались включенными в проверку парадоксальности. Рациональность Алданова-ученого постоянно корректировалась и укреплялась за счет его литературоцентричности, скрытой эмоциональности; объективность становилась глубже, ближе и человечнее благодаря субъективности.

Монография завершается списком основных дат жизни и творчества Алданова и библиографией, позволяющими исследователям лучше разобраться в нюансах жизни и наследия одного из самых закрытых писателей русской литературы.

*Владимир Шадурский*

## **Неканоническая эстетика. Вып. 7: Все запреты мира: табу в литературе и искусстве: сб. статей.**

Тверь: Тверской гос. ун-т, 2020. — 352 с.

Содержание: От редколлегии; *Фомичев С.А.* Табу в судьбе А.С. Пушкина: одесский период; *Некрылова А.Ф.* Ка-



лендарные запреты и народная этимология; Кузнецова О.А. Не для свиней: о некоторых бестиарных запретах в русской культуре XVII—XVIII веков; Лобачева И.А. Можно ли обойти патриарший запрет: Документы конца XVII — первой половины XVIII веков о местном почитании вологодского подвижника; Шувалов В.Н. О (сомнительной) пользе запретов: Устав учебных заведений 8 декабря 1828 года и провинциальные реалии; Мотеюнайте И.В. Запрет обижать юридичивых и его нарушение в сюжетах русской литературы XIX—XX веков; Васильева А.М. Запретные города: репрезентация провинциальной России в столичных журналах 1830—1850-х годов; Джиганте Дж. Языковые табу и приемы растабуирования в творчестве Ф.М. Достоевского; Грачёва А.М. Семейное табу А.М. и С.П. Ремизовых: реалии и отражения; Танхилевич А.Б. Нарушение культурного запрета как сюжетный инвариант рассказов И. Бабеля; Астафьева А.В. Советская самоцензура и пасхальный хронотоп в «Кладовой солнца» М.М. Пришвина; Денисенко С.В. Запрещенный Галич об опальных писателях, или Преодоление запретов; Беренштейн Е.П. «Почему же нельзя?», или Преодоление запретов в поэтическом творчестве В.С. Высоцкого; Пенская Е.Н. Категоричский императив в эстетике Вс. Некрасова: к постановке вопроса; Зыкова Г.В. «\*Господь Бог\*» /

\*по умолчанию»: некоторые особенности проговаривания сакрального в лирике Вс. Некрасова; Тышкова-Каспшак Э. «Николай Николаевич» Юза Алешковского против запрета на телесность в соцреалистическом каноне; Говорухина Ю.А. Содержание и прагматика запрета в современной литературной критике; Елкина А.А. «Страна на цепи»: интерпретация политики сакоку в записках русских путешественников о Японии; Дёмин А.О. Русские писатели в журнале «Akademos»; Липинская А.А. «Стой, кто идет!»: Логика запрета в нарративе готической новеллы; Сорочан А.Ю. Табу и трансгрессия: английская литература в поисках предела; Фролов С.В. Запреты в творчестве русских композиторов третьей четверти XIX века; Кузнецова О.А. Табу и запреты в русском балете; Гайдук В.Л. Биомеханика под запретом; Ермошина М.А. Сила запрета: к функциональному анализу семантики повелительных конструкций в художественном тексте (на материале македонского языка); Меркушов С.Ф. Языковая и тематическая детабуизация в творчестве М.И. Волохова (пьеса и фильм «Вышка Чикатило»); Загидуллина М.В. Медиаэстетизация насилия: множественное дистанцирование как прием (на примере фильма Ларса фон Триера «Дом, который построил Джек»); Бринтлингер А. Заключенные в поисках пространства: Тэчинг Шей, Иосиф Бродский и венаходимость; Сердюк А.М. «Мы воспитаны в культуре ненависти и неприязни»: статус запрета в современном стендапе (на материале «Нового часа шуток» А. Долгополова); Медведева А.Р. «Хочу быть гусем»: коммуникативная стратегия контр-человека; Адельсверд-Ферзен Ж. И маяк над морем погас... (Глава III) / Пер. А.О. Дёмина; Бакан Дж. Роцца Аштарот / Пер. С.В. Денисенко; Светлой памяти Вячеслава Анатольевича Кошелева.

Хаустов Д.С.

## **Берроуз, который взорвался: бит-поколение, постмодернизм, киберпанк и другие осколки.**



М.: Индивидуум, 2020. — 320 с. — 2500 экз.

Книга — удачное сочетание биографии американского контркультурного писателя Уильяма Сьюарда Берроуза и анализа его текстов. Судя по обстоятельной библиографии, русских работ о Берроузе очень мало, большей частью это только предисловия к публикациям переводов его книг. Хаустов уделяет немало внимания и литературному окружению писателя. Битникам, чьи корни и в Уитмене, и в вестернах. Тем, кто восставал «за подлинную Америку против того извращения американского духа — духа свободы, фантазии и отрицания, — которое, к несчастью, накрыло Соединенные Штаты после войны» (с. 80). Тем, кто стоял за внимание к индивидуализму, за освобождение через протест и игру, в то же время воспроизводя очевидные и давно опробованные европейской богемой средства. Воспроизводя религиозный пафос — пусть и на основе восточных религий.

Берроуз отказывался принимать всерьез и битников, строя «свой частный отказ внутри Великого Отказа послевоенной контркультуры» (с. 112). Началось со случая: Берроуз неодно-

кратно говорил, что стал писателем из-за случайного убийства им своей жены Джоан. Писательство стало спасением от ужаса жизни. Хаустов прослеживает развитие ранней прозы Берроуза от относительно линейного повествования «Джанки» к чистой фрагментарности «Писем Яхе». Сочетание репортажа и абсурда, растворение трагизма в черном юморе, исследование зависимости — от наркотиков, от другого человека, но и от творчества.

Эти тенденции усилил переезд в Танжер — город в Африке, во времена Берроуза территория с неясным статусом и слабой властью, город-коллаж с вавилонским смешением культур. Он становится основой для романа-коллажа «Голый завтрак». Берроуз представляет расщепленное сознание наркомана, пытается писать о болезни на языке болезни, одновременно комментируя ее трезвым авторским голосом (с. 132). Фрагментарность такого текста — необходимость. В то же время текст является условием излечения от наркомании, так как дает возможность взглянуть со стороны, анализировать. Но Берроуз уходит гораздо дальше. Наркотик выступает как метафора зависимости от чего угодно — еды, секса, людей, политики, телевидения, моды (с. 139). Такие зависимости являются инструментами власти, средствами дрессировки индивида, манипуляции телом и сознанием. Потому Берроуз и оказался столь значим для Фуко и Делёза, разрабатывавших тему контроля, «вшитого» в голову контролируемого.

Хаустов рассматривает и очень неоднозначную тему насилия у Берроуза. Насилие в тексте «Голого завтрака» — критика насилия в обществе. Но одновременно насилие — «принцип мироздания» по Берроузу (с. 154) и карнавальное освобождение. Однако карнавал выливается в жестокость, поскольку насилие — торжество материального, убивающего разум. Берроуз не рассматри-

вал освобождение сознания, которое у битников было связано, например, с дзен-буддизмом. Видимо, для Берроуза существовало только тело, у которого один язык — язык насилия. Так формировался замкнутый круг — на насилие власти свобода отвечает насилием же.

После «Голого завтрака» Берроуз перешел к компоновке нарезок из чужих текстов. Но авторская воля проявлялась и тут — в выборе материала для разрезки, выборе фрагментов. С другой стороны, и в действительности события и мысли людей вовсе не следуют логическим цепочкам, и отказ от сюжета и связности — только возвращение к реальности.

Интересно, что скептическое отношение Берроуза к идее поэтического вдохновения, которое он заменял компоновкой нарезок, оказалось неприемлемым не только для академических поэтов, но и для многих битников (еще одно подтверждение того, что многие бунтари не воспринимают бунт, заходящий далее, чем зашли они сами). С другой стороны, Берроуз не укладывался и в идею о демократичности постмодернизма — мало кто был в состоянии воспринимать его нарезки. Хаустов анализирует тексты-коллажи Берроуза, выявляя в них повторяющиеся мотивы: работы с временем, атаки на синтаксис, создания своего рода гностического мифа (с. 202). Слово «время» в тексте Берроуза «Мягкая машина» очень часто. Возможно, Берроуз рассматривал текст как своего рода машину времени, перемещающую из времени, соответствующего одному фрагменту нарезки, во время другого фрагмента. Еще один инвариант Берроуза — борьба с контролем, постоянный мятеж. В тексте он проявляется как смешение кодов, отказ от связности, логики. При этом для Берроуза был неприемлем психоанализ из-за его акцента на норме, превращающего его в очередное средство контроля. Интересно сравнение увлечен-

ного трансцендентными смыслами Керуака и последовательного еретика Берроуза, для которого «не существует никаких сверхсмыслов, потому что любой смысл на его монтажном столе — то есть на ленте его плоского, горизонтального диска — может (и должен!) быть взрезан и склеен с каким-нибудь другим смыслом» (с. 212). Но не утопия ли — разрушение контроля только лишь разрушением связности текста?

Хаустов прослеживает связь Берроуза с панком на основе эстетики безобразного, черного юмора и, конечно, отказа от логики. С киберпанком — через отказ от исключительности человека среди предметов или животных. С новыми течениями в социологии и философии в лице Бруно Латура или Донны Харауэй — через акцент на гибриды, процессы и переходы вместо неизменных сущностей. С другой стороны, у Берроуза можно найти и технофилию (понимание текста как машины), и технофобию (понимание техники как аппарата контроля над сознанием).

В последней трилогии (романы «Города красной ночи», «Пространство мертвых дорог» и «Западные земли») Берроуз использовал наработанные им авангардные приемы, однако «все это было спрессовано в ясное и увлекательное повествование, которое могло понравиться самым неискушенным читателям» (с. 268). Можно согласиться с Хаустовым, что нельзя ничего абсолютизировать, даже эксперимент, и надо «искать способы совмещения линейного повествования классической прозы <...> и одновременно внутреннего отрицания этого нарратива с помощью нарезок или какой-нибудь другой авангардной техники письма» (с. 269). Но одновременно — не сдача ли это массовой культуре? Все, что Хаустов в состоянии сказать об этой трилогии, сводится к похвалам и пересказу сюжетов.

Трудно согласиться с тем, что декларируемое Берроузом «знание о невоз-

возможности знания» «обладает огромным освободительным потенциалом» (с. 223). Абсолютный бунт, уничтожающий все опоры, опрокидывает сам себя — и потому ничего не меняет. Не поэтому ли Берроуз был ассимилирован обществом, превратившись в своего рода священника (с. 229), культовую фигуру контркультуры, читающую лекции (и «Гольфый завтрак» на телевидении) и находящуюся на попечении организации «William Burroughs Communications»?

Так ли неуютен Берроуз, если оказался так востребован? Хаустов приводит слова Патти Смит: «...казалось, что Уильям связан вообще со всем» (с. 9). Действительно, он был знаком с широким кругом лиц — от поэта Гинзберга до режиссера Кроненберга, от отца поп-арта Уорхола до основателей киберпанка, от философа Делёза до рэпера VS94SKI. Хаустов объясняет вездесущность Берроуза его ориентацией на производство гибридов, сборок (с. 11), его способностью монтировать все со всем,

совмещать несовместимое. Но кажется, что дело не только в этом. Берроуз, несмотря на декларируемую антисоциальность, оказался очень созвучен своему обществу. Попадая в тон ощущению дезориентации, желанию бегства «то ли от зависимости, то ли от закона, то ли от себя» (с. 45), желанию спрятаться (Берроуз несомненно пытался превратить мир во всего лишь повод для письма), оставить жизнь на волю случая.

Берроуз вызывал у окружающих ощущения безумия и опасности, казался «изгоем среди изгоев» (с. 70). Но исследование Хаустова подводит к вопросу — а был ли он им? Или это выстроенный образ? Еще молодого Берроуза его психоаналитик охарактеризовал как «человека, строящего из себя уголовника» (с. 36). Но ведь литература действительно расширяет сознание, делая «то же самое, что и психоделики, только лучше и без побочных последствий» (с. 186).

*Александр Уланов*

*Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».*

*Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.*

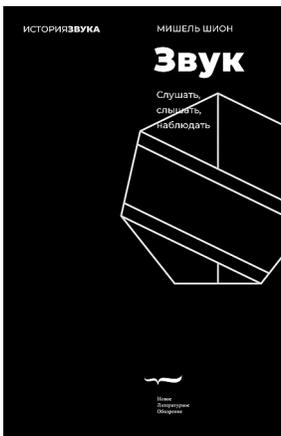
Андрей Логутов

## Между Шейффером и Шеффером

**Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать /**  
Пер. с фр. И. Кушнаревой.

М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 310 с. — 1000 экз. — (История звука).

Перед нами *magnum opus* — главный, уже не единожды переписанный и перекроенный, в очередной раз обновленный и, вероятно, обреченный еще не на одно обновление — труд французского композитора, кинотеоретика, философа и писателя Мишеля Шиона. Русской публике Шион известен мало: хотя в работах по звуку в кино ссылки на него стали общим местом, в России его почти не переводили, его музыку не исполняли, а его работ, не посвященных специально кинематографу, не замечали.



Шион родился в 1947 г. на севере Франции, в городке Крей (Creil). Перебравшись в Париж, в 1970 г. он начинает работать в Службе радиовещания и телевидения Франции, где знакомится с композитором Пьером Шеффером — изобретателем «конкретной музыки» (*musique concrète*) и пионером студийной обработки звука. Шеффер приглашает его к участию в своей экспериментальной Группе музыкальных исследований, в которой Шион состоит вплоть до ее закрытия — с 1971 по 1976 г. Эти пять с половиной лет определяют судьбу Шиона на многие десятилетия вперед: он не только сам увлекается «конкретной музыкой», но и становится главным популяризатором идей Шеффера. Можно сказать, что в его работах все, что не касается напрямую звука в кино, так или иначе яв-

ляется продолжением и переиначиванием концепций учителя. В библиографии Шиона имя Шеффера всплывает 22 раза; пожалуй, самая значимая из посвященных ему работ — комментарий к «Трактату о музыкальных объектах»<sup>1</sup>, вышедший в 1983 г. под названием «Путеводитель по звуковым объектам»<sup>2</sup>. Несмотря на отсутствие у них совместных проектов, идейная преемственность очевидна, и, вероятно, главное шефферовское заимствование у Шиона — это ключевое для рецензируемой книги понятие «объекта» — музыкального или звукового.

Теодор Адорно называл XX столетие «золотым веком инженеров». Сын скрипача и певицы, Шеффер по настоянию родителей отказывается от карьеры музыканта и в 1934 г. получает диплом инженера в Высшей школе электрики в Жифшюр-Иветт на севере Франции. Но расставание с музыкой оказывается недолгим:

1 Schaeffer P. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. P.: Seuil, 1966.  
2 Chion M. *Guide des objets sonores*. P.: Buchet-Chastel. 1983.

Шеффер начинает работать на радио и уже в конце 1930-х гг. запускает свои первые эксперименты в области, которую мы сейчас назвали бы студийной обработкой звука. Электрическое усиление сигнала было еще сравнительно новой технологией, звуковой синтез еще не вышел из младенчества (Лев Термен придумал терменвокс в 1920 г.), магнитные носители появятся только десятилетием позже. Шеффер работает с виниловыми пластинками, сам изготавливает студийную аппаратуру; это был труд скорее инженерный, чем композиторский. И только в контексте его студийной работы становится ясен совершенный им концептуальный переход от разговора о музыке (в котором он, выбрав стезю инженера, так толком и не поучаствовал) к разговору о «звуковых объектах».

Судя по дневникам Шеффера, слово «объект» начинает преследовать его в конце 1940-х гг., когда он уже трудится в собственной «Студии эссе» («Studio d'Essai»), совмещающая работу композитора и звукоинженера. Так, в марте 1948 г. он пишет: «Вернувшись в Париж, я начал собирать объекты. Мне пришла в голову идея “Симфонии шумов”». Под объектами он имеет в виду в буквальном смысле *вещи, предметы*, из которых посредством ударов и других манипуляций извлекались звуки, запись которых он планирует использовать в своей «Симфонии». В апрельских записях к слову «объект» добавляется прилагательное «звуковой» (*sonore*), но речь по-прежнему идет о вещах — источниках звука: «Я сижу среди вертушек, микшерного пульта и потенциометров. <...> Я больше не манипулирую звуковыми объектами самостоятельно». Наконец, в августе Шеффер отгораживается от комнаты, где стоят микрофоны, стеклянным экраном: непосредственные «звуки вещей» ему не слышны, а понятие «звуковой объект» уже относится к звуку, точнее к записи звука. Зарождается своеобразная онтология, пробивающаяся из стихийной, рожденной «на кончиках пальцев», лишь от случая к случаю отрефлексированной феноменологии (именно о таком зарождении феноменологического философствования из стихии практической деятельности писал Морис Мерло-Понти).

«Пять шумовых этюдов» («Cinq études des bruits»), в исполнении которых принимал участие молодой Пьер Булэз и которые были благосклонно приняты французскими интеллектуалами вроде Леви-Стросса, прозвучали в радиозфире 5 октября 1948 г. Эту дату можно считать днем рождения *конкретной*, или *акусматической* музыки — музыки, принципиально укорененной в аудиозаписи, в противоположность живому исполнению; музыки, которую, кажется, недолюбливают в академических музыкальных кругах, потому что собственно *играть* в ней нечего. Слово «акусматический» становится еще одним словесным талисманом Шеффера: отделив пространство производства звука от пространства его обработки, он совершает жест, похожий на жест Пифагора, обращавшегося к своим ученикам из-за ширмы, чтобы его вид не отвлекал их от содержания его слов.

Придя к новой музыке, Шеффер сталкивается с необходимостью создать новую музыкальную теорию («новое сольфеджио»), которая, во-первых, вышла бы за рамки классического набора мелодики, гармонии и ритмики и взяла бы «в оборот» те характеристики звука, которыми можно манипулировать в студии, а во-вторых, была бы понятна как музыкантам, так и звукоинженерам. Эта попытка была не первой. Еще в 1931 г. Американское акустическое общество выпустило отчет Комиссии по акустической стандартизации<sup>3</sup>. В нем предпринимаются попытки навести мосты между «инженерным» и «композиторским» взглядами на предмет; в частности, впервые, насколько нам известно, вводятся такие понятия, как «атака» (*attack*) и «угасание» (*decay*), применительно к динамическому профилю звука.

3 Firestone F.A. et al. Report of the Committee on Acoustical Standardization // The Journal of the Acoustical Society of America. 1931. Vol. 2. № 3. P. 311—324.

Но Шеффер (а вслед за ним и Шион) идет дальше. Он разрабатывает целую систему нотации, следы которой читатель обнаружит во втором разделе одиннадцатой главы. Предложенная Шионом типология звуковых объектов: «N = непрерывный тональный звук», «N' = тональный импульс», «X' = комплексный импульс» и т.д. (с. 225), — и есть то самое «практическое инженерное сольфеджио» Шеффера, которое у Шиона приобретает уже иной, скорее онтологический, статус.

Лишь в контексте творческой биографии Шеффера понятно интеллектуальное движение, которое привело в конце концов к появлению на свет шионовского «Звука», и жаль, что русский его перевод вышел без соответствующего пояснительного текста. Остается отослать заинтересованного читателя к замечательной, но, к сожалению, пока еще не переведенной на русский язык книге Брайана Кейна «Невидимый звук», по которой мы и приводили цитаты из дневников Шеффера<sup>4</sup>.

Однако для самой книги Шиона выскальзывание из историко-биографического контекста — принципиальная установка, которая, к слову, свойственна и многим другим текстам автора. Характерно, что первое французское издание имело подзаголовок: «Акустический трактат» («Traité d'acoulogie»). В последующих редакциях слово «трактат» то исчезало, то появлялось вновь; в издании, с которого выполнен русский перевод, его место заняли три глагола: «Слушать, слышать, наблюдать» («Oùir, écouter, observer»). Тем не менее «трактатный» характер сочинения никуда не исчез — напротив, структура частей, глав и параграфов только усложнилась, а намеченный троицей глаголов динамизм разбился о еще большее количество пунктов.

Рецензия на трактат, как и предисловие к нему (о чем напоминает нам история с Расселом и Витгенштейном), — жанр непростой. Во-первых, трактат настойчиво вытесняет собственный контекст, а во-вторых, он претендует на полноту изложения (traitement) предмета, так что к нему, кажется, и нечего добавить. Это второе свойство трактата делает книгу Шиона хорошим выбором в качестве первого издания в серии, представляющей российскому читателю еще пока экзотическую для него область исследований. Но, как выразился в частной беседе редактор серии Евгений Былина, Шиону не чуждо излишнее «схоластическое рвение» подчинить все строгой системе.

Сегодня трактат не может не восприниматься как жанр если не устарелый, то по крайней мере старомодный; в случае с Шионом это впечатление усиливается в те моменты, когда он по-дружески протягивает сквозь века руку Кондильяку с его «Трактатом об ощущениях» (1754). Рассуждения о свойствах звуковых объектов — об их спектральных, динамических и иных характеристиках — едва ли станут открытиями для того, кто работает с современными DAW-приложениями вроде «Logic Pro» или «Ableton Live», позволяющими делать со звуком все, что угодно. В разделах, посвященных студийной работе со звуком, книга порой выглядит как техническое пособие. Это связано с тем, что классификации звуковых объектов у Шиона произрастают из особенностей и возможностей устройств, с которыми работал Шеффер и которым он давал звучные названия: «фоноген» (phonogène — лупер с эквалайзером), «морфофон» (morphophone — фильтр с дилеем), «акусмо-ниум» (acousmonium — система мониторов с эффектом пространственного звука) и др. Кстати, и любовь Шиона к неологизмам, возможно, восходит к этой технической терминологии Шеффера.

Если подходить к главам о звуковых объектах как к пользовательскому руководству, становится понятна онтологическая установка Шеффера — Шиона: звуко-

4 Kane B. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. N.Y.: Oxford University Press, 2016.

вой объект — это то, к чему приложимо усилие композитора-инженера, фрагмент, умещающийся во «временное окно мысленной тотализации», то есть воспринимаемый как нечто единое. Как и любая вещь, звуковой объект обладает пространственными измерениями: горизонтальным (длительность, динамический профиль, изменение высоты и др.) и вертикальным (распределение звуковой энергии по частотам). Он — своеобразная «единица подручности», ощущение которой возникает в процессе творческой работы над звуковой тканью. Впрочем, иногда повторение словосочетания «звуковой объект» производит впечатление навязчивого заклинания и оставляет странное послевкусие неуместного эссенциализма. Взгляд на звук как на вещь, погруженную в пространство, настойчиво вытесняет взгляд на него как на событие, разворачивающееся во времени. «Звук чаще всего событие» (с. 253), — пишет Шион, — но одновременно «полностью теряет свое качество события», хотя и «не потому, что его можно записать и повторить» (с. 52). То ли речь идет о том, что не всякий звук достоин высокого звания События («разрыва тишины»), то ли просто онтологизм Шеффера оказался слишком заразительным.

Конечно, книга Шиона — это все же нечто большее, чем руководство по применению; это и трактат как учебный текст, как путеводитель по дорогам и примечательным местам новой теоретической и практической области — *акуслогии*, науке о звуке как таковом. Всеохватность Шиона схоластична, но не скучна. Для человека, который впервые заинтересовался вопросом о том, что же составляет предмет звуковых исследований, у него припасено множество ответов: звук как объект литературного описания; технология аудиозаписи; звук в кино (конек Шиона!); оппозиция «шум — музыка»; человеческий голос как способность и феномен; звуковой аспект языка; стратегии слушания; способы говорения о звуке... Если адресатами «сольфеджио» Шеффера были прежде всего звукоинженеры и композиторы, то Шион обращается к более широкому кругу читателей, которые готовы не просто по-новому прислушаться к миру, но и рефлексировать над своими наблюдениями.

Эти две задачи — уметь слушать и уметь говорить об услышанном — артикулируются все настойчивее к концу книги. Рассуждая о первой, Шион привычным образом обращается к Шефферу, а точнее к введенному им разграничению режимов слушания: каузальное (*causale*; направленное на выявление источника звука), семантическое (*sémantique*; считывающее сигналы, например звуки языка) и редуцированное (*réduite*; ориентированное на звук как таковой, в отрыве от источника и семантики)<sup>5</sup>. Последний термин, по мнению Брайана Кейна, отсылает к гуссерлевской редукции, то есть обозначает особую феноменологическую установку или способность, развитие которой и дает нам билет в мир звуковых объектов.

Но «слушать, слышать, наблюдать» недостаточно. Важно научиться говорить об услышанном. Последняя глава книги Шиона — и в ней он, как и в случае с кинозвуком, выходит за исследованные Шеффером пределы — озаглавлена так: «Между деланием и пониманием: именование». Здесь сложно не увидеть отсылку к Прусту, завершающему первый том цикла «В поисках утраченного времени» главкой «Имена стран: имя». Знаменитые прустовские сенсорные «переключки» с прошлым: вкус печенья, фраза из сонаты Вентейля, ощущение неровности на мостовой, — всегда упираются в возможность *проговаривания* открывающегося в них опыта, должны быть перепоручены языку и влиться в *произведение*, которое одно способно восполнить обозначенные ими утраты. То же и у Шиона: только бу-

5 В русском издании «*l'écoute réduite*» переведено как «редуцирующее слушание», что не вполне удачно. К слову, число подобных оплошностей в русском переводе совсем не велико.

дучи освоено языком, звучание может стать звуковым объектом; иными словами, шефферовская нотация недостаточна — необходимо обратиться к прозе с ее мощным инструментарием описания и повествования. Ролан Барт в статье «Зерно голоса» (1972) писал: «Как же язык справляется с задачей интерпретации музыки? Справляется он, как представляется, очень плохо. Если взглянуть на обычную музыкальную критику <...>, нетрудно увидеть, что произведение (или его исполнение) всегда транспонируется в самую бедную из лингвистических категорий — прилагательное»<sup>6</sup>. Практическая ценность статьи Барта туманна: как именно можно говорить о музыке без прилагательного, мы из нее так и не узнаём. Шион, кажется, справляется с этим лучше (см. «Краткий словарь», следующий сразу же за последней главой). Вопрос, однако, в том, насколько широк круг желающих говорить на шефферовско-шионовском жаргоне? Опыт общения с музыковедами подсказывает, что осознанной потребности в этом вокабуляре у них нет. То же можно сказать, по крайней мере пока, и про тех, кто занимается продюсированием и звукорежиссурой: у них давно сложился свой, в основном эксплуатирующий английские заимствования, профессиональный жаргон. Кое-что из шионовской лексики можно встретить у авторов, пишущих о звуке в кино, но это всего лишь три-четыре слова: «аудиовидение» (в рецензируемом издании — «аудиовизия»), «синхрез», «звуковая рамка»... Но быть может, эта терминология окажется близка звуковым дизайнерам, тем более что теперь она переведена на русский язык?

Разговор о книге Шиона был бы неполон без упоминания канадского композитора и теоретика звука Рэймонда Мюррея Шейфера (р. 1933). Если Шеффер — это безусловно положительный персонаж трактата, то Шейфер, наоборот, играет роль своеобразного «злого двойника» французского композитора. Этот эффект усугубляется созвучностью их фамилий (которые в английском произносятся и вовсе одинаково). Шейфер известен прежде всего как автор термина «звуковой ландшафт» (или «саундскейп» — *soundscape*)<sup>7</sup>, а кроме того как родоначальник «звуковой экологии» и зачинатель инициатив по консервации, то есть записи и каталогизированию, звуков окружающей среды — как индустриально-городских, так и природных. Шион в «Звуке» довольно быстро (с. 19) переходит к критике идеи саундскейпа. Препарируя звуковые ландшафты, Шейфер выделяет в них основные тоны (*keynotes* — фоновые звуки), сигналы (*signals* — звуки, несущие информацию) и «звукопримечательности» (*soundmarks* — уникальные, привлекающие внимание «звуки места») <sup>8</sup>. Это разделение, холистичное по своей сути и апеллирующее к повседневным практикам восприятия звука, кажется Шиону «рудиментарным описанием», вместо чего достаточно было бы сказать, что одни звуки образуют фон, а другие — фигуру (с. 21). Критике подвергаются и консервационные решения Шейфера, и его обращение к «звуковым свидетельствам», то есть к описаниям тех или иных звуков в литературе, сделанным до изобретения звукозаписи. Его книги, в противоположность работам Шеффера, «беспорядочны» и представляют собой смесь «технических понятий, описания аппаратов, сведений о музыке, замечаний о повседневной жизни и оригинальных концептов» (с. 250).

6 *Барт Р.* Зерно голоса / Пер. с фр. А. Логутова // Новое литературное обозрение. 2017. № 148. С. 77.

7 См.: *Schafer R.M.* The Tuning of the World. N.Y.: Knopf, 1977. Глава из книги была опубликована в: *Шейфер Р.М.* Индустриальная революция / Пер. с англ. А. Косых // Неприкосновенный запас. 2015. № 4 (102). С. 202–223.

8 В русском издании шионовского «Звука» термин «*soundmark*» переведен как «звуковая метка». Наш неологизм «звукопримечательность» призван подчеркнуть его родство со словом «достопримечательность» (*landmark*).

Обращаясь к литературному материалу, Шион нарочито анализирует его не так, как это сделал бы Шейфер, фокусируясь скорее не на цельности звуковых ландшафтов, а на когнитивных механизмах перевода звукового опыта в словесное описание — о важности этого момента для Шиона мы уже упоминали.

Разыгрывающаяся на страницах книги баталия между Шеффером и Шейфером выглядит вне контекста странно и даже неуместно (а контекст в трактате, как всегда, устранен). При всем многообразии работ по звуковым исследованиям, которые в последнее десятилетие дрейфуют в сторону постгуманизма, радикальных онтологий и беспощадной к неподготовленному читателю феноменологии в традициях Хайдеггера и Мерло-Понти, позитивистски настроенный Шион мог бы найти себе более очевидного и, скажем честно, более сильного противника. Эту ситуацию можно объяснить тремя причинами. Во-первых, Шион видит в Шейфере конкурента на поле поиска относительно простого, прозрачного и доступного неспециалистам способа говорения о звуке. Во-вторых, для Шеффера — а значит, и для Шиона — принципиально важен инсайт, рождающийся в момент технически опосредованного вслушивания в звук, позволяющий уловить в нем те самые горизонтальные и вертикальные характеристики звукового объекта, о которых шла речь выше. В 2009 г. Национальный кинематографический совет Канады снял небольшой фильм о Шейфере, завершающийся почти тем же призывом, что и в заглавии книги Шиона: «Слушайте!»<sup>9</sup> Но при этом перед нами не инженер, сидящий в студии среди загадочных электрических агрегатов, а добродушный старик в шапке-ушанке, живущий на ферме посреди бесконечных канадских просторов. Шейфер и Шеффер — это беньяминовские «знахарь» и «хирург», фигуры, существующие в параллельных мирах, связанные лишь взаимными подозрениями. И наконец, третий момент заключается в том, что Шейфер, как и Шеффер, работал на ниве реформирования композиторского образования и воспитания у будущих профессионалов-«звуковиков» новых слушательских привычек. Его книжка 1991 г. «Звуковое образование»<sup>10</sup> — это, по сути, руководство к развитию того самого «редуцированного слушания», о котором пишет Шион, с тем отличием, однако, что для Шейфера звук никогда не может быть полностью вынут из естественного контекста, технологизирован, подвергнут «акусматической редукции».

За вычетом этого заочного спора с Шейфером «Звук» Шиона представляет собой хорошо написанную книгу эрудированного автора, дающую всестороннее представление о звуке — но не о ландшафте современных звуковых исследований. Тем временем в серии «История звука», по словам ее редактора, должны скоро выйти монография Анатолия Рясова «Едва слышный гул: введение в философию звука» и переводы двух важных (и очень непростых) книг: «Акустических территорий» (2010) Брэндона Лабелля — философско-поэтического рассуждения на тему звука и города — и «Звукового потока» (2018) Кристофа Кокса — едва ли не самой важной книги в контексте онтологического поворота в звуковых исследованиях.

9 «R. Murray Schafer: Listen» (dir. by D. New, 2009; <http://www.youtube.com/watch?v=rOlxuXHWfHw>).

10 *Schafer R.M. A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Soundmaking*. Toronto: Arcana, 1991.

## Библиотека дерптского студента-поэта Павла Шкляревского

Поэт и переводчик Павел Петрович Шкляревский (1806—1830) известен публикациями в журналах и альманахах начала 1820-х гг. и сборником стихов, изданным посмертно его другом Михаилом Куторгой<sup>1</sup>. Последний с братом Семеном и Шкляревским учился в Петербургской гимназии, затем они вместе поступили в столичный университет, в один день прибыли в Дерпт для учебы в только что созданном по императорскому указу Профессорском институте и были записаны в книгу студентов Дерптского университета 21 июля 1828 г.<sup>2</sup> Автор научной биографии Шкляревского литературовед и философ Е.А. Бобров использовал дела Профессорского института<sup>3</sup>, однако не учел дело о смерти и наследстве поэта в фонде Дерптского университетского суда<sup>4</sup>. Между тем оно проливает свет как на историю семьи Шкляревских, так и на издание посмертного сборника стихов.

Из документов этого дела следует, что семья Шкляревских происходила из служилых дворян, хотя и родовитых по матери<sup>5</sup>, а не из духовного звания, как предполагал Бобров<sup>6</sup>. Обстоятельства смерти П. Шкляревского описаны М. Куторгой

- 1 Стихотворения Павла Шкляревского. СПб.: печатано в тип. вдовы Плюшар, 1831 (на обложке 1832). Куторга Михаил Семенович (1809—1886) — эллинист, профессор Петербургского, затем Московского университета. О его жизни в Дерпте и затем в Берлине см.: *Мадиссон Ю.* Молодой Куторга // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1956. Т. 43. С. 18—27; *Константинова А.Д.* М.С. Куторга как историк античности. Казань, 1956. С. 3—26.
- 2 Rahvusarhiiv (Национальный архив Эстонии = ЕАА). Ф. 402.7.5 Verzeichnis der immatrikulierten Studenten. Matrikeln № 1-3140: 349f—350.
- 3 О Профессорском институте см.: *Тамул В.Э.* Профессорский институт и международные научные связи Тартуского университета в первой половине XIX века: дисс. ... канд. ист. наук. Тарту, 1988. С. 55—58, 97—101, 132, 151, 233—235. Данные о поступлении в Профессорский институт П. Шкляревского автор диссертации не привел, нет его и в списке учащихся института в приложении к диссертации. Он упомянут лишь среди трех умерших воспитанников института (с. 61).
- 4 ЕАА. Ф. 402. Имп. Дерптский/Юрьевский университет, 1802—1918. Оп. 8. Ед. хр. 791. Akte Nachlassachen des verstorbenen Zöglings des Professoreninstituts Paul Sklarewsky. 01.07.1830—18.08.1834. Далее ссылки на листы этого дела даются в тексте в круглых скобках. В университетском суде рассматривались гражданские (наследственные) и криминальные (дисциплинарные нарушения, дуэли, самоубийства и пр.) дела профессоров, преподавателей и студентов, неподсудные городской полиции.
- 5 В примечаниях к переводу строки «Могущие предки, дышавшие славой!» баллады Байрона «Лакин-и-Гер» М. Куторга отметил: «Здесь сочинитель разумеет предков своих с материнской стороны Гордонов» (Стихотворения Павла Шкляревского. С. 8). Гордоны были наследниками сына казненного Кромвелем шотландского маркиза Хантли Генрика Гордона, переселившегося в Польшу и в 1658 г. получившего от короля Яна Казимира индигенат польского дворянина. Его потомки внесены в родословные книги дворян Царства Польского. Приношу искреннюю благодарность А.А. Шумкову за справки о полтавских дворянах и об учебе П.П. Шкляревского в Петербургском университете, где он значится как «сын протоиерея из дворян православного духовного сословия» (ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 27. Д. 409 (С). Первое столетие. С. 478—479, 482, указ.).
- 6 Бобров писал: «Павел Петрович Шкляревский, как показывает его фамилия, был малоросс; происходил он из духовного звания» (*Бобров Е.* Жизнь и поэзия Павла Петровича Шкляревского // Сборник Учено-литературного общества при имп. Юрьевском

в письме к отцу поэта от 2 февраля 1831 г., т.е. во время его работы над подготовкой к изданию сборника стихов П. Шкляревского<sup>7</sup>:

Милостив[ый] госу[да]рь Петр Максимович!

Покорнейше благодарю Вас за лестное письмо Ваше, доверенность, которые я имел честь получить еще вскоре после Крещения; но сильная глазная болезнь, от которой еще и теперь я не совсем выздоровел, препятствовали мне тотчас исправно поблагодарить Вас за доверенность, которой Вы меня удостоили, и уведомить Вас подробно о болезни Вашего сына, о чем Вы изволили просить меня. Но должен сказать Вам откровенно, что эти слова Ваши меня поразили, ибо я никак не мог представить, почему не написали Вам об этом родственники Ваши в Петербурге, [например] Его превосходительство Созонович, который знал об этом совершенно, также капитан путей сообщения Скальский был сам в Дерпте и обещал Вас об этом уведомить<sup>8</sup>. Но если уже так случилось, то я принимаю на себя это печальное известие, хотя оно снова пробудит во мне те чувства грусти, которые начали было утихать — он был моим другом.

Еще вскоре по приезде в Дерпт сын Ваш почувствовал слабость в груди, которая продолжалась во всю зиму, при начале осени эта болезнь усилилась, так что в май 1829 года он даже начинал харкать кровью, хотя это и продолжалось недолго. Наш директор статский советник Вас[илий] Матвеевич Перевоицков<sup>9</sup> прилагал все возможные старания о Вашем сыне: присылал ему от себя кушанья, какие только приказывал доктор, возил его летом для прогулки в загородные окрестности и приглашал его часто к себе для большего рассеяния. Вскоре наступили каникулы, он жил иногда в деревне, и это его поправило так, что он мог бы совершенно выздороветь, если бы был осторожнее; но желание учиться было в нем столь велико, что он занимался гораздо более, нежели сколько ему позволяли силы; иногда он просиживал до трех часов пополуночи, и это и было причиной его смерти. В том же году у него открылась сильная чахотка; в феврале 1830 года он слег в постель и уже более не вставал. Несмотря на все старания доктора и директора, он не мог более выздороветь, весной ему было еще хуже, и 10 июня 1830 года в 12 часов ночи он скончался, окруженный нами и в глазах директора<sup>10</sup>. Он умер так спокойно, что каждому остается только желать иметь такую кончину, когда провидению угодно будет оторвать кого-либо от сего мира; до самого последнего часу он был в полном рассудке, беспрепятственно говорил о том, что не виделся долго с Вами, и даже хотел поехать к Вам летом, если бы было ему несколько легче, но судьба этого не допустила.

Желая оказать последний долг, мы все сложились и похоронили на общий счет. Многие профессора, студенты, даже дамы тех домов, в которых он был принят, шли за его гробом до самой могилы; после похорон по русскому обыкновению мы сделали стол, за которым сидело 30 человек.

---

университете. Юрьев, 1909. Т. 14. С. 20). В своих письмах отец Шкляревского неизменно именовал себя «дворянином Лохвицкого повета Полтавской губернии» (См.: ЕАА.402.8.791: 5, 11 р.).

7 Здесь и далее тексты документов приводятся в современной орфографии.

8 Капитан Скальский был инженером II класса Петербургского института путей сообщения.

9 О профессоре Дерптского университета В.М. Перевоицкове (1785—1851) см.: *Салупере М. В.М. Перевоицков — профессор русского языка и словесности Дерптского университета // 200 лет русско-славянской филологии в Тарту. Slavica Tartuensia V. Tartu, 2003. С. 311—324.*

10 В записи о смерти в метрической книге Дерптской православной Успенской церкви сказано, что Шкляревский умер 8 июня 1830 г. (ЕАА.1979.1.427: 76).

Из вещей его осталось очень немного<sup>11</sup>, и их не могло быть много по нашему образу жизни; мы здесь живем, не имея ни стола, ни стула, ни даже собственной кровати, здесь все наемное, да и зачем запастись всеми подобными вещами молодым людям, которые должны скоро отсюда уехать; но зато осталось довольно книг, которых одних будет рублей на триста слишком. Я составлю всему роспись и по продаже всего пришлю Вам оную вместе с деньгами, надобно радоваться, что по крайней мере все книги и вещи сохранены, хотя доставание оных и стоило мне больших трудов. Я теперь начинаю продавать книги и стараюсь не спускать по малой цене, и надеюсь, что Вы останетесь совершенно довольны моими распоряжениями, я не говорю о трудностях, сопряженных с этим, кто хоть однажды имел случай быть в подобных обстоятельствах, тот их очень понимает.

С истинным почтением и совершенною преданностью, имею честь быть, милостивый государь, Ваш покорный слуга Михаил Куторга.

1831 года, февраля 2-го дня, Дерпт.

P.S. Вы желали иметь мою родословную. Я родился 1809 года 6-го ноября от благородных родителей в городе Мстиславле Могилевской губернии. Отец мой служит в штатской службе в Петербурге. Я воспитывался в гимназии с Вашим сыном 4 года, потом в Петербургском университете 1½ года и вместе с ним выбран в Профессорский институт (л. 11—12).

Ранее, в конце 1830 г., отец Шкляревского послал М. Куторге доверенность, в которой предлагал ему собрать все сочинения сына и издать их, не указав источников финансирования:

Ваше благородие,  
милостивый государь  
Михаил Семенович!

Минувшего октября от 26-го числа совершенно уже известился, что алчная коса смерти, к последнему несчастью и вечно неутешной скорби моей, в Профессорском институте при Имп. Дерптском университете с Высочайшей воли образовавшегося науками к пользе отечества, родного моего сына Павла Шкляревского нить жизни пресекла, исторгла из числа живых и лишила меня, безутешного при несчастьях, с каждым днем мне встречающихся, вечной отрады, тем более что я имел его одного токмо.

Милостивый государь! Я довольно сведом из отзывов ко мне моего сына, в жизни его делаемых, что он, не щадя сил его, всемерно старался сделаться достойным и полезным сыном Отечества, быть добрым человеком, блюсти светлость ума и паче всего непорочность нравов, и тем оправдать любовь начальства его и быть мне отрадою, что все он, и Вам неизвестно, исполнил, и в 1823 году, как явствует из журналов, отрывки его сочинений в стихах напечатаны; теперь же извещен я обстоятельно, что по смерти сына моего Павла осталось немалое ко-

---

11 Приводим сделанный профессором В.М. Перевощиковым список вещей П.П. Шкляревского, переданных 10 января 1831 г. М. Куторге: 1) ящик красного дерева; в нем печатка, подгалстучник, 7 картин, дворянское свидетельство и два свидетельства С.-Петербургского университета; 2) реолька (студенческая форменная шляпа-треуголка. — *Т.Ш.*); 3) 5 рубак; 4) 6 подштанников; 5) 5 пар носков и шерстяные чулки; 6) 7 полотенец; 7) наволочка; 8) 4 простыни; 9) тюфяк и подушка; 10) 6 носовых платков; 11) 2 черных косынки и одна белая; 12) черная материя на жилет; 13) суконный жилет; 14) 2 пары летних брюк: белые и нанковые; 15) синий фрак; 16) форменный сюртук; 17) шинель; 18) фуфайка; 19) сапоги; 20) чемодан; 21) лоскут зеленой байки; 22) шарф шерстяной; 23) 2 салфетки; 24) скатерть (л. 5).

личество сочинений его и переводов в стихах и прозе, и все оные остаются в большом количестве не напечатаны.

Милостивый государь Михаил Семенович! Я имею ясное сведение, что сын мой Павел, уже умерший, во всю жизнь его имел счастье пользоваться Вашими милостями, ласками и приязнью и даже достиг именоваться Вашим другом, то сим обстоятельством и единственно в то доверие, кое Вы изъявляли к покойному сыну моему Павлу, я, приемля смелость, всепокорнейше прошу Вас, потрудитесь собрать все сына моего сочинения, как оставшиеся в квартире его, так и руках находящиеся, у кого Вы не отыщете, и, отыскав все журналы из напечатанных уже статей его, а также и переводы его с немецкого и с других языков, и указав авторов на то и сочинителей, рассмотрев все его сочинения и переводы в стихах и прозе состоящие и приведя все его сочинения и переводы в систематический порядок, потрудитесь чрез кого Вам будет благоугодно переписать. А как я согласен и желаю душевно и сердечно, чтобы труды сына моего Павла не остались во мраке неизвестности, то всепокорнейше прошу Вас, милостивый государь! По порядку Вам известному не пощадите трудов Ваших для напечатания всех сочинений и переводов сына моего потребных, и сим докажете дружбу Вашу к нему и по смерти его, и имени его как друга Вашего не допустите остаться во тьме неизвестности, на что я предоставляю Вам полное и неотъемлемое право.

Между тем же я имею достоверные и ясные сведения, что по смерти сына моего Павла осталось немалое количество и на значительную сумму книг, из коих большая часть латинских, греческих и немецких, а также остались французские, английские и несколько еврейских, ибо он учился и сему языку, каковые все книги потребны ему были к предметам ученым, а особенно мифологии и филологии, остались также и российские в речах и стихотворениях, а при том довольно количество вещей и одеяния, то по сему покорнейше прошу Вас, милостивый государь, все сына моего Павла книги, вещи и одеяния продать без изъятия чего-либо, и деньги за вырученное всё от продажи все переслать мне.

Милостивый государь! Дружба Ваша к покойному сыну моему и приязнь, из детства между Вами соединенные, в полной мере дают мне возможность надеяться, что Вы в просьбе моей по сему моему верующему письму к Вам простираемой не откажете и потрудитесь довершить Вашу к сыну моему и по смерти его приверженность, а потому во всем, что ни изъяснил в сем моем письме, я Вам верю, и все, что Вы по сему верующему моему письму не учините, спорить и прекословить не буду. За сим честь имею навсегда быть и именоваться Вашего благородия покорнейшим слугою.

Петр Максимов, сын Шкляревский, Полтавской губернии Лохвицкого повета дворянин, местечка Сенчи<sup>12</sup> Николаевской церкви протоиерей.

1830 года, декабря 2-го дня (л. 7—8).

По этой доверенности, заверенной в поветовом суде, М. Куторга 19 января 1831 г. получил из канцелярии университета книги и вещи и сделал все возможное для увековечивания литературного наследия друга. Он выбрал 29 произведений, вышедших из-под пера П. Шкляревского в 1823—1830 гг., в т.ч. 19 переводов с английского, немецкого и греческого, снабдил их кратким предисловием, и 21 июня этого же года цензор, ординарный профессор Санкт-Петербургского университета Н.И. Бутырский дозволил печатание. Но из печати сборник вышел только в начале 1832 г., именно этим фактом объясняется различие дат выхода на обложке и титульном листе.

12 Сейчас село в Лохвицком районе Полтавской области Украины.

Е.А. Бобров предполагал, что сборник Куторга напечатал за свой счет<sup>13</sup>. Но в мае 1834 г. в Дерптский университетский суд поступило препровожденное от имени императора прошение П.М. Шкляревского с претензиями к М. Куторге по поводу книг и вещей своего сына. В нем, в частности, говорилось, что «доныне ни от него [М. Куторги] и ни от кого никакого сведения не имею, а потому всеподданнейше прошу и дабы Высочайшим Вашего Императорского Величества указом повелено было чрез Дерптское университетское правление истребовать от г. Куторги в полных обстоятельствах или от кого следует, как по письмам его ко мне писанным и при сем прилагаемым, так и по доверенности ему мною данной, а равно и по партикулярным моим к нему отзывам, сведение, что именно им исполнено, что окончено или не окончено и почему точно, а равно в случае он, г. Куторга, сообразно значащемуся его требованию, кое из прилагаемых при сем его писем видно и данной ему мною доверенности учинить чего-либо и прислать принадлежащего мне, все оставшееся по смерти сына моего Павла Шкляревского и им обязаемого в письмах его, выслать почему-либо не захотел; и в случае, [если] чрез него я получить уже ничего не могу, то чрез кого все ним описанное оставшееся после смерти сына моего получить я могу, и кого о том утруждать мою просьбою я обязан; о всем сем не оставить снабдить меня письменным сведением в город Лохвицу, а быть то в местечке Сенча малороссийской Полтавской губернии, и сим хотя средством, как я лишился сына моего, которого только одного и имел, не оставить меня без утешным» (л. 12).

Дело о наследстве Павла Шкляревского снова было открыто, но к этому времени ни В.М. Перевощикова, ни М.С. Куторги в Дерпте уже не было. Первый принужден был оставить университет из-за скандала, связанного с большим «кошачьим концертом» у дома профессора и выбитым окном, за который, судя по штрафной книге, в феврале 1830 г. было наказано около 40 студентов<sup>14</sup>. С осеннего семестра Перевощикова уволили по состоянию здоровья с полной пенсией. Получивший степень магистра М.С. Куторга к защите докторской диссертации в Дерпте не был допущен и в мае 1833 г. уехал в Германию для продолжения образования<sup>15</sup>. Исполняющий должность ректора профессор Х. Мойер 8 июня 1834 г. написал П.М. Шкляревскому, что М. Куторга по его доверенности принял под расписку все вещи и книги П.П. Шкляревского в начале 1831 г., но в настоящее время находится за границей и более университетскому суду не подлежит. Через содержателя дерптского частного пансиона Б. Дитлера, на дочери которого был женат брат М. Куторги Семен, письмо было переслано в Берлин, чтобы М. Куторга известил П.М. Шкляревского о состоянии дел с наследством сына (л. 14–16).

Окончательно дело было закрыто 16 августа 1834 г., когда на заседании университетского суда были рассмотрены квитанции о продаже наследства, присланные М. Куторгой протоиерею Шкляревскому 18 июля этого же года.

Однако вопрос о судьбе богатой филологической библиотеки П. Шкляревского остается открытым. Возможно, часть книг осталась у М. Куторги. Известно, что после смерти М. Куторги, жившего в последние годы своей жизни в имении Борок в Могилевской губернии, осталась богатейшая библиотека<sup>16</sup>. Пе-

13 См.: Бобров Е. Указ. соч. С. 24.

14 Дело началось из-за грубого одергивания Перевощиковым двух студентов, в защиту которых и состоялся «концерт». Перевощиков покинул Дерпт в августе этого года, хотя еще до 11 сентября состоял на службе (см.: ЕАА.402.8.1452; ЕАА.402.8.).

15 См.: Мадиссон Ю. Указ. соч. С. 29.

16 См.: Фролова О.Э. Издания Этьеннов из собрания М.С. Куторги в РНБ // Мнемон: исслед. и публ. по истории античного мира. СПб., 2005. Вып. 4. С. 453–464.

чатный каталог, подготовленный к аукциону, изобилует редкими и дорогими книгами, в нем также значились и несколько экземпляров «Стихотворений» Шкляревского<sup>17</sup>.

В деле сохранился перечень книг библиотеки Шкляревского, составленный В.М. Перевощиковым. В нем 90 наименований (см. список в приложении), в то время как, например, в списке книг, оставшихся после смерти профессора А.С. Кайсарова, было всего 24 наименования<sup>18</sup>.

Судя по содержанию библиотеки Шкляревского, его вполне можно назвать полиглотом. После года учебы в немецком университете его успехи в языках были весьма впечатляющи. В отчете директора Профессорского института В.М. Перевощикова за 1828/1829 г. отмечалось, что по словесности латинской и греческой он имел оценки отличные, по немецкому языку — очень хорошие, по французскому — хорошие<sup>19</sup>. В списке, составленном Перевощиковым, 64 названия книг на латыни, греческом, немецком, французском и еврейском языках. Среди них труды Геродота, Гомера, Еврипида, Софокла, Аристофана, Цицерона; учебники, пособия, словари по классическим языкам, а также по еврейскому, французскому, английскому и немецкому. Из художественной литературы находим собрания сочинений Шиллера, Гёте и других западноевропейских писателей конца XVIII — начала XIX вв. Можно констатировать, что у Шкляревского имелись труды почти всех знаменитых в то время в Европе классических филологов, с многими из которых состоял в переписке его наставник в Дерпте профессор классической филологии и искусств Карл Симон Моргенштерн (1770—1852).

Отдельным, гораздо меньшим списком представлены российская словесность, учебная литература и словари на русском языке. Перечень позволяет, с одной стороны, в определенной мере судить о литературных пристрастиях Шкляревского, а с другой — об учебной литературе, принятой в средних и высших учебных заведениях России. Среди книг имеются сочинения Батюшкова, Капниста, Языкова и представителей «литературного фона» — Ник. Грамматина, графа Д. Хвостова, а также новейшие литературные альманахи — «Невский альманах», «Календарь муз», «Полярная звезда». Из переводов представлены «Илиада» в переводе Н. Гнедича и «Творения Гезиода» в переводе П. Голенищева-Кутузова. Среди учебных пособий — русская грамматика Н. Греча, немецкая грамматика Шумахера, российско-румынская грамматика С. Марцеллы, российско-греческий разговорник 1795 г., «Логика» С. Додаева-Магарского, «История философских систем» А. Галича и др.

Примечательно, что в библиотеке дерптского студента бережно хранились книги К. Рылеева «Войнаровский» и «Думы». Элементы его поэтического стиля можно обнаружить в опубликованных стихах Шкляревского. Е.А. Бобров, который не знал, что в библиотеке Шкляревского были произведения Рылеева, комментируя «Элегию», посвященную М.С. Куторге, замечал, что это «подражание известным стихам К.Ф. Рылеева к А.А. Бестужеву “Не сбылись, мой друг, пророчества пылкой юности моей”»<sup>20</sup>. Мысль о подражании молодого Шкляревского поэту-декабристу подтверждает и дума «Кучум», написанная в 1826 г. Еще до отъезда в Дерпт Шкляревский написал стихотворение «Дума злодея», в котором можно усмотреть и намек на казнь Рылеева и его сподвижников:

17 Каталог библиотеки М.С. Куторга. СПб., 1906.

18 См.: ЕАА.402.8.638: 62—62 р.

19 ЕАА.402.4.512.

20 Бобров Е. Указ. соч. С. 25.

Исчезну я — но престушенья  
Пребудут в век позор людей!  
И сладкий мир успокоенья  
Найдут в обители теней...<sup>21</sup>

Л.Я. Гинзбург относил Шкляревского к «явлениям вне декабристской атмосферы» и подражателям Жуковского, подобно его одногодку А.И. Подолинскому и П.Г. Ободовскому, с которым он должен был познакомиться во время учебы в гимназии<sup>22</sup>. Ободовский, как старший товарищ, несомненно, оказал влияние на него, у обоих есть переводы одного круга авторов (Ф. Маттисон, Ф. Шиллер, Гёте), оба принимали участие в «Невском альманахе». Но, кажется, более прав В.Э. Вацуро, который считал, что «Шкляревский не следует эпигонам элегической поэзии 1820-х годов, — он тяготеет к философской символике и усложненной и несколько абстрактной образности»<sup>23</sup>. Об истоках литературных тем и поэтической манеры Шкляревского дает представление даже беглый анализ содержания его личной библиотеки. Еще в Петербурге Шкляревский познакомился с учением Шеллинга в университете и по книге А.И. Галича «История философских систем» (1818). Эту же мысль о серьезной философской подготовке подтверждает и наличие в собрании Шкляревского трудов Канта и его последователя и популяризатора профессора Дерптского университета Г.Б. Йеше<sup>24</sup>. В 1828 г. Шкляревский слушал его курс психологии и посещал по субботам особые консерваториумы (семинары), который Йеше устраивал специально для русских учащихся Профессорского института.

В целом содержание книжного собрания студента-поэта дает представление как об истоках тем его переводов, так и о манере и собственной интерпретации его поэтического творчества, формировавшегося под влиянием множества разнородных факторов, в том числе преддекабристской русской и по преимуществу немецкой литературы и философии.

## Приложение

### Список книг члена Профессорского института Павла Петровича Шкляревского<sup>25</sup>.

1. Herodoti Halicarnassei Historiarum. Libri IX / Tomi 2 [morvm librorum accvrate editi. Lipsiæ Svmptibvs J. A. G] Weigelii [1819].
2. Homeri opera omnia, cura Ernestii, ed 2. Lipsiæ, 1824. Vol. 1, 2, 3, 4, 5.

---

21 Стихотворения Павла Шкляревского. С. 22.

22 Гинзбург Л.Я. Русская поэзия 1820—1830-х годов // Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. Л. (Биб-ка поэта). С. 32.

23 Вацуро В.Э. П.П. Шкляревский // Там же. С. 477.

24 Йеше Готлоб Бенъямин (Gottlob Benjamin Jaesche (Jäsche), 1762—1842), кантианец, первый ординарный профессор Дерптского университета (1802—1839). В библиотеке Тартуского университета сохранились лекции по метафизике А.Г. Бумгартена с пометами И. Канта из личного собрания (TÜR, RARA Mscr 93).

25 Список составлен директором Профессорского института В.М. Перовицкиным 30 июня 1830 г. (ЕАА.402.8.791: 2—4).

3. Euripidis tragoediae, ex rec. Mathiae. Bd. 1. Tom. III. [Nova editio accurata in usum praelectionum academicarum et scholarum. Lipsiae] sump[tibus Io. A. G.] Weigelii [Lugduni Batavorum: apud S. et J. Luchtmans, 1819].
4. Aeschili tragoediae, [optimorum librorum fidem recensuit, integram lectionis varietatem notasque] ad[iecit adiecit Augustus Augustus] Wellauer. Vol. 2. [Agamemnonem, Choephoros, Eumenidas et Persas, itemque indices continens] Lipsiae, 1823.
5. Sophoclis tragoediae septem, ad [optimorum exemplarium fidem ac praecipue codicis vetustissimi Florentini a Petro] Elmsleio [collati, emendatae cum annotatione tantum non integra Brunckii et Schaeferi et aliorum selecta. Accedunt deperditarum tragoediarum fragmenta], ed. Elmseius, Vol. 5. Electra. Lipsiae [C. H. F. Hartmann], 1827.
6. Aristophanis comoediae [Undecim Graece et Latine. Editio Novissima. Ioh. Ravesteymum]. Amsterdami, 1670.
7. [T. Macci]. Plauti comoediae tres, ed. [Fr.] Lindemann. [Leipzig, Hinrichs] 1823.
8. [Publii] Terentii [Afri] Comoediae, ed. [ad fidem optimarum editionum recognovit, accentibus rhythmicis, bentleii invento, et notis vel ad intelligendum vel ad emendandum instruxit Theod. Frid. God.] Reinhardt. Lipsiae, 1827. Sump[tibus et typis B.G.] Teubneri.
9. Pindari carmina, [Pythia, Nemea: cum scholiis integris emendatis edidit, varietatem lectionis, adnotationem criticam et indices adiecit / rec Beckius [Christianus Daniel], edit 2, Sump[tibus] Weigelii]. Lipsiae, [1795].
10. Homeri Odysseae rapsodiae sex, ed. Jezowsky. Mosquae, 1828<sup>26</sup>.
11. [M.Tullii] Ciceronis opera, ed. [Io. Caspar] Orellius. Turice 1826. Vol. I, Vol. II, Vol. IV, Vol. III, pars I.
12. [M.Tullii] Ciceronis de officiis libri tres, Halae, 1822.
13. [C.] Suetonii [Tranquilli] opera. [In usum scholarum ad optimas editiones accuratissime express]. Halae, 1811.
14. [A.] Persii [Flacci] Satyrae. Ex rec. Casauboni Nürenberg. 1820.
15. Platonis Meno, ed. [G.] Stal[?]baum, [Lipsiae], 1828.
16. Griechische Grammatik von Thiersch, mit einen Wörterregister von 1826. Dritte Auflage. [Leipzig: Gerhard Fleischer], 1826.
17. Latein Synonymic von Ernesti. 3. Theil, Leipzig, 1799.
18. Antiquitae Romana in XII tabulas descriptae, ed. M. Georg Gust. Köpke. Petropoli, 1820.
19. Lesebuch der römischen Alterthümer [für Gymnasien und Schulen] von [Johann Leonhardt] Meyer. [5. Verb. Aufl., in der Heyderschen Buchhandlung] Erlangen, 1822.
20. [Francisci] Vigeri [Rotomagensis] de [praecipvis] Graece [dictionis] ideotismis [liber], ed. [Godofredvs] Hermann[vs], edit. 3. Lipsiae [Svmp[tibvs] Caspari Fritschii], 1822.
21. Hoogveen, Doctrina particularum linguae Graecae, [Recensuit, breviavit et auxit Ch. G.] Schütz. Lipsiae, 1806.
22. Pleonasmii graeci [sive commentarius de vocibus quae in sermone graeco abundare dicuntur], auctore [Beniamin] Weiske. Lipsiae: [Apud Ioh. Ambros. Barth], 1807 [MDCCCVII].
23. Die Lehre vom Accent der griechischen Sprache [Für Schulen], von [Dr. Karl] Götting [2. Aufl., Rudolstadt: im Verlage der Hof-Buch- und Kunsthandlung], 1820.
24. Schellers [ausführliche] lateinische Sprachlehre [oder sogenannte Grammatik. [Leipzig: bey Caspar Fritsch, 1803].
25. Rost's Griechisch-Deutsches Wörterbuch. 2.Aufl. [Erfurt; Gotha]. 1823.
26. Rost's Griechisch-Deutsches Wörterbuch. 3.Aufl. 1825.

---

26 Данных об этом издании обнаружить не удалось. В 1828 г. «Одиссея» Гомера издавалась в Лейпциге и в Вене.

27. Lünemann's lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Handwörterbuch [nach Imm. Joh. Gerh. Schellers Anlage neu bearbeitet]. 3 Theile. [Sechste verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig: in der Hahn'schen Verlags-Buchhandlung], 1826.
  28. Spohn [F.A.W.] De lingua et antiquitas Aegyptiorum, pars prima. Lipsiae, 1825.
  29. Tittmann's Darstellung der griechischen Staatsverfassungen. Leipzig [Weidmannische Buchhandlung. G. Reimer], 1822.
  30. Schömann [Georg Frider]. De comitiis atheniensium. Libri tres [Gryphiswaldiae, 1818].
  31. Opuscula mythologica [Ethica et Psychica. Graece et Latine], Amsteradami, 1688.
  32. Religion der Karthager et Babylonier, von [Friedrich] Münter. Kopenhagen, 1821, 1822, 1824, 1827.
  33. Biblia Hebraica [Digessit, et graviores lectionum varietates] ad [Joh. Jahn], 1806.
  34. Hebräisches und Haldäisches Handwörterbuch [über das Alte Testament von Wilhelm] Gesenius. [Leipzig: Vogel]. 1828. 3. Auflage.
  35. Geschichte der theologischen Wissenschaften [seit der Ausbreitung der alten Literatur] von [C. Fr.] Stäudlin. 2 Theile, [Göttingen] 1810 [1811].
  36. Hebräisches Elementarbuch von Gesenius, 2. Theile. 8te Aufl. [Renger] 1826.
  37. [Vberiorvm] Adnotationum [Philologico-Exegeticarvm] in Hagiographos vet. Testamenti libros. Vol. I, II et III. [Hrsg. Jo. Henr. Michaelis. Halae: Sumtibus Orphanotrophi, 1720].
  38. Litteratur der Theologie [hauptsächlich des neunzehnten Jahrhunderts] von Simon, Leipzig [1813].
  39. Hebräische Sprachlehre [Nebst einer Kritik der Danzischen und Meinerischen Methode in der Vorrede] von [Johan Severin] Vater, 2te Auflage. 1814.
  40. Novum Testamentum Graece, ed Griesbach. Vol. 2. Halae [Saxsonum: Apvd Jo. Jac. Cvrtii Haeredes et Londini apvd Petr. Elmsly, 1796], ed. secunda.
  41. Schillers Werke — 17 Theile. 1-ter B[an]d fehlte, in 12<sup>27</sup>.
  42. Goethe's Gedichte, Erster Theil. [Neue Auflage]. Stuttgart u. Tübingen [in der J.G. Cotta'chen Buchhandlung], 1821<sup>28</sup>.
  43. [J.G.] Gerder's zwei Preisschriften [welche die von der Königl. Akademie der Wissenschaften für die Jahre 1770 und 1773 gesetzten Preise erhalten haben]. Berlin [bei Chr.Fr. Voss und Sohn], 1789.
  44. Merkwürdigkeiten der Morduanän, Kosaken, Kalmüken ect. 1773<sup>29</sup>.
  45. Elémens de la langue anglaise par Sixet. — a'Paris, 1805.
  46. Englischese Lesebuch von [Johan Christian] Fick. Erlangen, 1816.
  47. Histoire de la rivalité de Carthage et de Rome, par [A.H.] Dampmartin. [Strasbourg et Paris, 1789]. Tom[e] I. II.
  48. La mort de Caton [tragédie, nouvellement traduite de l'anglais, de M. Addison. Edité par A Strasbourg, Chez J. G. Treuttel, libraire. A Paris, Chez Onfroi, libraire, s. d.] [1789].
- 
27. Собрание сочинений Шиллера в 17 томах, первый том отсутствует. В сборнике Шкляревского опубликованы три перевода из Шиллера: «Пляска» («Der Tanz», 1826), «Дева из чужбины» («Mädchen aus dem Frende», 1825), «Могущество песнопения» («Die Macht des Gesangs», 1830).
  28. Сборник Шкляревского открывается переводом 1825 г. песни Миньоны из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера». В России она известна в переводе Жуковского («Мина», 1817) и более поздних Мея (1847) и Тютчева. Кроме того, к этому же году относятся переводы Шкляревским популярных баллад Гёте «Прекрасная ночь» и «Певец».
  29. Имеется в виду этнографическая часть из путешествий П.С. Палласа, изданная во Франкфурте в 1773 г. «Merkwürdigkeiten der Morduanän, Kosaken, Kalmücken, Kirgisen, Baschkiren etc. Nebst anderen dahin gehörigen Nachrichten, und Kupfern».

49. Chroniken (ohne Titelblatt) (без заглавного листа)<sup>30</sup>.
50. Luise [ein ländliches Gedicht: in drei Idyllen] von [Johann Heinrich] Voß. [Königsberg: in der Universitätsbuchhandlung, 1824].
51. Die Astronomie nach Newton's Grundsätzen [erklärt; fasslich für die, so nicht Mathematik studiren] von Kirchhof, 1. Th[eil]. [Nach dem Englischen des J. Ferguson hin und wieder umgearbeitet und mit Zusätzen versehen von N.A.J. Kirchhof. Mit XI Kupfertafeln. Berlin und Stettin: bey Friedrich Nicolai, 1793. 3.verm. Auflage].
52. Grundlinie der Ethic [oder philosophischen Sittenlehre. Zunächst zum Gebrauch seiner Vorlesungen entworfen] von [Gottlob Benjamin] Jaesche. Dorpat, 1824.
53. Grundriss der empirischen Psychologie [zum Gebrauch für Schulen] von [Ludwig Heinrich] Jacob, Leipzig [in der Hartmann'schen Buchhandlung], 1814.
54. [Immanuel] Kant's Logik [ein Handbuch zu Vorlesungen / [Herausgeber Gottlob Benjamin Jäsche], [Königsberg: bey Friedrich Nicolovius], 1800.
55. [Jakob] Fries, [System der] Methaphysic [ein Handbuch für Lehrer und zum Selbstgebrauch. Heidelberg: bey Christian Friedrich Winter], 1824.
56. Betrachtungen über die Welt, aus dem Hebräischen übersezt von Koku.
57. Gemälde von Europa, [aus dem Französischen] des Abts Raynal. [übersetzt v. C. W. v. R. Dessau und Leipzig: Auf Kosten der Verlagskasse für Gelehrte und Künstler, und zu finden in der Buchhandlung der Gelehrten, 1783].
58. Kosegarten's Kirchenhistorische Ansichten. [Reval: C. Dullo 1824]<sup>31</sup>.
59. Ueber das Leben und den Charakter die Kaiserin von Russland Katharina II. [mit Freymüthigkeit und Unparteylichkeit / von Johann Gottfried Seume]. Altona: [Georg Joachim Göschen], 1797.
60. Russland's Sieg über die Ottomanische Pforte. [Festrede zur Feier des am 2. September 1829 in Adrianopel abgeschlossenen Friedens, gesprochen im grossen Hörsaale der K. Universität Dorpat am 6. October 1829] von [Dr. Ernst] Sartorius [ordentlichem Prof. Dorpat], 1829 (Dorpat: J. C. Schönmann)<sup>32</sup>.
61. Oratis Sartorii<sup>33</sup>.
62. Grabrede auf den [ewig Denkwürdigen] Patriarchen Konstantinopel's Gregorius [gesprochen zu Odessa in der Russischen Kirche der Verklärung, am 19 Juni 1821, von dem Presbyter und Oekonomus Konstantinus; übersetzt von Dr. A. Grimm. St. Petersburg: Veh'sche Buchhandlung, 1824]. Griechisch und Russisch.
63. De digitali purpurea [dissertatio inauguralis, quam consensu Universitatis Caesariae Litterarum Mosquensis pro gradu doctoris medicinae, legitime consequendo, conscripsit atque in Universitate Litterarum Caesarea Dorpatensi, publice defendet auctor Joannes] scripsit Schychowsky. [Kalugensis, medicus primi ordinis et obstetricator. Dorpati Livonorum. Typis J. C. Schönmanni, typographi academici. MDCCCXXIX]<sup>34</sup>.

---

30 Возможно, имеется в виду: Chroniken. Eine Auswahl historischer und romantischer Darstellungen aus der Vorzeit. Von August von Kotzebue. Leipzig, 1809.

31 Полное название альбома: «Ansichten über Studium, Plan und Darstellung der allgemeinen Kirchengeschichte, nebst einigen Worten über die Decretalen des Pseudo-Isidors, die Bulle: in coeno Domini, über Symbolik und Mystik, von Friedrich Franz Kosegarten».

32 Эрнст Вильгельм Христиан Сарториус (1797—1859) — теолог, ординарный профессор догматики и морали Дерптского университета (1824—1837).

33 Возможно, имеется в виду речь Сарториуса «Vom höchsten Principe der Wissenschaft» (Dorpat, 1829).

34 Докторская диссертация Ивана Осиповича Шиховского (1800—1854) по медицине. Он изучал медицину и ботанику в Профессорском институте в 1828—1833 гг.; впоследствии был профессором в Московском и Петербургском университетах.

64. *Lingua Grece et Latine cum dialectis Slavicis* [in re grammatica comparator], auctore [Frederico] Graefo. Specimen I. [Petropoli [s.n.], MDCCCXXVII], 1827.
65. Илиада Гомера, перевод [Н.] Гнедича. [Ч. 1—2] С. Петербург, [печатано в Типографии Императорской Российской академии,] 1829.
66. Сочинения Батюшкова. 1, 2<sup>35</sup>.
67. Лирические Сочинения [Василия] Капниста. [С.-Петербург: печатано в типографии Ф. Дрехслера, 1806].
68. Стихотворения Николая Грамматина. [СПб.,] 1829. 2 части.
69. Войнаровский. Соч. [К.] Рылеева. [Москва: в тип. С. Селивановского, 1825].
70. Думы. Сочинение [К.] Рылеева. Москва: в тип. С. Селивановского. 1825].
71. Полярная звезда [Карманная книжка на 1824-й год для любительниц и любителей русской словесности / Изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым: в 3 кн.] за 1824 и за 1825 год. [С.-Петербург: в Военной тип. Главного штаба Е.И.В.]
72. Календарь Муз, изд. [Александром] Измайловым [1826, 1827]<sup>36</sup>.
73. Древние и нынешние Болгаре [в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к Россиянам. Историко-критические изыскания], соч. [Юрия] Виневина. Том 1. Москва [в Университетской типографии], 1829.
74. История философских систем Галича. [По иностранным руководствам составленная и изданная Главного педагогического института экстраординарным профессором Александром Галичем. СПб.: тип. М. Иверсена, 1818—1819], 2 тома. 1818.
75. [Курс философии. Часть I] Логика. [Сочинение Соломона] Додаева-Магарского. [С.-Петербург: в тип. Александра Смирдина], 1827.
76. Пространная русская грамматика, [изданная Николаем] Гречем. [Том I. С.-Петербург: в тип. издателя, 1827].
77. Российско-румынская грамматика, [составленная], Стефаном Марцеллой и изданная Департаментом народного просвещения]. Книга Первая. Санкт-Петербург [1827].
78. Творения Гезиода. Перевод [Павла] Голенищева-Кутузова, [Москва: в тип. Платона Бекетова] 1807.
79. Употребительнейшие разговоры на Русском и Новогреческом языках. Москва, 1795<sup>37</sup>.
80. Немецкая грамматика Шумахера<sup>38</sup>.
81. Сочинения графа [Д.И.] Хвостова. Том 1. [Санкт-Петербург: тип. Рос. акад., 1828].
82. К графу Хвостову. Послание Языкова<sup>39</sup>.
83. [Сэй Ж.Б.] Разсуждение о политической экономии. [СПб., 1827].

- 
- 35 По-видимому, имеется в виду двухтомник: Опыты в стихах и прозе К. Батюшкова. Ч. 1—2. СПб., 1817.
  - 36 Авторские экземпляры. В «Календаре Муз» Шкляревский опубликовал переводы идилии С. Геснера «Палемон» (1826), а также из Горация «К Мельпомене» (1826) и «К Постуму» (1827). Последнее перепечатано М. Куторгой без указания года (Стихотворения Павла Шкляревского. С. 14).
  - 37 Употребительнейшие разговоры на Российском и простом ныне Греками употребляемом языке. В пользу российского юношества и греков, желающих обучаться российскому языку, изданные Московской Славяно-греко-латинской академии учителем иеродьяконом Владимиром. М.: [Универ. тип., у Ридигера и Клаудия], 1795.
  - 38 Новая практическая немецкая грамматика, сочиненная для употребления в Педагогическом институте и в других подобных училищах <...> Шумахером. СПб., 1821.
  - 39 Языков Н. Послание к его сиятельству графу Дмитрию Ивановичу Хвостову. СПб.: в тип. Имп. Рос. акад., 1827.

84. Василий Воинко. Соч. Троицкого<sup>40</sup>.
85. Известия Российской Академии; книжка 6-ая и 8-ая. [Санкт-Петербург: Морская тип., 1818; 1820].
86. Евангелие (зачерк.: Передано И. Чивилев[у] и П. Лапшин[у]).
87. Речь президента Академии Наук [С.С.] Уварова. [Санкт-Петербург: В типографии Департамента нар. просвещения,] 1818.
88. Древнее сказание о победе великого кн. Дмитрия Иоанновича Донского, изданное [И.И.] Снегиревым. [Москва: в Университетской типографии, 1829].
89. Невский Альманах на 1826 год, [издаваемый Е. Аладьиным. Кн. 2. Санкт-Петербург: в Тип. Департамента нар. просвещения, 1827]<sup>41</sup>.
90. Poetische Anthologie für Frauenzimmer von Gruber. 2 Bücher<sup>42</sup>.

Приписка карандашом на полях: «Все выше именованные книги я верно получил 19 генваря 1831 года. Михаил Курторга».

---

40 *Троицкий* [В.] Василий Воинко. СПб., 1827.

41 Невский альманах: на 1826 год / изд. Е. Аладьиным. СПб., Тип. Департамента нар. просвещения, 1825.

42 *Poetische Anthologie der Teutschen für Frauenzimmer: nebst Poetik und Biographien der Dichter. Bd. 2, Lyrische Eklogen. Oden. Elegien. Religiöse Gesänge. Hymnen* / Hrsg. von J.G. Gruber. Rudolstadt, 1809.

# Хроника научной жизни

## Международная конференция «Трансатлантические связи в европейской и американской литературе»

(СПбГУ, 19–20 июня 2019 года)

Конференция «Трансатлантические связи в европейской и американской литературе», состоявшаяся на факультете свободных искусств и наук (СПбГУ, Санкт-Петербург) 19–20 июня 2019 года, была сосредоточена на проблематике кросс-культурных контактов, межкультурной рецепции и интеллектуальных обменов в географическом ареале Северной Атлантики. Историю трансферов и транзитов идей предполагалось проследить по нескольким магистральным маршрутам: между Лондоном и Нью-Йорком, Парижем и Берлином, Мадридом и Москвой — и в иных комбинациях, которые усложняют сеть литературных связей и создают порядки опосредования в литературном мире. Само возникновение подобной плотной сети литературно-социальных контактов — результат технологического прогресса начала XX века, когда путешествия через океан и рассылка книжной продукции в отдаленные страны стали доступными. Это повлекло за собой возникновение таких феноменов, как массовая миграция представителей богемы, трансатлантические коллаборации в рамках печатных изданий, передвижные выставки. Культурный перенос идей, форм и смыслов — ключевой фактор появления множества новых течений и движений в европейском искусстве. Так, Э. Паунд, Т.С. Элиот, Г. Стайн переносят поэтику модернизма на европейский континент и Британские острова — чтобы затем эхо континентального искусства вернулось назад в США и стимулировало возникновение новых направлений в стране, тогда провинциальной по отношению к европейскому искусству.

В работе конференции приняли участие исследователи из нескольких городов и стран (Москва, Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону, Казань, Россия; Нью-Йорк, США; Гент, Нидерланды; Крайстчерч, Новая Зеландия; Турку, Финляндия). Были представлены ведущие российские и зарубежные институции МГУ, СПбГУ, НИУ ВШЭ, КФУ, ЮФУ, ИМЛИ и ИЯз РАН; Туро-колледж, Университет Турку, Университет Амстердама и Университет Гента, Университет Кэнтербери. Доклады отличались широтой тематик: от обсуждения трансатлантических контактов авангарда — до реконструкции диалога между Тургеневым и Токвилем, Германом Мелвиллом и британской литературной традицией; от исследований о визитах иностранных писателей в СССР и Америку (Клод Маккей, Герберт Уэллс, Томас Манн) — до выявления

типологических параллелей между авторами, которые никогда не встречались (Харусман и Кибиров; Каменский и Мариус де Зайас; Эзра Паунд и практики театра но).

Конференцию открыл доклад *Татьяны Венедиктовой* (МГУ) «*Английские холостяки и новоанглийские девицы: опыт культурной антропологии от Германа Мелвилла (1855)*». Исследовательница предложила рассматривать рассказ Германа Мелвилла «Рай для холостяков, ад для девиц» как «пример работы художника с культурным воображаемым», в рамках которой в вымышленном пространстве перекидывается мост между социальным и эстетическим опытом. Показывая, как культурно-географические, гендерные, классовые оппозиции переводятся в плоскость чувственного переживания и осмысляются на уровне прожитого опыта, Венедиктова заключила, что намеченные в рассказе конфликты — между Старым и Новым Светом, между классами «холостяков» и «девиц», между двумя гендерными моделями — не разрешаются в полной мере, предлагая продуктивное напряжение, которое поддерживает особое эстетическое переживание — ощущение собственной автономии в негостеприимно-безразличном мире, усилие поддержания тепла «в холодно-гибельной среде». Примерно так ощущает себя трансатлантический путешественник-медиатор между культурами — и это состояние Мелвилл предвосхищает в середине XIX века, до того, как оно становится общеразделяемым в веке XX-м.

В следующем пленарном докладе, прочитанном *Владимиром Феценко* (ИЯЗ РАН), «*Трансатлантические рейсы англоязычного авангарда: проблема языка*», было рассмотрено понятие авангарда применительно к новаторским англо-американским художественным движениям и практикам в трансатлантическом пространстве культуры между двух мировых войн. Исследователь подчеркнул, что главной отличительной чертой «трансатлантического» авангарда в треугольнике Лондон — Нью-Йорк — Париж стало критическое вопрошание и революционизация языка в разных формах — от формулы «забыть старый язык поэзии» Э. Паунда и имажистов до манифестаций поэтов Language School в 1970-е годы. Именно идея отказа от наличного языка и создание новых языков искусства роднила англичан и американцев с европейским и русским футуризмом. В то же время трансатлантическая поэтика породила особого рода миграцию идей между двумя континентами, выстроив многочисленные «мосты» вавилонского скопления людей, языков и сообществ. Трансатлантический (англоязычный) авангард, который манифестировался в теории и практике литературного эксперимента, был рассмотрен на материале литературных концепций Э. Паунда, У. Льюиса, Г. Стайн, М. Дюшана, Л. Зукофски, Ю. Джоласа.

Продолжая линию размышления о миграции идей и концепций в англо-американском пространстве, *Ян Пробштейн* (Туро-колледж, Нью-Йорк) представил доклад «*Трансатлантическое путешествие Т.С. Элиота*», продемонстрировав, как этот опыт повлиял на формирование его модернистской поэтики. Элиот для Пробштейна в первую очередь поэт, заново открывающий Старый Свет, а затем сквозь призму Старого Света осмысляющий американскую традицию. Антиподом традиционалиста Элиота является Эзра Паунд — американец, повлиявший на европейскую традицию и определивший ход развития американской поэзии. Элиот, напротив, уходит от американской поэзии и становится европейским поэтом.

*Евгений Павлов* (Университет Кэнтербери, Новая Зеландия) в своем докладе «*Герберт Уэллс и раннесоветские машины времени*» также обратился к опыту вояжа — путешествию британского писателя в Россию. Докладчик сосредоточился на конкретном имажинативном механизме обращения со временем, который фантаст осмыслил, находясь в СССР.

В следующем выступлении *Дмитрий Панченко* (СПбГУ) предложил сменить вектор размышлений на трансатлантические связи в русском литературном пространстве. В своем докладе «*Тургенев, Токвиль и исторические пророчества чело- века в серых очках*» Панченко рассмотрел возможность включения Токвиля в качестве исторического прототипа в некоторые тургеневские тексты.

В иную (географическую) плоскость рассуждение перевела *Ольга Половинкина* (РГГУ) в докладе «*Апроприация классической китайской поэзии в трансатлан- тическом модернистском дискурсе*». Исследовательница прокомментировала амбивалентность англо-американского «трансатлантического» модернизма на ма- териале истории его взаимоотношений с классической китайской поэзией, которая началась с увлечения британских и американских модернистов лекциями Л. Бинь- она и переводами китаиста Г.А. Джайлза. Несколько условно можно разделить этих неопитов на ассоциировавшийся с имажизмом американский круг во главе с Эзрой Паундом и английскую группу «Блумсбери». Так, здесь наблюдается ряд общих установок в восприятии классической китайской поэзии. Во-первых, желание ви- деть в ней новый «образец», «другую Грецию», подразумевающее вестернизацию китайской поэзии, способ ее апроприации западным сознанием. Во-вторых — стремление устанавливать ассоциации с французской поэзией символизма. Раз- личия в восприятии китайской поэзии британскими и американскими модерни- стами были установлены в процессе сопоставления переводов Эзры Паунда с пере- водами принадлежавшего к «Блумсбери» китаиста Артура Уэйли. То, как Уэйли работает со словом и поэтической формой, свидетельствует, что это переводчик модернистской школы, отчасти находившийся под влиянием Паунда. Стремление к точному знанию, которое доминировало в переводах Уэйли, было следствием определенного типа колониальных практик, «воли к истине», по Э. Саиду. У Па- унда китайский превращается в американский вариант адамического языка: прин- ципиально важно не изучать и понимать, но дешифровывать, самому добираться до значений — то есть, изобретая, апроприировать с позиций неокOLONИализма.

Тему «колонизации» несколько в другом аспекте затронула в своем докладе «*“Красное и черное”: Клод Маккей в Советском Союзе (1922 г.)*» *Ольга Панова* (МГУ). В ее выступлении рассматривался трансатлантический вояж афро-амери- канского писателя, поэта и прозаика Клода Маккея и рецепция его творчества в СССР. Докладчица подробно осветила эволюцию мировоззрения Маккея от симпатий к коммунизму до разочарования в проекте нового государства. С этой эволюцией соотнесена и динамика изменений в плане рецепции: образ Маккея в русскоязычной критике меняется с положительного на отрицательный — от ре- волюционного автора до непопучника-интеллекта.

Литературным «вояжам» был посвящен доклад «*Go West, new man: Горький и Уэллс в Новом Свете*» *Любови Бугаевой* (СПбГУ). Исследовательница обрати- лась к концепции «нового человека», которая на рубеже XX века становится одной из доминант научного и художественного поиска. О возможных путях развития че- ловека и человечества в это время размышляют многие, и Соединенные Штаты становятся страной, где часто ищут ответ на этот вопрос. Весной 1906 года в США приезжают Горький и Уэллс, оба движимые желанием найти здесь рецепты совер- шенствования человека и человечества. Горький, по стечению обстоятельств по- селившийся в маленьком местечке под названием Кин в горах Адирондак в штате Нью-Йорк, оказался в самом центре интеллектуальной жизни США. В этом ма- леньком поселке функционировал уникальный «философский лагерь» — Гленмор, где читали лекции ведущие американские ученые и философы, в том числе Джон Дьюи. Кроме того, рядом с Гленмором находилась основанная Престонией Манн Мартин школа Саммербрук, построенная по типу утопических коммун, где, собст-

венно, и жил приглашенный супругами Мартин Горький. Здесь же летом 1906 года проходила конференция социалистов-реформистов, созванная мужем Престони — Джоном Мартином, англичанином, основателем американского общества фабианцев. Таким образом, в США перед Горьким предстали три возможные модели совершенствования человека и человечества. Однако писатель, которому по разным причинам, в том числе и языковым, не удалось найти в американской действительности «инструментальную» философию, критикует Америку, «страну подrostков». Неудавшийся поиск в Америке готовой философской формулы приводит к социальному утопизму повести «Мать» (1906), который позволяет впоследствии встроить ее в ряд произведений социалистического реализма. Тем не менее Дьюи и американская философская мысль станут темами лекций Горького в школе рабочего актива на Капри, в которых он уже не будет относиться к ним критично. Фабианская стратегия, первоначально им отвергнутая, ляжет в основу «Несвоевременных мыслей» (1917—1918) и, объединенная с опытом утопических коммун, определит подход к обучению, за который будет выступать Горький уже после революции 1917 года. Иной подход к концепции «нового человека» был отрефлексирован Гербертом Джорджем Уэллсом, чья первая встреча с Горьким состоялась в том же 1906 году. В начале XX века Уэллс — фабианский социалист, увлекающийся вопросами евгеники — человеческой селекцией и созданием «сверхчеловека». В «Современной утопии» (1905), представившей картину будущего идеального общества, Уэллс обращается к теме биологического моделирования человека и в ходе философско-художественной рефлексии как бы очерчивает границы возможных экспериментов по устройству общества на основе биомоделирования. Евгеническая программа в «Современной утопии» радикальна и прагматически безжалостна. Она предполагает направленную селекцию, деление людей на «высших» и «низших», кастовую структуру общества, правление «высших» («самураев»). Уэллс выстраивает теоретическое обоснование личной свободы человека в обществе, понимая свободу как свободу перемещения, слова, профессионального и религиозного выбора, и рисует счастливое государство, организованное на основах фабианского социализма усилиями партии интеллектуалов — «самураев Утопии». Хотя близкое знакомство с США раскрывает Уэллсу глаза не только на возможности, которые открывает эта страна, но и на проблемы, в «Будущем Америки» (1906) Уэллс все же пишет о США как о мировом лидере и видит в американском президенте Теодоре Рузвельте «символ творческой воли, воплощенной в человеке» («a very symbol of the creative will in man»). Разочарование в Америке и в фабианском социализме наступит позднее. Таким образом, исследовательница, реконструируя контакты Горького и Уэллса, анализирует различия, которые оказала поездка в Соединенные Штаты на их философские и эстетические позиции.

Андрей Рослый (ЮФУ) предложил компаративный этюд в докладе «А.Э. Хаусман и Т. Кибиров: опыт интертекстуального прочтения “На полях ‘A Shropshire Lad’”». Докладчик продемонстрировал, как Т. Кибиров конструирует англоязычный интертекст и выстраивает с ним диалог, пользуясь различными механизмами цитации — от эксплицитных до завуалированных в виде другого тропа. Дневное заседание продолжил доклад Ольги Анцыферовой (СПбГУП) «Шпенглеризм в американском литературном и культурном сознании», в котором были рассмотрены три случая культурного воздействия идей О. Шпенглера на художников и мыслителей США XX века. По мнению исследовательницы, шпенглеровские культурные концепты и мировоззренческие основания, способствовавшие культурному трансферу, оказались наиболее близки таким американским художникам и интеллектуалам, как Ф.С. Фицджеральд, Дж. Керуак и А. Блум. В частности, Фицджеральд называл себя «американским шпенглерянцем», а герои двух его

незаконченных текстов («Филип, граф Тьмы» и «Последний магнат») могут рассматриваться как фаустовский человек в начале и конце исторического цикла. Другой случай влияния Шпенглера обнаруживается в творчестве Дж. Керуака, принадлежащего к поколению битников. Само слово «бит» восходит к английскому переводу «космического ритма», столь важного в картине мира Шпенглера. В своих произведениях Керуак развивал темы, намеченные Шпенглером, а также переосмыслил шпенглеровский концепт «феллаха». Наконец, в шпенглеровскую парадигму вписывается и направленность мысли американского социолога и философа А. Блума, чья роль в интеллектуальной жизни США конца XX века близка тому, чем Шпенглер был для Германии своего времени. Будучи интеллектуальными вождями правого крыла, оба мыслителя стали авторами настоящих бестселлеров, в которых «основополагающий тезис подтверждался внушительным собранием исторических и философских доводов, суть которых была проигнорирована их критиками, и этот главный тезис состоял в том, что современное общество безнадежно заражено интеллектуальным и культурным декадансом» (Д. Росс).

Влияние европейской литературной традиции на американскую разбирала Александра Баженова-Сорокина (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «Карнавал и балаган в романе У. Фолкнера "Свет в августе"». Баженова-Сорокина показала, как фолкнеровский роман «Свет в августе» (1932), повествующий о реалиях американского Юга, на деле содержит в себе пришедшие из европейской литературы сюжетные схемы и лейтмотивы. Роман организован при помощи библейской символики; при этом ощутимо влияние раннесредневековой традиции, а не только античной. Помимо этого, в романе присутствует средневековый мотив балагана в качестве сюжетообразующего элемента, также отсылающий и к викторианской традиции (кукольное представление «Панч и Джуди», отражающее сюжетную линию Лина Гроув — Лукас Бёрч). Подробно разобрав интертекстуальные отсылки к европейской традиции в романе Фолкнера, исследовательница предложила рассматривать роман как пространство между вневременностью мифа (которую также воскрешает карнавал как сюжетообразующий элемент) и скоротечностью пребывания здесь и сейчас.

В следующем докладе, «Фигура американки в пьесе Ноэля Кауарда "Легкое поведение" и в ее кинематографических интерпретациях», Зульфия Зиннатуллина (КФУ) обратилась к мифу о молодой американке, который сформировался в американском кинематографе рубежа XIX—XX веков. К данному образу обращались не только американские авторы, но и европейские, в том числе английские. Для интерпретации конструирования и эволюции мифа исследовательница рассмотрела пьесу английского драматурга Н. Кауарда «Легкое поведение» (1924), которая выстроена на контрасте между традиционными английскими устоями и образом новой американки. Две последующие экранизации пьесы по-разному представляли как базовый конфликт, так и миф об американской женщине. Так, в картине А. Хичкока 1928 года не акцентируется национальная принадлежность главной героини, что сглаживает изначальное противопоставление, существовавшее в пьесе Кауарда. Другая экранизация С. Эллиотта, 2008 года, снова возвращается к базовому конфликту: главная героиня в фильме — символ новизны и современности. Она противопоставлена англичанкам, символизирующим старый мир и традиционные устои, уходящие в прошлое.

В докладе Наталии Харитоновой (НИУ ВШЭ / ИМЛИ РАН) «Поэты в Нью-Йорке: Гарсиа Лорка и Альберти» в компаративном ключе был рассмотрен американский след в творчестве испанских поэтов. Вечернее заседание открыл доклад Андрея Россомахина (ЕУСПБ/СПбГУ) «При чем здесь Дюшан? (Еще раз к проблеме названия, авторства, первенства и рецепции знаменитого "Фонтана")».

Реконструируя историю возникновения и рецепции скандального реди-мейда Марселя Дюшана, Россомахин поставил вопрос о том, почему «Фонтан» (1917) возглавил топ-5 важнейших произведений XX века в 2004 году (по результатам опроса пятисот наиболее влиятельных художников, критиков, музейных кураторов, дилеров и галеристов), попытался предложить новую интерпретацию названия работы и затронул аспект возможного соавторства. В докладе была предпринята попытка блиц-обзора фонтановедческой традиции и сопутствующих проблем; при этом было актуализировано первенство Василия Каменского в реальном экспонировании реди-мейда — еще в 1915 году. Особое внимание Андрей Россомахин уделил современной рецепции реди-мейда Дюшана, рассмотрев аспекты апроприации «Фонтана» арт-сообществом.

В докладе *Анны Швец* (МГУ) «*История одной не встречи: трансатлантические параллели между творчеством Мариуса де Зайаса и Василия Каменского*» рассматривалось типологическое сходство между экспериментами русского кубофутуриста и американского художника. Исследовательница сосредоточилась на понятии «формы» и показала, какую интерпретацию это понятие получает в рефлексии Каменского и де Зайаса. Оба авангардиста понимают «форму» не как структуру, которую можно объективировать, но, напротив, как динамический процесс означивания и становления смыслов, не сосредоточенный в конкретных элементах, а существующий в отношениях между ними.

*Ольга Соколова* (ИЯз РАН) в докладе «*“Атлантический” язык “вертикальной” поэзии Юджина Джоласа*» рассмотрела стратегию создания универсального языка в творчестве французско-американского поэта, эссеиста, переводчика и журналиста Юджина Джоласа, основателя многоязычного литературного журнала «Transition», который издавался с 1927 по 1938 год. Основной целью проекта по созданию нового языка и налаживанию трансатлантических связей было стремление объединить различные направления международного авангарда по обе стороны Атлантики и преодолеть коммуникативные барьеры между представителями разных стран, чтобы предотвратить новую войну. В цикле статей на страницах журнала «Transition» Джолас пишет о «евроамериканском», или «атлантическом» языке будущего как средстве творческого поиска и общения, который направлен на смешивание «всех разговорных языков современной Америки». На основе понятия «вертикального языка» и «вертикальной поэзии» Джолас также вводит понятие «вертигрализма» — проекции «внутренней жизни» ума и «герметического языка» текста. Концептуальным центром его лингвистической теории становится понятие «революции языка», которая, согласно Джоласу, уже свершилась благодаря языкотворческим усилиям Дж. Джойса. «Революция» языка, по Джоласу, реализует двойной исторический смысл понятия: это одновременно и «переворот», нарушение конвенций, и «поворот на новом цикле вращения», возврат к первоначальным стадиям языковой эволюции на новом витке авангардной культуры XX века.

*Михаил Ошуков* (Университет Турку, Финляндия) в докладе «*Эзра Паунд и традиция театра но*» обратился к менее известным текстам поэта — «драматическим вещам» 1916 года, в которых очевидны следы увлечения японским театром но. Докладчик отметил, что Паунд привлекает несколько литературных техник, используемых в этой драматургической традиции: «интенсификация образа» и «способ организации образов» по принципу «суперпозиции», наложения (то есть выстраивания образов в парадигматическом плане — так, что образ работает не только в конкретном фрагменте текста, но и как «ключ» ко всей пьесе). Ошуков продемонстрировал, как Паунд обращается к конкретным историческим сюжетам (письма Альфреда де Мюссе, легенда о Тристане) и убирает лишние детали, орга-

низует текст согласно принципам театра но — как выяснится потом, именно эти творческие методы лягут в основу поэтических практик Паунда.

Второй день конференции открыл доклад *Андрея Аствацатурова* (СПбГУ) «К проблеме рецепции Ницше в США: случай Генри Миллера», в котором история прочтения американским писателем книг Ницше была рассмотрена в контексте общеамериканского взгляда на фигуру великого философа. Этот взгляд, сформированный прочтениями Дж. Сантаяны, Н. Долсон, П.Э. Мора и др., за редким исключением (Г. Менкен) был предвзятым и негативным. Вместе с тем Ницше оказал серьезное влияние на ряд американских литераторов и интеллектуалов (Э. Гольдман, Дж. Лондон, Ю. О'Нил, Э. Паунд). Что касается Миллера, то он выступает как последовательный ницшеанец, постоянно цитирующий немецкого философа и обсуждающий на страницах своих романов и эссе основные идеи его работ. В романах «Тропик Рака» (1934) и «Тропик Козерога» (1939) Миллер позиционирует себя не как аполлонического художника, стремящегося к созданию ясных, пластических форм, а как художника дионисийского, воссоздающего становление жизни. Персонаж Миллера ассоциирует себя с музыкантом и танцором, обнуляющим свою личность и достигающим ее истока — всеобщей мировой воли.

О культурном трансфере идей из Европы в Америку речь шла в докладе *Дмитрия Хаустова* (независимый исследователь, Москва) «Чума на экспорт. Трансатлантический трансфер идей как образец высокой пародии». В выступлении был освещен «пародийный перенос целостных идейных комплексов» из Европы в США с опорой на синтез нескольких подходов: культурного трансфера М. Эспаня, психоаналитического переноса З. Фрейда и «карты перечитывания» Х. Блума. При помощи этого методологического аппарата докладчик продемонстрировал, как перенос фрейдовского психоанализа и неомарксизма франкфуртской школы привел к пародированию идейных концепций, ровно противоположному восприятию исходных установок.

*Ирина Лагутина* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «Американская демократия vs европейский гуманизм: Томас Манн в США в 1938–1952 гг.» рассмотрела опыт трансатлантической эмиграции немецкого писателя и показала, как парадигма гуманизма преломляется в рецепции Манном идеалов демократии. *Антон Калашников* (СПбГУ) в своем докладе «Американская цивилизация и европейский культурный герой в рассказе Дж. Гарднера “Джон Нэппер плывет по Вселенной”» предложил сосредоточиться на фигуре посредника между двумя культурами, европейской и американской. Докладчик обратился к образу героя-искупителя в рассказе Гарднера 1974 года — части архаического мотива жертвоприношения. Герой-искупитель в рассказе американского писателя Гарднера — европеец (ирландец), художник Джон Нэппер, медиатор между европейской и американской цивилизациями. Анализируя персонажей и мотивную структуру рассказа, Калашников пришел к выводу, что «культурный герой Старого Света вписывает американскую цивилизацию (рассказчик и его семья) в некую “великую цепь бытия” культур: Америка преодолевает свое мессианское одиночество, идентифицируясь с другими культурами, и это смирение наделяет Америку витальным потенциалом, дарит ей будущее».

О медиации в другой среде — среде издательских практик — говорила *Елена Пенская* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «Журнал “Encounter”. Театр теней или теневой медиатеатр». Исследовательница рассмотрела историю литературного журнала «Encounter», печатавшегося с 1953 по 1990 год и учрежденного Конгрессом за свободу культуры. На протяжении без малого четырех десятилетий журнал выступал в качестве ведущего англо-американского интеллектуального и культурологического издания. Команда журнала настойчиво формулировала концепцию

контркультуры интеллектуалов как особой формы оппонирования сложившимся образцам доминировавших политических направлений, как либеральных, так и консервативных. «Encounter» создавался как совместный европейско-американский проект, стимулирующий дебаты. Равноправие американской и европейской сторон, обязательное присутствие американской и европейской точек зрения закладывалось в концепцию, разработанную одним из главных редакторов, Стивеном Спендером. Известный поэт, Спендер считал своим долгом выстраивать программу так, чтобы всеми средствами избежать пропаганды и выйти за рамки тематики, диктуемой холодной войной. Исследовательница обратилась к «двум историям» журнала «Encounter»: официальной и «теневого», вскрывающей локальные связи журнала с ЦРУ, спровоцировавшие ряд медиаскандалов; рассмотрела три периода, связанных с развитием интеллектуального издания, а также подчеркнула, что основным крупным достижением «Encounter» стало создание культа литературы в США и особой интеллектуальной среды.

*Денис Иоффе* (Университет Амстердама, Нидерланды / Университет Гента, Бельгия) в докладе «*Радикальная абстракция и библейский контекст. От Казимира Малевича и Эль Лисицкого к Роберту Мазервеллу*» вернулся к контекстам европейского авангарда и предпринял попытку описать абстракцию как одну из художественных доминант начала XX века. Опираясь на манифесты дадаистов и русских авангардистов, исследователь пытается интерпретировать метафоры «небесного», «космического» и «всевышнего» как метафоры интернациональной парадигмы радикального абстракционизма. Наконец, помещая абстракцию в контекст трансатлантических взаимосвязей, Иоффе приходит к выводу о том, что американский абстрактный экспрессионизм, продолжающий европейский радикальный модернизм, завершает символический круговорот беспредметного в искусстве Старого и Нового Света.

*Лариса Муравьева* (СПбГУ) в докладе «*Трансатлантические диалоги Алена Роб-Грийе*» обратилась к сотрудничеству лидера французского нового романа с американскими художниками в 1970—1980-е годы. В эту эпоху экспериментальное творчество Роб-Грийе выходит за рамки собственно текста, ориентируясь на взаимодействие с художественной средой, и именно знакомство с кругом американских живописцев знаменует начало его плодотворных поисков в области новых медиальных сред. С конца 1960-х годов Роб-Грийе становится приглашенным профессором в Штатах и сводит знакомство с американскими абстрактными экспрессионистами и поп-артистами. Одним из самых успешных проектов Роб-Грийе становится книга художника (*livre d'artiste*) «Подозрительные следы на поверхности» («*Les traces suspectes en surface*», 1978), созданная в соавторстве с Р. Раушенбергом. Эксперимент был направлен на выработку уникальных отношений между словом и визуальным образом внутри произведения — отношений, далеких от иллюстративности и формирующих свою собственную медиальность внутри артефакта. Другим случаем диалога с американской живописью становится издание двух каталогов к выставке Дж. Джонса («Мишень», «*La cible*», 1978) и ретроспективе Д. Поллока («Призрачный паук», «*L'araignée fantôme*», 1982), к которым Роб-Грийе написал сопроводительные тексты. В этом проекте также проявилась экспериментальная установка Роб-Грийе на создание особого типа интермедиальности в письме: тексты были «совершенно беспрецедентны, поскольку представляли художественный вымысел, не имеющий ничего общего с интерпретативно-критическими комментариями, обычно предваряющими каталоги выставок»<sup>1</sup> (Б. Стольцфус). Трансатлан-

1 *Stoltzfus B., Johns J. The Target: Alain Robbe-Grillet, Jasper Johns. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2016. P.13.*

тические диалоги Роб-Грийе встраиваются в перспективу отношений французского нового романа и новой американской живописи в 1970-х годах: двух течений, одновременно развивавшихся по обе стороны Атлантики и оказавших значительное влияние на визуально-нарративные практики в последней трети XX века.

Доклад Павла Заруцкого (СПбГУ) «Трансатлантические траектории греческого сюрреализма: случаи Николаса Каласа и Наноса Валаоритиса» был посвящен анализу трансатлантической деятельности двух знаковых греческих авангардистов. Греческий сюрреализм, расцвет которого пришелся на вторую половину 1930-х годов, был первой и единственной вспышкой национального довоенного авангарда, вызвавшей скандал и неприятие широкой читательской аудитории. Николас Калас, первый греческий авангардист, дебютировал сборником стихотворений в 1932 году. Разочарованный холодной реакцией на книгу, поэт перебрался в Париж, где стал активным участником группы французских сюрреалистов и опубликовал в 1938 году сборник эссе «Foyers d'incendie» («Очаги пожара»), встретивший поддержку Андре Бретона. В 1940 году Калас пересек океан в авангарде французского движения и большую часть своей жизни провел в США, став влиятельным арт-критиком и куратором, сыграв заметную роль в трансатлантическом трансфере сюрреализма. Еще большей многогранностью отличалась трансатлантическая деятельность Наноса Валаоритиса. В 1940-е годы поэт стал основным популяризатором новой греческой поэзии в Лондоне. Следующее десятилетие он провел в Париже в качестве участника группы французских сюрреалистов, а в 1960-е годы выступил главным апологетом авангарда у себя на родине. Журнал Валаоритиса «Πάλι» («Вновь») стал первым греческим авангардистским печатным органом, открыто противопоставлявшим себя консервативным тенденциям в модернизме. В 1967 году журнал был закрыт цензурой, и поэт перебрался в США. Одним из ярких эпизодов американской деятельности греческого поэта является его участие в движении «языковой поэзии». Валаоритис не только провел параллели между американской школой и практиковавшими «языкоцентричное письмо» греческими авторами, но также стал посредником между американскими поэтами и идейно близким им французским движением «изменения форм», провозглашенным авторами журнала «Change» и определяемым Валаоритисом как первая стадия «языкоцентризма».

Виктория Верзунова (СПбГУ) в докладе «Финляндия, Великобритания, США: Ансельм Холло как инициатор трансатлантического литературного диалога» обратилась к уникальной деятельности Ансельма Холло как инициатора литературных связей, сыгравших важную роль в построении литературных связей в треугольнике Финляндия — Великобритания — США. На протяжении всего XX века финский авангард, окончательно оформившийся только в 1960-х годах, оставался предельно внутринациональным явлением, которое тем не менее не было поддержано ни большинством самих финских литераторов, ни читательской аудиторией. В конце 1950-х годов Холло навсегда покидает Финляндию и обосновывается в Лондоне. Однако он поддерживает контакты со страной и становится медиатором между своей родиной и остальным, по большей части англоязычным, миром. Именно Холло познакомил Финляндию с бит-литературой: ему принадлежат первые переводы и теоретические публикации, посвященные битникам и их творчеству. В 1966 году Холло перебирается в США, где занимается в основном преподаванием. Среди его учеников оказываются представители различных поэтических школ, в том числе будущие поэты языковой школы, например Боб Перельман. В США Холло активно знакомит англоязычный мир с финской поэзией: книги его переводов появляются в 1990-х. Верзунова подчеркнула, что неординарность Ансельма Холло заключается в том, что в разное время Холло принимал активное

участие в литературном процессе Финляндии, Англии и США. В определенный момент Холло довелось вести работу сразу в трех странах одновременно. Несмотря на свою трансатлантическую сущность, он предпочитал называть себя американским поэтом, хотя это слово он писал с маленькой буквы («american»).

В докладе *Ольги Джумайло (ЮФУ) «Эссеистика Мартина Эмиса об Америке»* речь пошла о взгляде на Америку «со стороны»: рассмотрение получили книга эссе и репортажей Эмиса («Загадка времени», «The Rub of Time», 2017), а также другие тексты писателя об Америке. Докладчица показала, как Эмис конструирует персону повествователя, обладающего трансатлантической перспективой, выступая и как литературный критик (в духе Ливиса и Хитченса), и как эстет (в духе Элиота), и как исследователь (в духе Нортропа Фрая), и как собеседник читателя. К американским темам Эмиса Джумайло отнесла Америку как страну энергии и возможностей, культурных свобод, Америку как показатель падения цивилизации и Америку как страну великих писателей.

В докладе *Дениса Адлерберга (ИМЛИ РАН) «Европейские эпизоды в романе Ханьи Янагихары “Маленькая жизнь”: поэтика, эстетика, роль»* были рассмотрены роль и функции европейского пространства в нью-йоркском тексте Янагихары (романе 2015 года). Автор подчеркивает, что Европа оказывается связана с категорией фантазмического, несбывшегося, желаемого, местом побега в поэтике романа «Маленькая жизнь». Европейские топосы предлагают возможность эскапизма для персонажей текста: они ломают рутинный ход событий и становятся местом, где на краткий срок можно забыть об ужасах прошлого и замкнутости нью-йоркского пространства. Особую роль в конструировании «европейского текста» играют визуальные средства и роль киноштампов в поэтике романа.

Доклад *Ксении Вихровой (СПбГУ) «Реструктуризация телесности в произведениях К. Баркера как писателя-трансатлантика»* был сосредоточен на нескольких произведениях Баркера 1980-х годов (сборник рассказов «Книга крови», 1984, романы «Проклятая игра», 1985, и «Восставший из ада», 1986) — образцах авторского жанра «сплаттерпанк», гибрида литературы ужасов и формульного фильма-хоррора. Исследовательница раскрыла следы как европейской, так и американской традиций в новом жанре, возводя творческий метод Баркера к эстетике Мелвилла, По, Лавкрафта — в его рамках тело понимается как неотделимое от души, что полемично по отношению к европейской философии. Целостному телу, понимание которого сформировалось в европейской гуманистической традиции, Баркер противопоставляет «тело расчлененное, нелинейное, хаотичное», конструируя образ Другого не вне, а внутри тела.

*Дмитрий Токарев (НИУ ВШЭ / ИРЛИ РАН / СПбГУ)* в докладе «*“Foreign body”*: трансатлантическая челюстно-лицевая поэтика в повести Василия Яновского “Челюсть эмигранта”(1957)» обратился к малоизвестной повести русского писателя-эмигранта, рассказчик которой прибегает к необычной мнемонической технике — он ощупывает языком дырки, оставшиеся во рту от удаленных зубов, — и запускает тем самым механизм воспоминаний, позволяющий ему возродить утраченное прошлое, но не в качестве «вновь данного», как у Пруста, а в качестве нехватки, лакуны, зияния. Визит к стоматологу в Нью-Йорке, с описания которого начинается повествование, порождает целую серию похожих эпизодов. Каждое происшествие не только отсылает к поворотным пунктам жизни героя-беженца, а именно вынужденным перемещениям из России в Константинополь, затем в Тунис, потом во Францию (с пребыванием в Испании во время гражданской войны в качестве интермедцо), Марокко и, наконец, США, но и к его любовным похождениям. Финальная фантазмагорическая сцена повести, в которой персонаж обретает все свои утраченные зубы, а также своих бывших возлюбленных, является

кульминацией этого процесса интроспективного самоанализа, неизбежно возвращающего анализанта в его детство, чуть ли не главным событием которого становится потеря первого зуба. В выступлении данная проблематика была проанализирована в философской, психоаналитической и интертекстуальной перспективе. Было установлено, в частности, что текст Яновского отсылает к «патологической» новелле Э.А. По «Береника» (1835), в которой зубы функционируют похожим образом не как мнемонический знак, напоминающий о референте, а как знак разрушения референта, разрушения, осуществляемого за счет присваивания части его тела (а именно зубов, вырываемых Эгеем у заживо похороненной Береники), которая в момент извлечения (у Яновского удаление зуба метафорически равняется очередному этапу эмиграции) утрачивает связь с целым, становясь тем, что в повести русского писателя называется «foreign body», то есть чужим, «иностраннным» телом, исторгаемым коллективным народным телом.

О типологических параллелях в трансатлантической перспективе речь пошла в докладе Юлии Валиевой (СПбГУ) «Т.С. Элиот — И. Бродский — М. Ерёмин». Исследовательница представила сквозную систему тропов, позволяющую наладить конверсию между поэтическими экспериментами на разных национальных идиолектах. Ольга Карасик (КФУ) в докладе «Филип Рот, Франц Кафка, Николай Гоголь: сюжеты о метаморфозах» в фокус внимания вынесла трансатлантический обмен (Россия — Австро-Венгерская империя — США) тропами и сюжетными ходами. Вступая в интертекстуальный диалог с «Превращением» Кафки (1915) и «Носом» Гоголя (1836), в романе «Грудь» (1976) Филип Рот пародирует сюжет о сюрреалистической метаморфозе, превращая своего героя, профессора литературы, в женскую грудь. Тем самым Рот пародирует и доводит до абсурда уже известную сюжетную схему, заимствуя у Гоголя ирреальную «физиологичность», а у Кафки — «идею о том, что человек остается тем, кто он есть духовно и интеллектуально, даже пережив странную метаморфозу». И гоголевский троп, и кафкианская идея абсурдизированы, превращены в собственную противоположность.

Доклад Михаила Аршинова (СПбГУ) «Религиозно-философские идеи С. Кьеркегора, К. Барта и П. Тиллиха в раннем творчестве Джона Апдайка» был сосредоточен на репрезентации идей европейских мыслителей — Кьеркегора, Барта и Тиллиха — в романах «Кролик, беги» (1960) и «Кентавр» (1963). Автор рассмотрел продуктивные напряжения, сложившиеся между этими идейными концепциями. В случае «Кролика...» речь идет о художественном осмыслении концепции «динамической веры» Тиллиха, в случае «Кентавра» — о конфликте между «кризисно-субъективным подходом Кьеркегора» и идеей Барта «о необходимости достижения реальной духовной связи с ближним как “Я” с “Ты” для преодоления внутренней изоляции и актуализации сущностных потенций человеческой экзистенции».

Ольга Несмелова (КФУ) в докладе «Война, фашизм, холокост — взгляд из XXI века» обратилась к пласту художественно-документальной литературы, который возник после Второй мировой войны как в европейском, так и в американском культурном пространстве. Докладчица рассмотрела возникновение жанра исторического романа на почве реальных свидетельств, обратившись к таким произведениям, как «Замок в лесу» (2007) Н. Мейлера, «Благовоительницы» (2006) Дж. Литтелла, «Приключения Кавалера и Клея» (2001) М. Шейбона. Эти тексты докладчица предложила рассматривать как пример «постмодернистской игры с высокой элитарной литературой и низовой массовой культурой». Подытоживая, исследовательница заключила, что как в европейской, так и в американской литературной традиции «документ, введенный в традиционную структуру художественного произведения, приобретает своего рода эстетический статус и создает особые жанровые дефиниции».

Конференцию «Трансатлантические связи в европейской и американской литературе» можно считать успешной попыткой создания широкой дискуссионной площадки, объединившей специалистов, работающих с концепциями кросс-культурных контактов в интеллектуальном пространстве XX века. Обширная проблематика трансатлантического трансфера и рецепции обусловила широкий спектр вопросов, который позволил привлечь к рассмотрению масштабный исторический и географический ареал литературных и культурных явлений — от трансатлантического вектора греческого сюрреализма до апроприации модернизмом китайской поэзии, от европейских сюжетных схем американского романа до француско-американских художественных коллабораций. Помимо этого, удалось рассмотреть данную проблематику в междисциплинарной перспективе, подводя в качестве методологической базы философскую, историческую, литературоведческую, компаративную, психоаналитическую, киноведческую, театроведческую и журналистскую парадигмы. Дискуссия развивалась в двух плодотворных направлениях. На конференции в равной степени была затронута концептуальная рамка трансатлантического авангарда, позволившая переосмыслить такие явления, как философия трансфера, проблема выработки трансатлантического языка или апроприация культурных явлений. Также была освещена и интеллектуальная история, заставившая обратиться к конкретным, зачастую малоизвестным, примерам трансатлантических связей европейского и американского авангарда XX века. В итоге заявленный в качестве точки отсчета трансатлантический треугольник «Нью-Йорк — Лондон — Париж» заметно трансформировался в трансатлантический многоугольник, покрывший европейское и американское пространство культурного диалога.

*Лариса Муравьева, Анна Швец*

---

## Международная научная конференция «Гаспаровские чтения — 2020»

*(ИВГИ РГГУ, 21–26 сентября 2020 года)*

### І. С Т И Х О В Е Д Е Н И Е

Доклады стиховедческой секции были посвящены различным аспектам организации стиха в русском языке и языках мира, древних и современных.

*Екатерина Новикова* (ИЯЗ РАН) в своем докладе «*Акцентуация как эстетический прием в десятисложнике Алкея*» рассказала о случаях, когда сильные места в стихе древнегреческого поэта совпадают со словесным ударением, обычно не игравшем организующей роли в древнегреческом стихе. Новикова показала, что в некоторых случаях совпадение словесного ударения с сильным местом в стихе может использоваться для смыслового выделения отдельных слов.

*Александр Петров* (ИЯЛИ КарНЦ РАН) в докладе «*Четырехстопный хорей в фольклорных духовных стихах в свете проблемы структурных контаминаций*» рассказал об истории четырехстопного хорей в фольклорном духовном стихе XIX–XX веков. Петров исследовал метрические предпосылки для контаминаций (совмещения двух или нескольких текстов, ранее существовавших отдельно, в од-

ном). Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН имеет прекрасную коллекцию фольклора, и ее изучение с точки зрения устройства фольклорного стиха очень важная задача.

*Евгений Казарцев* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*О повышенной ударности предпоследнего икта в ранних континентальных 4-стопниках*» рассказал о ритмических особенностях раннего немецкого и нидерландского четырехстопного ямба (вторая половина XVI — первая половина XVII века). Оказалось, что в нем максимально соблюдаются метрические ударения не только на последней стопе (как во всем европейском стихе), но и на предпоследней. Эта же особенность немецкого ямба спорадически присутствует и в немецком стихе XVIII века и видна, например, в «Хотинской оде» М.В. Ломоносова, что объясняется влиянием немецкого стиха.

В докладе *Виктории Гуляевой* (РГГУ), *Юлии Дрейзис* (ИСАА МГУ) и *Татьяны Скулачевой* (ИРЯ РАН / ИЯз РАН) «*Тонально-силлабическая система стихосложения: особенности применения точных методов*» речь шла о малоизученной в России системе стихосложения, которую авторы назвали тонально-силлабической. Если, например, для русской и европейской силлаботоники важны количество слогов и расположение ударений, то для китайской тональносиллабической системы — количество слогов и расположение тонов. Китайский язык — тоновый, и ровный тон, встречающийся наиболее часто, противопоставлен в китайском стихе всем остальным типам тона так же, как в русском стихе противопоставлены ударные и безударные слоги. Оказалось, что методы, принятые для анализа европейских стихосложений, не годятся для такого стиха, и авторы предложили точные методы исследования тонально-силлабической системы стихосложения.

В докладе «*Метрика китайского “регулярного стиха”: контрастные шаблоны и слогосчитающий ритм*» *Юлии Дрейзис* (ИСАА МГУ) была описана метрика в стихе на классическом китайском языке. Автор исследовал переход от моросчитающего устройства стопы (стопа состоит не менее чем из двух мор) к слогосчитающему (стопа состоит не менее чем из двух слогов). После становления двусложной стопы в стихе утверждаются четырех-, трех-, пяти- и семисложные строки поэтической системы классического китайского стиха.

*Вера Полилова* (МГУ) посвятила свое сообщение «*Ритмический рисунок 4-иктных стихотворений Вяч. Иванова на фоне неклассического стиха эпохи*» анализу четырех текстов поэта (в сумме 100 строк): «Аттика и Галилея» (48), «Хвала солнцу» (20), «Из далеких далей» (16), «Двойник» (16). Ритмика этих текстов была рассмотрена в сравнении с ритмикой 4-иктных стихотворений других поэтов-модернистов. При отборе материала Полилова ориентировалась на список текстов, которые были определены как тактовиковые в работах М.Л. Гаспарова и Дж. Бейли (последний использует для этой формы неклассического стиха термин «строгий акцентный стих»). Кроме того, была использована информация из поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка. Об особенностях ивановского 4-иктного стиха уже писали М.Л. Гаспаров, В.А. Плунгян, К.М. Корчагин, докладчица развила их наблюдения, обратив внимание прежде всего на ряд ритмических маргинальностей, делающих стих Иванова отличающимся от близких опытов современников. В его произведениях почти не наблюдается полустуший, совпадающих с двусложными метрами, и все трехсложные интервалы образуются в центре строки на стыке двух полустуший (их Иванов подчеркивал типографски, то есть они безусловно предзаданы самим поэтом). Кроме того, выделяется обилие полустуший с пропуском метрического ударения или ослабленным ударением на икте (строки вроде: «Я видел храм Девы нерукотворный», «Пред орлом синекрылым Пентеликона», «И дриады безумие буйнокудрой»,

«И за голою плахой Ареопага»). У других обследованных авторов нет склонности к такому ритму второго полустишия. По предварительной гипотезе, отличие может объясняться генезисом формы у Иванова, — вероятно, он ориентировался на античное квантитативное стихосложение, логоэды и метрику Пиндара, которого переводил. Об особом статусе «пауз» в «Аттике и Галилее» Иванов говорил сам (воспоминания М. Альтмана). Как попытку использовать опыт античного стиха этот текст характеризовал и К.Ю. Лаппо-Данилевский. В будущем Полилова планирует провести сопоставительный метро-ритмический анализ тактовиков и логоэдов (традиционных и авторских) Вяч. Иванова и надеется, что рассмотрение ритмики поэта во всем ее многообразии может дать интересные результаты и помочь корректному описанию экспериментов и поисков поэта.

Сообщение *Анастасии Белоусовой* (Национальный университет Колумбии / МГУ), *Себастьяна Парамо* (Национальный университет Колумбии) и *Паулы Руис* (Национальный университет Колумбии) было озаглавлено «*Атрибуция авторства стихотворного текста: частотные слова и ритмико-словесные формулы*» и представлено посредством видеосвязи. Докладчики рассказали о введенном ими новом показателе для анализа лексико-ритмического устройства стихотворных текстов (распределение слов по ритмическим позициям стиха) и первых результатах его применения. Авторы исследования ввели понятие «тополексис» (греч. *τοπολέξις*, от *τόπος* «место» и *λέξις* «выражение, слово»), определяемое как связь каждого слова с его положением в строке, выраженная в виде комбинации слова с двумя цифрами. Например, тополекс «52 $\text{Α}χ\iota\lambda\eta\sigma$ 62» указывает на то, что слово *αχιλλος* начинается со второго слога пятой стопы (52) и заканчивается на втором слоге шестой стопы (62). Было исследовано поведение тополексов в корпусе текстов, в который вошли произведения Гомера, Гесиода и Аполлония Родосского (всего 34 454 строки). «Коэффициент формульности», который определен как отношение количества различных тополексов (без учета повторений одного и того же тополекса) в тексте к общему количеству тополексов (по сути, общему числу словоформ) в нем, оказался самым низким у Гомера, затем у Аполлония, затем у Гесиода. Авторы доклада интерпретируют это как точный показатель более высокой «шаблонности» текстов Гомера по сравнению с другими произведениями, написанными гекзаметрами. Другой тест был проведен для оценки тополексиса как стилометрического индикатора в сравнении с методом определения авторства MFW (most frequent words). Оказалось, что тополексы позволяют корректно кластеризовать фрагменты по автору, но не превосходят MFW в этом отношении.

*Анастасия Круглова* (РГУ) в докладе «*О роли пауз в стихе (по результатам перцептивного эксперимента)*» рассказала о расположении длинных и коротких пауз в стихотворной строке. Оказалось, что это явление очень важно для сохранения целостности строки — самой важной единицы стихотворного текста — и что расположение длинных и коротких пауз в строках разных европейских языков одинаково или похоже. Так, самые длинные паузы встречаются между строками и, реже, в середине строки, а между первым и вторым словом строки и между последним и предпоследним словом строки (то есть вблизи паузы между строками) паузы стараются не использовать. Анализ пауз проведен современными точными фонетическими методами, которые начали использоваться при анализе стиха сравнительно недавно.

В докладе *Евгении Коровиной* (ИЯЗ РАН) «*Интонация в фольклоре капингамаранги и нукуоро*» были проанализированы особенности рецитации фольклорных текстов, записанных на атоллах Капингамаранги и Нукуоро (Федеративные Штаты Микронезии). На этих небольших островах говорят на одноименных языках полинезийской группы. Материалом изучения стали записи (звуковые и ви-

део), произведенные исследователями в ходе документации устных традиций региона. Они фиксируют не стихотворные тексты (стиховая традиция на этих атоллах неизвестна), однако манера произнесения представляет типологический интерес для стиховедов и фонетистов-исследователей стиховой интонации, поскольку обладает выраженной уравнивающей отдельные отрезки интонацией. Докладчица продемонстрировала графики, иллюстрирующие интонационную структуру произнесения для следующих фрагментов: из истории о заселении острова (Ута-Матуа) и истории о крабе для капингамаранги и из истории творения и рецитации песни для нукуро. В дискуссии после доклада обсуждали вопросы выделения строк в фольклорных текстах.

Выступление *Александра Левашова* (МГУ, Москва — Санкт-Петербург) «*Рифмы "Горгорода": к описанию приемов рифмовки Оксимирона*» было посвящено особенностям рифменных созвучий в современной рэп-традиции, точнее в ее конкретном направлении — баттл-рэпе. Баттл-рэп предполагает состязание исполнителей при помощи специального рифмованного речитатива на базе определенной мелодии или бита с повторяющимся паттерном. Докладчик начал выступление с общего описания рэперской баттл-культуры и принятых в ней принципов рифмования, в том числе в терминах самой рэп-среды (квадратные, дублированные, круглые рифмы и т.п.), а затем сосредоточился на анализе техники рифм альбома «Горгород» рэпера Оксимирона (Oxxxymiron). Были продемонстрированы разнообразные типы неточных и приблизительных рифм, усечения, перестановки, чистые ассонансы. Особое внимание было уделено «левизне в рифмах», которая ценится самими исполнителями и судьями «баттлов», а также явлениям двойных, тройных (не путать с традиционной терминологией) и полнострочных рифм, когда созвучие скрепляет два, три последних слова или все слова строки, каждое с каждым: Годы(1) словно(2) Одиссея(3) по(4) окраинам(5), // Город(1) Лондон(2) против всех(3), часть(4) вторая, ман(5). Левашов в дальнейшем надеется рассмотреть механизмы адаптации рифменных техник традиционной русской поэзии к новому жанру, а также изучить влияние рэпа на развитие современной поэзии, в частности на развитие русской рифмы.

Доклад «*Метрический профиль автора в башкирской поэзии XX в.*» *Бориса Орехова* (НИУ ВШЭ, Москва) имел целью не только представление конкретных результатов анализа башкирского стиха, но и демонстрацию возможностей применения передовых методов анализа данных в работе стиховедов. Орехов, автор монографии «*Башкирский стих XX века: Корпусное исследование*» (СПб., 2019), поведал, что использовал для оценки метрического разнообразия в текстах авторов созданного им корпуса башкирской поэзии понятие метрического профиля, который в случае силлабического стиха представляет собой числовой ряд, где учитывается доля определенных размеров (от 4- до 17-сложника) у каждого поэта. Для оценки сходств и различий между авторами была использована иерархическая кластеризация, которая, вычисляя расстояние между профилями, представленными как вектор в n-мерном пространстве, позволяет распределить их в виде дерева — дендрограммы. С помощью автоматического алгоритма были выделены обособленные кластеры. Оказалось, что главным критерием близости профилей была тяга авторов к употреблению или неупотреблению коротких размеров. Очень схожи между собой оказались с точки зрения метрического профиля поэтессы Г. Якубова и Ф. Юлдашева, родившиеся в одну эпоху, в 1948 и 1947 году соответственно, однако рассмотрение профилей других авторов не позволило выявить сходства в употреблении силлабических размеров у поэтов одного поколения. Для демонстрации этого отрицательного результата докладчик использовал визуализацию данных на графике в виде точек, полученных по методу главных компонент (principal component analysis, PCA).

Иван Саркисов (НИУ ВШЭ, Москва) сделал доклад «Классификация размеров тайской поэзии». Восточные стихосложения мало изучены современными методами, поэтому их исследование сулит много интересного. В докладе приводилась классификация метров тайского стиха и описывались разные системы стихосложения, представленные в тайской поэзии. Поскольку разграничение систем стихосложения — одна из важнейших тем в современном изучении стиха, национальные традиции, где представлены разные системы стихосложения, не употребляющиеся в рамках одного языка в европейской поэзии, представляют особую ценность для исследования.

Ксения Тверьянович (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН) посвятила свое выступление сравнительному анализу англоязычного оригинала и современного русского перевода сказки Дж. Дональдсон «Груффало» (название выступления: «О стихе сказки “The Gruffalo” Дж. Дональдсон и ее русского перевода М. Бородинской: к проблеме ритма и смысла»). Эта сказка завоевала огромную читательскую популярность, в том числе в России. Ее русский перевод, выполненный М.Я. Бородинской, как было показано в докладе, интересен со стиховедческой точки зрения. Стихотворный размер перевода (вольный ямб; 2-, 6-, 7-стопный), не являясь структурным аналогом размера оригинального текста (4-иктный дольник с некоторым количеством 2-иктных строк), тем не менее может рассматриваться как его функциональный аналог, а чередование ритмических вариаций в нем в основном соответствует логике чередования различных вариаций размера оригинала и таким образом поддерживает динамику развития сюжета. При этом русский текст организован более сложно и разнообразно на звуковом, грамматическом, лексическом уровнях, и эти отличия неизбежно сопровождаются смещением некоторых смысловых акцентов, в частности меняется оценка лжи и фантазии героя сказки — мышонка.

В фокусе доклада Марины Акимовой (МГУ) «Редактура перевода “Орлеанской девы” В.А. Жуковского» оказался неопубликованный, выполненный для издательства «Academia» внутренний отзыв Б.И. Ярхо на «Орлеанскую деву» Шиллера в переводе В.А. Жуковского. Этот архивный материал интересен прежде всего потому, что позволяет увидеть подход Ярхо к практической оценке литературных переводов в эпоху, когда наука о переводе только начала складываться. Отзыв датирован 6 августа 1934 года. В нем Ярхо сравнивал перевод с оригиналом по строгому плану: передача стиля, преимущественно стилистических фигур; передача текста как такового (фиксировались пропуски, добавления, искажения, перестановки слов, фраз, строк); лексика перевода (оценивалась оправданность применения архаизмов, неологизмов, варваризмов, их доля); язык перевода (правильность русского языка); передача образов оригинала. Путем сравнения предметных значений слов, называющих образ в оригинале и в переводе, Ярхо делает выводы о сохранении, ослаблении, потускнении или затемнении образа. Сравнительное обследование перевода и трагедии Шиллера привело к такому выводу: «Из перевода Жуковского можно оставить только два знаменитых монолога Жанны (“Прощание” и “Раскаяние”); все остальное нужно перевести заново». Почему же перевод Жуковского, по Ярхо, очень плох? Вердикт обоснован так: образы, по обыкновению, «смазаны» или вовсе опущены, число стихов подлинника сильно сокращено, много пропусков, перевод часто просто неверен, кроме того, в нем множество неправильных и даже непонятных оборотов, ко всему этому прибавляется то, что даже там, где нет ошибок, перевод очень приблизителен. Ярхо приходит к заключению, что из пиетета к имени Жуковского не следует «снабжать нашего читателя явно недоброкачественным материалом». Рекомендациям Ярхо не печатать перевод Жуковского в издательстве не последовали. Тем не менее предложенная система оценки качества

переводов помогала сделать более объективным выбор в пользу тех или иных переводчиков и переводов и более прозрачной работу редакторов. Ученый старался заложить фундамент как науки о переводе, которая должна отвечать на вопрос, как переводят, так и критики переводов, которая отвечает на вопрос, как нужно или не нужно переводить.

Юрий Орлицкий (РГГУ) назвал свой доклад «Мнимая проза М. Шкапской», но говорил в нем не столько о ней самой, сколько вообще о месте метризованной, метрической, раешной и др. экспериментальной прозы в системе стиховых/прозаических форм. Орлицкий напомнил, что М.Л. Гаспаров предложил термин «мнимая проза» для текстов, обладающих легко и без разноречий определяемым метром и размером, однако записанных без специфической стиховой графики — разбивки на стихи. Такую «прозу» на примере текстов Шкапской Гаспаров квалифицировал как стих. Эта точка зрения была в свое время оспорена самим докладчиком и независимо от него М.И. Шапиром: оба утверждали, что «мнимую прозу» нужно рассматривать именно как прозу. Орлицкий вернулся к обсуждению этого теоретического вопроса и от него перешел к классификации разных видов «прозостиха» русской поэзии XIX—XX веков. Экскурс в историю формы включал анализ произведений Вельтмана, Лермонтова, Языкова, Лескова, Ремизова, Ходасевича, Кирсанова, Эренбурга, Маяковского, П. Антокольского, Олеси, Шварца и др. Отдельное внимание было уделено практике обращения к метрической прозе в переводной поэзии. В дискуссии после доклада Татьяна Скулачева указала на то, что Гаспаров предполагал, что вопрос о разграничении мнимой прозы и метрической прозы можно решать с помощью информантов — если все информанты разделят записанный как проза текст на строки одинаково, то эта проза мнимая. Этот аргумент, по Орлицкому, не может снять проблему того, в чем состояло авторское задание Шкапской, которая выбрала для своих произведений именно прозаическую форму.

Татьяна Скулачева (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН / РГГУ), Наталия Слюсарь (НИУ ВШЭ / СПбГУ), Александр Костюк (МГУ), Анна Липина (РГГУ), Варвара Королева (РГГУ), Эмиль Латыпов (РГГУ) в докладе «Стих и мозг: детекция ошибок в стихе и прозе» рассказали о новом направлении в исследовании стиха — воздействии стиха на сознание и мозг. Авторы впервые получили экспериментальные доказательства того, что стих и проза обрабатываются мозгом по-разному. Оказалось, что одни и те же ошибки (подчас достаточно заметные, например *Маркграф и маркграфиня — три всадника* (вместо два), *Борода с воды струится* (вместо *С бороды вода струится*), *деревья ветвей* (вместо *ветви деревьев*), *по лестнице на самый верх спуститься* (вместо *подняться*) оставались незамеченными в стихе, но без труда обнаруживались испытуемыми в прозаическом пересказе того же текста. Такие данные были получены как для русского стиха, так и для и турецкого (другой строй языка, другая система стихосложения, другая культура), то есть, по-видимому, являются особенностями стиха как такового. Авторы предполагают, что в стихе и прозе используются разные типы обработки информации. С одной стороны, логическое мышление, легко позволяющее заметить ошибку, как в прозе, с другой стороны — образное мышление, когда образы не выстроены в жесткую логическую иерархию, а критическое мышление (в том числе способность замечать ошибки) подавлено. Интересно, что особенности речи, характерные для более интенсивной работы образного мышления и ослабления логического и критического мышления, характерны, по предварительным данным, не только для стиха. Они появляются также в таких типах речи, как молитва, медитация, гипноз, в речи в состоянии стресса и пограничных эмоциональных состояний.

Олег Аншаков (РГГУ) и Анастасия Сызько (ООО «ТрастВерс», Москва) сделали доклад «Об автоматическом распознавании классических метров». К настоящему времени науке известно достаточно много о структуре классического стиха. Поэтому во всем мире исследователи работают над тем, чтобы сделать автоматический анализ стиха. Авторы доклада предложили свой алгоритм анализа классического стиха, дающий высокую точность автоматического определения метров. Так, анализ ямба специалистом и программой совпадали более чем на 98%. Кроме того, авторы обнаружили, что пороги, после которых метр осознается как именно этот конкретный метр (ямб, хорей и т.д.), различаются не только для разных авторов, но и для разных метров.

*Вера Полилова, Татьяна Скулачева*

## II. МЕДИЕВИСТИКА

23 сентября в РГГУ на чтениях, посвященных памяти М.Л. Гаспарова, состоялось заседание секции медиевистики, целью которого стало исследование культурного диалога античной, средневековой и современной литературы и, в частности, проблем интерпретации, адаптации и переводов античных и средневековых текстов. Организаторы чтений ставили перед собой следующие задачи: исследовать рецепцию и трансформацию средневековой культуры в книжной эмблеме Ренессанса; провести анализ новых переводов неизвестных средневековых текстов; изучить рецепцию образов средневековой агиографии в романах XX века; рассмотреть освоение античного диалога Платона и Плутарха французской литературой конца XVI века; определить круг проблем, возникающих в процессе подготовки научного издания (перевода и комментирования) аллегорической поэмы Уильяма Ленгленда — одного из крупнейших памятников средневековой английской религиозно-дидактической литературы; проследить эволюцию образов в Ветхом Завете, в агиографии и в духовном эпосе; наметить динамику эпической темы в эпосе и его переводах; сопоставить средневековые английские поэмы с их старофранцузскими источниками; сравнить позднеантичные и средневековые византийские источники, излагающие античные мифы; проработать поэтические интерпретации античных мифов в различных жанровых формах; обсудить влияние Античности на рождение лирической топики в поэзии Средних веков.

Утреннее заседание секции медиевистики открылось докладом Александра Махова (РГГУ / ИМЛИ РАН) на тему «Средневековая культура в книжной эмблеме Ренессанса: рецепция и трансформация», в котором была поставлена задача выявить уровни присутствия средневековой культуры в эмблематике Ренессанса и определить основные приемы трансформации в ней средневековых мотивов. Жанр книжной эмблемы был создан Андреа Альчиато («*Emblematum liber*», 1531) для описания микрокосма как символической данности и включал различные тематические виды эмблем: любовные, политические, философские, религиозные, естественно-исторические. Докладчик выделил два уровня организации книжной эмблемы Ренессанса (уровень жанрового устройства и уровень материала, того мотивного фонда, который определяет «содержание» эмблемы) и показал их тесную связь со средневековой традицией. Как заметил докладчик, устройство эмблемы как жанра определяется двумя факторами: наличием, наряду со словесной частью, визуального изображения и приемом аллегорического толкования изображенной «вещи». В докладе было высказано предположение, что двойственная словесно-визуальная конструкция эмблемы основана на тезисе о гносеологической значи-

мости зрения и визуальных образов, который связан со средневековой теорией зрения и слуха как «двух путей», ведущих к интеллекту. По мнению докладчика, аллегорическое толкование, предполагающее, что все «вещи» наделены значениями, восходит к средневековому учению о «*significatio rerum*». Материал эмблемы в значительной степени определяется мотивным фондом средневековой книжности (в частности, бестиариями), который подвергается всевозможным трансформациям, разделенным в докладе на смысловые и собственно комбинаторные. В первом случае, как показал Махов, традиционные образы меняют свой смысл (так, христологический пеликан превращается в символ человеческого самопознания); во втором — образы, сохраняя свой смысл, составляют группировки, которые были неизвестны средневековой традиции (например, в одной эмблеме соединяются животные, которые в бестиарии описывались по отдельности). В качестве особого типа комбинаторной трансформации Махов выделил переход образа из визуального в словесный дискурс, уделив особое внимание тому, как изображение забиваемой свиньи из иконографии «двенадцати месяцев» в эмблеме Бартеlemi Ано перекодируется в подробный назидательный рассказ.

Доклад *Анны Топоровой* (РГУ / ИМЛИ РАН) на тему «*Образ преподобного Сергия Радонежского: от жития Епифания Премудрого до повестей Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева*» был посвящен анализу образа преподобного Сергия Радонежского, представленного в житийной литературе (у Епифания Премудрого, Пахомия Логофета, Никона) и в беллетристике XX века — в очерке Б.К. Зайцева «Жизнь преподобного Сергия» и в повести И.С. Шмелева «Куликово поле». Новизна доклада определялась исследованием различий в представлении Сергия в житийной литературе. Докладчица показала, как Епифаний Премудрый (ум. ок. 1420 года), опиравшийся на собственные воспоминания об учителе и свидетельства современников, стремился к детальной передаче черт духовного облика преподобного Сергия. Напротив, иеромонах Никон Рождественский, создавший «Житие и подвиги Преподобного и Богоносного отца нашего Сергия, игумена Радонежского и всея России чудотворца» спустя четыре века (1885 год), пытался глубже проникнуть в те исторические условия, в которых жил святой и которые определяли его действия. К наиболее оригинальным частям доклада следует отнести исследование трансформации житийного образа преподобного Сергия в беллетристике XX века: в очерке Б. Зайцева «Жизнь преподобного Сергия» (1925) и в повести И. Шмелева «Куликово поле» (1939—1945). Автор доклада пришел к обоснованному выводу о том, что в сочинениях Зайцева и Шмелева преподобный Сергей Радонежский выступает как светоч, озаряющий трудный земной путь человека и направляющий его к главной цели — спасению. Топорова предположила, что у Шмелева чудесное появление преподобного Сергия в 1925 году становится символом соединения истории и вечности; своим светом и покоем святой противостоит хаосу послереволюционной жизни, в то время как Зайцева интересуют «человеческие» проявления личности преподобного Сергия; параллели со своей собственной судьбой и эпохой; те уроки нравственности, которые предоставляет нам жизнь преподобного Сергия. К числу наибольших удач доклада Топоровой следует отнести исследование причин обращения двух русских писателей первой половины XX века к личности преподобного Сергия, благодаря которому стало возможным одолеть Мамаю и наметить перспективу выхода из кризиса путем объединения русских земель. В докладе было высказано предположение, что, покинув Россию после революции, Б. Зайцев и И. Шмелев, пытались в эмиграции осознать корни русского национального характера, понять причины случившегося и возможные пути его преодоления. Топорова заключила, что обращение к фигуре преподобного Сергия Радонежского позволяло писателям рассматривать пламенную веру, внутренний огонь любви

к Богу и ближнему как основные качества, способные показать людям выход из исторического и онтологического тупика.

*Мария Ненарокова* (ИМЛИ РАН) начала свой доклад «Судьба гимна *“Ave maris stella”* в Новое время: переводы на английский, датский, польский языки» с рассказа о необыкновенной распространенности гимна западноевропейских христиан *«Ave maris stella»*, написанного, скорее всего, в VIII веке: этот гимн исполнялся за богослужением во всех европейских странах на протяжении всего периода Средних веков и послужил моделью для создания обширной группы гимнов. Как показала докладчица, гимн *«Ave maris stella»* начинают переводить на народные языки с XV века, причем одним из самых ранних переводов оказывается польский. Ненарокова привлекла внимание аудитории к тому, что в Польше, в отличие от Англии не потерявшей единства Церкви вследствие Реформации, используется как минимум пять переводов *«Ave maris stella»*, причем три из них авторские и включены в современные сборники молитв. В англоязычной же традиции, согласно данным «Словаря гимнологии» Дж. Джулиана, в церковном обиходе закрепились только три перевода гимна, другие пять известных авторских переводов в католической службе не употребляются. Ненарокова завершила свой доклад исследованием судьбы гимна *«Ave maris stella»* в Дании, в которой католическая церковь находилась под запретом со времен Реформации до 1847 года; однако когда католики получили разрешение иметь свои церкви и служить мессу, датская католическая церковная практика испытала влияние протестантизма. Отметив отсутствие гимна *«Ave maris stella»* в датских католических молитвословах середины XX века, Ненарокова рассмотрела его переводы в «Датском Антифонале» (изд. 2014 года), в который гимн был включен по инициативе лютеран, интересующихся историей Церкви и григорианским пением.

В докладе *Ирины Стаф* (ИМЛИ РАН) «Диалог во французской литературе конца XVI века: Платон, Плутарх, Стефано Гуаццо и Бероальд де Вервиль» шла речь о рецепции платоновских диалогов как образца смешанного, «пестрого» стиля и фрагментарного изложения идей во второй половине XVI века. Докладчица проанализировала два образца рецепции платоновских диалогов — широко известные переводы Амио из Плутарха («Моралий» и «Застольных бесед») и трактат Стефано Гуаццо «Учтивая беседа» (1574). В докладе было высказано предположение, что рецепция платоновских диалогов привела к отказу от формы гуманистического диалога в пользу свободной нелинейной беседы (*devis*), нацеленной не столько на торжество истины, сколько на столкновение равноправных истин ради удовольствия слушателей и читателей. Апофеозом такой повествовательной модели, подрывающей изнутри само понятие философского диалога, становится «Средство преуспеть» Бероальда де Вервиля (1616), рассмотрению которого было уделено главное внимание в докладе. Докладчица охарактеризовала «Средство преуспеть» как одну из самых необычных и одновременно характерных книг периода позднего Ренессанса во Франции и уподобила ее осколкам «философского камня», отметив, что в ней пародийно преодолевается и высмеивается возможность почерпнуть единую доктрину высшей мудрости, учености и практической пользы. Стаф предположила, что книга Бероальда де Вервиля построена как все-ленский диалог, в котором участвуют приверженцы Мудрости из самых разных эпох, однако их хаотичные реплики, рассуждения и забавные истории никак не связаны с фигурой говорящего и нарушают правила логики, риторики и грамматики. В результате проведенного исследования докладчица пришла к выводу о том, что Бероальд воспроизводит античную модель философского застольного диалога в том виде, который получил распространение во Франции конца XVI века под влиянием норм «учливой беседы», сформулированных в трактате Стефано Гуаццо.

В центре внимания *Светланы Лучицкой* (ИВИ РАН / ИМК МГУ), выступившей с докладом на тему «*Le Pas Saladin*: от истории к легенде (XII–XIV вв.)» оказалась малоизвестная историческая поэма конца XIII века, посвященная событиям Третьего крестового похода. В своем исследовании докладчица успешно решила несколько задач: во-первых, она проследила, как реальные исторические факты, нашедшие в «*Le Pas Saladin*» косвенное отражение, обрастают фантастическими деталями и искажаются в угоду определенной точки зрения; во-вторых, она ответила на вопрос о том, какие ценности и представления скрываются за этим процессом искажения фактов, в чьих интересах и с какой целью переосмысляются в поэме известные события; в-третьих, она показала, как процесс переосмысления событий в «*Le Pas Saladin*» был связан с поисками Европой своей национальной и политической идентичности.

Вечернее заседание секции медиевистики открылось докладом *Инны Матюшиной* (ИВГИ РГГУ / Эксетерский университет, Великобритания) на тему «*Древнеанглийская поэма “Юдифь” и проповедь Эльфрика*». В докладе была исследована история создания образа героини в англосаксонской поэме «Юдифь» и в менее известной проповеди Эльфрика, ученого, теолога и агиографа X–XI веков. Докладчица высказала предположение, что проповедь Эльфрика представляет собой адаптацию Вульгаты и следует ей в изображении всех героев: Юдифи, царя Навуходоносора, предводителя его войска Олоферна, однако дошедший до нас текст англосаксонской поэмы «Юдифь» не может считаться ни переводом, ни даже свободным переложением ни одного из источников, среди которых могли быть и включенная в Септуагинту Книга Юдифи, и старолатинские переводы Библии и, возможно, проповедь Эльфрика и сама Вульгата. В докладе было показано, что в характере Юдифи, какой она изображается в англосаксонской поэме, преобладают черты не столько эпической героини, сколько эпического героя: отвага, смелость, мудрость, готовность вступить в битву и желание получить достойную воина награду. Трансформация образа героини по сравнению с ее возможными источниками была объяснена в докладе героизацией образа в соответствии с эпическими канонами, в том числе и стилистическими, и ритмическими, и звуковыми. Докладчица аргументировала гипотезу о том, что героизация главного персонажа происходит параллельно с изменением структуры повествования согласно канонам героического эпоса: амплификации подвергаются три типовые сцены (пира, единоборства, битвы), находящиеся параллели в древнегерманской поэтической традиции и распространяющиеся на все пространство сохранившегося текста поэмы. В заключение доклада Матюшина сформулировала вывод о том, что не дошедшее до нас начало поэмы, предшествовавшее пиру Олоферна, и ее заключение, описывающее события после возвращения Юдифи к своему народу, могли не играть самостоятельной роли, но исполнять функцию повествовательной рамки, обрамляющей центральный эпизод подвига героини.

В докладе *Натальи Гвоздецкой* (РГГУ / Сретенская духовная семинария) «*Адаптация латинского источника в древнеанглийском анонимном “Житии святого Эгидия”*» были проанализированы способы адаптации анонимного латинского текста «Жития святого Эгидия» (рукопись Британской библиотеки Tiberius D iv, volume 2, 84v–87r, конец XI века), на основе которого анонимный автор составил другое, древнеанглийское жизнеописание этого святого (рукопись середины XII века, Corpus Christi College Cambridge MS 303). Как отметила докладчица, ошибки в рукописи СССР 303 показывают, что писец копировал более ранний текст, не всегда хорошо понимая его, хотя в целом рукопись XII века отвечает признакам позднеуэссекского диалекта и соответствует оригиналу конца XI века. Гвоздецкая сослалась на то, что словарь древнеанглийского анонима, наряду с книж-

ными заимствованиями из латинского источника, включает также скандинавскую лексику и содержит некоторые отклонения от письменной нормы в фонетике и морфологии, показывающие влияние разговорной речи. Докладчица выделила главную особенность древнеанглийского переложения, состоящую в акцентировании всемогущества Бога, а также личных и тесных контактах святого с Богом, не столь заметного в латинской версии. В докладе были исследованы расширение эпитетов святого Эгидия по сравнению с латинским источником и изменения в нарративе, касающиеся в первую очередь отдельных приемов античной риторики (риторические вопросы), а также удаления ряда исторических деталей и библейских аллюзий, которые могли не обладать большой ценностью для англосаксонской аудитории. Гвоздецкая выделила характерные черты древнеанглийского нарратива: повышение эмоционального настроения и драматизацию рассказа. По мнению докладчицы, древнеанглийский автор конца XI века не только перелагал латинский текст на родной язык, но и адаптировал его к вкусам и потребностям своего окружения. В докладе было высказано предположение, что древнеанглийское житие святого Эгидия, являясь памятником переходной эпохи, опровергает мнение о полном угасании исконной литературной традиции в Англии после нормандского завоевания. Как заметила Гвоздецкая, культ святого Эгидия, уроженца Афин и основателя монастыря на юге Франции (VII век), распространился в Англии не ранее правления Эдуарда Исповедника, а, возможно, был принесен Вильгельмом Завоевателем, но уже скоро приобрел назидательную окраску (как почитание святого аскета) и получил литературное оформление. Проведенное исследование позволило докладчице сделать вывод о том, что в стилистическом отношении древнеанглийский аноним стремится следовать традициям оригинальной уэссекской прозы, которые заложил в конце X века аббат Эльфрик, чьи проповеди составляют значительную часть рукописи СССР 303.

*Евгения Кравченко* (РГГУ / МГУ) начала свой доклад на тему «Динамика эпической темы в переводе В.Г. Тихомирова (на примере обозначений моря в «Беовульфе)» с цитаты из книги М.Л. Гаспарова «Очерк истории европейского стиха», упоминающей о «многослойных напластованиях смысловых ассоциаций», которыми особенно богата традиционная поэзия. Докладчица обратила внимание на то, что в древнеанглийском эпосе, отличающемся сугубой сложностью стихотворной формы, под влиянием аллитерационного стихосложения происходит семантическая трансформация слов в условиях особой организации поэтической лексики. Кравченко отметила, что для лингвопоэтического анализа отдельный интерес представляет семантическое развитие принадлежащих одной синонимической системе слов в пределах эпической темы, а именно варьирование в нарративе пространственных обозначений (в частности, наименований локусов, связанных с морем) внутри одного сюжета. Докладчица предположила, что отдельным эпическим темам в «Беовульфе» присуща самоценность: они замкнуты на себе, но при этом контактируют внутри эпоса. Кравченко показала, что эпические темы в поэме «Беовульф» организуются по двойному принципу, сохраняя автономность и обладая сюжетной самостоятельностью, с одной стороны, и влетаясь в единый сюжет — с другой. Согласно гипотезе докладчицы, стихотворное повествование в «Беовульфе» опирается на семантическую динамику ключевых слов, выделяющих сюжетную линию эпической темы. По мнению Кравченко, и трансформация значения, и игра смыслов, представленная в выборе поэтических синонимов, находит отражение в стихотворной форме. Докладчица закончила выступление анализом стихотворного перевода поэмы «Беовульф», принадлежащего В.Г. Тихомирову, который удивительным образом сохраняет динамику эпической темы, отражая сопровождающие эпизацию изменения в нарративе.

В совместном докладе *Валентины Сергеевой* и *Анны Гумеровой* (ИМЛИ РАН) «*Видение о Петре Пахаре*» Уильяма Ленгланда глазами переводчика и комментатора: стратегия и проблемы» были рассмотрены проблемы, возникающие в процессе подготовки научного издания (перевода и комментирования) аллегорической поэмы Уильяма Ленгланда — одного из крупнейших памятников средневековой английской религиозно-дидактической литературы. Докладчицы выделили главную задачу, стоящую перед переводчиком поэмы, которая состоит в том, чтобы сохранить образную, композиционную и содержательную глубину исходного текста в контексте его эпохи и культуры, давая читателю возможность максимально полного восприятия произведения. Как заметили докладчицы, в решении этой задачи переводчику призваны помочь комментарии, относящиеся к сферам, представление о которых необходимо для понимания картины мира (быт и реалии, история и богословие, цитаты и отсылки). В заключение своего выступления докладчицы указали на необходимость показать «Видение о Петре Пахаре» не только как социальную сатиру и описание нравов, как оно зачастую трактуется, но и как произведение, в котором религиозное осмысление переломных событий в истории Англии последней трети XIV века играет первостепенную роль.

Доклад *Ольги Поповой* (РГУ) «*Среднеанглийская поэма о Рыцаре с лебедем как переработка старофранцузского первоисточника*» был посвящен среднеанглийской поэме «Рыцарь с лебедем» («*Chevelere Assigne*», XIV век), представляющей собой переработку старофранцузской поэмы «Беатрикс» («*Véatrix*», XIII век). Докладчица начала с краткой характеристики обоих текстов, основанных на сюжетном блоке о рождении Рыцаря с лебедем, который генетически восходит к фольклорному сюжету о детях-лебедах. По мнению Поповой, характер совпадений в обоих произведениях указывает на то, что создатель среднеанглийской поэмы был знаком не только с сюжетом о Рыцаре с лебедем, бытовавшем в устной традиции, но и именно с текстом старофранцузской поэмы «Беатрикс». Докладчица предположила, что сюжетная структура первоисточника почти не подвергается изменению, тем не менее некоторые мотивы получают в английской версии иную интерпретацию. Попова объяснила различия в обеих поэмах расхождением в их функциональной установке: старофранцузская поэма составляет часть цикла о Первом крестовом походе, и Рыцарь с лебедем изображается в ней как славный предок Готфрида Бульонского; однако среднеанглийская поэма получает отдельное бытование, поэтому в нее не включаются обширные описания и эпизоды, связанные с изображением героической биографии Рыцаря с лебедем и выстраиванием генеалогии Готфрида. Докладчица завершила выступление заключением о том, что в среднеанглийской поэме усиливается назидательная интенция, а главный акцент переносится на мотив торжества справедливости, достигнутой благодаря божественному вмешательству и действиям персонажей.

В докладе *Катерины Нью* (Оксфордский университет) «*Адаптация античного мифа в средневековой византийской мифографии*» было проведено сопоставление позднеантичных и средневековых византийских источников, излагающих плохо сохранившийся и противоречивый античный миф о Меланиппе, возлюбленной Посейдона. Мифографические источники были условно разделены в докладе на две категории: «исторические» (Гигин, «*Фабулы*», 186; Диодор Сицилийский, «*Историческая библиотека*», 4.67.3—4; Страбон, «*География*», 6.1.15) и «еврипидовские» («*Искусство Риторике*», приписываемое Дионисию Галикарнасскому, IX.11, и трактат Григория Коринфского, «*Греческие ораторы*», 7.28.6—22). Первая группа источников была использована в докладе для выделения устойчивых структурных мотивов античного мифа и нарративных деталей, таких как топонимы и имена собственные; на основании второй группы была установлена

последовательность событий и сюжетная линия мифа о Меланиппе. Мифологическая сюжетная структура, выделенная на основе анализа текстов Дионисия Галикарнасского и Григория Коринфского, была исследована в докладе в контексте фрагментов трагедий Еврипида «Меланиппа Узница» и «Меланиппа Мудрая» (сохранившихся в «Пирующих софистах» Афиней, 12.5.4.6b, и «Моралиях» Плутарха, 756b) и фрагментов трагедии Эвния «Меланиппа» (дошедших до наших дней в «Моралиях» Плутарха. 390с, 431а, «Лисистрате», 1124, и «Женщинах на празднике Фесмофорий» Аристофана, 2.7.2).

*И.Г. Матюшина*

### III. НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Последнее заседание «Гаспаровских чтений» было по традиции посвящено «неклассической филологии».

Открыла его *Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) докладом «*“Лоретки” Гаварни — новый жанр?*». Доклад состоял из двух частей: в первой речь шла о слове «лоретка» и том социальном типе, какой этим словом обозначался, а во второй — собственно о графическом цикле рисовальщика Гаварни. Слово «лоретка», которое Теофиль Готье в 1845 году называет «пожалуй, самым молодым словом французского языка», впервые было употреблено в печатном тексте журналом Нестором Рокпланом в 1841 году, в январском номере выпускаемой им газеты «Скандальная хроника» (*Nouvelles à la main*). Образовано оно от названия открытой в 1836 году церкви Лоретской Богоматери; район за этой церковью во второй половине 1830-х годов только начинал застраиваться, и домовладельцы сдавали квартиры в новых, еще сырых, домах практически бесплатно. Этим пользовались девицы нестроного поведения, отличавшиеся и от гризеток (девушек, зарабатывавших на жизнь каким-то ремеслом), и от содержанок (особ, выбиравших себе богатого покровителя): лоретки не могли похвастать трудолюбием, но часто меняли кавалеров, потому что дорожили свободой больше, чем богатством. В 1840—1850-е годы лоретки не однажды становились героинями нравоописательных очерков. Но описывали их не только словами. Вторая часть доклада была посвящена собственно «Лореткам» Гаварни — серии из 79 литографий, опубликованных впервые в сатирической газете «Шаривари» (30 июня 1841 — 30 декабря 1843). В 1845 году часть этих литографий была воспроизведена в одноименном «Избранном» Гаварни. Почему докладчица сочла возможным говорить применительно к «Лореткам» о новом жанре? Причина — в специфическом сочетании в этих литографиях изображения и подписей. Французские литографии того времени почти всегда сопровождалась подписями, порой довольно развернутыми. Таковы, например, многочисленные литографии современника Гаварни Оноре Домье. Но Домье придумывал эти тексты не сам, для него их сочиняли журналисты. Кроме того, у Домье литографии чаще всего носят сатирический характер. Иначе построены литографии Гаварни. Он, как правило, не насмехается над своими героинями, но запечатлевает бытовые сценки из их жизни: девушки обсуждают неверных кавалеров, меряют новую шляпку, устраивают друг другу сцены ревности. Каждую такую сценку сопровождает подпись, придуманная самим Гаварни, — те фразы, какими обмениваются нарисованные им героини. По свидетельству братьев Гонкур, которые не только очень высоко ценили Гаварни, но и были летописцами последнего периода его жизни, для художника было очень важно мысленно «услышать» тех персонажей, которых он рисовал; если этого не происходило, он не отдавал кар-

тинку в печать. Сказать, что в «Лоретках» (как, впрочем, и в другой, еще более популярной, серии, посвященной карнавалу) Гаварни создал некое предвестие современного комикса, было бы, пожалуй, неточно: в отличие от швейцарца Тёпфера он не объединял серию литографий единым сюжетом. Но Гаварни, бесспорно, сделал большой шаг к тому, чтобы нравоописательные зарисовки стали «говорящими».

*Роман Лейбов* (Тартуский университет, Эстония) прочел доклад «Три случайных стиха из «Евгения Онегина»». Всякий, кто получал от Романа Григорьевича электронные письма, знает, что заканчивают их какие-нибудь три случайных стиха из «Евгения Онегина», причем, хотя выбраны они из самых разных мест романа в стихах, между ними в большинстве случаев устанавливаются какие-то новые смысловые связи, порой смешные, а порой удивительно точные (вот пример из последнего письма: «Не этой девочкой несмелой // С кого начнет он? Все равно // Его не видят, с ним ни слова»). В докладе Лейбов рассказал не только о происхождении этого «фокуса», но и о той пользе, какую он может принести при соответствующем научном подходе. Не смея вдаваться в компьютерные тонкости, скажу только, что по модели американской программы, в которой генератор случайных чисел составлял из специально сочиненного набора строк стихотворения-хокку, Лейбов еще в 90-е годы заменил английские строчки на русские, а затем от этих случайно сгенерированных русских трехстиший-хокку перешел к такому же случайному подбору трех строк из «Евгений Онегина». Лейбов коротко охарактеризовал достойных предков этой «комбинаторной поэзии». Среди них есть ранние, например «Пиитическая игрушка» украинского помещика Николая Маркевича, который в 1829 году предложил сочинителям куплетов варианты для первой, второй и проч. строк, которые можно было комбинировать, каждый раз бросая кости. Есть и позднее, прежде всего сборник французского экспериментатора Рэмона Кено «Сто тысяч миллиардов стихотворений» (1961) — книга, состоящая из десяти сонетов, где на месте первой строки может стоять любая из десяти первых строк, на месте второй — любая из десяти вторых и т.д. В случае Кено семантическая связность не слишком важна: в порождаемых всякий раз стихотворениях связность обеспечивается рифмовкой. А за счет чего возникает связность (или ее иллюзия) в наборе из трех случайных стихов из «Евгения Онегина»? Если в большинстве своем адресаты Лейбова просто улыбаются при виде этих подборок, то склонный к рефлексии Георгий Ахиллович Левинтон, всякий раз внимательно их прочитывавший, очень скоро понял, что они дают прекрасный материал для наблюдений над типами связности поэтических текстов. Лейбов стал действовать в этом направлении и познакомил аудиторию с некоторыми предварительными плодами своей деятельности, а именно с результатами опроса, проведенного среди шести десятков пользователей интернета, которым предлагалось оценивать большую или меньшую связность разных случайных «трехстиший». Результат, как выразился докладчик, оказался предсказуемым: первое место заняли тексты, отличающиеся синтаксическим согласованием строк и присутствием личных имен («в деревне счастлив и рогат / конечно, не один Евгений / с блестящей Ниной Воронской») или же семантическим единством («и взорам адских привидений / как величавая луна / бледна как тень с утра одета»). Способствуют связности также окказиональные рифмы, наличие числительных, а также «вторичная реконтекстуализация». Докладчик выразил надежду, что эти выводы, как бы предварительны и предсказуемы они ни были, проливают некоторый свет на то, как мы воспринимаем стихи. В ходе обсуждения Андрей Немзер поинтересовался, что будет, если таким же образом сделать случайную выборку не из классического Пушкина, а, например, из Хлебникова. «А также из Олейникова и Введенского!» — радостно подхватил докладчик и признал, что это было бы крайне увлекательно, но технически громоздко. Константин

Поливанов внес другое «рацпредложение» — всем сделаться «коллективным Левинтоном» и по сходной методике перемешать строки из стихотворений с одинаковым «семантическим ореолом метра» (термин М.Л. Гаспарова), с тем чтобы проверить их связность.

Коллега Лейбова *Татьяна Степанищева* (Тартуский университет, Эстония) назвала свой доклад «*Литературный арбитраж П.А. Вяземского (“новая” поэзия)*». Впрочем, она с самого начала предупредила, что до «новой» поэзии дойти, пожалуй, не успеет. Что же касается «литературного арбитража», то Степанищеву интересовал не он сам как таковой (роль Вяземского как литературного критика, строгого оценщика чужих произведений и безжалостного полемиста, журнального «кулачного бойца» хорошо известна и неплохо изучена), а *происхождение* этой литературной позиции: кто научил Вяземского так себя вести, на кого он ориентировался, с кого брал пример? Первая кандидатура, приходящая в голову, — это, конечно, Карамзин, которого Вяземский всегда ценил очень высоко. Однако Вяземский далек от Карамзина и в поэзии (карамзинской чувствительности противостоит его «нерафинированность»), и, главное, в критике, поскольку Карамзин (а следом за ним Жуковский) предпочитали в этой сфере позитивный подход, Вяземский же был куда более радикален — резок и язвителен. Еще двух «претендентов»: Державина и Жуковского — докладчица также отвергла; Вяземский может быть назван их учеником в поэтике — но не в литературной политике. Осталась одна кандидатура — поэт-сагирик Иван Иванович Дмитриев. Доказательству того, что именно Дмитриев стал для Вяземского-критика образцом и учителем, Степанищева посвятила основную часть доклада. В 1823 году Вяземский выпустил жизнеописание старшего собрата по перу — «Известие о жизни и сочинениях Ивана Ивановича Дмитриева» — причем назвал это сочинение (редкий в ту пору случай биографии живого автора) собственной «литературной исповедью». Дмитриев стал для Вяземского ролевой моделью; в отличие от «олимпийца» Карамзина, Дмитриев был бойцом, он охотно вступал в литературную полемику, вначале сам с помощью союзников (одним из которых и стал Вяземский), а в 1830-е годы — через заместителя, на роль которого он избрал того же Вяземского. Двух литераторов роднили светское красноречие, любовь к литературным анекдотам, пристрастие к жанру эпиграммы. Степанищева завершила доклад напоминанием о позднем (1876 года) стихотворении Вяземского, эпиграфом к которому служит строка из дмитриевской «Эпитафии» (1803): «что выехал в Ростов». Вяземский заимствует у Дмитриева этот оригинальный синоним слова «умер» и тем лишним раз подтверждает свою связь со старшим поэтом и его своеобразным чувством иронии. Немзер поддержал тезис докладчицы и предложил к нему несколько дополнений: Вяземского сближало с Дмитриевым также стремление запечатлеть в стихах подробности быта; Дмитриев, в отличие от Карамзина, оставил мемуары, и Вяземский пошел по его стопам в и этом отношении; Карамзин не хотел быть на государственной службе, а Дмитриев — как вслед за ним и Вяземский — хотел.

После этого *Андрей Немзер* (НИУ ВШЭ, Москва) начал собственный доклад, посвященный поэту следующего поколения, который, впрочем, скончался раньше, чем проживший исключительно долгую жизнь Вяземский. Доклад назывался просто: «*А.К. Толстой в 40-е годы*». Немзер начал его с цитаты. 14 октября 1851 года Толстой писал своей возлюбленной, а впоследствии жене С.А. Миллер: «*Я родился художником, но все обстоятельства и вся моя жизнь до сих пор противились тому, чтобы я сделался вполне художником*». До этого Толстой стихов писал мало: за десять предшествующих лет написаны всего 24 текста, включая балладу из повести «Упырь». Историки литературы уже отмечали этот факт и пытались его объяснить, но, на взгляд Немзера, неверно. Первое неправильное объяснение: в 1840-е годы

вообще не писали стихов. Это утверждение докладчик опроверг простым перечислением тех авторов, которые стихи писали и даже в немалом количестве: Языков, Каролина Павлова, Фет, Майков. Второе объяснение, тоже неправильное: Толстой не хотел для себя литературной карьеры. Однако тот, кто не желает становиться профессиональным литератором, может не печатать стихов, писать же их это нежелание вовсе не мешает; вдобавок прозу Толстой в этот период печатал. Наконец, третье объяснение гласит, что сохранились далеко не все стихи, написанные Толстым в этот период; некоторые якобы просто пропали. Однако и в это объяснение верится с трудом, поскольку сохранились не только оконченные стихотворения, но даже два неоконченных. Вообще достижения предшественников по части анализа стихов Толстого Немзер оценил, как он сам выразился, переходя с позиции Карамзина на позицию Вяземского, то есть более чем скептически. Отвергнув все прежние объяснения, докладчик, естественно, предложил свое собственное. В стихах Толстого 40-х годов он усмотрел последовательную установку на эксперимент; она проявляется, в частности, в том, что 15 из 24 стихотворений написаны разными стихотворными метрами, а если учесть строфическую организацию, число «оригинальных» стихотворений увеличится до 21. Причем самые ходовые четырехстопный ямб и четырехстопный хорей Толстой использует очень редко. Толстой, конечно, ориентируется на прославленные образцы: Гёте, Байрона, Гейне, Лермонтова, однако всякий раз отступает от образца, меняя либо рифмовку, либо размер, то есть оперирует готовыми текстами, но с явной потребностью их взрывать и переиначивать. Он напряженно перебирает варианты, но для того, чтобы он ощутил себя настоящим лириком («вполне художником»), «среди шумного бала» ему должен был явиться «ангел», единственный слушатель — что и произошло в 1851 году, когда он познакомился с Софьей Андреевной Миллер. В прозе же такой уникальный адресат требовался в меньшей степени, и поэтому прозу Толстой писал и печатал — впрочем, и в ней не чуждаясь экспериментов и сопрягая, как в «Упыре», мистику с пародией.

Переходя от содержания доклада Немзера к обстановке его произнесения, следует заметить, что докладчик проявил исключительную выдержку, хладнокровие и терпеливость. Дело в том, что конференция проходила в зуме, а еще далеко не все пользователи этой интернет-платформы научились выключать во время чужих выступлений свой микрофон, поэтому рассказ о жанрах и метрах в творчестве А.К. Толстого сопровождала нежная беседа одной из слушательниц с мужем или бойфрендом. «Котеночек, послушай», — ворковала она, но сама совершенно не хотела слышать призывов выключить микрофон. Вся остальная аудитория благодаря этому как будто вернулась к первому докладу, где на одной из литографий Гаварни лоретка, прильнувшая к денди, шепчет ему: «Миленький, скажи мне свое имечко». На месте «миленького» вполне мог бы стоять «котеночек». Так вот, Андрей Семенович Немзер снес этот параллельный незапрограммированный концерт стоически.

Как ни странно, следующий доклад был посвящен аналогичной незапрограммированной реплике слушательницы, а точнее зрительницы, только не современной, а столетней давности; впрочем, у этой реплики докладчица *Дина Магомедова* (РГГУ) обнаружила несравненно более интересную и богатую культурную историю. Доклад Магомедовой назывался «*Мужчины всегда дерутся*» (*Комментарий к заметке в записной книжке Александра Блока*). Запись, о которой идет речь, сделана 6 марта 1908 года. В ней говорится: «На полотне кинематографа тореадор дерется с соперником. Женский голос: “Мужчины всегда дерутся”». Обычно исследователи приводят эту запись как иллюстрацию к теме «Блок и городская культура, Блок и кинематограф». В самом деле, мемуарные свидетельства подтверждают интерес поэта к тогдашней «низовой культуре», которую он противопоставлял культуре «сытой буржуазии». Однако запись 6 марта может быть прокомментирована

еще несколькими контекстами. Во-первых, та же самая фраза и, по всей видимости, по поводу того же кинофильма запечатлена в другом тексте, датированном тем же 1908 годом, — опубликованном в шестом номере «Золотого руна» стихотворении Г. Чулкова «Живая фотография», последняя строфа которого посвящена как раз реакции публики на то, что происходит на экране: «Но посмотрите на зрителей; они очарованы представлением... А тореадоры, пламенея от страсти, скрещивают шпаги. / И женский голос в публике произносит внятно: / “Мужчины всегда дерутся”». Это внимание двух поэтов к одной и той же фразе Магомедова объяснила обострившимся в начале XX века интересом к особой, присущей фольклору форме взаимоотношений читателя и/или зрителя с чужим произведением, проанализированной в статье Ю.М. Лотмана «Блок и народная культура». Фольклорная аудитория, в отличие от читателей литературных текстов, активно реагирует на чужие слова, комментирует их и видоизменяет. Сходную тягу к активизации читателя, к провоцированию его на сотворчество докладчица усмотрела в сфере, на первый взгляд максимально далекой от фольклора, — диалогических теориях символа, предложенных Мережковским и Вячеславом Ивановым. Теории эти подчеркивали смыслообразующую роль не только авторского, но и читательского сознания, поскольку именно от читателя зависит, воспринимается произведение как символическое или нет. Что же касается Блока, то на него фраза, услышанная в кинозале, произвела такое большое впечатление, что он обратился к ней еще дважды. Один раз в 1919 году, когда состоял членом редколлегии «Исторических картин» при Петроградском отделе театров и зрелищ и обсуждал с М.Ф. Андреевой специфику восприятия новым зрителем картин из истории человечества, в которой полно драк. А другой раз — в пьесе «Роза и крест» (1912—1913). Там в начале второго действия Бертран и Гаэтан сражаются, а рыбак комментирует: «Сеньоры всегда дерутся» (в другом варианте: «Эти рыцари вечно дерутся»). Эта фраза, по мнению Магомедовой, — не только воспоминание о когда-то увиденной киноленте, но еще и ключ к карнавално-гротескной поэтике пьесы, в которой фарсовое, профанное начало сочетается с высокой мистерией. От высокой мистерии на грешную землю участников конференции вернул в ходе обсуждения доклада Андрей Немзер, заметивший, что мужская драка — это в самом деле постоянный и мощный двигатель сюжета и что та девушка из петербургского кинозала была хорошим искусствоведам — в отличие от няни из «Евгения Онегина», которая про готовящуюся дуэль Онегина с Ленским «знать могла, да недогадлива была».

*Олег Лекманов* (НИУ ВШЭ, Москва) выступил с докладом «О стихотворении *Мандельштама “Чернозем”*». Лекманов начал доклад с констатации, что в каждой строфе «Чернозема» для описания земли используются образы, связанные со звуками (хор, молва, флейта и кларнет), а значит, с поэзией. Из письма С.Б. Рудакова к жене известно, что Мандельштам называл это стихотворение «вещью реакционной, вещь из “Камня”». Лекманов сопоставил «Чернозем» со стихотворением «Notre Dame» из сборника «Камень», финал которого: «Из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам» — можно считать манифестом акмеизма. В том, первом манифесте Мандельштам созидает прекрасное из слов, как из камней. В «Черноземе» — манифесте нового акмеизма — на смену камню приходит земля, и прекрасное создается из слов, как из земли. Земля в «Черноземе» разом и место приложения созидательного коллективного труда (в строфах первой, второй и четвертой), и источник образов, связанных с темой смерти, беды и могилы (третья строфа). Обстоятельства жизни Мандельштама в воронежской ссылке в апреле 1935 года, когда написан «Чернозем», позволяют увидеть в этом сочетании мотивов глубоко личную и чрезвычайно важную для поэта тему воскрешения, еще более очевидную в написанном в том же апреле 1935 года стихотворении «Я должен жить,

хотя я дважды умер» (в качестве параллели — но не подтекста — к этой теме смерти в земле и последующего возрождения Лекманов привел стихотворение Ходасевича «Путем зерна», 1917). Возможно, с темой смерти и воскрешения (или его отсутствия) связано упоминание в первой строфе слов «земля и воля»; так называлось тайное общество, съезд которого собрался в 1879 году в Воронеже и один из членов которого, А.И. Желябов, был казнен после убийства Александра II, в апреле 1881 года — в том же месяце, когда был написан «Чернозем». В стихотворении этом нетрудно заметить обилие окказионализмов — индивидуальных авторских неологизмов, образованных у Мандельштама по модели, которую активно использовал Хлебников, составлявший новые слова посредством соединения двух старых (из корней «двор» и «твор» образуются «творяне» — творцы жизни). Мандельштам идет по этому же пути и соединяет «перепахана», «уважена» и «унавожена», чтобы получить «переважена», из «настраиивает» и «настораживает» образует «настраживает», а из «зьябнуть» и «зьяблик» — «зязябливает» (Дина Магомедова предложила прибавить сюда еще и «зьябь» — поле, вспаханное с осени под весенний посев). Таким образом, на черноземной воронежской почве акмеизм срачивается с футуризмом — тезис, который в ходе обсуждения Константин Поливанов перефразировал следующим образом: «гибридизация практического футуризма и декларируемого акмеизма». В докладе, комментируя строку «И все-таки земля — проруха и обух», Лекманов интерпретировал ее как результат «свертывания» двух фразеологизмов: «И на старуху бывает проруха» и «Как обухом по голове», причем туманно заметил, что первая из этих пословиц пропущена в книге, которую он не станет называть. Туманный намек, который, впрочем, сразу разгадали по крайней мере те, кто занимается творчеством Мандельштама, разъяснил в ходе обсуждения Роман Лейбов. Он предложил «не табуировать» недавно вышедшую монографию П. Успенского и В. Файнберг «К русской речи: идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама», авторы которой попытались анализировать стихи поэта, исходя не из подтекстов, а именно из фразеологизмов. Лейбов признал, что усталость мандельштамоведения от поиска подтекстов понятна, но предложил не противопоставлять две эти формы исследования (анализ подтекстов и анализ идиом), поскольку идиомы — это, в сущности, тоже подтексты. И тут же сам наметил возможный путь подобного соединения: старуха и обух — «Преступление и наказание» — искупление грехов (самоощущение Мандельштама в воронежский период) — метафизика земли в статье о Достоевском в книге Вячеслава Иванова «Борозды и межи». Эту линию продолжил Андрей Немзер, сказавший, что противопоставлять подтексты и не подтексты в данном случае бессмысленно, поскольку мотив смерти в земле и последующего воскрешения и у Ходасевича, и у Вячеслава Иванова, и у Мандельштама очевидно восходит к Евангелию. Кроме того, Немзер подчеркнул гамлетовский план третьей строфы (могила — флейта — вина — смерть).

Следующий доклад был также посвящен Мандельштаму, и в нем, естественно, тоже не обошлось без поиска подтекстов. Мария Гельфонд (НИУ ВШЭ, Нижний Новгород) назвала его «*«Не у тебя, не у меня, у них...»: попытка прочтения»*. Стихотворение, о котором идет речь, гораздо более трудное для понимания, чем «Чернозем», поскольку самые разные ответы могут быть даны на вопрос: кто эти «они»? Коротко охарактеризовав предшествующие истолкования стихотворения как в социально-исторической перспективе, так и в перспективе естественно-научной, Гельфонд предложила действовать иначе и искать ответ в большой русской литературе. Так, поющий тростник третьей строфы, разумеется, восходит к Тютчеву и Паскалю. За словами «Нет имени у них» встают блоковское «Нет имени тебе, мой дальний» и пушкинское «Что в имени тебе моем?». Две ближайшие аналогии первым строкам анализируемого стихотворения обнаруживаются в монологе Сатина из горь-

ковского «На дне» («Что такое человек? Это не ты, не я, не они... нет! Это ты, я, они»), а также в словах князя Андрея из третьего тома «Войны и мира» («От того чувства, которое есть во мне, в нем, в каждом солдате...») и в размышлениях Пьера Безухова о том, кто такие «они», из того же третьего тома. Вторая линия ассоциаций связана с упоминаемыми в стихотворении «княжествами»; их докладчица возвела к «Слову о полку Игореве», которое «подсвечивает» весь воронежский период. Гельфонд привела целую серию цитат из воронежских стихов, в которых различимы мотивы «Слова»; среди них, кстати, был и «Чернозем» с его «тысячехолмием» (ср.: «О Русская земля! Ты уже за холмом»). Наконец, третий сюжет связан со словом «хрящ». Оно, по предположению докладчицы, восходит к стихотворению Баратынского «На посев леса». Тут, впрочем, докладчице пришлось особо остановиться на своего рода текстологическом казусе: в разных изданиях строка Баратынского читается по-разному, иногда «Пусть кряж другой мне будет плодоносен», но иногда «Пусть хрящ другой мне будет плодоносен», но в том издании Баратынского, которым, по свидетельству Надежды Яковлевны, пользовался Мандельштам, фигурирует именно хрящ. В таком случае подтекст Баратынского помогает прояснить смысл стихотворения Мандельштама именно по контрасту: Баратынский прощается с читателем и отказывается «стучаться к людским сердцам», а Мандельштам предусматривает возможность творчества «для людей, для их сердец живых». Баратынский категорически отказывается идти общим путем, а Мандельштам, продолжая линию князя Андрея, Пьера Безухова и князя Игоря, выступает за его приятие.

Доклад Гельфонд вызвал оживленное обсуждение. Олег Лекманов сказал, что восхищается смелостью докладчицы, но вынужден признать, что, хотя источники она нашла, смысл стихотворения, кроме самого общего, остался все равно непонятен, и пересказать его, как рекомендовал пересказывать Гаспаров, по-прежнему невозможно. Андрей Немзер пошел еще дальше и сделал объектом критики не исследовательницу Мандельштама, а его самого. Смысл стихотворения примитивный, сказал Немзер: у них научись, про них расскажешь; а стихи все равно плохие. За докладчицу вступился Роман Лейбов, напомнивший, что она сделала целых три попытки прояснения смысла (ср. три случайных стиха).

Мария Боровикова (Тартуский университет, Эстония) прочла доклад «О поэме М. Цветаевой "Сибирь" (1931)». Поэма эта была впервые напечатана в пражском журнале «Воля России». Известно, однако, что сама Цветаева считала поэму лишь отрывком, фрагментом большой поэмы о царской семье, которая до нас не дошла. Историки литературы в большинстве своем полагают, что эта несохранившаяся поэма была неудачной, потому что в ней, по словам Цветаевой, «историк поэта загнол», и продолжала она работать над ней только из чувства долга. Между тем слова об «историке и поэте» — лишь часть цитаты из письма Цветаевой к Вере Буниной от 28 августа 1933 года; рядом в этом письме сказано и другое: «Во мне вечно и страстно борются поэт и историк». Цветаева с конца 1920-х годов конструирует свой образ как историка, ученого. Она проявляет постоянный интерес к современной французской историографии, интересуется историей частной жизни (*petite histoire*) в противовес истории громких имен, утверждает, что история не равна событиям и документам, что она запечатлевается не только в официальных бумагах. Поэтому, сочиняя некрологические тексты, она запрашивает неожиданные сведения, например об одежде или о погоде. Впрочем, в работе над поэмой о царской семье Цветаева была все-таки более поэтом, чем историком. О поэме этой исследователи могут судить по нескольким черновым наброскам и плану, которые сохранились в тетради, привезенной Цветаевой в СССР. Из плана явствует, что глава «Сибирь», посвященная истории Сибири, стояла в поэме особняком, а вся поэма рассказывала о последнем пути царской семьи. Однако, хотя «Сибирь» легко вы-

членяется из большой поэмы, рассматривать ее нужно в контексте этого замысла. «Сибирь» была призвана занять важнейшее место в поэме, поскольку колонизация Сибири определила ход истории России, и ход этот — трагический. Но в плане большой поэмы значилась и еще одна глава с тем же названием «Сибирь». Интонация этой второй «Сибири» — лирическая, заманивающая, интонация Лесного царя, соблазняющего дитя. Это не менее важный для Цветаевой мотив чары, связанный с Распутиным. Вообще, хотя Цветаева и старалась изучать при работе над «Сибирью» исторические источники, никакие специальные краеведческие работы ей в Медоне доступны не были, и она ограничивалась в основном энциклопедией Брокгауза и Ефрона. И тут на первый план выступают литературные источники поэмы — как отдельные реминисценции, так и общие схемы. Финальное упоминание «тулупа-сугроба» — это, разумеется, отсылка к «Капитанской дочке». За строфой о Ермаке встает дума Рылеева «Смерть Ермака». В веренице полукарикатурных правителей Сибири, описанных в поэме, появляется Денис Чичерин, «речь русскую “нате” — внедривший-словцом», и это сразу напоминает о Маяковском. Согласно мемуарному свидетельству Марка Слонима, Цветаева говорила, что вся идея поэмы о царской семье возникла у нее под влиянием стихотворения Маяковского — но, разумеется, не раннего «Нате», а позднего «Императора», написанного после посещения поэтом Свердловска. Маяковский убитому императору ничуть не сочувствует. Цветаева спорит с Маяковским; она убеждена, что поэт должен принимать сторону жертв. Боровикова закончила доклад сопоставлением «Сибири» с написанным в том же 1931 году цветаевским циклом «Поэт и царь». Другой царь по имени Николай выступает в нем в роли палача Пушкина, но сопоставление двух произведений показывает, что для Цветаевой принципиальна контаминация всех жертв — и поэтов, павших от руки царей, и самих царей.

*Дарья Поливанова и Константин Поливанов* (НИУ ВШЭ, Москва) прочли доклад «*Опыт прочтения первых стихотворений цикла Б. Пастернака “Нескучный сад”*». Пояснив для тех немосквичей, кто может этого не знать, что Нескучный сад — это часть современного парка Горького, докладчики начали анализ с того, что бросили короткий и беглый взгляд на стихотворения цикла. При таком беглом взгляде кажется, что перед нами не более чем простое описание садовых пейзажей, осложненное только игрой слов и нарочитым канцеляризмом в начале («Как всякий факт на всяком бланке...»). Однако последовательное рассмотрение отдельных образов цикла позволило докладчикам высказать гипотезу, что шесть стихотворений цикла, шестое и последнее из которых носит название «Да будет», — это не что иное, как шесть дней творения, а Нескучный сад, упомянутый в заглавии цикла, — не что иное, как сад Эдемский. Общеизвестно, что сборник «Темы и вариации», в состав которого входит «Нескучный сад», — это вариации на темы Пушкина, Гёте, Шекспира, а также, если перейти от литературы к музыке, — Чайковского и Шопена. Если вся книга — вариация на темы разных творцов, нельзя ли предположить, что главный ее источник — деяния главного Творца? Эта гипотеза помогает прояснить многие образы цикла. Если с ней согласиться, тогда «дознания о вакханалиях» — это Господь, призывающий к себе Адама после грехопадения, «набор уставших цвель порода» — деревья в Эдемском саду, отражения в воде (часто упоминающийся в цикле мотив) — это отражения Божьего лика в водной глади, «тень гитары, с которой, тешась, струны рвут» — это срывание плода с древа познания добра и зла (ср. фигурирующий в следующем стихотворении «дивный, божий пустяк»), а в упоминании райка можно при желании разглядеть намек на рай. Даже очевидную аллюзию на грибоедовское «Горе от ума» («Счастливые часов не наблюдают») соавторы сочли возможным трактовать как некую параллель к разысканиям Господа о том, что случилось с Адамом и Евой, — тезис, вызвавший возражения Андрея

Немзера, который предложил в этом месте сбавить религиозную окраску и увидеть гораздо более земное сегование на то, как счастье разрушается бытом.

Завершил заседание *Александр Долинин* (Университет штата Висконсин, Мэдисон, США) докладом «*Сальватор Роза в "Путешествии в Арзрум"*». Доклад свой он назвал комментарием к одной из трех аллюзий на произведения изобразительного искусства в этом сочинении Пушкина (две другие отсылают к рисункам А. Орловского и к «Похищению Ганимеда» Рембрандта). Комментируемый пассаж звучит следующим образом: «Мы нашли графа на кровле подземной сакли перед огнем. К нему приводили пленных. Он их расспрашивал. Тут находились и почти все начальники. Казаки держали в поводьях их лошадей. Огонь освещал картину, достойную Сальватора-Розы, речка шумела во мраке». Спустя короткое время «вдруг небо осветилось, как будто метеором, и мы услышали глухой взрыв. Сакля, оставленная нами назад тому четверть часа, взорвана была на воздух: в ней находился пороховой запас». Этот эпизод из истории русско-турецкой войны не вымышлен, он в самом деле имел место и запечатлен в исторических трудах. Но в тексте «Путешествия в Арзрум» с его помощью подчеркивается тот мрачный колорит, который, собственно, и «достойн» упомянутого Пушкиным итальянского живописца XVII века. Ссылка на его полотна в сходных ситуациях характерна для всей литературы предромантизма и романтизма. Долинин привел впечатляющий ряд примеров из Анны Радклиф, Байрона, который называл итальянца «дикий Роза», Вальтера Скотта («Гай Мэннеринг»), Бальзака («Шуаны»), Гюго («Собор Парижской Богоматери»), Батюшкова («Путешествие в замок Сирей»), Марлинского («Фрегат "Надежда"»). Мрачные виды Кавказа до Пушкина нередко сравнивали с мрачными картинами Сальватора Розы. Романтики хотели видеть в итальянском живописце предтечу не только в искусстве, но и в жизнетворчестве. Роза — вольнодумец и лицедей, выведен Гофманом в новелле «Синьор Формика» (1821, рус. пер. 1829), но главную роль в создании биографической легенды Сальватора Розы сыграла вышедшая в 1824 году книга англичанки леди Морган «Жизнь и эпоха Сальватора Розы». Морган вывела на первый план и сильно преувеличила конфликт заглавного героя с обществом; ее Роза — бунтарь, странствовавший с бандитами в горах Аbruццо (прямую цитату из книги Морган, до сих пор не отмеченную историками литературы, Долинин обнаружил в стихотворении Д. Ознобишина). В свою очередь, стихотворение Анри де Латуша «Последний день Сальватора Розы» отразилось на русской почве в стихотворении С. Раича «Жалобы Сальватора Розы». Все приведенные примеры свидетельствуют о том, что из всего творчества Сальватора Розы романтический вкус последовательно выбирал дикое, странное и кровавое. В похожем контексте вспоминает итальянского живописца и Пушкин. Однако, в отличие от тех авторов, которые говорили о картинах Сальватора Розы с чужого голоса, Пушкин имел возможность увидеть их собственными глазами. Он в 1832 году получил «билет эрмитажный... на всю вечность», а в галерее Эрмитажа Сальватор Роза был представлен очень широко, хотя впоследствии кое-какие из этих полотен и были признаны подделками. Так вот, те полотна, которые мог увидеть Пушкин, свидетельствуют, что Сальватор Роза был не только певцом диких лесов и скал, но и отстраненным наблюдателем, смотрящим на эти романтические пейзажи взглядом хладнокровным и бестрепетным. Таким образом, закончил Долинин, ссылая на Сальватора Розу в «Путешествии в Арзрум» можно трактовать двояко: либо как традиционную визуализацию страшного, либо как скрытое метаописание, поскольку отстраненная точка зрения итальянского живописца очень близка точке зрения повествователя в «Путешествии в Арзрум».

*Вера Мильчина*

## Errata

В № 169 «НЛО» была опубликована статья С.Г. Маслинской (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН) «Магия пионерской символики: советское прошлое в современной детской литературе» (с. 165—178), в которой пропущено указание на то, что статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990 — 2010-е годы).

В № 169 «НЛО» была опубликована статья Д.А. Журковой (Государственный институт искусствознания) «"Старые песни о главном": альтернативная антология советской эстрады» (с. 148—164), в которой пропущено указание на то, что статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990 — 2010-е годы). Также в статье допущена ошибка на стр. 157: вместо «Марины Зарубиной» следует читать «Ольги Зарубиной». Автор и редакция приносят извинения читателям.

## Наши авторы

### **Павел Арсеньев**

(Университет Женевы, ассистент; докторант) lartpaulars@gmail.com.

### **Ольга Балла**

(литературный критик, эссеист) gertman65@gmail.com.

### **Мария Баскина**

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) maria.e.malikova@gmail.com.

### **Ева Берар**

(Государственный центр научных исследований Франции (Париж), старший исследователь) ewa.berard@ens.fr.

### **Татьяна Венедиктова**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра теории дискурса и коммуникации, заведующая, профессор; доктор филологических наук) tvenediktova@mail.ru.

### **Анна Вичкитова**

(критик, исследователь литературы) annavichkitova@gmail.com.

### **Валентин Головин**

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, директор; доктор филологических наук) valentin\_golovin@mail.ru.

### **Олег Горелов**

(Ивановский государственный университет, кафедра теории, истории литературы и культурологии, доцент; кандидат филологических наук) og-rus@inbox.ru.

### **Елена Зейферт**

(РГГУ, кафедра теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории, профессор / МГЛУ, лаборатория сравнительного литературоведения и художественной антропологии, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) elena\_seifert@list.ru.

### **Гали-Дана Зингер**

(поэт, переводчик) galidana@gmail.com.

### **Наталья Кольцова**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, доцент; кандидат филологических наук) koltsovaru@rambler.ru.

### **Федор Корандей**

(Тюменский государственный университет, лаборатория исторической географии и регионалистики, доцент, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) f.s.korandej@utmn.ru.

### **Кирилл Корчагин**

(Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) stivendedal@gmail.com.

### **В.Н. Крылов**

(Казанский (Приволжский) федеральный университет, кафедра русской и зарубежной литературы, профессор; доктор филологических наук) krylov77@list.ru.

### **Светлана Лаврова**

(Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, проректор по науке; доктор искусствоведения) slavtova@inbox.ru.

### **Евгения Лекаревич**

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, младший научный сотрудник) e.lekarevich@gmail.com.

### **Андрей Логутов**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра теории дискурса и коммуникации, доцент; кандидат филологических наук) logitow@mail.ru.

### **Мария Майофис**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Школа философии и культурологии, доцент; кандидат филологических наук) mmaiofis@hse.ru.

### **Оксана Мальцева**

(Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Институт гуманитарных наук, доцент; кандидат филологических наук) oa\_malts@mail.ru.

### **Алексей Масалов**

(литературный критик) uchkuduk202@gmail.com.

### **Светлана Маслинская**

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Центр исследований детской литературы, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) braunknopf@gmail.com.

**Кирилл Маслинский**

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) kmaslinsky@pushdom.ru.

**Инна Матюшина**

(ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) I.Matyushina@exeter.ac.uk.

**Вера Мильчина**

(ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

**Лариса Муравьева**

(СПбГУ, факультет свободных искусств и наук, старший преподаватель; кандидат филологических наук) l.muravieva@spbu.ru.

**Анна Нижник**

(РГГУ, Институт филологии и истории, кафедра истории русской литературы Новейшего времени, доцент; кандидат филологических наук) annnijnik@gmail.com.

**Сергей Огудов**

(Госфильмофонд РФ, старший искусствовед; кандидат филологических наук) s.ogudov@gmail.com.

**Юрий Орлицкий**

(РГГУ, лаборатория мандельштамоведения, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) ju\_b\_orlitski@mail.ru.

**Вера Полилова**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, Институт мировой культуры, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) vera.polilova@gmail.com.

**Анна Разувалова**

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) gai-2004@yandex.ru.

**Андрей Ранчин**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) aranchin@mail.ru.

**Евгений Савицкий**

(РГГУ, факультет культуры, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

**Александр Скидан**

(Журнал «Новое литературное обозрение», редактор; поэт, критик, переводчик) aleskidan65@yandex.ru.

**Татьяна Скулачева**

(ИРЯ РАН, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) skulacheva@yandex.ru.

**Лев Соболев**

(ГБОУ г. Москвы «Школа № 67», учитель словесности, заслуженный учитель Российской Федерации) lev-sobolev@yandex.ru.

**Никита Сунгатов**

(независимый исследователь) sungatovnick@gmail.com.

**Александр Уланов**

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

**Владимир Шадурский**

(Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, кафедра филологии, доцент; кандидат филологических наук) shadvlad@mail.ru.

**Анна Швец**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет) ananke2009@mail.ru.

**Татьяна Шор**

(независимый исследователь; PhD (Тарту, Эстония)) tshor2006@gmail.com.

**Нина Щербак**

(СПбГУ, кафедра английской филологии и лингвокультурологии; доцент; кандидат филологических наук, PhD) n.sherbak@spbu.ru.

**Матвей Янкелевич**

(поэт, переводчик) yan@pobox.com.

# Summary

## Adults on the Adult in Children's Literature

Guest Editor: Svetlana Maslinskaya

**Valentin Golovin's** article "Arkady Gaidar's Secret Code: Corporeality in the Novella *Timur and His Squad*" offers a statistical method for the analysis of corporeality in Arkady Gaidar's novella. Based on data obtained, the immanent qualities of the story that were unconsciously leveraged by the adults who created the Timurite movement are uncovered. At the basis of the story's popularity lay young readers' interest in the theme of first love, which was realized by Gaidar at the level of bodily and emotional imagery. The study of the distribution of mentions of body parts and various manifestations of corporeality among the characters of the story has made it possible to raise the question of the redefining the story's protagonist, Zhenya Aleksandrova.

As **Svetlana Maslinskaya** shows in her article "Beat or Keep Quiet?: On the Image of Corporal Punishment in Soviet Children's Literature," Russian children's literature of the 1940s and 1950s is a curious example of a collection of forms and situations of physical domestic violence on the part of adults toward children and allow not only for the compilation of a protocol of representations of violence against children's bodies in the studied period (from the detailed naturalistic forms of public punishment in the presence of witnesses (whipping, beatings, etc.) at the beginning of the period studied to the more indirect mentions of acts of violence in the 1960s and 1970s), but also clarify the discursive mechanisms of violence against children.

The official ban on the use of violence against children coincided both with the sharp drop in the number of depictions of domestic violence in children's literature and the change in adults' assessment of the permissibility of the corporal punishment of children.

In the framework of the 1953 critical discussion about honesty in children's literature from 1953—1954, a dramatic popularization of writers' communities occurred, the reason for which was the style of literary writing. In **Kirill Maslinsky's** article "Adult Language in Children's Literature of the Thaw" a quantitative statistical analysis of the works by participants of this discussion is undertaken: supporters of the Thaw's aesthetic program and their opponents, who defended the existing canons of socialist realist writing for children. An analysis of the distribution of lexical, grammatical, and syntactical characteristics shows that the Thaw style is characterized by less frequent mentions of emotion and more attention toward negative emotions, and it is more semantically abstract and has more syntactically complex language.

The article "The Uncertain Author in Encyclopedias for Girls" by **Yauheniya Lekarevich** is dedicated to one of the mass genres of children's literature — encyclopedias for girls, the declared goal of which is heteronormative socialization. At the center of the study are the mechanisms of authorization, which the compilers of the encyclopedias use

for the legitimation of their position as adviser, instructing girls about gender norms. The main instrument of this process seems to be the representation of the adolescent body. The construction of an alienated perception of the body and the justification of the need to control it

are used by the writers for the establishment of an authoritarian position. The outline of the history of the genre allows for the examination of the dynamics of representation of age normativity in the context of the relationship of “writer/reader.”

## Between Music and Speech: Studies of Sound in Literary Narratives

The article “Between Music and Language: ‘Silence’ and ‘Quiet’ in the Work of Gaito Gazdanov” by **Anna Nizhnik** and **Natalia Koltsova** examines the principles of reforming the “I” in texts of the younger generation of the first wave of Russian emigration. One method for overcoming the generational and linguistic trauma that Gazdanov used is the mapping of consciousness and its categories through the acoustic landscape of music and sounds in text. Music serves as an intermediary language for expressing semantic links that had been weakened by the change of language and the trauma of emigration.

The aim of **Nina Shcherbak** and **Svetlana Lavrova**’s article “The Music

of Language and the Melody of Speech (The Work of Vladimir Nabokov and Music of the Late 20<sup>th</sup> Century)” is to identify several commonalities characteristic of the artistic narrative of Vladimir Nabokov (using the novel *Ada or Ardor: A Family Chronicle* as an example) and essentially anti-narrative practices of new music. The reason for such appeals are the philosophical and aesthetic characteristics they share, which will be identified over the course of the study. Music is the equivalent of a universal language, an abstract language of symbols that is ambiguous. Varying musicological interpretations are diametrically opposed to the meaning laid down by the composer. Nabokov’s text is similarly open to many interpretations.

## Archive Materials: Soviet Diplomacy

**Ewa Bérard**’s article “Exhibition Items from a Sealed Train: The First Exhibition of Russian Art in Berlin, 1922: A Documented History” examines the First Exhibition of Russian art, which was an artistic and political event in Europe. Displaying a collection of Russian avant-garde art, it was intended to demonstrate the creative energy of the revolution and the integrity of the “new course,”

open to the outer world. But then why did the organizer of the exhibition on the USSR’s side, People’s Commissar of Education Anatoly Lunacharsky, attack its “leftist miasma” and “offspring of the left-bourgeois art of the Parisian bohemia”? How do you explain why the Bolsheviks decided to plant the seeds of a proletarian revolution with the help of decadent painting? What did Willi

Münzenberg, the head of the Foreign Committee for Hunger Relief for Russia, mean when he assured Lenin that his exhibition design would assure the success of its propaganda? Initially, not one, but two exhibitions were organized; the device of world revolution — an armored

train — was useful in artistic diplomacy; and the German Foreign Ministry, in cooperation with cominternist Münzenberg, was more driven to pursue a policy of “rapprochement” with Soviet Russia than the Bolsheviks and the Soviet ambassador to Germany.

## Reading Practices of Soviet Literature

In the article “‘This Style Is Close to Millions of Readers...’: Rethinking the Concept of ‘Romantic’ in Soviet Culture of the 1950s” **Maria Maiofis** highlights two significant semantic shifts in how this concept is interpreted. The first occurred from 1954—1955 and was connected with the rehabilitation of romanticism after its virtual ban during the campaigns of 1948—1949. Writers, critics, and directors advocated for the need to return romantic elements to art, referring to the requests of the reading and viewing public, especially its younger members. Romanticism here was understood as a tool for attracting attention and arousing empathy and interest, that is, as a necessary element of the reader’s and viewer’s “social education.” The second semantic shift occurred in 1959—1960, when “romanticism” began to be understood on the one hand as the most adequate mode for representing the early 19th century, the interest toward which was increasing, and on the other hand as a synonym for “poetic,” “lyrical,” “intimate,” and “private.” After a few years, the result of this second shift was the emergence and fortification of the idea of “poetic cinema.”

The focus of **Anna Razuvalova**’s article “People and Animals in *Neopochvennichestvo* Prose” is the idea of *neopochvennichestvo* (or rural/traditional) prose of the “long 1970s” on the interaction between man and animal. Coming from

the peasant milieu for the most part, the *neopochvennichestvo* writers (Viktor Astafiev, Vladimir Soloukhin, Vasily Belov, Sergei Zalygin) were critical toward contemporary civilization and technological and economic progress, which in turn had destroyed the natural world. The author analyzes conservative historical philosophy, which described the crisis of contemporary civilization as the process of the reciprocal degradation of man and animal (going wild and dehumanization), and proposed looking for a way out via following the “natural wisdom” embodied by animals (Zalygin), and overcoming the “bestly” instincts of human nature (Astafiev). The article also examines 1) the interrelation between the post-traumatic reaction of society to living through violence (war, state terror), the ideology of caring for animals promoted by Soviet animal protection organizations, and images of animal victims; 2) *neopochvennichestvo* strategies of the victimization of animals declared to be the victims of violence, which arose out of the logic of the implementation of modernization projects.

**Fedor Korandei**’s article “The Poetic Infrastructure of Development: ‘Distant Reading’ of the Northern Expansion of Soviet Literature, 1957—1991,” based on the corpus of poetic representations of the Soviet cities, describes the practices of literary development of the North in the period that followed the 1957

reform, as a result of which the Union of Writers of the Russian Soviet Federative Socialist Republic was established. In the late Soviet period, as a propaganda tool aimed at attracting workers to socialist projects and defining the work of writing in industrial terms, Soviet official literature carried out a large-scale representational project, resulting in numerous poems that describe the cities

of the North. Of particular interest from this point of view are literary festival — a form of cultural work that resulted from the application of the practice of writers' brigades to the new literary industrial infrastructure. Based on the metadata of the corpus, the common practices, rhetoric, productivity, and elementary sociology of this representational project are analyzed.

## Readings

**Oksana Maltseva's** article "Gogolian Codes in Boris Pasternak's Novel *Safe Conduct*" examines autobiographical novel *Safe Conduct* by Boris Pasternak in the context of allusions from Nikolai Gogol's story *The Lost Letter*. Their

function in creating meaning in the plot about the protagonist's spiritual search is investigated. The special attention is focused on the problem of the self-definition of a writer as a successor of the Christian tradition in European letters.

## Arkady Dragomoshchenko: Towards a Genealogy of Writing

"Mature Premature Work" is an aesthetically holistic work, ahead of its time, actively influencing subsequent literary works and shutting off the development of potential literary forms that had arisen before it, as **Elena Zeifert** shows in her article "Arkady Dragomoshchenko's 'Mature Premature Work'". The formation of "Mature Premature Work" took place between the late 1960s and 1991, and it is distinguished by features such as the predominance of verse libre in the presence of tonic versification in the corpus of texts; the primarily varied, ideogrammatic writing; the principle of "destruction of a word by a word," supported by the implicit connection between phenomena and subject; the interchange between the poetic and the prosaic; metonymy; the closeness of lyric poetry to the essay; and other characteristics.

The article "The Characteristics of Arkady Dragomoshchenko's 'Quantum' Writing" by **Yury Orlitskiy** examines the main types of verse used by Arkady Dragomoshchenko during his different artistic periods, analyzes his attitude to the contrast between verse and prose, and gives a brief overview of the poet's statements about traditional verse poetry (based on the materials from the journal *Chasy*). Special attention is paid to Dragomoshchenko's free verse and the two main types of this verse the poet turned to, as well as other types characteristic of his verse: different varieties of non-rhymed syllabotonic verse, three-syllable meters with variable anacrusis, and non-rhyming accent verse.

**Nikita Sungatov's** article "Against Memory: Towards a Genealogy of Arkady

Dragomoshchenko's Writing" examines the fundamental motifs of Arkady Dragomoshchenko's poetry — memory, forgetting, criticism of the subject — through the prism of his first novel, *Raspolozhenie v domakh i dereviakh*.

Special attention is given to the novel's protagonist in comparison to the protagonist of J.D. Salinger's novel *The Catcher in the Rye*, as well as the role of dialectics of truth and lies in the novel's poetics.

## Surrealism on the March? Yes!

This section, which is dedicated to studies of surrealist codes in contemporary poetry, opens with **Oleg Gorelov's** article "Having Discussed Surrealism and Contemporary Poetry...": Technologies of Revolutionary Surrealism by Pavel Arseniev." The author analyzes the constitutive contradictions associated with the development of the aesthetic and the political in surrealism and new leftist poetry of Russia. During the course of the analysis, the specific versatility of Arseniev's political and poetic statement is determined, which manifests itself in the automated pro-

duction of chance, the ambiguity of rhetoric, relational subjectivity, methods of framing, metonymization, and repurposing. In addition, the ideas of collective lyricism and linguistic reverie, fundamental for Arseniev's resurrealization, are described.

This section also features a compilation of poems by **Pavel Arseniev** "And Now I'll Tell You What You'll Put in the Poem," and **Matvei Yankelevich's** poem "The Present Work," which was published in English in 2006, with a translation and foreword by **Aleksandr Skidan**.

## In Memoriam

This memorial section features materials dedicated to the memory of literary scholar and critic Inna Semenovna Bulkina (1963—2021). Bulkina was active in academic work, and defended her dissertation for her Doctor of Sciences degree at Tartu University, entitled *Kiev in Russian Literature in the First Third of the 19<sup>th</sup> Century: The Historical and Literary Space*. She was the editor of the literary criticism journal *Zoil* (Kiev, 1997), and was published in the journals *Znamya*,

*New Literary Observer*, *Novyy Mir*, and others. This section presents her articles on poets for *Slovar' noveyshey poezii* (on Sergei Gandlevsky, Yuly Gugolev, Bakhyt Kenzheev, Timur Kibirov, Viktor Koval, Anatoly Naiman, Evgeny Lavut, Lev Rubinshtein, and Oleg Chukhontsev). The publication is preceded by **Kirill Korchagin's** article. The section also includes Bulkina's article on the poetry of Arkady Shtypel and a bibliography of her academic and critical publications.

Table of contents No. **170** [4'2021]

THE NEW SOCIAL POETRY

**7** *Gali-Dana Singer. Teperechen'*

ADULTS ON THE ADULT IN CHILDREN'S LITERATURE

**11** *Svetlana Maslinskaya. From the Guest Editor*

**14** *Valentin Golovin. Arkady Gaidar's Secret Code: Corporality in the Novella *Timur and His Squad**

**29** *Svetlana Maslinskaya. Beat or Keep Quiet?: On the Image of Corporal Punishment in Soviet Children's Literature*

**45** *Kirill Maslinsky. Adult Language in Children's Literature of the Thaw*

**62** *Yauheniya Lekarevich. The Uncertain Author in Encyclopedias for Girls*

BETWEEN MUSIC AND SPEECH:  
STUDIES OF SOUND IN LITERARY NARRATIVES

**78** *Anna Nizhnik, Natalia Koltsova. Between Music and Language: "Silence" and "Quiet" in the Work of Gaito Gazdanov*

**90** *Nina Scherbak, Svetlana Lavrova. The Music of Language and the Melody of Speech (The Work of Vladimir Nabokov and Music of the Late 20<sup>th</sup> Century)*

ARCHIVE MATERIALS: SOVIET DIPLOMACY

**103** *Ewa Bérard. Exhibition Items from a Sealed Train: The First Exhibition of Russian Art in Berlin, 1922: A Documented History*

READING PRACTICES OF SOVIET LITERATURE

**129** *Maria Maiofis. "This Style Is Close to Millions of Readers...": Rethinking the Concept of "Romantic" in Soviet Culture of the 1950s*

**147** *Anna Razuvalova. People and Animals in *Neopochvennichestvo* Prose*

**167** *Fedor Korandei. The Poetic Infrastructure of Development: "Distant Reading" of the Northern Expansion of Soviet Literature, 1957—1991*

## READINGS

- 188** *Oksana Maltseva. Gogolian Codes in Boris Pasternak's Novel Safe Conduct*

## ARKADY DRAGOMOSHCHENKO: TOWARDS A GENEALOGY OF WRITING

- 197** *Elena Zeifert. Arkady Dragomoshchenko's "Mature Premature Work"*  
**219** *Yury Orlitskiy. The Characteristics of Arkady Dragomoshchenko's "Quantum" Writing*  
**237** *Nikita Sungatov. Against Memory: Towards a Genealogy of Arkady Dragomoshchenko's Writing*

## SURREALISM ON THE MARCH? YES!

- 244** *Oleg Gorelov. "Having Discussed Surrealism and Contemporary Poetry...": Technologies of Revolutionary Surrealism by P. Arseniev*  
**258** *Pavel Arseniev. And Now I'll Tell You What You'll Put in the Poem*  
**262** *Aleksandr Skidan. Fact, Theory, Duchamp: Matvei Yankelevich's The Present Work*  
**264** *Matvei Yankelevich. The Present Work (trans. from the English by Aleksandr Skidan)*

## CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

- 278** *Anna Vichkitova. Time-consuming (Review of Anna Glazova's book Litsevoye schisleniye, Tsentifuga, 2020)*  
**283** *Olga Balla. Living the Unlived: The Manufacture of Time (Review of Aleksandr Sobolev's book Grifony okhranyayut liru, Tverdy pereplet, 2020)*  
**288** *Alexei Masalov. Arts Digitalica (Review of Pavel Zhagun's book Ul'i Luny, Russkiy Gulliver, Tsentr sovremennoy literatury, 2020)*

## IN MEMORIAM: INNA BULKINA (1963 — 2021)

- 295** *Kirill Korchagin. "Sentimental Reanimation": Inna Bulkina as a Critic of Poetry*  
**298** *Inna Bulkina. Articles about Poets for Slovar' noveyshey poezii*  
**320** *Inna Bulkina. Arkady Shtypel: Homo Ludens*  
**329** *The Academic and Critical Publications of Inna Bulkina*

## BIBLIOGRAPHY

- 332** *Tatiana Venediktova*. Children's Age at the Turn of the Millennium (Review of Charlotta Elmgren's book *J.M. Coetzee's Poetics of the Child: Arendt, Agamben and the (Ir)Responsibilities of Literary Creation*, Bloomsbury Academic, 2020)
- 337** *Sergei Ogudov*. Structures Beyond the Limits of Narrative (Review of the book *Contemporary French and Francophone Narratology*, edited by John Pier, The Ohio State University Press, 2020)
- 344** *Andrei Ranchin*. Poetry and Prose, Ice and Flames... (Review of S.L. Nikolaev's book "*Slovo o polku Igoreve*": *rekonstruktsiya stikhovornogo teksta*, Nestor-Istoriya, 2020)
- 353** *Maria Baskina (Malikova)*. "Above Barriers": On Dmitry Svyatopolk-Mirsky (Review of Mikhail Efimov's book *D.S.M. / D.P. Svyatopolk-Mirskiy. Gody emigratsii, 1920—1932*, Nestor-Istoriya, 2019 and Mikhail Efimov and Gerald Smith's book *Svyatopolk-Mirskiy, Molo-daya gvardiya*, 2021)
- 362** New Books

### BOOK PUBLISHED BY NLO

Michel Chion. *Zvuk: slushat', slyshat', nablyudat'* [*Le son: Ouir, écouter, observer*]. Trans. from the French by Inna Kushnareva. Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2021. 310 pp. (Istoriya zvuka).

- 382** *Andrei Logutov*. Between Schafer and Schaeffer
- 388** *Tatiana Shor*. The Library of the Derpt Student and Poet Pavel Shklyarevsky

### CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

- 400** *Larissa Muravieva, Anna Shvets*. Transatlantic Connections in European and American Literature International Conference (St. Petersburg State University, 19—20 June 2019)
- 411** *Vera Polilova, Tatiana Skulacheva, Inna Matyushina, Vera Milchina*. Gasparov Readings 2020 International Academic Conference (Institute for Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities, 21—26 September 2020)
- 432** Errata
- 435** Summary
- 440** Table of Contents
- 443** Our Authors

## Our authors

### **Pavel Arseniev**

(Assistant, Université de Genève) lartpaulars@gmail.com.

### **Olga Balla**

(Literary Critic, Essayist) gertman65@gmail.com.

### **Maria Baskina**

(PhD; Senior Research Fellow, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS) maria.e.malikova@gmail.com.

### **Ewa Bérard**

(Senior Researcher, French National Centre for Scientific Research) ewa.berard@ens.fr.

### **Valentin Golovin**

(Dr. habil.; Director, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS) valentin\_golovin@mail.ru.

### **Oleg Gorelov**

(PhD; Associate Professor, Department of Theory, History of Literature, and Cultural Studies, Ivanovo State University) og-rus@inbox.ru.

### **Natalia Koltsova**

(PhD; Associate Professor, Department of History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process, Faculty of Philology, Moscow State University) koltsovaru@rambler.ru.

### **Fedor Korandei**

(PhD; Senior Researcher, Assistant Professor, Laboratory for Historical Geography and Regionalistics, Tyumen State University) f.s.korandei@utmn.ru.

### **Kirill Korchagin**

(PhD; Leading Researcher, V.V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS) stivendedal@gmail.com.

### **V.N. Krylov**

(Dr. habil.; Professor, Kazan (Volga Region) Federal University) krylov77@list.ru.

### **Svetlana Lavrova**

(Dr. habil.; Prorector for science, Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova) slavrova@inbox.ru.

### **Yauheniya Lekarevich**

(Junior Researcher, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS) e.lekarevich@gmail.com.

### **Andrei Logutov**

(PhD; Associate Professor, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) logutow@mail.ru.

### **Maria Maiofis**

(PhD; Assistant Professor, School of Philosophy and Culture, National Research University "Higher School of Economics") mmaiofis@hse.ru.

### **Oksana Maltseva**

(PhD; Associate Professor, Institute for the Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University) oa\_malts@mail.ru.

### **Alexei Masalov**

(Literary Critic) uchkuduk202@gmail.com.

### **Svetlana Maslinskaya**

(PhD; Senior Researcher, Center for the Study of Children's Literature, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS) braunknopf@gmail.com.

### **Kirill Maslinsky**

(PhD; Senior Researcher, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS) kmaslinsky@pushdom.ru.

### **Inna Matyushina**

(Dr. habil.; Senior Researcher, Institute for Advanced Studies in Humanities RSUH) I.Matyushina@exeter.ac.uk.

### **Vera Milchina**

(PhD; Leading Researcher, Institute for Advanced Studies in Humanities RSUH / School of Advanced Studies in the Humanities, SPP, RANEPa) vmilchina@gmail.com.

### **Larissa Muravieva**

(PhD; Senior Lecturer, Faculty of Liberal Arts and Sciences, SPbU) l.muravieva@spbu.ru.

### **Anna Nizhnik**

(PhD; Associate Professor, Department of History of Russian Literature of Modern Times, Historical-Philological Faculty, RSUH) annijnik@gmail.com.

### **Sergei Ogudov**

(PhD; Senior Art Historian, Gosfilmofond of Russian Federation) s.ogudov@gmail.com.

### **Yury Orlitskiy**

(Dr. habil.; Head Researcher, Laboratory of Mandelstam Studies, RSUH) ju\_b\_orlitski@mail.ru.

### **Vera Polilova**

(PhD; Leading Researcher, Institute for World Culture, MSU) vera.polilova@gmail.com.

**Andrei Ranchin**

(Dr. habil.; Professor, School of Philology, Department of History of Russian Literature, MSU) aranchin@mail.ru.

**Anna Razuvalova**

(PhD; Senior Researcher, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS) rai-2004@yandex.ru.

**Evgeniy Savitskiy**

(PhD; Assistant Professor, Department of the History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, RSUH / Senior Researcher, Institute of World History, RAS) savitski.e@rggu.ru.

**Nina Scherbak**

(PhD; Associate Professor, English Department, Saint Petersburg State University) n.sherbak@spbu.ru.

**Vladimir Shadurskiy**

(PhD; Associate Professor, Department of Philology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University) shadvlad@mail.ru.

**Tatyana Shor**

(PhD; Independent Scholar (Tartu, Estonia)) tshor2006@gmail.com.

**Anna Shvets**

(School of Philology, MSU) ananke2009@mail.ru.

**Gali-Dana Singer**

(Poet, Translator) galidana@gmail.com.

**Aleksandr Skidan**

(Editor, "NLO"; Poet, Literary Critic, Translator) aleskidan65@yandex.ru.

**Tatyana Skulacheva**

(PhD; Leading Researcher, Institute of Linguistics, RAS) skulacheva@yandex.ru.

**Lev Sobolev**

(The Honored Teacher of the Russian Federation; Teacher of Literature, General Education School №67 in Moscow) lev-sobolev@yandex.ru.

**Nikita Sungatov**

(Independent Scholar) sungatovnick@gmail.com.

**Alexander 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.

**Anna Vichkitova**

(Literary Critic, Literary Scholar) annavichkitova@gmail.com.

**Matvei Yankelevich**

(Poet, Translator) yan@pobox.com.

**Elena Zeifert**

(Dr. habil.; Professor, Department of Theoretical and Historical Poetry, Institute of Philology and History, RSUH / Senior Researcher, Laboratory of Comparative Literature and the Anthropology of Art, Moscow State Linguistic University) elena\_seifert@list.ru.

## Editorial board

<b>Irina Prokhorova</b>	PhD (chief editor)
<b>Tatiana Weiser</b>	PhD (theory)
<b>Olga Annanurova</b>	M.A. (history)
<b>Alexander Skidan</b>	(practice)
<b>Abram Reitblat</b>	PhD (bibliography)
<b>Vladislav Tretyakov</b>	PhD (bibliography)
<b>Nadezhda Krylova</b>	M.A. (chronicle of scholarly life)
<b>Alexandra Volodina</b>	PhD (executive editor)

## Advisory board

### **Konstantin Azadovsky**

PhD

### **Henryk Baran**

PhD, State University of New York at Albany, 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 Zholkovskiy**

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, RAS, 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

### **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