

литературное  
**НОВОЕ**  
обозрение

172

6' 2021

- "ЧЕРЕЗ ТОЛЩУ МАТЕРИИ И ЯЗЫКА":  
ОПЫТЫ ЧТЕНИЯ ВАЛЕРИЯ ПОДРОТНИ
- К СТОЛЕТИЮ Ю. М. ЛОТМАНА
- ПЕРЕОПРЕДЕЛЯЯ ПУШКИНА
- КНИГА КАК СОБЫТИЕ: ВИТАЛИЙ ЛЕХЦИЕР.  
ПОЭЗИЯ И ЕЁ ИНОЕ • ЛИТЕРАТУРНЫЙ  
МОДЕРНИЗМ В НОРВЕГИИ: ПОЭТИКА  
БЕЗЛИЧНОСТИ ТУРА УЛЬВЕНА
- БИБЛИОГРАФИЯ • ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

литературное  
**НОВОЕ**  
обозрение

Содержание

№

172

[6'2021]

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

- 7**                    *Станислав Снытко.* Из книги «История прозы в описаниях Земли»
- «ЧЕРЕЗ ТОЛЩУ МАТЕРИИ И ЯЗЫКА»:  
ОПЫТЫ ЧТЕНИЯ ВАЛЕРИЯ ПОДОРОГИ  
*Составители блока Даниил Аронсон, Татьяна Вайзер*
- 14**                    *Даниил Аронсон, Татьяна Вайзер.* От составителей
- 17**                    *Олег Аронсон.* Антропограмма, или Выживающее мышление
- 27**                    *Оксана Тимофеева.* Произведение-сновидение Кафки в интерпретации В.А. Подороги
- 37**                    *Алексей Сергиенко.* Опыт ландшафтной экософии: пространство и творчество в философских подходах М. Хайдеггера, В. Подороги и Ф. Гваттари
- 51**                    *Илья Будрайтскис.* Возвышенное и конечное: к эсхатологическому измерению эстетики

**64** Валерий Подорога. Близость палача («Грифельная ода»  
Мандельштама)

К СТОЛЕТИЮ Ю. М. ЛОТМАНА:  
ВОСПОМИНАНИЯ УЧЕНИКОВ И КОЛЛЕГ

Составитель блока Павел Глушаков

**80** Павел Глушаков. Встреча с Лотманом

**82** Лариса Найдич. Подарки дяди Юры (Воспоминания  
племянницы)

**87** Светлана Толстая. Крупицы памяти

**91** Кирилл Разлогов. Юрий Михайлович, Зара Григорьевна  
и кино

**94** Людмила Горелик. Пушкинское «самостоянье» в личности  
Ю.М. Лотмана

**97** Галина Пономарева. Осколки воспоминаний  
о Ю.М. Лотмане

**99** Вадим Парсамов. «Всякое общение есть воспитание»

**104** Сурен Золян. Вспоминая...

**110** Людмила Зайонц. Письма от Ю.М. Лотмана

**118** Мариэтта Чудакова. О Ю.М. Лотмане

**120** Татьяна Кузовкина. Несколько дневниковых записей  
о Ю.М. Лотмане 1992—1993 годов

**129** Александр Кушнер. Что-то более важное в жизни,  
чем разум...

П Е Р Е О П Р Е Д Е Л Я Я П У Ш К И Н А

**130** Сергей Зенкин. Пространство идола: визуальные структуры  
в «Медном всаднике»

**163** Игорь Немировский. О визуальности стихотворения  
Пушкина «Герой»

**180** Вера Мильчина. Опять о правосудии и милости: еще один  
возможный источник финала «Капитанской дочери»

## КНИГА КАК СОБЫТИЕ

*Виталий Лехциер.* Поэзия и ее иное: Философские и литературно-критические тексты. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020.

- 193**            *Александр Житенев.* Интерпретация поэтической фактичности
- 197**            *Ольга Соколова.* На границе поэтического высказывания: документ и свидетель
- 201**            *Денис Ларионов.* Необходимая работа
- 205**            *Алла Горбунова.* Сумерки коммуникации (В поисках другого мышления и субъекта поэзии)
- 210**            *Александр Уланов.* Дальше, в иное?
- 215**            *Евгения Сулова.* Поэтический разум и социальное действие

## ПРОЧТЕНИЯ

- 219**            *Илья Герасимов.* Владимир Сорокин: сорок лет блужданий в ожидании пустыни (историческая роман-статья). Часть II

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ МОДЕРНИЗМ В НОРВЕГИИ: ПОЭТИКА БЕЗЛИЧНОСТИ ТУРА УЛЬВЕНА

- 246**            *Александр Скидан.* От редактора
- 248**            *Сигурд Теннинген.* О том, что знают камни, по-норвежски (пер. с норвежского Нины Ставрогиной)
- 254**            *Тур Ульвен.* Из стихотворений 1983—1993 годов (пер. с норвежского Нины Ставрогиной)
- 260**            *Тур Ульвен.* Непрограммируемое (пер. с норвежского Нины Ставрогиной)
- 266**            *Ольга Балла.* Иножизния Тура Ульвена (Рец. на кн.: Ульвен Т. Расщепление. М., 2020)

## ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 271**            *Александр Марков.* Яркие зарева искусства (Рец. на кн.: Цибуля А. Колесо обозрения. СПб., 2021)
- 276**            *Алексей Масалов.* Шестикнижие (Рец. на кн.: Рымбу Г. Ты – будущее. М., 2020)



- 281** *Анна Лихтикман. Созидающее исчезновение* (Рец. на кн.: Хеймец Н. Перекресток пропавших без вести. М., 2021)
- 285** *Петр Казарновский. Говори, забвение* (Рец. на кн.: Рясов А. В молчании. М., 2020)

#### Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

- 290** *Татьяна Венедиктова. Между пафосом, скепсисом и прагматическим запросом: коллективная память как предмет инструментального знания* (Рец. на кн.: Wertsch J.V. How Nations Remember: A Narrative Approach. N.Y., 2021)
- 301** *А.А. Липинская, А.Ю. Сорочан. Этюды о страшном: хоррор в современных исследованиях*
- 317** *Федор Николаи. «Эпидемия ностальгии», популярная культура и публичные интеллектуалы в поисках альтернативного будущего* (Рец. на кн.: Кобрин К. Призраки усталого капитализма (эссе последних лет о политике, искусстве и прочем). М.; Екатеринбург, 2020)
- 322** *Вера Мильчина. Фиалки из тигеля* (Рец. на кн.: Художественно-филологический перевод 1920—1930-х годов / Сост. М.Э. Баскина. СПб., 2021)
- 331** *Марина Загидуллина. Золотой век русской поэзии как взаимодействие* (Рец. на кн.: Khitrova D. Lyric Complicity: Poetry and Readers in the Golden Age of Russian Literature. Madison, WI, 2019)
- 337** *Светлана Лащенко. Движение навстречу* (Рец. на кн.: Макарова С.А. Музыкальность лирики и вербализация музыки в русском искусстве. М., 2020)
- 342** *В.Н. Крылов. Литературная репутация «обыкновенного» таланта* (Рец. на кн.: Козлов А. Литературная репутация писателя-беллетриста: Н.Д. Ахшарумов в 1850—1880-е годы. Tartu, 2021)
- 348** Новые книги

#### Х Р О Н И К А   Н А У Ч Н О Й   Ж И З Н И

- 369** *Вера Мильчина. Международная научная конференция XXVIII Лотмановские чтения «Литература и жизнь»* (ИВГИ РГГУ, 25—26 декабря 2020 года)

- 392** *Вера Мильчина, Инна Матюшина.* Международная научная конференция Мелетинские чтения «Текст в пространстве коммуникации» (ИВГИ РГГУ, 1–3 октября 2020 года)
- 405** *Александра Володина, Сергей Луговик.* Международная конференция XXVII Большие Банные чтения «Антропология насилия: государство, общество, культура» (Журнал «Новое литературное обозрение», 22–23 и 29–30 мая 2021 года)
- 418** *Анастасия Елкина.* VIII Апрельская междисциплинарная международная конференция «Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве» (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ТвГУ, ПсковГУ, 26–27 апреля 2021 года)
- 427** Наши авторы
- 430** Summary
- 434** Table of Contents
- 438** 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

# Изящная словесность

Станислав Снытко

## Из книги «История прозы в описаниях Земли»

### Вретище для дикобраза

Идущий на поправку приговорен к выздоровлению. Болезнь, служившая организирующим ядром его дней, оставляет в наследство апатию и неуклюжую надменность: он думает, что возвышается над собой, но все же кажется себе угловатым и уже не готов полагаться на человечество. Будто давая инструкцию заблудившемуся курьеру, он описывает текущее местопребывание: надеть водолазный костюм, забраться в корзину аэростата, приземлиться на вулкане, пробежать сквозь строй швейцарцев, нырнуть под ледяную корку, соскочить в Бресте с подножки вагона, в другом Бресте — заскочить... Словом, добраться нелегко. Иногда он вставал с постели за водой (сразу кружилась голова) и формулировал какой-нибудь вопрос вслух: например, какова его идентичность? Чопорный восточноевропейский лунатик с труднопроизносимым именем? Кем он точно не был после болезни, так это номадом, поскольку номад не боится утратить дом, а, наоборот, — рискует обрести постоянную крышу над головой против собственного желания. Одно время, знакомясь с местными, он рассказывал сочиненные им самим анекдоты о польском тезке, чтобы немного оживить small talk, но местные не улавливали его самоиронию, хлопали глазами и безжалостно улыбались. В день своего выздоровления он заметил, что человек, обитавший под окном в старой «Вольво», засобирался в путь: житель машины доставал свои вещи из салона и сваливал в железную супермаркетовскую телегу, готовясь двинуться с этим транспортом на поиски чего-то нового. С торжественной брезгливостью рыцарь телеги извлекал на свет коллекцию упаковочных материалов — пластиковых бутылок, алюминиевых банок, картонного лома, — спрессованных в легкие брикеты, в созвездия отбросов. Отныне счетчики бензозаправок не властны над маршрутом рыцаря. Куда же он направится? У какой помойки сделает привал, чтобы подкрепить силы, вернется ли в машину? Как бы то ни было, он шарахнул дверцей своей крепости

и двинулся нога за ногу на поиски лучшей участи. Глядя бездомному вслед, выздоравливающий сравнил свои любимые скрупулезные и затейливые романы, с которыми он таскался по самолетам и съемным комнатам, с теми драгоценными отбросами, без которых бездомный не мог уйти на промысел. По существу же он не имел права уподобить себя ни бездомному, ни даже самому себе времен здоровья. О привилегия не валиться на кровать от усталости, проделав по комнате пару-тройку шагов (полуразложившийся шерстяной ковер), привилегия в любое время дня и ночи залить кипятком рамен (электрический чайник с вышедшим из строя поплавком), привилегия не гадать о политико-эпидемической обстановке в мире (универсальный адаптер), привилегия мыслить время как поток разветвляющихся возможностей (блокнот с набросками текстов), привилегия *торчать*, как наркоман, от старинного текста, а не ломать голову над инструкцией к таблеткам («Анатомия меланхолии» Бертона), — таков список привилегий идущего на поправку, которому предстоит объединить эти разрозненные вещи в прообраз нового дома (убежища, местобитания, лачуги). После этих мыслей прошла неделя или две, когда он выбрался в магазин за углом купить риса — и вдруг застыл посреди квартала, на полпути к цели, сам не понимая, отчего уставился в земляной прогал между тротуаром и дорогой. Машин, зданий, деревьев, города и окружающих холмов больше не существовало; раскаленные, перегретые связи с внешним миром рухнули с окончанием болезни, и вот перед ним в свете абсолютной безотносительности, немоты и атрофии открывался пролет моста Золотые Ворота, с которых лишь очень немногим, прыгнув вниз, удавалось выжить. Вода под Золотыми Воротами тверже бетона. Характер нового безразличия таков, — догадывался он, стоя над прогалом, — что его можно принять за одно из тех банальных состояний, которые трудно отличить от истинной патологии. Так больные синдромом Клейна — Левина не демонстрируют никаких симптомов, за исключением одного: много спят. Но что значит «много»? *Ты должен переизобрести календарь*, — вот о чем предупреждала эта омерзительная в своей беспределности непричастность к миру, и если он внял этому предупреждению, то надо что-нибудь изменить. Для начала *пылесосить по воскресеньям*. Но имеется ли в квартирке пылесос? Когда в последний раз было воскресенье? — Он понятия не имел.

## Разговор без собеседников

Выздоровливающий ложился, представляя себя в лихорадке, и тогда снова мог тайком понаблюдать за любым местом, насколько угодно далеким; он переносился на мексиканскую границу, даря себе возможность раствориться в одиночестве — вдоль границ оно становится безграничным. По ту сторону всех этих застав располагалось царство чужих идентичностей, чья суверенность сплетена из раздетых самоназывающих «я», бормочущих без пощады о самости; но на стороне выздоравливающего дозволено лишь уползать, взрыхляя рассохшуюся мусорную пыль, перекатывая в карманах кварцевые обмылки. Поработать лопастями рук, разгрести ветки на дне сумерек и выдавить собственным телом гнездо — убежище без признаков жизни, переждать темное время суток, а на рассвете отступать, как всегда, вокруг собственной оси, к сердцу предметов. Примостившись за столом, он переворачивал маски,

будто страницы Плиния, и никак не мог перестать их переворачивать, — но своего лица под этими масками не встретил. Выздоровливающий вконец продрог, решил заглянуть в Африку, но из «Религии врача» Томаса Брауна он усвоил: *Мы заключаем внутри себя то, что разыскиваем вовне: все сокровища Африки — внутри нас*. Сомнений нет, на каждую эпифанию найдется свой трюизм, но по какому приговору он совершал теперь этот королевский выезд на магазинной телеге сквозь аркады библиотек с учеными обезьянами в чернильных шкурах, это кругосветное топтание на месте? Пора вздремнуть, но мысли бездомны — кроме черепа им некуда пойти. Каждую ночь он представлял землетрясение, подземные толчки и обломки деревянных домов, ползающих один на другой, — катастрофа убаюкивала его лучше всякой колыбельной. Покой и ужас больше не перечили друг другу, они жили как двое ближайших соседей, примирившихся после вечной ссоры, *закрывших глаза друг на друга*. Выздоровливающий догадывался, что у всех остальных было так же, ведь до сих пор никто не осознавал настоящих масштабов происходящего: все пряталось либо в отрицание, уговаривая себя, что *ничего такого* не происходит, просто вращается тихонечко счетчик смертей — временное дополнение к воде, газу, электричеству, интернету, где-то далеко, где все коммунальные стены сливаются в одну непреодолимо высокую Великую стену, по ту сторону которой уютно жужжат барабанчики с цифрами; либо, как выздоравливающий, пряталось в гипертрофию своей личной — на самом деле смехотворной — трагикомедии домашнего ареста. Для большинства, в том числе для выздоравливающего, этих смертей не существовало, будто речь шла о естественном отборе и его арифметических погрешностях. Зажженный фитиль прикинулся обычной веревкой, и он двумя пальцами расщепляет самые твердые узлы мнимой веревки, вьющейся вокруг его тела: это было во сне, только что. Ошибка совершается всеми, у нее нет субъекта, спросить «чья это ошибка?» все равно что объявить кровообращение интеллектуальной собственностью обезьяны. Выздоровливающий не ошибся — скорее, он допустил просчет. Разумеется, он мог бежать из своей книжной лачуги, но даже не спрашивал себя *куда*. Лачуга-панцирь, скорлупа Колумбова яйца, под которой для выздоравливающего зрело определение *просчета* в отличие от *ошибки*. Первое отличие уже названо, оно приснилось: ошибку совершают все, просчет — кто-нибудь один (например, тот, кто принял горящий фитиль за обыкновенную веревку). Ошибка есть внешний сбой, единичный парадокс, беззащитный за пределами правил; просчет же — «законопослушный» элемент, не ограничивающийся импульсивным нарушением нормы. Просчет подчиняется соотношению сил, заданному извне, однако с этим арифметическим алиби он обладает, в отличие от ошибки, неограниченным лимитом выхода из-под законов. Сделать ошибку значит выступить как эксцентрик, колеблющийся в пределах своего репертуара; допустить просчет значит действовать как подмастерье, как лощман, конструирующий астролябию из мусора. Просчет возможен всегда, какими бы естественными ни казались правила. Открытие Американского континента вместо Индии было типичным просчетом, — убаюкивал себя выздоравливающий, но его колыбельная звучала отголоском чего-то давно известного, в прежние времена и под другим небом прочитанного, быть может у Бретона.

## Путешествие в Чили

Сопротивление воздуха, отсекаемого лопастью самолета, глубоко в стене перерастает в звук дыхания лунатика. Открыв глаза, он свешивает голову и, глядя вниз, следит за мухой, рисующей зигзаги над полом. Рядом валяются его пожитки. А внутри здания шепчет газ, под крышей с железной трубой и наверху в виде домика, из которого вдоль земной поверхности тянется пар. Там, внизу, спуск в тоннель заслонен ромбообразными ячейками складной сетки, и цветочная пыльца размазана по кафельной облицовке. Сверкая поручнями, автобус перемахнул остановку (Пиночет ненавидел рельсовый транспорт). Карабинеры зажмурились, он нацарапал кованым гвоздем имя Мельмота, перепрыгнул балюстраду и очутился в подземке. Здесь все было желтым, и его лицо пожелтело. Какой-то лепрекон или пигмей — бородатый, в черном пальто и цилиндре — делал шестифутовые скачки по платформе. Он был единственным существом на целой станции, не считая лунатика. Среди этих скачков были такие, за которыми выздоравливающий (он же лунатик) не успевал следить. Из дальнего угла лепрекон пересекал станцию полностью, в один шаг, выныривая у самого плеча выздоравливающего: чем ближе, тем дальше. Но выздоравливающий привык к искривлению масштабов и перестал замечать выходы. Страхами он утеплял свой панцирь. Тогда прыжки укоротились, лепрекон скомкался в шарик, а выздоравливающий проснулся. — Проснувшись, он принес себе поздравления с выздоровлением. Закрытые границы продержали его в данной стране, с книгами на постели, гораздо дольше, чем он представлял. Дневник этих месяцев казался ему непрерывной реминисценцией, и он спотыкался об чужие книги, чуть только пробовал написать о себе. В своей меланхолии он терялся среди миллиардов других меланхоликов, запечатанных в комнатах от Алеутских островов до Антананариву. Воздушные шары и вулканы, переговариваясь друг с другом, используют шелест природного газа как *lingua franca*, — прочел выздоравливающий по губам. Вдоль дверного наличника, пытаясь спрятаться в щель, метался крохотный паук, но ни одно отверстие его не впускало. Сквозь толщу воды на берег карабкались первые земноводные. К остановке причалил троллейбус, и на бетон чайна-гауна ступила нога Дидро. Подняв голову, выздоравливающий соединил звезды ломаными линиями, и ему почудилось, будто в полостях ливневых стоков бубнят невидимые суфлеры. «Разве это меланхолия, когда в нее погружаются целые континенты?» — донеслось оттуда. Он был историком без памяти на числа; он помнил любое происшествие в мелочах, но порядок следования мелочей разлетелся фейерверком цветных осколков, и даже то, что имело место сегодня, уже было для него состоявшимся невесть когда анекдотом. По существу, он ведал не обобщениями о прошлом, а коллекционированием осколков дня, перевалившего за экватор, и каждый осколок был предметом его монографического исследования. Он любил просыпаться вечером, когда вещи открывались в умеренном свете, и, тщательно вымыв руки, ощупывал фетиши своего романтического арсенала, где теплились образцы неточного смысла, иллюстрации просчетов и дорожные заметки эскапистов. *Scale jumping*. Он читал про такое у географических теоретиков, но бросил их прижимистые выдумки в Сиенрепе, когда уходил из временного дома по дышащим рыбам. Дорога была завалена живой рыбой, выпавшей утром вместе с дождем. Он разгребал себе путь

ногами, как через сугроб, но рыбы оказались тяжелыми, будто книги теоретиков, которых он только что бросил, поэтому ему пришлось шагать по рыбам, но как можно аккуратнее, чтобы не повредить рыб и не мешать местным жителям, уже начинавшим растаскивать живую мостовую по домашним прудам.

## Робинзон и Вуц

Глядя в зеркало на органы речи, никогда не увидишь тех, чьи имена произносятся; а все же сказанные подобным образом слова до того вещественны, что их легче будет рассовать по карманам, нежели отыскать денотаты. Сама по себе задача раздобывания денотатов есть лишь древняя, как сон, попытка изобретения велосипеда из подручных материалов, а при таком подходе важны уже не результаты эксперимента, а инструменты и способы его выполнения. Так, из опыта с препарированием вкусового рецептора овцы под микроскопом Монтескье сделал вывод о прямой зависимости между холодным климатом Англии и флегматичным характером англичан. Но в достижении подобных результатов принципы строгой учености сулят гораздо меньше, чем маниакальная преданность эмпирической миниатюре, детальности осязаемого мира, который романисты вслед за древними греками часто изображают в форме острова. Все прочее относится к области бытовой магии и ритуального фольклора, тем более изумительного на сегодняшний, постиндустриальный взгляд, чем яснее прилагающаяся к делу инструкция. Один из современников Дефо для определения точного времени (а значит, и координат) на корабле предложил использовать симпатический порошок. Никакого герметизма в этом рецепте не заметно, потребуется только снабдить судно перед выходом из гавани раненой собакой, а остальное сделает надежный наблюдатель на берегу при помощи стандартных часов и повязки, взятой с собачьей раны: точно раз в час он будет окунает повязку в раствор симпатического порошка, и в это мгновение собака на борту прогавкает точное время. Ни часов, ни календарей среди вещей, взятых Робинзоном Крузо с затонувшего корабля, как известно, не было — он изготовил календарь самостоятельно, воткнув в землю палку для насечек, каждая из которых обозначала день, но эта палка не помешала ему сбиться и потерять счет уже в первый год на острове, так что он понятия не имел, понедельник теперь или пятница, и ему решительно неоткуда было бы узнать, что Пятница спасен им в пятницу — это одна из многочисленных «ошибок», которые Дефо то ли допустил в спешке, то ли намеренно инкрустировал в роман, ведь ни один очевидец не может быть в полной мере точен... Сломанное время. Перед смертью школьный учительшка Вуц — протагонист известной новеллы Жан-Поля — рассматривает вещественные доказательства своей уходящей жизни, в том числе самодельные стенные часы без механизма, как бы символизирующие посмертный, выпотрошенный хронос. Мало что в жан-полевском Вуце напоминает миф, штамп, карикатуру на Робинзона, сформированную школьными иллюстрациями с бородатым мужичком в меховой хвостатой шапке, рядом с которым на фоне акварельной зелени пресмыкается условно цветнокожий Пятница; что может быть дальше от этой сдобной картинки, чем баварское рококо Жан-Поля? Но стоит прислушаться к отповеди, которую мог бы дать Вуц в ответ на sacramентальный анкетный вопрос о единственной книге, взятой на необитаемый остров. *Я не так глуп, —*



чертит на знамени Вуц, — чтобы приниматься за перо и составлять самому лучшие сочинения, если мне стоит только открыть кошелек, чтобы купить их. Но в моем кошельке нет ничего, кроме пары черных запонок от манишки и одного завалывшегося крейцера. Поэтому если мне захочется почитать что-нибудь серьезное, например по практической медицине или по истории болезней человечества, то мне остается одно: примоститься у окна и самому сочинить всю эту галиматью. К кому же мне обратиться, если мне захочется, например, узнать тайны франкмасонства? На чьи уши можно положиться более, чем на свои собственные? Я прислушиваюсь к тому, что передают мне эти уши, перечитываю франкмасонские речи, написанные мною, стараюсь проникнуть в них и в конце концов начинаю подмечать разные странности и предвижу по ним то, что грозит в будущем. И тогда необитаемый остров — это не эстетическая утопия, а всеобщий диагноз, поэтому любимые книги придется писать самостоятельно, на пальмовых листьях, овечьих шкурах, на песке, на потолке, под одеялом. Вуц подчеркивает: не переписать, а написать с чистого листа, не заглядывая в источник, да и где взять эти «источники» на необитаемом острове? Посему, вооружившись гусиным пером, он удаляется под вишневое дерево и не поднимается из-за стола, пока не закончит «Исповедь» Руссо, «Страдания юного Вертера», «Кругосветное путешествие» Кука и все прочие книги.

*«Через толщу материи  
и языка»: Опыты чтения  
Валерия Подороги*

*Составители блока Даниил Аронсон, Татьяна Вайзер*



*В.А. Подорога  
Фотография Дарьи Нестеровской*

## От составителей

Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг...

*О. Мандельштам. «Грифельная ода»*

Блок посвящен выдающемуся российскому философу Валерию Подороге. В собранных здесь текстах Подорога предстает прежде всего как теоретик чтения и как читатель литературных и философских произведений. Конечно, его творчество совсем не исчерпывалось литературной тематикой. Оксана Тимофеева выделяет в нем два проекта: метафизику ландшафта и аналитическую антропологию литературы, но поясняет, что «это два разных имени для одного и того же по сути исследования, в котором человеческое (мысль, письмо, литература, философия) и нечеловеческое (ландшафт, пространство, природа, стихии) сходятся таким образом, что одно оказывается в другом». Понятие ландшафта позволяет мыслить автора и произведение, искусство и природу, человека и животное, сон и явь не как взаимоисключающие противоположности, но как непрерывно переходящие друг в друга части одного целого наподобие сторон ленты Мёбиуса. Отсюда и принципы, направляющие аналитическую антропологию литературы: автор и произведение — две стороны единого события «поэтического инсайта», аффекта, в котором субъект и объект действия неразличимы. «Поэзия фиксирует состояние мира сейчас, в данное мгновение, поэтому предполагает сжатие, иногда предельное, самого образа, за которым не успевает никакой язык и никакой голос», — пишет Подорога по поводу «Грифельной оды» Осипа Мандельштама. Произведение возникает, когда разрозненные материальные силы (сталинский террор, грифель доски или свинец карандаша, поэзия Державина и Лермонтова) соединяются таким образом, что схватывают момент времени под видом вечности.

Не следует путать это с клишированным тезисом о «вечной ценности» художественных творений. Развитие Подорогой понятие произведения весьма отлично от того, к которому приучает повседневный или даже ученый здравый смысл. Книга в твердом переплете, стихотворение, предназначенное, чтобы декламировать его со сцены или обсуждать его художественные достоинства на поэтическом веб-сайте, — все это, по выражению **Олега Аронсона**, «социально-мифологическая форма произведения». Школьное образование, филологическая и художественная критика стремятся иметь дело с произведением как с чем-то таким, что уже случилось и может быть опознано по характерным признакам. Канон дает читателю готовый стереотип для понимания произведения и тем самым лишает последнее его событийности: скажем, смотря «мелодраму», мы заранее знаем, что в конце должны плакать. Иное дело — «органическая форма», которой произведение обладает лишь в той мере, в какой прилагается усилие к его прочтению.

Артефакт, такой как картина или книга, возникает во множественных усилиях письма и чтения, перечитывания и переписывания. Однако, приобретает законченную форму, он становится чрезвычайно удобен для обживания каноном. Прием, позволяющий вопреки этой кажущейся законченности повторить

событие произведения в опыте чтения, Аронсон сравнивает с предложенной в русском формализме техникой остранения. Так, рассматривая живопись де Ла Тура, Подорога предлагал отвлечься от цвета на картинах художника и изучать их по черно-белым репродукциям. Остраняются здесь не только наши привычки зрительского восприятия, но и взгляд, которым оценивал свои произведения сам художник и его современники, поскольку во времена де Ла Тура не было черно-белых репродукций. Однако именно поэтому рассмотрение такой репродукции позволяет увидеть на картине не столько то, что хотел сказать автор, сколько то, чего он сказать не хотел. Обращаясь на эту бессознательную и не освоенную каноном составляющую картины, взгляд лишается культурных клише для ее прочтения и «становится *несобственным*, взглядом Другого». Такой взгляд уже не принадлежит субъекту, не обнаруживает смыслы, подлежащие истолкованию, но заново актуализирует материальные силы, составляющие событие произведения.

Произведение создается вопреки авторскому замыслу, как своего рода сновидный образ. **Оксана Тимофеева** показывает это на примере того, как Подорога читает Франца Кафку: «Нужно сместить внимание от того, что бросается в глаза, к тому, что кажется незначительным, к каким-нибудь деталям — во снах таких деталей очень много, а в произведении Кафки бесконечно много». Это существенно отличается от установки классической герменевтики, нацеленной на то, чтобы за темными и двусмысленными местами текста обнаружить единство идеи. Скорее, «основное движение письма Кафки, как и его персонажей, например мышей или кротов, — это рытье, слепое продвижение под землей, через толщу материи и языка».

Как замечает **Алексей Сергиенко**, и сам автор творчески превращается «в персонажа своей собственной мысли», делая ее «наглядной материей, которая в опыте чтения становится доступна для переживания Другим». Автор разворачивается в произведении, оно наполнено сновидными деталями его опыта; но одновременно он запечатлевается в произведении: не в том смысле, что фигурирует в сюжете или образном ряде, но в том, что невольно оставляет след собственного присутствия при его создании. Сам Подорога афористически выражает эту мысль с помощью цитаты из Ши-тао: «Теперь же Горы и Реки поручают мне говорить за них; они родились во мне и я в них»<sup>1</sup>.

С одной стороны, как пишет Тимофеева, сновидение есть «пространство без времени, в котором все есть всегда, и прошлое не проходит. <...> Это утопический мир, в который для каждого из нас имеется вход, но из которого совсем не обязательно предусмотрен выход». Однако и во сне время дает о себе знать, когда нам снится, что «случилось что-то непоправимое, какая-то ошибка (ты совершил ужасный поступок или что-то ценное потерял, или что-то произошло с кем-то из твоих близких)»<sup>2</sup>. По словам Тимофеевой, «постапокалиптика — один из центральных мотивов философии времени Подороги». Переживание утраты «заземляет» произведение, обеспечивая связь между его сновидной действительностью и внешним миром: «в этот момент осознания всего этого ужаса ты и просыпаешься»<sup>3</sup>.

1 Подорога В. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. С. 9.

2 Подорога В. Парабола. Франц Кафка и конструкция сновидения. М.: ИФРАН; Культурная революция, 2020. С. 104.

3 Там же.

Постапокалиптическую тему развивает **Илья Будрайтскис**, чья статья посвящена ключевому для самых поздних работ Подороги сюжету возвышенного. Ссылаясь не только на российского философа, но и на современных критиков капитализма, таких как Ф. Джеймисон, Будрайтскис констатирует провал кантовского проекта, предполагавшего, что переживание возвышенного приводит зрителя к сознанию собственного морального значения. Вместо этого современное массовое искусство предлагает публике возвышенное в форме постоянного шока. Будрайтскис рассматривает «Меланхолию» Ларса фон Триера как сдвиг в отношении этой стандартизированной формы возвышенного. В массовых фильмах-катастрофах мы постоянно видим зрелищные сцены разрушения, которое, однако, никогда не бывает окончательным, оставляя героев перед задачей исправить ситуацию. То переживание непоправимого, которое, по замечанию Подороги, приходит в момент пробуждения, здесь так и не наступает. В фильме датского режиссера, напротив, катастрофа не показана. Вместо этого фильм начинается с того, что в замедленной съемке демонстрируются секунды, предшествующие концу света. Можно сказать, что здесь, подобно цветку на картинах де Ла Тура, надежда на спасение подвергается острашению, чтобы опыт катастрофы снова стал говорящим и освобожден от той «этически индифферентной» формы, которую массовая культура может наполнять любым развлекательным содержанием.

Наконец, текст самого **Валерия Подороги**, впервые публикуемый в этом номере, посвящен «Грифельной оде» Мандельштама. Сдвиг подготавливается здесь тем, что Подорога выделяет две логики чтения: одна свойственна деспоту, другая поэту. Деспот склонен во всяком акте чтения или письма, который не сводится к повторению его собственных слов, видеть донос или признание. «Исчезай в самом его глазе, иначе исчезнешь в лагерной пыли!» Можно сказать, что и сегодня, читая «Горца» как фронду, а «Оду» как попытку извинения, вольно или невольно подхватывают эту деспотическую логику: чем объяснить особенности поздних стихов Мандельштама, как не вездесущим влиянием фигуры Сталина? Но для поэта присутствие деспотической власти — это просто еще одна сила, участвующая в событии произведения: «Все скопиче букв, как бы ни были выстроены их порядки, — в иерархию или по линейке, кругом или решеткой — представляют собой не более чем интервал в поэтическом материале, “птичью стаю”, готовую взлететь тут же при первом сигнале со стороны поэта». Здесь уже не Мандельштам оказывается жертвой сталинского террора, но скорее Сталин с его цензурой и репрессиями — частью поэтического усилия Мандельштама.

*Даниил Аронсон, Татьяна Вайзер*

Олег Аронсон

# Антропограмма, или Выживающее мышление

Oleg Aronson

Anthropogram, or Viable Thought

**Олег Аронсон** (Институт философии РАН, старший научный сотрудник; кандидат философских наук) olegaronson@yandex.ru.

**Oleg Aronson** (PhD; Senior Researcher, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences) olegaronson@yandex.ru.

**Ключевые слова:** Валерий Подорога, антропограмма, мышление, остранение, произведение, тело, свет, след, Декарт

**Keywords:** Valery Podoroga, anthropogram, thought, defamiliarization, piece of work, body, light, trace, Descartes

УДК: 101.1

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_17

UDC: 101.1

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_17

Статья посвящена анализу творчества советского и российского философа Валерия Подороги. Автор предлагает свою версию того, как Подорога понимал мышление и в чем именно состояло его философское усилие. В статье показана связь идей Подороги с работами формалистов, психоанализом и концепцией «мыслящего тела», идущей от Ницше вплоть до феноменологии и деконструкции. Подорога предлагает свой способ фиксации акта мышления, который автор статьи называет «радикальным остранением». Оно позволяет выявить «антропограмму» (термин Подороги), след мышления, оставленный в произведении (не важно — философском, литературном или живописном). На примере проведенного Подорогой сопоставления философии Декарта и живописи де Ла Тура демонстрируется, как радикальное остранение действует в качестве аналитической процедуры, выявляя пластический (телесный, аффективный) образ того, что казалось абстрактным понятием. Это позволяет интерпретировать мышление как органическую жизненную форму сопротивления миру закрепленных культурой образцов и властных дискурсивных стратегий.

This article analyzes the work of the Soviet and Russian philosopher Valery Podoroga. The author offers their version of how Podoroga understood thought and what exactly his philosophical endeavors consisted of. The article shows the connection between Podoroga's ideas and the works of the formalists, psychoanalysis, and conceptions of the "thinking body," going from Nietzsche right up to phenomenology and deconstruction. Podoroga offers his means of the fixation of the act of thinking, which the article's author calls "radical defamiliarization." It allows for the reveal of the "anthropogram" (Podoroga's term), the trace of thought that is left in a work (it is not important whether it is philosophical, literary, or painting). Using the example of Podoroga's comparison of Descartes' philosophy with the painting of Georges de La Tour, it is demonstrated how radical defamiliarization acts as an analytical procedure, revealing the plastic (corporeal, affective) image of what seems to be an abstract idea. This allows for the interpretation of thought as an organic living form of resistance to the world of entrenched cultural models and domineering discursive strategies.

По-прежнему трудно, даже год спустя после смерти Валерия Подороги, писать о нем отстраненно, имея в виду только его книги и тексты, которые, как понимаешь только теперь, заслуживали большего внимания тогда, когда они были в работе, проговаривались им на семинарах и лекциях, выходили в печати. Трудно еще и потому, что своим нынешним осмыслением, интерпретацией его работ невольно подводишь итог, завершаешь разговор, прекращаешь полемику.

Как избежать этого? Как заново дать ему слово? Как услышать ответ на вопросы, которые так и не успел задать? Другими словами: как через тексты

вернуть тот момент общности и соучастия в размышлении, который периодически возникал, пусть редко, порой вопреки всему?

Пожалуй, следует на время оставить споры в стороне и просто довериться Валерию Подороге, который на протяжении долгих лет сам пытался вступить в контакт с ушедшими писателями, художниками, философами. Не вызвать их души, а продлить их жизнь с помощью специально разработанной техники анализа их произведений. Для него скорее традиционные история философии, теория литературы и искусствознание были ближе к спиритическому сеансу, где у ученых вместо свечей и специальных дощечек — «архивные свидетельства» и «исторический контекст».

Когда Валерий Подорога придумывает и разрабатывает свою аналитическую антропологию, он пытается преодолеть в том числе и эту очевидную для него связь гуманитарной науки и мифа, знания и архаического ритуала.

Собственно, если говорить о его философии, то она не столько в области идей, сколько в том особенном способе исследования (литературы, искусства, самой философии), который он практиковал и который пытался формализовать на протяжении всей своей жизни.

Сам он не очень доверял слову «философия», поскольку за ним тянулся тяжелый шлейф метафизической традиции. Соотноситься с ним необходимо, но, вступая в полемику, уже почти нет возможности обратиться к самому материалу, который действительно требует перепрочтения и переосмысления. Также он не доверял и радикальному противопоставлению «современной философии» и «философской классики», особенно если речь заходила о таких сюжетах, как «конец философии» или «конец искусства». Скорее, он полагал, что его исследовательская программа, опирающаяся на достижения феноменологии и психоанализа, лингвистики и антропологии, способна предьявить многие известные тексты таким образом, что философия вынуждена будет возродиться заново, минуя застывшие и безжизненные категории, а также понятия, время которых безвозвратно ушло.

Здесь я рискну предложить свой взгляд на исследовательскую стратегию Валерия Подороги, разрабатывавшуюся им технику анализа, которая — повторюсь — является его основным философским жестом.

Прежде всего, это работа с текстами и исключительно текстами. Даже если речь идет о живописи, фильме, фотографии, сновидении, то они рассматриваются всегда как некий эпифеномен текста. Также важно, что текст не аморфен. Он всегда уже структурирован традицией, культурой, диспозитивами власти, создающими из текстов плотный набор «превращенных форм»<sup>1</sup>, имитирующих органичность и целостность мира, а фактически производящих социальные мифы. В противовес этим «превращенным формам», структурирующим не только наше мышление, но даже чувственный и перцептивный опыт, Подорога ищет некие динамические (органические) формы существования текстов культуры, которые он называет «произведениями». Речь идет, естественно, не о привычных нам «художественных произведениях». Последние как раз часть мифа, квазирелигиозного культа, посмертного архива, в котором аффективная сторона текста практически стерта. *Произведение* в его понимании

1 Понятие «превращенная форма» было введено К. Марксом для анализа капиталистической экономики и развито М. Мамардашвили, связавшим размышления Маркса с психоанализом и структурной антропологией.

вступает в противоречие с «художественным произведением» (хотя зачастую и порождено им), признанным и почитаемым. Оно несет в себе момент *сопротивления*. Это немного напоминает логику деконструкции Жака Деррида, где похожую функцию выполняет знаменитый *différance*. Однако Подорога и Деррида преследуют совершенно разные цели, а потому эта аналогия хотя порой и весьма продуктивна, но не точна. Куда ближе пониманию «произведения» некоторые идеи русских формалистов, рожденные в противостоянии с традиционными языкознанием и историей литературы.

Хотелось бы еще указать на два момента, без учета которых трудно войти в предлагаемые Подорогой интерпретации известных философов и писателей. Назову это словами *дистанция* и *смещение*. На мой взгляд, это два базовых принципа, если угодно — две заповеди работы с материалом. То, что я называю «дистанцией» и то, что максимально откровенно разработано Подорогой в его концепции мимесиса, — это запрет на непосредственный доступ к реальности (истине, бытию). Мы всегда имеем дело с опосредующим пространством. В его работе «Мимесис» таковым пространством становится литература. Более того, значение литературы крайне велико в его концепции. Можно даже говорить о том, что литература для него идеальный посредник между человеком и миром, само воплощение «человеческого»; место, где культурное и природное, сознательное и телесное переплетены и нерасторжимы настолько, что вполне можно говорить о параллелизме мысли, нарушающей порядок доксы, и остра-няющего литературного приема.

Опять же нельзя не вспомнить знаменитый тезис «Грамматологии» Деррида: «Нет ничего вне текста», — устанавливающий непреодолимый барьер между деконструкцией и метафизикой. Но если для Деррида важно провести эту границу, то Подорога эту дистанцию словно обживает, населяет ее особыми вещами, персонажами, аффектами, демонстрируя не столько культурную логику существования текста, сколько его телесную физику. Именно физика тела, вписанного в тот или иной ландшафт, порождающая дополнительные, кажущиеся на первый взгляд несущественными особенности текста, позволяет подойти к аффективному измерению философии Ницше или Хайдеггера («Метафизика ландшафта», 1993). Именно она становится пределом возможностей феноменологии, стремящейся преодолеть дистанцию в отношении вещей (данностей мира) через *eros* и серию редукций («Феноменология тела», 1996). Таким образом, дистанция — это уже нечто иное, нежели хайдеггеровское *Gestell*; не вариант технического отношения к миру, превращающего вещи в подручные и безопасные, — она становится особым пространством опыта (аффективного, телесного), где мыслящий и мыслимое, воспринимающий и воспринимаемое оказываются сплетены настолько, что сам материал начинает диктовать неочевидные правила взаимоотношений с ним. В этом смысле то, что я называю дистанцией, коррелирует с такими понятиями Морриса Мерло-Понти, как «хиазм» и «плоть мира», к которым, кстати, и сам Подорога напрямую апеллирует.

При этом Подорогу интересует то, как в этом пространстве (иногда он называет его «психомиметическим континуумом») меняется исследовательская логика, логика наблюдателя. Вот именно здесь им и вводится своеобразная теоретическая оптика, которую я и называю *смещением*.

Слово это невольно отсылает к термину Фрейда «*Verschiebung*», который у нас принято переводить именно как «смещение» (хотя также есть варианты



«замещение», «сдвиг»). И такая отсылка тоже имеет значение, поскольку для Подороги психоанализ всегда был источником вдохновения и одной из тех теорий, которые легли в основу его аналитической антропологии. Однако если для Фрейда «смещение» и «сгущение» были принципами действия сновидения и логики бессознательного, способами сокрытия невротического элемента другими (периферийными, незначимыми) образами, то Подорога пытается сделать эту логику инструментальной. У него «смещение» связано с возможностью преобразовать взгляд аналитика.

В книге «Антропограммы» он последовательно отказывается и от классической фигуры наблюдателя, исходящей из субъект-объектных отношений человека и мира, и от неклассической, ориентированной на так называемое включенное наблюдение, создающей лишь иллюзию преодоления субъект-объектных отношений. Подорога предлагает свой вариант — *исключенное наблюдение*. Ключевой характеристикой здесь является не дистанция в отношении с миром, а непреодолимая дистанция в отношении к Другому [Подорога 2017: 18–28]. Фактически исключенный наблюдатель становится таковым в тот момент, когда его взгляд перестает быть собственностью его тела и сознания, когда взгляд становится *несобственным*, взглядом Другого. Вот этот важный момент в аналитической антропологии Подороги я и называю «смещением»: как наблюдатель я не могу не воспринимать вещи, и *мой* взгляд при этом *выбирает* те, которые мне интересны, приятны, знакомы, кажутся важными и т.п.; однако именно их и надо вынести за скобки, сместив внимание в сторону бессмысленного и неценного.

Этот опыт почти не был освоен рационалистической традицией, но в искусстве, например, он осуществлялся постоянно. Виктор Шкловский назвал это словом «остранение». Для него это был *прием*, который позволяет дать «*новое видение вещи*». Литература переполнена такими приемами. Они делают язык плотным, усложненным. Простейшим примером может служить метафора, но дело не сводится только к риторическим тропам. Возможно, именно благодаря формалистам и возникла такая сильная привязанность (даже, можно сказать, страсть) Валерия Подороги к литературе. В ней он видел материальное воплощение того, что мы обычно называем актами мышления и что в мире классической метафизики кажется почти неуловимым и неопределенным.

Мне кажется, что именно через фигуру остранения хорошо описывается исследовательская стратегия Подороги. Только для него, конечно, это уже не художественный прием, а аналитический инструмент, отсылающий не к когнитивным актам сознания, а к физике сил и интенсивностей тела. Последние проявляют себя именно в фигурах остранения, а мы в эти моменты соприкасаемся с особой логикой неразличимости выражения и сообщения, то есть с логикой тела, представляющего в эти моменты как мыслящее.

Валерий Подорога написал много работ, посвященных конкретным философам, художникам, писателям. Конечно, их вполне можно читать как изобретательные, хитроумные, блистательные интерпретации их творчества. Но если мы не учитываем то методическое усилие, которое он вкладывает в каждое свое исследование, то мы упускаем в нем из виду именно философский аспект. Принцип работы Подороги сложен, специфичен и по-своему уникален: он пытается осуществить остранение не в области языка или текста, а в самом про-

странстве мышления, в области понимания и восприятия мира. Но чтобы это не было просто высокопарными словами, Подорога предлагает если не метод, то определенную аналитическую процедуру. Состоит она в том, что для того, чтобы иметь дело с мышлением (что-то о нем понять), мало одной рефлексивной способности: необходимо всегда конкретное воплощение, без которого ни одна мысль не существует. Порой этот пластический принцип можно извлечь из характера языка самих философов (что Подорога продемонстрировал на примере Хайдеггера, Ницше, Киркегора), но иногда, чтобы понять эту материальную (физическую) составляющую мышления, необходим сложный и окольный путь через совсем не философские практики.

Для меня один из самых показательных примеров в творчестве Валерия Подороги, который иллюстрирует эту ситуацию, — его статья середины 90-х годов ушедшего века «Ночь и день. Миры Рене Декарта и Жоржа де Ла Тура». В ней он, обращаясь к специфическим особенностям живописи де Ла Тура, современника Декарта, формирует особый (смещающий) взгляд на философию последнего, выявляя многие стереотипы нашего мышления, основанные именно на узком понимании картезианства.

На этом небольшом тексте стоит задержаться, поскольку здесь решается сразу несколько задач, которые для Валерия Подороги были очень важны все последующие годы. Во-первых, дело касается Декарта, своеобразного символа классической рациональности, того типа мышления, в рамках которого по-прежнему существует философский дискурс и который одновременно ставится современной философией под сомнение. Во-вторых, в этой статье с помощью искусства (живописи) устанавливается дистанция по отношению к философскому высказыванию. В результате философское размышление Декарта обретает иное измерение, неожиданно преодолевает рамки картезианства и оказывается созвучным современной философской проблематике.

Как это сделано? Подорога начинает с того, что Декарт и де Ла Тур принадлежат «переходному» историческому времени, где переплетены барочные и классические элементы, и акцентирует внимание на том, что де Ла Тур вносит в живопись особое ощущение отношений света и тьмы. Это уже не прежний свет-освещение (*lumen*), не прежние день и ночь, сменяющие друг друга, а *тьма ночи* и *внутренний свет* (*lux*), исходящий от свечи, свет ночной, нестойкий, порождающий как призраки и видения, так и первичное ощущение человеческой субъективности. Пламя свечи на картинах де Ла Тура неподвижно и «словно не имеет власти над собственным светом. А роль света нельзя переоценить, ибо в нем заключена финальная пластическая сила, дающая возможность изображения, саму “картинку”: из света появляются лица и фигуры персонажей, которые и не имеют другого бытия, как только в световых проявлениях. Замкнутые комнатные пространства, где неподвижность воздуха настолько очевидна, что приходится думать о его отсутствии (“там не дышат”); лица застывшие и совершенно окаменевшие в своей алебастровой белизне, лица абсолютного, почти “мертвого” покоя; они или преувеличенно мимируют, или застигнуты экстазом, созерцанием, глубоким сновидным трансом» [Подорога 1996]. В этой пластике неподвижного света рождается иная модель восприятия — визионерская, дополнительная по отношению к видению посредством света, посредством «ощупывающего взгляда». Но, чтобы увидеть это отделение света от пламени, чтобы увидеть и указать на это световое напряжение, Подорога совершает аналитический прием, который поражает своим ка-

жущимся волонтаризмом. Он говорит: обратимся к черно-белой репродукции картины де Ла Тура, поскольку в цветном варианте вся эта драматургия светотени незаметна. «Что? — спросим мы. — Как это возможно — убрать из живописи цвет? Цвет, который составляет ее сущность, без которого она не мыслима и не воспринимаема вплоть до XX века? Откуда вообще эта идея черно-белой репродукции? То есть мы имеем дело уже с фотографическим (или даже кинематографическим) образом живописи... И при чем тогда тут барокко, Декарт?»

Косвенный ответ можно найти в статье Александра Доброхотова, который, дискутируя с Подорогой по отдельным пунктам, тем не менее очень точно показывает стремление последнего создать из отношений света и тьмы «пластический аналог *cogito*», а затем не просто расширяет контекст, показывая схожие мотивы у Лойолы и Паскаля, но демонстрирует, как их идеи воплощаются именно в черно-белом кинематографе, в опыте светописа Эйзенштейна и Хичкока [Доброхотов 2006]. Другими словами, умозрительные размышления о свете эпохи барокко в каком-то смысле предчувствовали будущее, когда сама реальность (не только живопись), благодаря технике репродукции, на какое-то время (а может, и до сих пор) оказалась обесцвеченной. И чтобы вернуть ей цвет, требуется либо проделать операцию, подобную той, которую совершил Декарт (только не со светом, а с цветом), либо разоблачить, разорвать связь света и мышления.

Но если мы делаем упор именно на технике анализа, то можно сказать так: благодаря фотографии и кинематографу мы должны заново взглянуть на искусство прошлого и обнаружить в нем скрытые следы аффективности, вытесненной разумом, и усмотреть эту аффективность в чисто теоретических построениях мыслителей той эпохи.

Итак, акцентируя сам прием, а точнее даже — теоретический спецэффект, мы видим, как он позволяет на мгновение материализоваться тому самому исключенному наблюдателю. Невозможному наблюдателю.

Эту редукцию цвета из живописи, то есть редукцию нередуцируемого, можно назвать *радикальным остранением*, поскольку это уже не просто прием (или спецэффект), но нечто близкое к эксперименту, причем далеко не мыслительному. Благодаря ему Подорога добивается того, что мы начинаем различать в свете две его стороны и через де Ла Тура можем уловить материальные характеристики, казалось бы, совершенно абстрактного «естественного света разума» Декарта, его «темную» (экстатическую, визионерскую) сторону, наполняющую чистоту мысли (как пустую форму) физикой страстей.

При этом интересно обратить внимание на то, что помимо цвета на периферии оказывается и тот факт, что свеча — это не только источник света, но и *огонь*. Валерий Подорога, внимательный читатель Гастона Башляра, большой поклонник его «Поэтики пространства», конечно, знал работу французского философа «Пламя свечи», но в данном случае он игнорирует ее полностью, поскольку в ней акцент делается не на свете, а именно на пламени, на стихии огня как источнике поэтического воображения. Для Башляра воображение находит в языке поэзии возможность быть имманентным разнообразным стихиям. Подорога же ищет в языке, литературе, живописи возможность обуздать стихии. В этом смысле «внутренний свет» Декарта нейтрализует цвет и огонь, создает пространство стабильности, укрытие. Как ни странно, но именно у упомянутого Башляра можно найти точную характеристику философского усилия Подороги: «Пламя свечи на столе отшельника подготавливает все гре-

зы вертикальности. Пламя — это вертикальность, полная мужественности и хрупкости. Любое дуновение грозит потушить пламя, но оно все же выпрямляется» [Башляр 2004: 247].

Именно такой «мужской» мир, мир маскулинного мышления, организованный вертикально, чтобы противостоять внешним силам, требует изобретения внутреннего света. Последний дает возможность различать — свет и тень, добро и зло, истину и ложь... Но Подорога прекрасно осознает непрочность этой конструкции и потому пытается найти этот свет в самом пространстве, в виде оставленных человеком следов, протограмм мышления, материальных проявлений докогитальной мысли, где действие еще не знает сомнения, еще не окончательно захвачено *cogito* (даже у самого Декарта). Подорога подводит нас к материалистической интерпретации, где *lumen naturalis* оказывается способностью обозначить присутствие в мире линией, чертой, разделяющей свет и тень, которая становится знаком человеческого сопоставления миру стихий.

Эммануэль Левинас в свое время предложил различать *след* и *знак*, а точнее, увидеть в следе особый тип знака, задача которого в том, чтобы означать, не проявляя себя. То есть в следе нет того, что должно «само себя показывать», нет никакой «чтойности», а есть то, что Левинас называет неологизмом «l'illéité» («тойность»), то, что скрывается, располагается по ту сторону. «Тойность, — пишет Левинас, зарождается не в вещах, ибо они сами по себе следов не оставляют; они производят следствия, то есть остаются в мире. Допустим, один камень оставил царапину на другом. Царапину, конечно, можно принять за след; в действительности, если не было державшего камень человека, это просто следствие. Она вовсе не след, как и лесной пожар — не след удара молнии» [Левинас 1999: 189].

Для Подороги именно так: след произведения (антропограмма) всегда отличается от мира знаков (культуры, природы) и конфликтует с ним.

И здесь следует сказать несколько слов о самой концепции антропограммы, которую Подорога считал важным своим изобретением. Книга «Антропограммы» выходит как своеобразное теоретическое послесловие к двум фундаментальным томам «Мимесиса», где совершается попытка переосмысления истории русской литературы. Именно русская литература XIX и начала XX века становится тем локальным пространством эксперимента, на котором Подорога разыгрывает свою теорию антропограмм. Антропограмма для него некий конкретный образ (гештальт), в котором *произведение* проявляет свою органическую форму, не совпадающую с теми культурными и социально-мифологическими формами, в которых обречено существовать, восприниматься и функционировать конкретное художественное произведение. Чаще всего это карта или схема, то есть по сути линия, прочерчивающая то движение чтения, на которое не способна литературная традиция, канон. И хотя в книге есть раздел «Создать антропограмму», где при желании можно было бы усмотреть даже некий воспитательный и образовательный момент, но фактически он посвящен сжато анализу глав «Мимесиса», демонстрирующему, как реализованы те правила картирования, которые, конечно, при чтении двухтомника теряются в массе фактического материала, источников, цитат, рассуждений.

Ощущение, сопутствующее чтению «Антропограмм», состоит в том, что Валерий Подорога создал столь уникальный проект, что даже при желании

вряд ли кто-то другой сможет его продолжить. Думаю, даже имитировать эту работу практически невозможно. Потому что это не просто работа, не просто исследовательская программа и техника анализа, а это сам *труд*, обретший форму философии. Прежде всего — *труд чтения*. И именно как труд, реализуемый в конкретном усилии переосмысления и противостояния канону, то есть противостоящий отлаженно работающей экономике образов<sup>2</sup>, он несет в себе некий этический посыл.

Труд обретает форму философии... Это значит, что сама философия уже не производит понятий (не сопричастна Идее, Истине, Бытию), а открывает и добывает (почти как ископаемые) отпечатки мыслительных форм, запечатленных в языке литературы... Эти отпечатки всегда те самые следы, которые не хотят быть проявлены. Левинас пишет, что подлинный след нарушает строй мира, «его исконная значимость проступает в отпечатке, оставленном тем, кто заметал следы, — скажем, стараясь совершить идеальное преступление. Наследивший, стирая следы, ни сказать, ни сделать своими следами ничего не хотел. Он нарушил порядок непоправимым образом...» [Там же: 186].

Здесь возникает мотив преступления, нарушения порядка, и даже мирового порядка норм и ценностей, который в силу своей тотальности предстает как Мир сам по себе, как своеобразная лжестихия. Искомая же антропограмма и труд по ее нахождению участвуют в сопротивлении этому миру (не важно, мир ли это классической философии, литературной традиции или повседневного существования). Но, если задуматься, таковы же в психоанализе и мнесические следы невротозов, отмечающих собой отклонение и даже патологию...

Когда Валерий Подорога в «Мимесисе» различает «литературу образца» от «другой литературы», то представители второй как раз и являются поставщиками антропограмм, поскольку их ненормативные, порой девиантные, отношения с текстом как раз и представляют собой незаметные следы.

Этический посыл антропограммы — указать на место мышления там, где культура видит девиацию, то, от чего наблюдатель отводит свой взгляд.

Я начал с формальных вещей. Стараясь избежать пафоса, который зачастую с неизбежностью возникает, когда мы говорим о работе философа, я сосредоточился только на его особой технике анализа текста. Фигуры «дистанции» и «смещения», казалось мне, должны прояснить на некотором формальном уровне и то, как связана философия Валерия Подороги с философской традицией, и в каких отношениях она находится с литературой и, шире, — с культурой. Целью было понять, как возникает антропограмма, каковы условия, позволяющие выявить это уникальное событие, которое, будучи предьявленным, должно обрести некую *сообщаемость*, не столько послужить принципом чтения уже прочитанного ранее, сколько указать на возможности текстов сопротивляться нашему их коллективному прочтению.

Но невозможно быть просто наблюдателем этого процесса. Осваивая логику антропограммы, невольно начинаешь применять ее и к тому, кто ее изобретает. В результате то, что было формальным подспорьем, вдруг наполняется аффективным содержанием. Там, где была дистанция, теперь все лучше про-

2 И здесь уместно напомнить, что у Фрейда «смещение» интерпретировалось как экономика перераспределения психической энергии.

смачивается осторожность и осмотрительность, желание сохранить устойчивость в пространстве хаотически действующих сил. Там, где речь шла о смещении и остранении, проявляет себя риск, нарушение порядка, за которыми уже нетрудно распознать преступление или патологию. Это напряжение между осторожностью и риском, устойчивостью и отклонением легко было бы назвать диалектикой или продуктивным противоречием, но не тогда, когда тебя ведет антропограмма.

Вернемся еще раз к тому образу Башляра, в котором соединены отшельник, вертикальное пламя свечи и ветер, всегда готовый разрушить иллюзию устойчивости (вертикальности). Свеча — то непрочное соединение стихий, которые дают свет. В ней тот огонь, который не пылает и не согревает, и тот ветер, который не дует. Что это, как не антропограмма аналитического акта в понимании Подороги: уникальное событие сопротивления стихиям мира вкупе с возможностью его воспроизведения? Огонь в данном случае временно прирученная стихия: не источник пожара, а источник света, для которого требуется особое пространство — келья. Но даже в такой ситуации огонь таит в себе угрозу...

На этом можно было бы закончить, но трудно удержаться от сравнения отношений к стихии огня у Подороги и Деррида. Это огонь, так или иначе оставляющий след. Для Подороги таким следом является антропограмма — попытка удержания вспышки света, мгновения озарения, то, что сам он называет «медленная молния». Она высвечивает некую органическую форму ушедших произведений, позволяя им продолжать жить под тенью посмертного архива. У французского философа таким следом становится зола (она же прах, она же ночь в стихах Целана, соединившего *Asche* и *Nacht*) [Деррида 2012: 114], чистое *il* у а небытия, еще одно последствие прирученного человеком огня (ритуалом и техникой), результат сожжения книг и всеожжения. Этому огню холокоста у Подороги противостоит мертвенный холод ГУЛАГа с его шаламовской антропограммой — слаником, реагирующим на северный свет, только лишь обещающий тепло, а значит, и минимальную возможность выживания<sup>3</sup>.

---

3 Сам В. Подорога в книге «Время после» акцентирует внимание на дереве — лиственнице, которая для Шаламова становится символом пространства ГУЛАГа, главным свидетелем жертв. Это дерево умирает, но способно к воскрешению. Оно воскресает (у Шаламова — ветка в стакане воды в московской квартире), но пахнет смертью и тленом. Другое дело сланик. Он не дерево, и в нем практически невозможно найти символическую составляющую. Валерий Подорога, несмотря на многие страницы, посвященные шаламовской лиственнице [Подорога 2013], в которой еще можно усмотреть силу и сопротивление стихии севера, постепенно стирает и эту метафору. Сопротивление (а воскрешение тем более) невозможно. И что дальше? Возможно, выживание. И сланик — как минимальный аффект выживания, как органическая пластическая форма того, что когда-то высокопарно называлось мыслью.

## Библиография / References

- [Башляр 2004] — *Башляр Г.* Пламя свечи // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. / Пер. с фр. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.  
(*Bachelard G.* La Flamme d'une chandelle // *Bachelard G.* Izbrannoe: Poetika prostranstva. Moscow, 2004. — In Russ.)
- [Деррида 2012] — *Деррида Ж.* Шибболет. Паулю Целану / Пер. с фр. и коммент. В.Е. Липицкого. СПб.: Machina, 2012.  
(*Derrida J.* Schibboleth: pour Paul Celan / Comment. by V.E. Lipitskiy. Saint Petersburg, 2012. — In Russ.)
- [Доброхотов 2006] — *Доброхотов А.* Почтовая открытка // Синий диван. 2006. № 9. С. 141—150.  
(*Dobrohotov A.* Pochtovaya otkrytka // *Siniy divan.* 2006. № 9. P. 141—150.)
- [Левинас 1999] — *Левинас Э.* Время и Другой. Гуманизм другого человека / Пер. с фр. А.В. Парибка. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1999.  
(*Levinas E.* Le Temps et l'autre. Humanisme de l'autre homme. Saint Petersburg, 1999. — In Russ.)
- [Подорога 1996] — *Подорога В.* Ночь и день. Миры Рене Декарта и Жоржа де Ла Тура // Художественный журнал. 1996. № 14 (<http://moscowartmagazine.com/issue/54/article/1068> (дата обращения: 30.08.2021)).  
(*Podoroga V.* Noch' i den'. Miry Rene Dekarta i Zhorzha de La Tura // *Khudozhestvennyy zhurnal.* 1996. № 14 (<http://moscowartmagazine.com/issue/54/article/1068> (accessed: 30.08.2021)).)
- [Подорога 2013] — *Подорога В.* Время после. Освенцим и ГУЛАГ: Мыслить абсолютное Зло. М.: letterra.org; Логос, 2013. С. 91—104.  
(*Podoroga V.* Vremya posle. Osventsim i GULAG: Myslit' absol'yutnoe Zlo. Moscow, 2013. P. 91—104.)
- [Подорога 2017] — *Подорога В.* Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2017.  
(*Podoroga V.* Antropogrammy. Opyt samokritiki. S prilozheniem diskussii. Saint Petersburg, 2017.)

Оксана Тимофеева

# Произведение-сновидение Кафки в интерпретации В.А. Подороги

Oxana Timofeeva

Kafka's Dream Work in Valery Podoroga's Interpretation

**Оксана Тимофеева** (Европейский университет в Санкт-Петербурге, профессор; Тюменский государственный университет, ведущий научный сотрудник; доктор философских наук) oxana\_san@yahoo.com.

**Oxana Timofeeva** (Dr. habil.; Professor, European University at St. Petersburg; Lead Researcher, Tyumen State University) oxana\_san@yahoo.com.

**Ключевые слова:** Франц Кафка, аналитическая антропология, сновидение, парабола, абсурд, человек, животное

**Key words:** Franz Kafka, analytical anthropology, dream, parabola, absurd, human being, animal

УДК: 101.3+82-8

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_27

UDC: 101.3+82-8

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_27

В работе рассматривается связь, устанавливаемая В.А. Подорогой, между философской антропологией и геофилософией. В творчестве Подороги сходятся два масштабных философских направления, которые он называет метафизикой ландшафта и аналитической антропологией. Посредником между человеком и ландшафтом является тело, которое Подорога представляет феноменологически, как опыт существования в мире в целом и в произведении как метафизическом ландшафте в частности. В эссе анализируются способы такого опосредования на примере книги «Парабола. Франц Кафка и конструкция сновидения», в которой произведение Кафки рассматривается как сновидный мир.

This article reflects on the connection established by Valery Podoroga, between philosophical anthropology and geophilosophy. There are two major philosophical directions that converge in Podoroga's work, which he calls the metaphysics of the landscape and analytical anthropology. The mediator between a human being and a landscape is the body which Podoroga thinks of phenomenologically, as an experience of existence in the world in general and in the work of literature as a metaphysical landscape in particular. The article analyses the modes of such mediation in the book *Parabola: Franz Kafka and the Construction of the Dream*, in which Kafka's work is discussed as a dream world.

## I

В российских учебниках и энциклопедиях философскую антропологию часто называют учением о «природе» и «сущности» человека<sup>1</sup>. Традиционно она таким учением и была, но сейчас, подобно музейным экспонатам в стеклянных рамах, природа и сущность в обрамлении кавычек выглядят устаревшими — как, следовательно, и сама философская антропология, на которую эти понятия накладывают печать эссенциализма. В XX веке континентальная философия пришла к пониманию, что у человека нет абсолютной, неизменной природы или сущности, но есть исторически меняющиеся практики и формы

1 См., например, определения в «Большой российской энциклопедии» [Попов 2005—2019] и «Новой философской энциклопедии» [Малахов 2010].



жизни, вокруг которых складываются различные языки описания. В языках современных социальных и гуманитарных наук объединяющим мотивом служит неприятие антропоцентрической перспективы: отменяется не только сущность, но и сам человек в классическом понимании — как исключительное существо особой природы, отличной от той реальной природы, хрупкий баланс которой оно нарушает своим технологическим вторжением.

В этом контексте философия человека, казалось бы, должна была вообще утратить релевантность, однако на новом витке она, наоборот, утверждает себя через отрицание. Нечеловеческое становится предметом антропологии и таким образом заступает на место сущности и природы человека: этот поворот к нечеловеческому, неантропоморфным коллективам и народам, живому семиозису, земной и космической вещиности мира получает название онтологического<sup>2</sup>. В свою очередь, человеческое, вместо того чтобы не быть нигде, обнаруживается везде — в природе, в реальности, в том, что древние философы называли Богом, а современные зовут материей. Такая ситуация может показаться новой и парадоксальной, однако есть все основания полагать, что философская антропология всегда была пограничной и жила прагматикой взаимного перехода человеческого и нечеловеческого, хотя эпистемологические условия для тематизации этого перехода сложились только сегодня, когда появилась соответствующая оптика.

Занимая промежуточное положение в ряду других философских наук — между «физикой» и «метафизикой» не в современном, а в изначальном, аристотелевском смысле, то есть условно между наукой о природе и наукой о сущности, — антропология традиционно отвечала за места сочленения тела и души, внешнего и внутреннего. Если посткантовская философия обращена «вовнутрь», к формам рефлексии и субъективности, то наиболее популярные направления современной теории заняты «внешним» и сосредоточены на объектах<sup>3</sup>. Рассматривая психофизический континуум живого опыта в горизонте социальной онтологии, философская антропология может стать местом схождения этих перспектив в той мере, в которой она обнаруживает переходы между внутренним и внешним, человеческим и нечеловеческим, субъектом и объектом, мыслящей и протяженной субстанцией. Проект В.А. Подороги — точнее, не столько проект, сколько (очень важное для Подороги слово) *путь*, траектория исследований, которыми он занимался на протяжении жизни, — представляет собой уникальный образец такого рода совмещения. Это философская антропология, в которой нет абстрактного понятия «человек», но есть аналитика конкретного, воплощенного, чувственного опыта.

В истории философии творчество крупных философов принято делить на два этапа — ранний и поздний: Гегель «Феноменологии духа» и Гегель «Философии права», Маркс «Экономико-философских рукописей 1844 года» и Маркс «Капитала», Хайдеггер «Бытия и времени» и Хайдеггер «Времени и

2 Онтологический поворот в антропологии связывают прежде всего с такими авторами, как Э.В. де Кастру [де Кастру 2017], Э. Кон [Кон 2018], Ф. Дескола [Дескола 2012]. У его истоков стоят в философии Ж. Делёз и Ф. Гваттари [Делёз, Гваттари 1998], в истории науки — Б. Латур, М. Серр и др. См. также: [Holbraad, Pedersen 2017; Соколовский 2017].

3 Спекулятивный реализм, объектно-ориентированная онтология, новый материализм. См., например: [Харман 2020; 2021].

бытия» и т.д. Следуя этой традиции, в философии Подороги тоже можно было бы выделить два направления. Первое я бы обозначила как метафизику ландшафта (по названию программной книги, впервые вышедшей в 1993 году [Подорога 2021]), а второе как аналитическую антропологию литературы (это уже серия книг — в частности, два тома «Мимесиса» [Подорога 2006—2011] и «Парабола» [Подорога 2020]). С одной стороны, мы имеем дело с понятием ландшафта, доводимым до уровня метафизики, с другой — с человекообразной областью мысли или письма (литературы, произведения).

Однако, как и в случае других упомянутых философов, это деление очень искусственное и при первом же более глубоком погружении в тексты обоих периодов обнаруживает свою несостоятельность. Скорее, следует предположить, что метафизика ландшафта и аналитическая антропология литературы — это два разных имени для одного и того же по сути исследования, в котором человеческое (мысль, письмо, литература, философия) и нечеловеческое (ландшафт, пространство, природа, стихии) сходятся таким образом, что одно оказывается в другом — не метафорически и не как отражение одного в зеркале другого, а буквально: ландшафт внутри мысли (письма) и в то же время мысль (письмо) внутри своего ландшафта.

Мысль и ландшафт складываются в топологический объект — ленту Мёбиуса. Подорога нередко обращается к этой фигуре, два края которой объединены общей поверхностью [Тимофеева 2006]. Именно она наиболее точно описывает соотношение души (мысли, сознания, субъекта) и тела (пространства, протяженности, объекта), обозначая внешнее не как трансцендентное, а как имманентное: «Внешнее есть способ бытия внутреннего, и между ними нет границы, которая не принадлежала бы им обоим (образец: лента Мёбиуса)» [Подорога 2010].

Лента Мёбиуса визуализирует непрерывность перехода между метафизикой и антропологией, в котором мысль раскрывается как обитание, телесное, пространственное бытие живого существа. Исследуемое Подорогой существо мысли или письма, которое обитает в своем ландшафте — это, например, философ (Ницше, Киркегор, Делёз, Хайдеггер), писатель (Кафка, Пруст, Платонов, Достоевский, Гоголь), художник (Клее) или режиссер (Эйзенштейн). Почти все тексты Подороги посвящены конкретным авторам, а объектами антропологического анализа являются произведения, но произведения не в том смысле, который мы обычно вкладываем в это слово. Под произведением Подорога имеет в виду не какой-нибудь отдельно взятый роман, картину или фильм. Произведение — это концепт, связывающий литературу и метафизику в полагании ландшафтного мира.

Можно сказать, что у каждого автора обнаруживается своя среда творческого обитания, имманентная движению его мысли или письма, а метод Подороги заключается в осторожном, внимательном следовании этому движению и описании его схемы. Алексей Сергиенко сближает ландшафтную метафизику с геофилософией Ж. Делёза и Ф. Гваттари, исследующей отношения мысли и земли (см.: [Делёз, Гваттари 1998: 40—51]), а также экософией Гваттари, в которой одним из центральных является концепт экзистенциальной территории [Сергиенко 2021]. Такое сближение, конечно, оправданно: в 1990-е годы Подорога во многом опирался на этих авторов (особенно на Делёза), но его оригинальный вклад в общую геофилософскую парадигму (к которой принадлежит также, например, М. Хайдеггер) заключается в философско-антропологичес-

кой концептуализации мимесиса как того, что и обеспечивает связь мира произведения с реальностью, метафизики с физикой [Тимофеева 2016].

Важно понимать, что Подорога, в отличие от многих, не занимается критикой или опровержением предшественников и коллег, но всегда работает со «своими» авторами, мыслит вместе с ними. Отсюда особенная роль цитат, которых в текстах Подороги много, и иногда это неконвенционально большие фрагменты текста: таким образом достигается эффект соавторства. Это не разоблачение и не деконструкция, не спор, не комментирование и не поиск неких упрятанных смыслов, но внимающее, регистрирующее повторение, которое позволяет нам понять, как, из каких элементов-стихий сделано произведение и как в нем все работает — звук, тактильность, дыхание, способы перемещения. Отказываясь от традиционных вопросов: «Что хотел сказать автор?», «В чем он прав или не прав?», — Подорога описывает жесты и элементы среды произведения как исследователь не слов, но вещей, не текстов, но пространств.

## II

Одним из авторов, к которому Подорога обращается на протяжении всей жизни, является Кафка. Эссе «Франц Кафка. Конструкция сновидения», вначале опубликованное как приложение в книгах «Метафизика ландшафта» (1993) и «Выражение и смысл» (1995), разрастается, и уже перед смертью Подороги, в 2020 году, выходит его книга «Парабола. Франц Кафка и конструкция сновидения». Это сравнительно небольшой, но безусловно важный для Подороги текст, продолжающий традицию философского анализа модернистской литературы. О Кафке писали среди прочих Макс Брод, Вальтер Беньямин, Жиль Делёз и Морис Бланшо. Вступая в виртуальный диалог с этими авторами, Подорога предлагает свой ключ к разгадке тайны Кафкиного письма. Ландшафтный мир Кафки — это мир сновидения. Подорога отправляется в этот мир как антрополог — изучать населяющих его существ. Это непростое путешествие, в котором легко увязнуть, потому что так устроено произведение-сновидение Кафки: для читателя здесь на каждом шагу расставлены ловушки, но Подорога не безоружный читатель, у него есть метод, соразмерный исследуемому предмету и как бы повторяющий его контуры.

Ловушка Кафки, по мысли Подороги, заключается в том, как устроено его произведение — по принципу параболы. «В параболе два не совмещаемых фокуса, которые, хотя и движутся навстречу, но никогда не достигают совместного “пункта”, между ними — бесконечность. Парабола — это сближение удаленного, проходящего через *бесконечность*» [Подорога 2020: 21]. Кафка находит особый язык для описания своих сновидений, по большей части кошмаров. В нем нет метафор, украшательства, ничего лишнего. Подорога обращает внимание на борьбу Кафки за чистоту языка и предельную экономию выразительных средств: язык не должен мешать, отвлекать от того, что он описывает.

Полная прозрачность языка в сочетании с высоким уровнем детализации при описании событий — фактов сновидной реальности — производят максимальный эффект реальности происходящего — но это только один конец параболы. На другом конце — комментарий, который пытается наделить происходящее смыслом, но «в конце концов ставит под сомнение то, что кажется утвержденным» [Там же: 24]. Между описанием и комментарием возникает

ситуация абсурда, в которую как раз и попадает читатель — заложник Кафкиных снов, принимающий их содержание за чистую монету. Два конца никак не сойдутся, между ними бесконечность онейрического ландшафта. Это похоже на упоминаемую Подорогой практику осознанных сновидений, когда мы как бы просыпаемся во сне, но только тут пробуждение происходит не в своем, а в чужом сне — в сконструированном Кафкой произведении-кошмаре [Там же: 68].

«Кафка был лишен интереса к тому, что могло скрываться за сновидением, какой план “действительных” мыслей и мотивов его порождает. Вместо психоаналитической дешифровки — нарастание подробностей в описании события» [Там же: 53]. Очевидно, это созвучно стратегии самого Подороги, который в работе с материалом сновидений отказывается от выявления поля скрытых символов и их интерпретации. «У сновидения нет языка» [Там же: 88], — пишет он, разрабатывая собственную философию сна в полемике с Фрейдом, который трактовал сновидения как удовлетворение желаний [Фрейд 2017]. В небольшом эссе «Кодекс сновидца» Подорога пишет, что целью работы со сновидением должно быть не толкование, наделяющее его содержание смыслом, как в психоанализе, но выявление «другой логики» абсурда:

Абсурд — это то, что мы видим во сне, что не может перейти в рассказ и ясную репрезентацию, если под ними понимать формы аналитические, наделяющие сновидение смыслом. Нам нужно перейти от возможности рассказа (т.е. от надления смыслом бессмысленного) к самому бессмысленному. Нет никакой логики сновидения, кроме той, что возникает в ходе эмоционального всплеска, и эта логика диссоциативная, «абсурдистская», это другая логика [Подорога 2007: 309].

Сновидение не прячет никакой истины. Для Подороги оно прежде всего путь, движение тела в некотором пространстве, если пространством можно назвать ту тесноту бесконечных препятствий, через которую пробираются сновидец-Кафка и его персонализации. Основное движение письма Кафки, как и его персонажей, например мышей или кротов, — это рытье, слепое продвижение под землей, через толщу материи и языка. Чтобы описать это движение и зафиксировать его траектории, Подорога использует прием, который Олег Аронсон называет «исключенным наблюдением» или «смещением», сравнивая это с остранением в искусстве (в частности, у В. Шкловского). По мысли Аронсона, исключенный наблюдатель — это тот, чей взгляд «становится несобственным, взглядом Другого» [Аронсон 2021]. Нужно сместить внимание от того, что бросается в глаза, к тому, что кажется незначительным, к каким-нибудь деталям, — во снах таких деталей очень много, а в произведении Кафки бесконечно много.

Между прочим, смотреть «взглядом Другого» помогают Подороге и отсылки к собственному опыту — например, снам:

Из множества сновидений-кошмаров, которые я когда-либо переживал, мне вспоминаются не сами ужасы, а скорее некие ущербные и мучительные состояния тела: немеющие конечности, челюсти сжимаются так, что ты чувствуешь, как крошатся зубы, ты не можешь пошевелить ни рукой, ни ногой, ты не можешь бежать, хотя неведомая опасность все ближе. Или случилось что-то непоправимое, какая-то ошибка (ты совершил ужасный поступок или что-то ценное потерял, или что-то произошло с кем-то из твоих близких)... и вот в этот момент осознания всего этого ужаса ты и просыпаешься, когда соотносишь непоправимость ужасной «ошибки» с собственной ответственностью за нее [Подорога 2020: 104].

Чувство, что случилось что-то непоправимое, возникает не на пустом месте. Это постапокалиптическое видение, в котором философия времени спаяна с личным трагическим опытом пережитой катастрофы. Подорога рассказывает о нем в предисловии к «Параболе»: «В начале 90-х годов в автокатастрофе гибнет почти вся семья моих близких. Первое и самое сильное, шоковое переживание после известия о ней запомнил на всю жизнь: *невозможность* того, что произошло» [Там же: 7]. Постапокалиптика — один из центральных мотивов философии времени Подороги. Исторические катастрофы XX века — Освенцим, ГУЛАГ — тоже описываются в этом модусе — «времени после» [Подорога 2017]. Все самое страшное, худшее уже свершилось — и теперь с этим, в этом надо жить, как у Кафки в «Процессе» или «Превращении», когда герой внезапно просыпается в необратимости кошмара.

Но сон, даже самый страшный — это еще и исцеление. Подорога рассказывает о психоаналитических случаях, в которых сон помогает человеку, пережившему утрату любимых людей, давая возможность вновь встречаться, говорить с мертвыми. Вот почему сновидение так важно: это пространство без времени, в котором все есть всегда, и прошлое не проходит. Из-за спины каждого нового сновидения выглядывают уже знакомые предыдущие, и кажется, что смерти нет, что этот коридор бесконечности можно использовать как портал, отправиться туда и восполнить утраченное или забытое. Правда, уточняет Подорога, «стать таким сновидцем не способен никто» [Подорога 2020: 6]. Это утопический мир, в который для каждого из нас имеется вход, но из которого совсем не обязательно предусмотрен выход.

От чего исцеляет Кафку его письмо-сновидение? От дурацкой работы в канцелярии, на которой он занят днем, от шумов внешнего мира, от суеты «вынужденной жизни», поверхностного, отчужденного существования, которое тяготит писателя. Письмо составляет смысл его жизни, но бытовые обстоятельства складываются в череду непреодолимых мелких препятствий, которую Кафка воспринимает очень болезненно. «Полагаю, что он страдает от того, что вынужден делать то, что ему чуждо (даже ненавистно), в то время как то, чему он привержен, литература, остается случайным занятием», — пишет Подорога [Там же: 8]. На писательство остается время только ночью, а днем Кафка занят диктовкой канцелярских текстов. Во фрагменте из дневников встречаем душераздирающий телесный образ несовместимости этих занятий:

Диктуя на службе довольно длинное уведомление о несчастных случаях участковым управлениям, я, дойдя до конца, который должен был прозвучать повнушительнее, вдруг заплулся и не смог продолжать, а только уставился на машинистку К. <...> Наконец я нашел слово «заклеймить» (brandmarken) и соответствующую ему фразу, *подержал все это во рту с чувством отвращения и стыда (такого напряжения мне это стоило), словно это был кусок сырого мяса, вырезанного из меня мяса*. Наконец я выговорил фразу, но осталось ощущение великого ужаса, что все во мне готово к писательской работе и работа такая была бы для меня божественным исходом и *истинным воскрешением*, а между тем я вынужден ради какого-то жалкого документа здесь, в канцелярии, *вырывать у способного на такое счастье организзма кусок его мяса* (цит. по: [Подорога 2020: 143]; курсив принадлежит В.П.).

Подорога отмечает, что Кафка много жалуется на такое положение дел, но ничего не предпринимает для того, чтобы его изменить. Можно было бы пред-

ставить себе параллельную вселенную, в которой Кафка отказался бы от работы в канцелярии и полностью посвятил себя писательству, но чем бы тогда было наполнено содержание его произведений-снов? Канцелярские кошмары наяву служат строительным материалом для ночных кошмаров, очень подробную запись которых главным образом как раз и представляет собой литература Кафки. Запись сновидения становится формой сопротивления — Кафка углубляется в каждую деталь, подробности разрастаются в логике абсурда. Если канцелярия и прочее образуют поверхностный слой жизни, то писательство — это глубокое погружение. От рутины и повседневности можно только спрятаться, зарыться под землю.

Не случайно персонажи Кафки — жители подземных миров: «Все его животные обитают в глубинах земли, замкнутых лабиринтных пространствах (кроты, жуки, мыши и др.). И пространства замка (“Замок”), суда (“Процесс”), отеля (“Америка”) не выводимы на световую поверхность, их тональность серая, черная и темная, уходящая в резкие тени, подземная»; «Кафка-автор — житель подземных царств и территорий и принадлежит к особому виду “рассказывающих” (пишущих) животных; и скорее крот, чем какое-либо другое из тех животных, к которым он также проявлял интерес и симпатию»; «Основное действие, которое производит крот-писатель — это *рытье*, нора его вырыта непрерывным трудом, и она роется во всех направлениях, главная цель — *глубина*, дающая ощущение полной безопасности» [Там же: 52, 61, 62]. Сновидение тоже уводит в глубину (мы проваливаемся в сон, как в нору), поэтому произведение Кафки не просто рытье, а сновидное рытье.

Однако ощущение безопасности, которое ищет крот, никак нельзя удержать, потому что такова логика норы. Для крота — если говорящее животное из новеллы «Нора» действительно крот<sup>4</sup> (Кафка его не называет: это рассказ от первого лица) — схема его подземного жилища представляет собой карту мира [Там же: 61]. Нора — это как раз такая конструкция, в которой серии внутреннего и внешнего сходятся, превращая самое сокровенное, интимное, защищенное место в настоящую ловушку: любая нора есть по сути как бы выворачивание внешнего вовнутрь. Ее пустоты заполняются агентом внешнего — настойчивым звуком, шипением, от которого содрогается все существо крота. Зло проникло вовнутрь, оно уже здесь. Примечательно, что звук связан с пробуждением крота (барсука) — но пробуждается он не в реальности, а в кошмаре: «Должно быть, я проспал очень долго. И только в конце сна, когда он уже уходит сам, я почему-то пробуждаюсь, сон мой, вероятно, очень легкий, ибо меня будит едва слышное шипенье» [Кафка 2009: 313].

Пробуждение в кошмаре — один из важнейших элементов конструкции сновидения Кафки, но он далеко не последний. После такого пробуждения как раз начинается самое интересное. Можно было бы сказать, что сновидец испытывает страх, но дело в том, что страх у Кафки связан с таким обменом живого существа со средой, в котором сновидцу удастся переиграть силы внешнего. Нужно идти туда, где страшно, самому стать страшным (так работает негативный мимесис). Подорога называет это «прирученным страхом», поясняя его место в литературе Кафки следующим образом:

---

4 В своем анализе этого произведения Кафки М. Долар, например, называет животное барсуком [Долар 2012].

...в центре Я — как источник и постоянный провокатор страха. По горизонтали мы можем наблюдать реагирование Кафки на внешние обстоятельства, навязывающие почти насильно свои условия, от которых он мечтает избавиться. Литература — страна бегства и избавления от тягот контакта с угрожающей его автономии реальностью. По сути дела, весь магически-фантастический животный мир и есть попытка найти выход в бегстве; литературное животное — один из образов актуализации повседневного чувства страха, практически фобии (все эти мыши, крысы, жуки, птицы, обезьяны, рулевые, шарики и помощники). Конечно, животные Кафки — это его страхи, «любимые» фобии, но главное, что не следует забывать, они — убежища, места для укрытий, то малое и очень малое, то подземное и «очень подземное», куда он все время спешит укрыться, и только оттуда в силах рассуждать о том, что его так пугает на поверхности жизни [Подорога 2020: 99].

Прирученный страх — это особый экзистенциальный модус, когда субъект отождествляется с объектом своей же фобии: я есть то, что меня больше всего пугает. Крот, насекомое, паразит. Подробное описание — еще один способ приручить страх: так фобия из неконтролируемой реальности переходит в контролируемое произведение, из чуждой яви — в свое собственное осознанное сновидение. Прирученный страх уже не страх, а бесстрашие, которое нейтрализует видимое: «Чувство тревоги тут же пропадает, как только Кафка начинает решать чисто творческие задачи. В его литературе нет и не может быть никакого страха» [Там же: 104].

Поскольку сновидение-произведение Кафки — это подземелье, обычное человеческое тело не в состоянии совершить такой переход: нужно уменьшиться, свернуться, стать змееподобным или мельчайшим, тонким, сухим, плоским телом. Каждое животное Кафки — опосредованная страхом/бесстрашием персонификация сновидца, который сам как бы не имеет формы: это человеческая душа, вселяющаяся в тела животных. Они как посредники перехода в нору бесконечности сновидного письма. Подорога определяет такое опосредование в терминах философской антропологии: «...крот Кафки — это существование человеческого внутри животной формы, определяющей с первых строчек начальное условие рассказа»; «Человеческое оказывается внутри нечеловеческого» [Там же: 63, 69]. Речь не о трансгрессии границ человеческого и нечеловеческого, а о ленте Мёбиуса: границ нет, но есть общая поверхность перехода: «Итак, Грегор Замза очутился *внутри* жука, а жук, в свой черед, *превратился* в Грегора Замзу, т.е. перестал быть *только* жуком» [Там же: 69].

Преобразование — это перманентное состояние сновидного тела. Его метафизический ландшафт — подземелье — можно было бы сравнить с бессознательным в психоаналитическом смысле, если бы не шокирующая осознанность говорящих животных Кафки. Их речь подчинена «другой логике» абсурда, но она захватывает реальность и перекодирует ее на свой манер. Письмо Кафки — это машина такого перекодирования в пространстве сновидения, которое для Подороги-антрополога является полем исследования. Уникальный метод, объединяющий философскую антропологию и геофилософию, позволяет показать, что сновидение — это параболическая конструкция, в которой обнаруживает себя бесконечность. В кристальной ясности языка не остается никакого сомнения, что жук — это и есть человек, только наоборот, и что множество его маленьких ножек вовлечены в работу письма, которая ве-

дется тайно, в ночи, освобождая пишущих от ужаса реальности, который у каждого свой (у каждого своя «канцелярия»).

## Библиография / References

- [Аронсон 2021] — Аронсон О. Антропограмма, или выживающее мышление // Новое литературное обозрение. 2021. № 172. С. 17–26.
- (Aronson O. Antropogramma, ili vyzhivayushchee myshlenie // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 172. P. 17–26.)
- [Де Кастру 2017] — Де Кастру Э.В. Каннибальские метафизики: рубежи постструктурной антропологии / Пер. с фр. Д.Ю. Краlechкина. М.: Ad Marginem, 2017.
- (De Castro E.V. Cannibal Metaphysics. Moscow, 2017. — In Russ.)
- [Делёз, Гваттари 1998] — Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
- (Deleuze J., Guattari F. Qu'est-ce que la philosophie? Saint Petersburg, 1998. — In Russ.)
- [Дескола 2012] — Дескола Ф. По ту сторону природы и культуры / Пер. с фр. О.В. Смолицкой. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- (Descola P. Par-delà nature et culture. Moscow, 2012. — In Russ.)
- [Долар 2012] — Долар М. Самый рискованный момент: Кафка и Фрейд / Пер. с англ. И. Аксенова // Новое литературное обозрение. 2012. № 116. С. 216–226.
- (Dolar M. The Riskiest Moment: Kafka and Freud // Novoe literaturnoe obozrenie. 2012. № 116. P. 216–226. — In Russ.)
- [Кафка 2009] — Кафка Ф. Нора / Пер. с нем. В. Станевич // Кафка Ф. Собрание сочинений: В 3 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. Т. 2. С. 395–428.
- (Kafka F. Burrow // Kafka F. Sbornie sochineniy: In 3 vols. Moscow, 2009. Vol. 2. P. 395–428. — In Russ.)
- [Кон 2018] — Кон Э. Как мыслят леса: к антропологии по ту сторону человека. М.: Ad Marginem Press, 2018.
- (Kon E. How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human. Moscow, 2018. — In Russ.)
- [Малахов 2010] — Малахов В.С. Философская антропология // Новая философская энциклопедия: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Мысль, 2010 (<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0178ca6e3d3810697f161178> (дата обращения: 23.10.2021)).
- (Malakhov V.S. Filosofskaya antropologiya // Novaya filosofskaya entsiklopediya: In 4 vols. 2<sup>nd</sup> ed., rev. and suppl. Moscow, 2010 (<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0178ca6e3d3810697f161178> (accessed: 23.10.2021)).)
- [Подорога 2006–2011] — Подорога В. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. М.: Культурная революция, 2006–2011.
- (Podoroga V. Mimesis: Materialy po analyticheskoy antropologii literatury: In 2 vols. Moscow, 2006–2011.)
- [Подорога 2007] — Подорога В. Кодекс сновидца // Грани познания: наука, философия, культура в XXI веке: В 2 кн. / Отв. ред. Н.К. Удумын. Кн. 2. М.: Наука, 2007. С. 275–309.
- (Podoroga V. Kodeks snovidtsa // Grani poznaniya: nauka, filosofiya, kultura v XXI veke: In 2 bks. / Ed. by N.K. Udumyan. Bk. 2. Moscow, 2007.)
- [Подорога 2010] — Подорога В. Складка // Новая философская энциклопедия: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Мысль, 2010 (<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH754aa45445963165080a75> (дата обращения: 23.10.2021)).
- (Podoroga V. Skladka // Novaya filosofskaya entsiklopediya: In 4 vols. 2<sup>nd</sup> ed., rev. and suppl. Moscow, 2010 (<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH754aa45445963165080a75> (accessed: 20.10.2021)).)
- [Подорога 2017] — Подорога В. Время после Освенцима и ГУЛАГ: Мыслить абсолютное зло. М.: Рипол-Классик, 2017.
- (Podoroga V. Vremya posle. Osventsim i GULAG: Myslit' absolutnoe zlo. Moscow, 2017.)
- [Подорога 2020] — Подорога В. Парабола. Франц Кафка и конструкция сновидения. М.: ИФРАН; Культурная революция, 2020.
- (Podoroga V. Parabola. Franz Kafka i konstruktsiya snovideniya. Moscow, 2020.)



- [Подорога 2021] — *Подорога В.* Метафизика ландшафта. М.: Канон+, 2021.  
(*Podoroga V. Metafizika landshafta. Moscow, 2021.*)
- [Попов 2005—2019] — *Попов Ю.Н.* Философская антропология // Большая российская энциклопедия, 2005—2019 (<https://bigenc.ru/philosophy/text/4713457> (дата обращения: 20.10.2021)).
- (*Rorov Ju.N. Filosofskaya antropologiya // Vol'shaya rossiyskaya entsiklopediya, 2005—2019 (https://bigenc.ru/philosophy/text/4713457 (accessed: 20.10.2021)).*)
- [Сергиенко 2021] — *Сергиенко А.* Опыты ландшафтной экософии: тематизация творчества в философских подходах В. Подороги и Ф. Гваттари // Новое литературное обозрение. 2021. № 172. С. 37—50.  
(*Sergienko A. Opyty landshaftnoy ekosofii: tematizatsiya tvorchestva v filosofskikh podkhodakh V. Podorogi i F. Gvattari // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 172. P. 37—50.*)
- [Соколовский 2017] — Российская антропология и «онтологический поворот» / Отв. ред. С.В. Соколовский. М.: ИЭА РАН, 2017.  
(*Rossiyskaya antropologiya i ontologicheskii povорот / Ed. by S.V. Sokolovskiy. Moscow, 2017.*)
- [Тимофеева 2006] — *Тимофеева О.* Заповедная философия // Синий диван. 2006. № 9. С. 237—253.  
(*Timofeeva O. Zapovednaya filosofiya // Siniy divan. 2006. № 9. P. 237—253.*)
- [Тимофеева 2016] — *Тимофеева О.* Антропология фантастических существ (о книге В. Подороги «Антропограммы») // Новое литературное обозрение. 2016. № 138. С. 103—109.  
(*Timofeeva O. Antropologiya fantasticheskikh sushchestv (o knige V. Podorogi "Antropogrammy") // Novoe literaturnoe obozrenie. 2016. № 138. P. 103—109.*)
- [Фрейд 2017] — *Фрейд З.* Толкование сновидений / Пер. с нем. Я.М. Когана. М.: Эксмо-пресс, 2017.  
(*Freud Z. Die Traumdeutung. Moscow, 2017. — In Russ.*)
- [Харман 2020] — *Харман Г.* Спекулятивный реализм: введение / Пер. с англ. А.А. Писарева. М.: Рипол-классик, 2020.  
(*Harman G. Speculative Realism: An Introduction. Moscow, 2020. — In Russ.*)
- [Харман 2021] — *Харман Г.* Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего» / Пер. с англ. М. Фетисова. М.: Ad Marginem, 2021.  
(*Harman G. Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything. Moscow, 2021. — In Russ.*)
- [Holbraad, Pedersen 2017] — *Holbraad M., Pedersen M.A.* The Ontological Turn: An Anthropological Exposition. Cambridge UP, 2017.

Алексей Сергиенко

# Опыты ландшафтной экософии:

ПРОСТРАНСТВО И ТВОРЧЕСТВО В ФИЛОСОФСКИХ  
ПОДХОДАХ М. ХАЙДЕГГЕРА, В. ПОДОРОГИ  
И Ф. ГВАТТАРИ

Aleksey Sergienko

Essays in Landscape Ecosophy: Space and Creativity in the Philosophical Approaches  
of Martin Heidegger, Valery Podoroga, and Félix Guattari

**Алексей Сергиенко** (Европейский университет в Санкт-Петербурге; магистрант Центра практической философии «Стасис») asergienko@eu.spb.ru.

**Aleksey Sergienko** (Master's Student, Stasis Center for Practical Philosophy, European University at St. Petersburg) asergienko@eu.spb.ru.

**Ключевые слова:** геофилософия, ландшафт, территория, Валерий Подорога, Феликс Гваттари.

**Keywords:** geophilosophy, landscape, territory, Valery Podoroga, Félix Guattari.

УДК: 141.32

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_37

UDC: 141.32

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_37

Как сделано философское произведение? Такой вопрос ставит Валерий Подорога с опорой на философию Мартина Хайдеггера, рассматривая произведение как ландшафтный мир мышления, связывающий экзистенциальный опыт автора и читателя в едином образе метафизической территории, где такой опыт становится возможным. Автор статьи предлагает набросок ландшафтной экософии, представляя теоретическую встречу Валерия Подороги с французским мыслителем Феликсом Гваттари, в работах которого разрабатывался концепт экзистенциальной территории в контексте производства субъективности как новый этап движения в сторону раскрытия актуального значения творческой деятельности в условиях современности.

How is a philosophical work made? This is the question posed by Valery Podoroga, drawing on the philosophy of Martin Heidegger to see the work as a landscape world of thought, linking the existential experience of the author and the reader in a single image of the meta-physical territory where such an experience becomes possible. The author of the article offers an outline of landscape ecosophy, presenting Valery Podoroga's theoretical encounter with the French thinker Félix Guattari, whose works developed the concept of existential territory in the context of subjectivity production as a new step in the direction of revealing the actual significance of creative activity in the conditions of modernity.

## Между небом и землей: ревизия геофилософских опытов

«Художественное произведение существует по способу целого мира, осуществляется постольку, поскольку достигает его цельности», — говорит В. Бибихин в лекциях, посвященных философскому понятию *мира* [Бибихин 1995: 13]. Читая художественную книгу, мы оказываемся в мире, законы которого действуют в согласии с собственной внутренней логикой. Сила авторского воображения, умноженная на ритмический рисунок языка, погружает нас, читателей и читательниц, в прекрасное состояние гипноза: мы слушаем и внимаем фантазмам произведения. Кажется, что это некий параллельный реальному миру,

где определяющую роль играют эстетические законы, непереносимые на экономический или социально-политический материал настоящей жизни. Однако именно в опыте чтения, как и письма, человеческое восприятие выходит на новый уровень измерения действительности. Там, где перед человеком разворачиваются судьбы других людей, целых народов и отдельных персонажей, нечеловеческих и порой невообразимых, возникает обособленное, перцептивное пространство, в котором их становление выходит за рамки произведения как авторского текста и в опыте прочтения может быть соотнесено с тем, как человек переживает самого себя, то есть с его *экзистенцией*. Российский философ Валерий Подорога в своей работе «Выражение и смысл» наделяет это пространство геофилософским измерением, цельность которого обеспечивается различными способами сосуществования мысли с материальными формами жизни<sup>1</sup>.

Для анализа философского материала произведений С. Кьеркегора, Ф. Ницше и М. Хайдеггера Подорога предлагает *ландшафтную метафизику*, которая, по его мысли, является ментальным оттиском «вполне конкретной физики ландшафтного опыта, соразмерной телесной и мыслительной практике» [Подорога 1995: 27]. Данная философией метафизическая дефиниция резонирует с *геофилософской*, которую ее авторы, французские философы Жиль Делез и Феликс Гваттари, предлагали в совместной работе «Что такое философия?». Геофилософия является «географией ума», которая «отрывает историю от культа первоначал, утверждая могущество среды» [Делез, Гваттари 2009: 110—111]. Философское творчество и его плоды, — это верно как для Делеза и Гваттари, так и для Подороги, — являются не конечным продуктом истории, имеющим ограниченные рамки применения, а внеисторическим коллективным усилием, которое обосновывает мышление в условиях современности и которое, по выражению российского философа, немислимо без «борьбы за собственную метафизическую территорию» [Подорога 1995: 27].

Таким образом, аналитическая работа Подороги заключается не просто в предложении оригинальных интерпретаций философии упомянутых авторов, а в разработке метода, приложимого к концептуальной системе геофилософии. Геофилософский и ландшафтный подходы к произведению мысли имеют и другую, более существенную, на мой взгляд, точку сопряжения, составляющую их общее экзистенциальное ядро — недискурсивное и предъязыковое содержание жизненного материала, которое Делез и Гваттари называют выразительной «материей бытия» [Делез, Гваттари 2009: 49], а Подорога в ключе философской антропологии — «реквизитами»: «Эмпедокл и вулкан, Кант и шпиль, венчающий собор, Кьеркегор и гора Мориа, Хайдеггер и “хижина”, Ницше и ледниковые пропасти Верхнего Энгадина», — все, что имеет отношение к материальной консистенции мышления, образующей «архитектонический идеал философской системы» [Подорога 1995: 28]. Но в чем природа различий? Опыт творчества состоит в поиске новых способов существо-

1 Можно сказать, В. Подорога повторяет формалистский эксперимент советского литературоведа Б.М. Эйхенбаума, «Как сделана “Шинель” Гоголя?», в котором автор предлагает в качестве ключа к восприятию произведения не анализ его сюжета (о чем), а исследование его композиции (как). Подорога привлекает такую же логику к опыту философского прочтения, задаваясь вопросом: «Как сделано философское произведение?» [Подорога 1995: 20].

вания, — в практическом усвоении экзистенциального опыта<sup>2</sup>, полученного от столкновения с реальностью во всем ее многообразии, — что предполагает раскрытие медиального пространства, где совершается «переход художника в изображаемое им» [Там же: 12]. Этому переходу соответствует трансмутация (а в терминологии французских авторов — становление) — творческое превращение автора в персонажа своей собственной мысли, делающее ее улавливаемый сознанием образ наглядной материей, которая в опыте чтения становится доступна для переживания Другим. Например, мысль М. Хайдеггера, как показывает в своем изложении Подорога, является опытом философской персонификации земли: «Чтобы осуществить движение-чтение хайдеггеровского текста, надо рискнуть стать тектоническими существами, претерпевающими страсти геогенеза» [Там же: 36].

Но под вопросом все еще остаются те методологические инструменты, которые Подорога использует для расшифровки «бестиария» философского произведения. Если Делез и Гваттари говорили о «линиях ускользания» и «плане имманенции» как об основных компонентах философского творчества, то для российского исследователя таковыми являются *мировая линия* и *ландшафт*. Несмотря на все параллели и пересечения с философией французских авторов, в работах которых Подорога отлично ориентировался, его собственный метод большим обязан внимательному изучению работ М. Хайдеггера. Поэтому я сфокусирую свое внимание на разделе «Выражения и смысла», посвященном анализу философии последнего, ведь, по словам самого Подороги, «мышление ландшафтами» соответствует поведению хайдеггеровских философских существ [Там же]. Я дам краткое введение в экзистенциальную топологию творчества М. Хайдеггера и предлагаемую В. Подорогой аналитическую оптику, чтобы ближе подойти к пониманию линии и ландшафта как ключевых компонентов геофилософской методологии, разработанной российским философом.

## Экзистенциальная топология творчества в философии Мартина Хайдеггера

состоять из земли  
и стоять на земле,  
этот оглиненный центр наличия,  
объект опустынивания,  
в нем воля и ничто  
поют Вещь.

*Татьяна Инструкция.*

*Из цикла «Судьба Бытия»*

Язык позволяет человеку облекать множество смыслов в единую форму, например отдельного высказывания или целого художественного произведения,

---

2 Следует уточнить: если экзистенция — это переживание человеком самого себя, то под экзистенциальным опытом подразумевается процесс переживания человеком тех изменений в структуре его внутреннего устройства, что происходят под воздействием внешнего соотношения между моим конкретным существованием *здесь* и тем, что открывает для него в возможности существование *там*.

но в первую очередь он является инструментом различения, в том числе между действительным и *возможным как действительное*. В этом смысле организация языка и даже в большей степени речи является для человека работой с формами действительности, в той или иной мере способными актуализировать его экзистенциальный опыт в сфере мышления. В своей небольшой статье «О “Линии”» Хайдеггер говорит о способности языка освобождать пространство, открывать «свободную территорию», где человеку становятся доступны новые способы существования [Хайдеггер 2007: 94]. Но что это за территория? Речь идет явно не о предмете физической географии. Действительно, Хайдеггер обращает внимание на соотношение экзистенции с пространством — на человеческое отношение к содержанию окружающего, видимого мира, к *сущему* в нем в той мере, в которой к порядку сущего принадлежит и само человеческое существо.

Задумываясь о том, что есть «я», человек не может обойтись тождеством: «я есть я», — его существование сопряжено с качественным измерением проживаемого опыта. Человек невольно сталкивается с наивным, на первый взгляд, вопросом: «Почему “я” есть именно так, а не иначе?». *Cogito*, добытое усилием рефлексии сознания, не объясняет конкретный способ существования моего «я», моего конкретного «есть». Поэтому рефлексия Хайдеггер замещает «вопрошанием о сущности метафизики» [Там же: 110]. Центральным местом такого вопрошания становится способность человека удерживать в единстве своего опыта действительное и возможное как действительное, существующее и несуществующее, иными словами бытие и ничто. Такое колебание является остоном экзистенциального переживания, которое немецкий философ именует *присутствием*: качеством пространственного измерения человеческого существования, в котором размещена и доступна восприятию наличность существующего (моя экзистенция не ограничивается моим телом, но зависит от его способности ощущать телесное). На примере творчества можно понять, каким образом присутствие не сводимо к наличию: автор всегда невидим, но оставляет заместо себя собственный способ выражения — язык как форму пространственного чувства, в котором само наличие является уже предметом возможного как действительного. Задаваясь вопросом о том, как человек соотношен с теми силами, что раскрывают его существование как присутствие, Хайдеггер обращается к диалектике мира и земли.

В «Истоках художественного творения» Хайдеггер представляет *мир* как сферу человеческого опыта обращения с действительностью. Его характеризует познавательная деятельность: создание нормативных порядков, предписаний и производство решений, руководствуясь которыми человек живет на *земле*. Последняя же, по мысли Хайдеггера, есть область «сокрытого» и «тайного» в том смысле, в котором говорят о тайнах, величии или непокорности «природы». Следует сразу исключить стратегии биологизации земли или же ее превращение в романтизированный предмет натурфилософии Нового времени, и, наоборот, обратить внимание на то стихийное движение, что будет близко к античному пониманию *фюзиса* как качественно формирующего материю принципа, дающего начало «всему, на чем *основывает* человек свое жительство» [Хайдеггер 2008а: 139]. Деятельность человека по созданию собственного мира стремится ограничить непредсказуемость поведения мира природного. В этом столкновении двух измерений появляется некоторая область исключительного смысла, называемая Хайдеггером *просветом* (Lichtung): «Благодаря

просвету сущее в известной, притом различной, мере бывает несокрытым» [Там же: 163]. Таким образом, согласно философу, просвет выступает той самой силой, проявляющей для человека отношения между сущим и бытием.

В «Истоках» Хайдеггер дает такие поэтические определения просвета: «рассекающий разъем» и «врезающий росчерк, расчерчивающий основные черты просветления сущего» [Там же: 185]. Хайдеггеровский просвет наминает такую линию, начертание которой выполняет одновременно функции различия и единения для человеческого и «природного» миров. Начертание линии не может быть обеспечено ни научным, ни соответствующим ему техническим подходом к земле, попыткой поставить ее под контроль человекомерного познания, но только творческой природой языка, сохраняющего динамику диалектической связи между двумя измерениями или, как говорит Хайдеггер, «спор», объединяющий их друг с другом, их *concordia discors*. Тем не менее «язык» и его природа все еще слабо объясняют усилие этого сохранения.

Человеческая сущность заключается в постоянной перекомпоновке отношений с действительностью: в повороте-к и в отдалении-от бытия. В этом состоит основная задача мышления в отношении к языку. Но в таком случае разговор (как и письмо) о бытии, заключает Хайдеггер, возможен только как о «бытии», перечеркнутом крест-накрест, что выражает его опосредованность мышлением. Расчерченное перекрестными линиями «бытие» «указывает на четыре края четырехугольника и их собиране в точке пересечения» [Хайдеггер 2007: 100]. Под четырехугольником здесь подразумевается система хайдеггеровской мифемы — четверица (*das Geviert*), с помощью которой философ объясняет геометрию пространственных отношений, связывающих землю и мир, а под «пересечением» — просвет. Тем, что приближает человека к бытию и одновременно отдаляет от него, воплощая топологию экзистенциального опыта, является результат человеческого труда, произведение, обретающее после создания самостоятельное от человека бытие<sup>3</sup>. Произведение является своеобразным диаграмматическим чертежом для «изобретения блуждающего мышления» [Там же: 105]. *Блуждание* — это и есть, по Хайдеггеру, подлинное состояние мыслящего существа, претворяющего собственную экзистенцию в динамику топологических трансформаций средствами творческой деятельности.

Так, между миром и землей человек строит «храм» — творит произведение, в котором заключается внеисторическая память о присутствии (в том смысле, что произведение выполняет роль памятника): «Творение храма раскрывает свой мир и ставит его назад на землю, которая тем самым впервые выходит наружу как основа и родной кров» [Хайдеггер 2008а: 139]. Иными словами, так же как человек обитает на планете, он находит себя в культуре и ее памятниках. Как пишет Хайдеггер, каждое произведение есть поэтический сказ (*Zeige*), располагающий «свободой, которая высвобождает во всеиграющую структуру никогда не прекращающееся превращение» [Хайдеггер 2007: 116]. Именно сказ является действующей силой, преобразующей простран-

3 В этом смысле произведение соответствует вещи (*das Ding*), которую Хайдеггер определяет как то, что изготовлено человеком в качестве самостоятельного бытия [Хайдеггер 2008б]. Вещь противопоставляется предмету — тому, что без участия человека лишается своего существования.

ственные отношения, составляющие имманентную «землю» или, что ближе к хайдеггеровскому пониманию, фюзис человеческого мира. Что же особенного есть в сказе, чем он отличается от любой пропозиции? Только сказ может быть архитектурным элементом произведения, он является не «способом выражения мышления, а самим мышлением, его песнью и ходом» [Там же: 117]. В этом смысле он лишен субъекта высказывания и принадлежит «голосу» произведения, его бытию, которое человек может уловить в области не-наличного, возможного как действительное<sup>4</sup>.

Значит, работа над произведением требует труда по очищению языка, доведения его до состояния прозрачной среды, в которой способна проявиться жизнь одновременно в своей возможности и своей материальности. В позднем сочинении «Творческий ландшафт: почему мы остаемся в провинции?» немецкий философ описывает общность мыслительного труда и «вчувствования» в окружающий мир: «Только труд разверзает просторы, в какие вступает действительность этих гор. Черета трудов до конца погружена в ландшафт, в его совершающееся пребывание» [Хайдеггер 2008а: 368].

Сравнивая свой опыт мышления с трудом земледельца, Хайдеггер видит в совместности (собранности), которую человек непосредственно разделяет с материальным миром, «плывущим в великих волнах времен года» [Там же], основания для мышления и философского творчества вообще.

Произведение «храма» воплощается в труде над совместностью. Именно благодаря этому человек может говорить о себе как о присутствующем (при чем-то). Блуждающее мышление ориентирует творческий порыв человека, создает необходимость осваивать новые навыки работы с пространственным измерением своего существования. Таким образом, само блуждание обуславливает для человека бытийственный модус, совмещающий чувственное восприятие с его основанием в экзистенциальном опыте. Такое вчувствование в бытие, становящееся предметом «вопрошания о сущности метафизики» — это основание для сказа, опыт языка, в котором «отпечатляется труд мысли» [Там же: 369] и который заключает в себе смысл экзистенциальной топологии творчества, другими словами формирует *творческий ландшафт*, совпадающий с самостоятельным становлением мысли.

## Геофилософский метод Валерия Подороги

Итак, мышление и язык оказываются неразрывно связаны в опыте присутствия, а значит, само мышление должно быть тем, что задействовано в труде, и, соответственно, должно использовать своеобразный принцип пространственного баланса, устойчивости в просвете. Валерий Подорога формулирует его на примере старой китайской живописи как «Правило Единой Черты», согласно с которым происходит нанесение линий на поверхность холста:

Единая Черта кисти как путь (Дао), которому необходимо следовать в каждом движении кисти; так высвобождается энергия напряжения, существующая между светлым и темным... горами и водами, небом и землей. <...> В этой живописи до-

4 Поэтому в вопросе доступа к бытию Хайдеггер прибегает к метафоре звука, противопоставляя сущее как видимое и бытие как звучащее.

минирует принцип органического резонанса, вступающего в действие с того момента, как единая черта начала свое движение [Подорога 1995: 9].

Проведение линий в процессе творчества не подразумевается само по себе, но составляет фигуративную сущность языка, повторяющего движение мысли. Линия одновременно описывает горизонт действительного (линия как предел изображаемого) и выступает средством ориентирования или маршрутизации мысли, путеводным образом для творческой, а вернее, творящей силы языка (линия как путь, ведущий художника). Вместе они составляют топологическую динамику: нахождение в пути является и переопределением его предела.

Согласно Подороге, путь (Weg) прокладывается произведением, вещью, соотносящей человека через опыт присутствия с пространством, в котором она размещается: «Иметь путь — это быть при “своем” пространстве» [Там же: 272]. Внутри «своего» пространства нет ничего лишнего, другими словами нет места для лишенности и пустоты, его полнота и целостность для самостоятельной жизни мышления образует, согласно исследователю, *ландшафтный мир*, «отгиснутый неведомыми силами Земли в композиционной и коммуникативной форме... произведения» [Там же: 36]. Эти «неведомые силы» составляют систему навигации для блуждающей мысли, а их действие Подорога находит «в осязаемой вещественности поэтического наблюдения за природой» [Там же: 286].

Как считает Подорога, хайдеггерианская четверица — это геоморфологическая композиция, объединяющая силы «мира» и «земли» в формировании ландшафтного мира. В поле зрения исследователя попадает стратегия *разрыва* (Riss) в «Истоках художественного произведения» М. Хайдеггера, с помощью которой философ описывает взаимодействие мира и земли, мысли и поэзии. Разрыв следует понимать не как некий разрушительный эффект, но скорее как область, где возможное занимает место действительного, становясь им. Источником возможности для человеческого мира выступает земля, и, как замечает Подорога, она «про-являет себя разрывом, который и есть просвет» [Там же: 281]. Силы, производящие разрыв, согласно его интерпретации, имеют тектоническую природу, в своей активности это топологические силы землетрясения: *исключения, сближения и сгибания*. В исключении мир и земля противопоставлены друг другу, в их сближении это противопоставление становится реальностью существования «друг-с-другом», а в сгибании происходит возобновление первых двух, но уже в новой пространственной логике. Именно через сгибание происходит трансформация логики геометрической в многомерную *топо-логику*, от «четырёхугольника» к «складке» и «сгибу».

Подорога демонстрирует это на примере живописи с помощью диаграммы «сил» на картине Питера Брейгеля «Охотники на снегу», опираясь на анализ исследователя Тармо А. Пасто, приведенный им в «Заметках о пространственном опыте в искусстве». Художественно-образная композиция организует «диаграмму сил», задает перспективу взгляда: образует передний и задний планы изображаемого, — тем самым создавая для смотрящего событие ландшафта, совершающего перевод наглядного образа в аффективный. Линейная организация картины включает определенный «телесный ритм» [Там же: 305], становящийся ключом к ее восприятию. Само произведение с помощью качеств линий (их прерывания, размаха, интенсивности), направляющих внимание зрителя, налаживает пути для проникновения человека в свой внутрен-



ний мир и порядок. Но когда мы уже «внутри» картины, вовлечены туда всем своим существом с помощью искусства образов и движения линий, что остается в итоге? Неужели возвращаться назад, к действительности по ту сторону произведения, словно мы являемся не более чем аффективными туристами, а переживаемый нами опыт — памятным сувениром?

При настоящей встрече с произведением вернуться назад невозможно, настолько трансформирующим или *сгибающим* является опыт присутствия при нем. Вслед за Хайдеггером Подорога утверждает, что следование путями мысли требует труда отстранения. Для вовлеченного в действие образующих произведение сил следовать пути — значит уметь, почти по-лесничьему, различать следы, оставленные Другим, и соотносить с ними автономию внутреннего движения, то есть различать не «почерк» или стиль автора — это в прямом смысле предмет «поверхностного» взгляда, — но стиль самого мышления, создающего в ретроспективе фигуру автора как такового, а вместе с ним — географию творческого ландшафта. Навык отстранения позволяет сформироваться *распределенному переживанию*, в котором смотрящий снаружи и смотрящий изнутри картины соединены в общем телесном опыте, который и следует называть присутствием. Оно является результатом овладения «тектоническими» навыками сгибания и разгибания мысли, из которой постепенно разворачивается творческий ландшафт, вырастающий в целый мир.

Так, письмо, живописное, художественное или философское, в становлении произведением — то, что *сгибает* во внешнее измерение, в мир, композицию земли по линии просвечивающего их взаимодействие разрыва. Совершение такого сгиба — творческая акция, где роль автора сводится к созданию воображаемого измерения, наполненного тем не менее реальным опытом присутствия: «Оставление следа есть прежде всего показ, не нанесение рисунка на безразличную и нейтральную поверхность, а, напротив, выявление, выказывание самого рисунка» [Там же: 349]. Валерий Подорога использует хайдеггеровскую увлеченность тектоникой мышления: линиями, ландшафтами, разрывами, сгибами, — выводя ее за пределы философского текста. Это позволяет ему получить единую оптику для анализа выражаемого в произведении многообразия смыслов. Так, согласно исследователю, каждый способ мышления предполагает также собственный способ начертания линии: земной (М. Хайдеггер), космический (Ф. Ницше) и теологический (С. Кьеркегор), — каждый из которых по-своему «соединяет между собой разнородные планы, материи и элементы произведенческих серий, не искажая их природу, источник энергии, направление» [Там же: 189]. Ключом к тому, что может быть названо «линейной онтологией» философского произведения, является *мировая линия*, «линия ритма, которая... охватывает собой все отношения художника с картиной и, естественно, все элементы изображаемого ландшафтного образа» [Там же: 10]. Таким образом, в «Выражении и смысле» вариации мировой линии соединяют силу веры у Кьеркегора с горой Мориа, ницшеанский танец с вершинами Энгадина и тектоническое «вчувствование» Хайдеггера с ландшафтами Шварцвальда.

Рисунок, который появляется из движений линий вслед за мыслью, многомерен и вариативен постольку, поскольку является ландшафтной практикой, переживанием, составляющим произведение как «зримое становление незримого» [Там же: 27]. Таким образом, *творческий ландшафт* — это подвижная композиция линий, связывающая вместе «метафизические террито-

рии» автора в единой форме выражения. Ландшафтное мышление помогает пролить свет на до-философскую природу мышления, то есть на целостность переживания собственного существования. Совокупность «метафизических территорий», их размещение на различных планах и дистанциях авторского внимания образует *ландшафтный мир* — индивидуализированный способ восприятия реальности, который вслед за движением мировой линии становится общим основанием реальности произведения. Ландшафтный мир — это мультиплицированная, «увеличенная» реальность, аккумулирующая в себе возможное как действительность.

Итак, мировая линия соединяет автора и произведение в единую форму ландшафтного мира. Но какое место занимает читатель (или зритель), без которого помыслить ни автора, ни произведение просто невозможно? Само собой, произведение открывается для него в опыте чтения. Но прочитав даже «от корки до корки» еще не означает получить пропуск в мир произведения, то есть буквально получить этот мир в экзистенциальном опыте присутствия. В чем же тайна? Согласно Подороге, опыт чтения делает возможным следование по *экстерриториальному* маршруту выражаемой средствами языка мысли, на котором «мы покидаем категориальные, жанровые, дисциплинарные границы, как бы дрейфуем от одного смыслового содержания к другому» [Там же: 18]. Так, Подорога протестует против герменевтического подхода, интерпретации произведения изнутри логики самого произведения или, например, авторской биографии. Вместо этого он предлагает читателю иметь смелость признать «столкновение лицом к лицу с собственным непониманием мысли Другого» [Там же: 19]. Непонимание является стратегией коммуникации читателя с текстом, связывающей его с мыслью в рамках метафизического ландшафта. Другими словами, непонимание — некая форма искренности, формирующая в опыте чтения смирение и желание услышать, а не увидеть мысль в ее ландшафтном разворачивании.

Методологический подход Подороги к философскому произведению, к авторской мысли заключается в поиске средств для описания его ландшафтной онтологии. Мировая линия указывает на способ существования произведения, благодаря которому человек может встретиться с образами собственного мышления, но происходит это как бы на дистанции от самого человека — в пространстве ландшафтного мира, становящегося источником его экзистенциального опыта по ту сторону произведения.

## Аффекты восприятия и экзистенциальные территории: между В. Подорогой и Ф. Гваттари

Впечатление, которое в опыте чтения на нас производит мысль — это аффект от встречи с Другим. Это не акт познания, а момент узнавания себя в Другом, сопровождающийся процессом радикальной трансформации тех оснований, на которых находится восприятие «я». Под воздействием такого аффекта, как говорит Валерий Подорога, «правила тождественности, регулирующие различия, больше не действуют, инаковый мир вторгается на нашу *экзистенциальную территорию*, и наше нарциссистское Я лишается своего последнего убежища — Внутреннего» [Подорога 1995: 16]. То, что следует из опыта чтения, — экзистенциальное *терраформирование* тех оснований, которые задейство-

ваны в формировании «я» как собственно переживания. Как становится возможным такое влияние, распространение или даже заражение экзистенциальных территорий инаковостью метафизических ландшафтов? Для ответа на этот вопрос следует изучить становление экзистенциальных территорий, служащих отправной точкой для исследования ландшафтного мира.

В статье «Заповедная философия» философ Оксана Тимофеева описывает ландшафтный мир собственной философии Валерия Подороги: так же, как тектонические существа населяют произведения Хайдеггера, в «мире» Подороги живут свои существа мысли. Как утверждает Тимофеева, «существо ландшафтной метафизики — это как бы антисубъект, существующий внутри мира» [Тимофеева 2006: 248]. Внимательное изучение таких существ — способ вступить на территорию произведения. В первую очередь это означает принять его *заповедь*: радикальную автономию мышления, — где ожидает своего узнавания Другой. Но философу требуется разглядеть Другого со стороны, изучить его силы и аффекты, для чего ему необходимо обладать навыком оборачивания, превращения, иметь, как выражается Подорога, «идеальное тело» собственной мысли, благодаря которому «мы вступаем в движение текста как записываемого и читаемого» [Подорога 1995: 20]. Попытка сохранить себя как рационального субъекта чтения оборачивается провалом, неприятием или в лучшем случае конвенциональной, безосновной для экзистенциального опыта интерпретацией. Согласно Тимофеевой, подход Подороги служит здесь примером для ориентации на заповедной территории мышления: «практикой миметического движения чужими мировыми линиями и хождения чужими звериными тропами» [Там же: 249].

Для самого Подороги теория *мимесиса* являлась неким шагом в сторону, переориентацией аналитического метода с геофилософии на литературу, с ландшафтных миров на *антропограммы* как «способы присвоения и “связывания” произведенческой энергии» [Подорога 2017: 13] в форме экзистенциального опыта. Подорога предлагает создавать антропограммы как альтернативные интерпретационные матрицы, регистрирующие художественные образы и миметические стратегии в тексте и за его пределами, в областях его влияния, вплоть до систем производства институционального знания. Таким образом, из культурного небытия могут быть получены системы отношений с реальностью, способные противостоять влиянию «имперской литературы», для которой «режим подражания культурному образцу соответствует доминирующей форме воли к власти» [Там же: 31]. Посредством картирования субъективных смыслов в антропограммы Валерий Подорога предлагает вести партизанскую войну с культурной гегемонией.

Это вполне обосновывает взгляд Тимофеевой на «идеальное тело» ландшафтной метафизики: «анархист[а]-эколог[а], проникающ[его]... на территорию, где обитает какое-то диковинное животное, и осторожно осваивающ[его]ся на ней» [Тимофеева 2006: 249]. Какими навыками должен обладать метафизический «анархист-эколог»? Разбираться в поведении животных и знать роль каждого в биосистеме исследуемого им ландшафта. Именно с такой позиции к анализу социально-политических и ментальных процессов подходит Феликс Гваттари, предлагая двигаться «в сторону полифонического и гетерогенного осмысления субъективности» средствами «этологии и экологии» [Guattari 2000: 6]. В представлении Гваттари субъект является эффектом структурирования властных отношений: гражданин, пациент, домохозяйка,

потребитель, — в то время как субъективность — это не столько обратная сторона субъекта или антисубъект, сколько индивидуализированное «ландшафтное переживание», собирающее в себе сумму социальных, экономических, политических, культурных и экологических переменных.

В этом смысле опыт чтения, как и письма, непременно должен подразумевать субъективную перспективу мышления. Феликс Гваттари в соавторстве с Жилем Делезом в работе, посвященной творчеству Франца Кафки, дают этому следующее объяснение: «Самое индивидуальное литературное высказывание — это особый случай коллективного высказывания» [Делез, Гваттари 2015: 106]. То, что авторы называют «сборкой коллективного высказывания», есть форма высказывания, определяющая отношение субъективности с гетерогенными процессами социума. В частности, «литература выражает эти сборки в тех условиях, где они даны извне и где они существуют только как грядущие дьявольские или революционные силы, которые надо конституировать» [Там же: 22]. Как объясняет Гваттари в своем *opus magnum* «Хаосмосисе», коллективность не столько указывает на общность отдельных индивидуумов, сколько следует «логике аффектов» [Guattari 1995: 9], другими словами представляет собой топографию влияний.

Согласно Гваттари, экзистенциальная территория занимает одно из важнейших мест в формировании субъективности. Это «своеобразные территориализированные сцепления» [Ibid.: 4], где под территориализацией понимаются отношения между «я» и индивидуализированной внешней средой — семьей, видами трудовой деятельности, знания или художественной практики, техническим средством или собственностью — обосновывающие конкретный способ существования «я». Гваттари предлагает широкую онтологическую перспективу: «Аффект — это не вопрос репрезентации и дискурсивности, а вопрос бытия» [Ibid.: 92]. Существовать — это иметь возможность испытывать, чувствовать, переживать, другими словами быть аффицированным, в том числе и мышлением. Таким образом, экзистенциальная территория имеет конститутивное значение для субъективности, поскольку предлагает аффективные влияния как множество единичных оснований, вовлекающих субъективность в экстерриториальное движение к новым «сцеплениям» и сборкам коллективного высказывания.

## «Три экологии» ландшафтной метафизики

Движение мысли Гваттари соответствует его прагматическому подходу: критический психоаналитик, он предлагает иметь дело с динамикой индивидуации — экзистенциального терраформирования, не ограниченного определенной областью значений, утверждающей субъекта отношений. Для этой цели Гваттари предлагает экософскую парадигму, описывая формирование субъективности в трех экологических регистрах: социальном, ментальном и экологии среды.

Общий принцип трех экологий состоит, таким образом, в том, что экзистенциальные территории, с которыми они сталкиваются нас, предлагают себя не как территории в-себе, закрытые сами на себе, но как территории для-себя, нестабильные, конечные, единичные, способные к разветвлению на стратифицированные

и умертвляющие повторения или процессуальные открытия со стороны праксиса, позволяющего сделать их «обитаемыми» для человеческого проекта [Guattari 2000: 53].

По мысли Гваттари, каждая из «экологий» предназначена для создания композитивов экзистенциальных территорий. Социальный регистр экософии направлен на исследование, используя выражение автора, «групповых эросов», иначе говоря он призван переопределять территориальные границы *экзистенциальной совместности* [Ibid.: 60]. Ментальный регистр предлагает способы работы с аффектами в пределах заданной социальным регистром территории с помощью формирования отношений с Другим на базе эстетического чувства, конвертирующего опыт творчества в социально измеримую ценность. Регистр окружающей среды Гваттари делает критическим инструментом экософской логики, направляя его против капиталистического субъекта, эксплуатирующего равным образом человека и природу посредством контроля над процессами терраформирования. Экология среды должна актуализировать те экзистенциальные территории, которые капитализм стремится исключить, объективировать, сделать однородными.

Составными элементами *ландшафтной экософии* являются философские основания этологии и экологии, с помощью которых Гваттари переосмысляет эстетический и этический аспекты политического действия. Экзистенциальная территория в отношении к субъективности совпадает с ландшафтной метафизикой произведения по модели сгиба (складки). Так, возможно определить субъективность как аффективную карту произведения/антропограммы, материал и форма выражения которой перестают отсылать к литературе или философии (экономике, политике и т.д.), начиная экспликацию префилософского континуума, существующего в свернутом состоянии между культурными и средовыми детерминантами<sup>5</sup>. Как пишет сам Гваттари, «осознание психического факта неотделимо от сборки высказывания, которая порождает его одновременно в качестве факта и выразительного процесса» [Ibid.: 37].

Человек не может «обжить» воображение, мышление или художественный образ, не может мигрировать в мир произведения, хотя само обживание реальности остается сопряжено с ее преломлением в опыте творчества. Задачи, которые стоят перед ландшафтной экософией в настоящем: инфильтрировать социально-политические аффекты в сборки высказывания, создавать политики творческого опыта и формировать заповедные отношения с автономиями мышления. Вне экософской логики метафизика ландшафтов, как и геофилософский проект в целом, рискует остаться интеллектуальной игрой, отграниченной своим фокусом на конкретных модусах произведения от непосредственной практики. Освободить экзистенциальные территории — к чему и призывает Гваттари в своих работах — означает не просто изобрести «новый способ существования» как некий миф о «земле обетованной», но найти в творчестве области для реализации различных коммуникативных стратегий,

5 Соответственно, логика сгибания/разгибания требует и отличного понимания «человеческого». Как замечает Тимофеева в другой работе, посвященной «Антропограммам», «измерение человеческого означает, что миметическое повторение представляет собой специальный опыт чувственного соединения с реальностью» [Тимофеева 2016]. Согласно Гваттари, такое соединение предполагает экзистенциально-эстетическое основание.

которые способны привлечь через свои произведенческие медиумы новые материи к становлению субъективности и ее экзистенциальных территорий.

Как пишет американская исследовательница медиа Джаннет Уотсон, «экософия учитывает различия, не порождая ни иерархии, ни классовые и колониальные сети, которые цепляются за концепцию культуры» [Watson 2012: 323]. Этот тезис имеет общее с критикой перцептивных систем, размывающих границы между культурой и господствующими отношениями власти, которую формулирует Валерий Подорога. Оптика российского философа — антропологическая, сконцентрированная вокруг архивирования аффективных стратегий чтения и письма (в числе которых ландшафтная метафизика) и их применения в опыте творчества, что дает плодородную почву для расширения методологических рамок геофилософского проекта. В то время как Гваттари ищет онтологические подходы к области эстетического, опираясь на понятие экзистенциальной территории и включая в свое критическое исследование анализ современных медиа, что позволяет ему поставить субъективность за скобки навязывающего себя социально-политического дискурса.

Феликс Гваттари предлагает проект «блуждающего» движения к пост-медийной эпохе, где экзистенциальные территории могли бы стать местом обитания свободно «мутирующих восприятий и аффектов», качественно расширяющих человеческие представления о действительности:

Речь идет не о том, чтобы сделать художников новыми героями революции, новыми рычагами Истории! Искусство — это не только деятельность состоявшихся художников, но и целое субъективное творчество, преодолевающее поколения и угнетенные народы, гетто, меньшинства... [Guattari 1995: 91].

Думаю, Валерий Подорога мог бы согласиться с этим высказыванием своего французского коллеги, предложив собственный ландшафтный метод для осмысления и систематизации социальных и ментальных, экологических карт экзистенциальных территорий.

## Библиография / References

- [Бибихин 1995] — *Бибихин В.* Мир. Томск: Водолей, 1995.  
(*Bibihin V.* Mir. Tomsk, 1995.)
- [Делез, Гваттари 2009] — *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2009.  
(*Deleuze G., Guattari F.* Qu'est-ce que la philosophie? Moscow, 2009. — In Russ.)
- [Делез, Гваттари 2015] — *Делез Ж., Гваттари Ф.* Кафка: за малую литературу / Пер. с фр. Я.И. Свицкого. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015.  
(*Deleuze G., Guattari F.* Kafka. Pour une littérature mineur. Moscow, 2015. — In Russ.)
- [Подорога 1995] — *Подорога В.* Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995.  
(*Podoroga V.* Vyrazhenie i smysl. Moscow, 1995.)
- [Подорога 2017] — *Подорога В.* Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017.  
(*Podoroga V.* Antropogrammy. Opyt samokritiki. S prilozheniem diskussii. Saint-Petersburg, 2017.)
- [Тимофеева 2006] — *Тимофеева О.* Заповедная философия // Синий диван. 2006. № 9. С. 237—253.  
(*Timofeeva O.* Zapovednaya filosofiya // Siniy divan. 2006. № 9. P. 237—253.)

- [Тимофеева 2016] — Тимофеева О. Антропология фантастических существ (О книге В. Подороги «Антропограммы») // Новое литературное обозрение. 2016. № 138 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/138\\_nlo\\_2\\_2016/article/11865](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/138_nlo_2_2016/article/11865) (дата обращения: 11.10.2021)).
- (Timofeeva O. Antropologiya fantasticheskikh sushchestv (O knige V. Podorogi "Antropogrammy") // Novoe literaturnoe obozrenie. 2016. № 138 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/138\\_nlo\\_2\\_2016/article/11865](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/138_nlo_2_2016/article/11865) (accessed: 11.10.2021)).)
- [Хайдеггер 2007] — Хайдеггер М. О «Линии» // Судьба нигилизма: Эрнст Юнгер, Мартин Хайдеггер, Дитмар Кампер, Гюнтер Фигель / Пер. с нем., предисл. и коммент. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2006. С. 65—121.
- (Heidegger M. Über 'Die Linie' / Ed. by G. Hajdarova. Saint-Petersburg, 2006. P. 65—121. — In Russ.)
- [Хайдеггер 2008a] — Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008.
- (Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. Moscow, 2008. — In Russ.)
- [Хайдеггер 2008б] — Хайдеггер М. Вещь / Пер. с нем. В.В. Бибикина. М.: Республика, 1993 (<https://gtmarket.ru/library/articles/5582> (дата обращения: 01.09.2021)).
- (Heidegger M. Das Ding // Heidegger M. Zeit und Sein. Moscow, 1993 (<https://gtmarket.ru/library/articles/5582> (accessed: 01.09.2021)). — In Russ.)
- [Guattari 1995] — Guattari F. Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm / Transl. by P. Bains and J. Pefanis. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- [Guattari 2000] — Guattari F. The three ecologies / Transl. by I. Pindar and P. Sutton. London and New Brunswick, NJ: Athlone Press, 2000.
- [Watson 2012] — Watson J. Culture as Existential Territory: Ecosophic Homelands for the Twenty-first Century // Deleuze Studies. 2012. Vol. 6. № 2. P. 306—327.

Илья Будрайтскис

## Возвышенное и конечное:

К ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОМУ ИЗМЕРЕНИЮ ЭСТЕТИКИ<sup>1</sup>

Ilya Budraitskis

The Sublime and the Finite: Towards the Eschatological Dimension of Aesthetics

**Илья Будрайтскис** (Московская высшая школа социальных и экономических наук, преподаватель; ИОН РАНХиГС, Центр современных политических исследований, старший научный сотрудник) [ibudraitskis@gmail.com](mailto:ibudraitskis@gmail.com)

**Ключевые слова:** возвышенное, эстетика, постмодерн, эсхатология, консерватизм

УДК: 7.011

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_51

Возвышенное — одна из определяющих эстетических категорий, предложенная еще Эдмундом Берком и Иммануилом Кантом. Сегодня возвышенное стало неотъемлемым элементом популярной культуры, сосредоточенной на дистопиях и катастрофах. Однако, помещенное в пространство культурного потребления, став «представимым», возвышенное утратило связь с идеей конечности мира и вытекающими из нее моральными обязательствами. В статье на примере ряда попыток переосмысления возвышенного в актуальной культуре раскрываются фундаментальные различия концепций Берка и Канта, а также их социально-политическое измерение.

**Ilya Budraitskis** (Lecturer, Moscow Higher School of Social and Economic Sciences; Research assistant, Institute for Social Sciences, Center for Contemporary Political Studies, RANEPА) [ibudraitskis@gmail.com](mailto:ibudraitskis@gmail.com)

**Key words:** sublime, aesthetics, postmodern, eschatology, conservatism

УДК: 7.011

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_51

The sublime is one of the defining aesthetic categories already proposed by Edmund Burke and Immanuel Kant. Today, the sublime has become an integral element of a popular culture focused on dystopias and catastrophes. However, once placed in the space of cultural consumption, having become “representational”, the sublime has lost its connection to the idea of the finitude of the world and the moral obligations arising from it. This article features a number of attempts to reinterpret the sublime in contemporary culture, revealing the fundamental differences between Burke’s and Kant’s conceptions as well as their socio-political dimension.

### Понятие возвышенного: две перспективы

Возвышенное — одна из определяющих эстетических категорий, предложенная еще Эдмундом Берком и Иммануилом Кантом в XVIII столетии. В отличие от прекрасного, представляющего гармонию внешнего объекта взгляду незаинтересованного зрителя, возвышенное утверждает самого субъекта в его способности представить непредставимое, превосходящее масштаб человеческих чувств. Можно уверенно сказать, что сегодня из этих двух категорий прекрасное во многом утратило свое значение, тогда как возвышенное приобрело определяющий характер. Схватываемый эстетическим переживанием, внутренне целесообразный объект прекрасного кажется безвозвратно потерянным.

---

1 В процессе работы над статьей мне посчастливилось прочитать готовившуюся тогда к печати книгу Валерия Александровича Подороги «Возвышенное. После падения», которая оказала решающее влияние на мое восприятие категории возвышенного.



Даже сами характеристики Берка, атрибутируемые прекрасному — гладкость поверхности, малые размеры, округлость и мягкость форм — вызывают ассоциации с прошлым и скорее пробуждают ностальгические чувства. Напротив, определения возвышенного — колоссального, прерывистого, пугающего, приближающего к опыту насилия и боли — точно соответствуют стандартам современного культурного потребления с его постоянно ускоряющимся монтажом, фрагментацией восприятия и сосредоточенностью на сюжетах катастроф и дистопий.

Такая универсализация, однако, лишает возвышенное изначального качества разрыва повседневного существования и превращает его в новую нормальность. Современное возвышенное становится карикатурой [Crowther 1993: 131], производя постоянно сменяющие друг друга шоковые состояния, которые уже не позволяют индивиду пережить свою целостность перед лицом ужасного и непредставимого. Подобная нормализация шока «прекращает действие чувственности и тем самым лишает возможности быть реактивным» [Подорога 2021: 175]. Возвышенное больше не работает ни как эмоциональная дестабилизация (по Берку), ни тем более как утверждение независимости разума от внешней природы (по Канту).

Это парадоксальное господство возвышенного через его падение и утрату как уникального переживания, с точки зрения Фредерика Джеймисона, является следствием структурных изменений «позднего капитализма». После технологической революции второй половины XX века, как полагает Джеймисон, капитал достигает своего чистейшего выражения, окончательно лишаясь каких-либо видимых форм и становясь в полном смысле слова «непредставимым». Это создает ситуацию, в которой господство социальных и экономических институтов, определяющих наше существование, становится «непостижимым для нашего ума и воображения» [Джеймисон 2019: 144] и порождает разнообразные теории заговора, — которые, впрочем, оказываются бессильны в своих попытках предложить какую-либо целостную и связную картину мира. Предельного выражения возвышенного позднего капитализма достигает к началу 1980-х, когда финансиализация капитала окончательно делает его «непредставимым», разрывая связь с реальными, «представимыми» процессами материального производства.

Состояние «постмодернистского возвышенного» сопровождается его колонизацией, включением в повседневное потребление всего, что из него прежде выпадало (и, соответственно, представляло недоступный взгляду объект возвышенного). Такое потребление, наделяя бесформенное множество форм, превращая уникальное в обыденное, а конечное и предельное в бесконечно воспроизводимое, разрывает связь возвышенного с чувством времени. Эта ситуация, собственно, точно описывается знаменитым афоризмом Джеймисона о том, что нам сегодня легче представить конец света, чем конец капитализма (как общества, определяемого тотальным господством видимости, абсолютной способностью придать чему угодно товарную форму). «Постмодернистское возвышенное», опрокинутое в процесс идеологического воспроизводства, для Джеймисона напрямую связано с исчезновением истории, когда прошлое лишается своей целостности и безвозвратности, распадаясь на множество элементов, произвольно включаемых в продукты культурной индустрии.

Опыт XX века с его массовыми технологизированными геноцидами (прежде всего холокостом) также сделал катастрофу «представимой», отменив пред-

шествующий статус возвышенного. Смерть в этом страшном опыте уже не является событием, не делит мир на «до» и «после» она перестает быть оппозицией жизни, но превращается в ее составляющую. [Подорога 2021: 195—196]. Это новое состояние нормализованного возвышенного, как бы «опрокинутого в мир», также обрывает его связь с моралью: как отмечал Валерий Подорога, в наше время искусство становится «этически индифферентным», так как лишь «трудится над тем, как вызвать шок и потрясение» [Там же: 198]. Эта функция искусства в эпоху постмодернистского возвышенного находит яркое подтверждение, например, в работах Дэмиена Херста (и группы «Young British Artists» в целом), в которых эстетика смерти и трупного разложения обретает завершённую форму товара на спекулятивном рынке искусства [Томкинс 2013: 19—20].

Забегая вперед, отметим, что низведение возвышенного до бессознательного аффекта во многом соответствует определениям Берка, для которого сама эта категория была необходима как ключевой элемент атаки на Просвещение и универсалистские претензии человеческого разума. И тем не менее для Берка отчужденная в возвышенном смерть и отрицание жизни утверждают саму жизнь, придавая возвышенному характер экзистенциального переживания [Crowther 1993: 127]. Для Берка такой экзистенциальный акт означал страх индивида перед своими внутренними силами — непознаваемой и потому приводящей в ужас человеческой «природой», которая не может быть подчинена законам Разума (на чем настаивал Кант) [Подорога 2021: 48]. Акт вытеснения и рационализации природного, таким образом, был обречен на вечную незавершённость и поражение (которое для Берка находило прямое политическое следствие в чудовищных и пессимистических результатах Французской революции). Эта встреча лицом к лицу с собственной пугающей природой означала, с точки зрения Берка, крайнюю дестабилизацию, выход из привычного состояния безразличия — который тем не менее оказывался необходимым для воссоздания нашей способности к сильным чувствам, удостоверяющим саму жизнь во всем многообразии ее проявлений.

В последнее десятилетие, когда стали много говорить об «эпохе антропоцена», понятие возвышенного получило новую актуальность в связи с дебатами о грядущей климатической катастрофе и переосмыслении человеческой агентности по отношению к природе. Если в контексте теории «позднего капитализма» возвышенное растворялось в повседневности и сводилось к качеству «нормализации» шока, то тревожная перспектива последствий изменения климата снова возвращает к проблеме возвышенного как «непредставимого». Определение антропоцена предполагает, что место «второй природы» (безличных общества и технологий, отчужденных от человека) занимает новое единство природы и культуры, гибридизация человеческого и нечеловеческого. Возвышенное эпохи антропоцена может нести в себе потенциал экзистенциального переживания агентности человека и его ответственности за свершившуюся конвергенцию культуры и природы [Williston 2016: 156]. Такой опыт возвышенного имеет ясное политическое и моральное содержание, отсылая нас к Канту: личное переживание общей человеческой ответственности за будущее (то есть превосходящую масштаб воображения климатическую катастрофу) должно стать основанием для нравственного поведения в настоящем и содействовать принятию необходимых экстраординарных политических решений [Ibid.: 168—169]. В то же время возвышенное антропоцена позволит нам

отказаться от «прометеевского» (то есть инструментального и рационалистического) подхода к природе в пользу «орфеева» — эстетического, отвергающего претензии на тотальное господство человеческого разума и принимающего природу как непознаваемое внутри и вовне нас [Ibid.: 171; Hadot 2006].

Стоит отметить, что в подобном осмыслении вызовов антропоцена сочетаются два принципиально различных понимания возвышенного: кантовское, в котором через возвышенное субъект утверждает силу Разума (которому соответствует моральный закон, независимый от природных причинно-следственных связей), и беркианское, где мощь внешней и внутренней непознаваемой природы должна заставить нас признать ограниченность наших интеллектуальных амбиций. Таким образом, современная тематика переосмысления возвышенного (как разрыва в повседневном опыте, связанного с переживанием конечности мира и нашего в нем существования) возвращает и к оппозиции взглядов Канта и Берка: если для первого эта категория утверждает включение эстетического в этическое, то для второго, наоборот, сообщает о принципиальной невозможности как-либо их соотнести. В подобном эстетическом взгляде внешний мир (а также общество и внутренние силы индивидуальной души) сохраняют тайну и не могут стать объектом моральных или политических решений. Возвышенное в его консервативном и пессимистическом понимании обозначает тщетность наших познавательных способностей и действий, направленных на исправление существующего неудовлетворительного положения вещей. Господство эстетики над этикой лишает саму политику представления о ее конечных целях и оставляет за ней лишь роль медиации и обнаружения бесконечных различий [Анкерсмит 2014]. Возвышенное Берка предлагает нам пережить потрясение от столкновения с окружающей нас тайной лишь для того, чтобы сохранить ее нераскрытой.

Две исторически оппонировавших друг другу теории возвышенного основаны на разных версиях эсхатологии, нашедших свое выражение в сфере секулярной политики Нового времени. Сегодня, в ситуации напряженного переосмысления катастрофической перспективы, эти подходы находят новое выражение в культурной сфере. Далее в этой статье я попытаюсь выявить эти точки напряжения в переоткрытии возвышенного, проследив их развитие в мысли Канта и Берка.

## Кантовский моральный проект возвышенного

Как известно, Кант окончательно формулирует свою версию эстетического дуализма прекрасного/возвышенного в «Критике способности суждения», во многом отталкиваясь от написанного на тридцать лет раньше «Философского исследования...» Эдмунда Берка. С точки зрения Канта, в своей книге Берк лишь описал и систематизировал прекрасное и возвышенное как набор аффектов, но не создал их обобщающей теории. В своей третьей «Критике» Кант как бы предлагает решение задачи, на которое оказался не способен Берк, устанавливая соответствие эстетических категорий и законов разума. Однако то, что Кант представляет как ограниченность подхода Берка, для самого Берка является ключевым моментом: наши аффективные способности не могут быть рационализированы, их можно лишь описать, но нельзя понять их природу и тем более управлять ими. Валерий Подорога обращает внимание на то, как это

принципиальное различие отражается в самих определениях возвышенного, используемых Кантом и Берком: если кантовское немецкое *Erhabene* — это «возвышенность, высота, высшее и высокое», дистанция по отношению к которому «обеспечивается разумом, который стоит над природой», то английское *sublime* Берка связано с вытеснением, «подавлением чувства (страха) в пользу нарастающего чувства освобождения от него» [Подорога 2021: 41]. Кантовское возвышенное, таким образом, не примиряет с вытесненным непознаваемым аффектом, но утверждает нашу независимость от влияния природы, создавая возможность представить в разуме то, что непредставимо в чувствах [Кант 1994: 143].

В отличие от прекрасного, сосредоточенного на объекте незаинтересованного восприятия, возвышенное у Канта выступает как чистая негативность по отношению к внешнему миру [Holmqvist, Pluciennik 2002: 724]. Это чувство, которое превосходит силу любых образов, всего представимого — для того, чтобы оставить лишь «неугасимую идею нравственности» [Кант 1994: 146]. Такое возвышенное побеждает, а не подавляет страх, который всегда является следствием господства природы над нами (то есть положения, прямо противоположного возвышенному). Для Канта возвышенное означает превосходство разума не только над чувством, но и над рассудком [Crowther 1993: 138], так как является интеллектуальным и нецелесообразным для воображения — а значит, моральным.

Способность разума представить непредставимое, превосходящее наше актуальное существование и аффективные способности, для Канта прямо связано с интериоризацией религии, которая оправдана как исключительно внутренняя моральная максима, не имеющая внешних выражений. Религия, отчужденная во внешних формах и образах, с точки зрения Канта, легко превращается в суеверие — то есть в признание ничтожества разума и страх перед лицом грозных сил неподвластной нам природы. Образы, представляющие нечто, превосходящие нас самих, могут обмануть, так как основаны на аффективной игре воображения, искажающей чистоту этического. Для того чтобы сохранять значение регулятивной идеи, религия должна быть лишена видимого божества и его проявлений в мире. Таким образом, сам объект возвышенного остается не только непредставимым, несхватываемым в образах, но и лишенным какой-либо локализации во времени и пространстве [Ibid.: 138]. Подобная гностическая интерпретация [Taubes 2009] божественного (разумного, идеального) как «негативной презентации» [Holmqvist, Pluciennik 2002: 724] для Канта прямо соответствует морали, основания которой (аисторическое «царство целей») как бы возвышаются над обстоятельствами (искаженным историческим миром средств). Возвышенное, таким образом, содержит в себе представление о конечности, которое существует вне времени. Так, эсхатологическое пророчество Страшного суда у Канта превращается в предполагаемое событие, которое должно присутствовать в нашем сознании как постоянное напоминание о том, что оценке на истинность будут подвергаться находящиеся вне времени мотивы наших поступков, а не их последствия [Кант 1980: 286].

Именно приверженность нормам, не имеющим заинтересованного и частного характера, для Канта становится основанием общества и «общего чувства», эстетического стандарта, который укрепляет индивида на пути следования внутренней моральной максиме предполагаемого всеобщего закона.

Таким образом, Кант производит «десубъективацию вкуса», лишая «субъекта прав на его “личное”, субъективное мнение, поскольку суждения вкуса возможны лишь посредством участия субъекта в со-общаемом суждении» [Подорога 2021: 37, 68]. Общество оказывается возможным лишь благодаря сходству, основания которого имеют характер представления о непредставимом, возвышающемся над нашим актуальным существованием. Стоит вспомнить, что для Берка возвышенное ведет к диаметрально противоположной концепции общества, которое имеет не разумную и нормативную, но иррациональную и позитивную природу. С этой позиции социальное носит бессознательный характер, а совместные аффективные переживания его членов (например, в религиозных ритуалах или праздниках) не соответствуют никаким разумным категориям. В этом смысле беркианское возвышенное оказывается близким структуралистскому пониманию функции идеологии в духе Луи Альтюссера, где социальная практика индивида (представление его для других) не управляется внутренним «я» разума, а чувственное переживание всегда предшествует рационализации. В отличие от Канта, для Берка суждение не приводит к общему стандарту, а создает различие. Общество у Берка, как и в последующей традиции консервативной мысли, понимается как исторически сложившееся и партикулярное, а не универсальное и возвышающееся над временем и пространством, как у Канта. Такой партикулярный характер социального для Берка связан с совместным переживанием непознаваемого аффекта, тогда как для Канта общество, напротив, начинается с возвышенной победы Разума (то есть общих норм и ценностей) над внешней и внутренней природой [Ryan 2001: 274].

Показательно, что если война для Канта неприемлема как средство достижения политических целей (так как разрушает максимум всеобщего нравственного закона), то в состоянии чистого эмоционального переживания — динамического момента, свободного от инструментальной логики, — она приобретает возвышенный характер, воспитывая стойкость и бесстрашие [Кант 1994: 133]. Таким образом, для того чтобы обладать возвышенным (и нравственным) значением, насилие должно перестать быть средством для достижения каких-либо практических целей и превратиться в чистую «вещь в себе»<sup>2</sup>. Кантианское возвышенное, основанное на преодолении субъектом собственной конечности, погруженности в мир, предполагает и сознательный отказ от удовольствия (связанного с прекрасным), а значит, насилие в отношении самого себя [Crowthey 1993: 129—130]. Разрыв удовольствия и насилия, противопоставление их друг другу, вероятно, ключевой момент различия трансцендентного возвышенного Канта и психологического возвышенного Берка [Ryan 2001: 277].

## Эстетическое возвышенное Берка

Эстетическая (и политическая) теория Берка развивалась как последовательная критика Просвещения — более того, она была, по выражению Альфреда Коббана, настоящим «бунтом против XVIII века» [Cobban 2016]. Этот дух вре-

2 Эту операцию полного освобождения насилия от какого-либо целеполагания (а следовательно, и преодоления его как инструмента политики и власти) проводит Вальтер Беньямин в своей работе «К критике насилия» [Беньямин 2012].

мени определялся прежде всего стремлением установить прямую связь между разумом и чувственным опытом. Для британского Просвещения, с которым преимущественно полемизировал Берк, знание предполагалось как полное соответствие чувственному восприятию внешнего мира. Разум приобретал характер механизма, калькулирующего индивидуальный опыт и постоянно обнаруживающего связь между удовольствием и пользой. Внутреннее, таким образом, оказывалось отражением внешнего, тождество которых утверждалось сознанием. Для традиции английского Просвещения «психология этого абстрактного человека существует априори», а «его действия в различных вариациях обстоятельств выводятся из нее» [Ibid.: 29]. Так, согласно Локку, эмоциональное состояние индивида постоянно балансирует между приятным и отталкивающим, наслаждением и болью, полностью совпадающим с этическими категориями. Принципиально, что этот познавательный опыт носил непрерывный характер, в котором чувство сохраняло качество безошибочного проводника в мире явлений.

Главная задача Берка, атаковавшего абстрактного индивида Просвещения, состояла в эмансипации чувства от разума, которая давала возможность сохранения тайны как внешней, так и внутренней природы — психических сил человека, превосходящих всякую рационализацию. Эстетическое переживание прекрасного и возвышенного, согласно Берку, не сопровождает наш повседневный опыт, но, напротив, разрывает и создает внутренний дисбаланс. Эстетика открывает нам наши собственные чувства, практическое значение которых (то есть вред или польза) не поддается осмыслению — иными словами, наша психика содержит нечто, чего нет в нашем разуме. Между двумя дестабилизирующими полюсами, прекрасным и возвышенным, Берк фиксирует третью позицию — повседневное, психологически нейтральное состояние, в котором мы, собственно, и пребываем большую часть жизни [Берк 1979: 130]. Божественный замысел раскрывает себя не через «естественный разум», но через его капитуляцию перед мощью внешнего воздействия на эмоции. Эта высшая сила «наделяет внешний предмет такими свойствами, которые... захватывают... воображение и завладевают душой прежде, чем ум готов либо присоединиться к ним, либо выступить против них» [Там же: 133]. Таким образом, Берк «исключает из определения возвышенного всякое отнесение к разуму. Возвышенное неразумно и объясняется из аффекта, не из мысли» [Подорога 2021: 39].

Поскольку природа дестабилизирующих эстетических переживаний остается для нас скрытой, мы не можем однозначно оценить их как антагонистические по отношению к друг другу: возвышенное, в первую очередь определяемое через страх, также может доставлять нам странное удовольствие (или, точнее, восторг, *delight*). Страх и боль, освобожденные от утилитаристской рационализации, для Берка не носят исключительно негативного характера [Ryan 2001: 274]. Страх перед неизвестным, прерывая состояние безразличия, восстанавливает способность к сильным чувствам и утверждает жизнь. Если прекрасное расслабляет нервы, заставляя дистанцироваться от суеты, то возвышенное, напротив, укрепляет психику и помогает преодолеть депрессию [Ibid.: 276]. Отрицание жизни, выраженное в возвышенном переживании ужасного и конечного, парадоксальным образом воссоздает полноценное в своем непознаваемом разнообразии человеческое существование. Такое «экзистенциальное возвышенное» [Crowther 1993: 127] оказывается возможным

лишь с дистанции, которая может носить как пространственный, так и темпоральный характер. Берк прямо предлагает относиться к истории эстетически, не пытаясь разгадать ее направление или выявить скрытые законы, но принять череду величественных и ужасающих событий прошлого как повод для эмоционального переживания. Степень удовольствия у читателя возрастает по мере исчезновения из истории любого подобия дидактики: так, нас гораздо больше волнуют (и доставляют нам наслаждение) рассказы о гибели империй, чем об их процветании [Берк 1979: 79]. Чувство возвышенного для Берка связано с прерывностью — как вторжений непознаваемого в рутинизированное индивидуальное существование, так и драматической смены исторических эпох. История здесь носит иронический и меланхолический характер, и в своем возвышенном переживании оказывается «подозрительна ко всем правилам и наслаждается раскрытием парадоксов, которые содержатся в каждой попытке закрепить опыт в языке» [Уайт 2002: 272]. Более того, воздействие языка для Берка освобождается от любой инструментализации разумом: речь и письмо обнаруживают свою аффективную силу лишь там, где пробуждают образы, а не подчиняются задаче изложения абстрактных идей [Берк 1979: 90]. Вспомним, что у Канта непредставимость возвышенного выражается именно в чистых мыслительных конструкциях, которые не имеют форм ни во внешнем мире, ни в нашем воображении. У Берка, напротив, всякая попытка господства идеи над опытом, абстракции над продолжающейся жизнью направлена против эстетического переживания как такового — именно поэтому уже позднее он атаковал Французскую революцию прежде всего как дурновкусие, «грубое нарушение эстетической нормы» [Подорога 2021: 32].

Несчастье, боль, страдание и насилие, таким образом, понимаются Берком как нечто необходимое для продолжения и воспроизводства самой жизни. Если Просвещение строит свою программу на преодолении их как угрозы умозрительному проекту счастья (то есть полной свободе от страха), то консервативная критика Берка призывает «возвысить» негативную противоположность счастью до качества определяющего элемента человеческой судьбы. Когда наш разум постоянно обманывает и обедняет нас, требуя господства морали и пользы, чувства никогда не подводят — что ясно подтверждает парадоксальный восторг, испытываемый от ужаса и страданий [Берк 1979: 84].

Чувство возвышенного не поднимает человека, но, наоборот, уменьшает его, как бы указывая на пределы познания и ограниченность земного удела — так как на уровне аффекта мы ощущаем, что повержены силой, намного превосходящей нашу [Руан 2001: 274]. Можно сказать, что с эстетической декларации «Философского исследования...» Берка берет свое начало оппозирующая Просвещению консервативная программа, получившая развитие уже в XIX веке. Консерваторы оспаривают идею человека как центра моральных и политических координат, а следовательно, и безусловности его права на свободу, безопасность или отсутствие принуждения. Иронический подход к истории распространяется также на саму жизнь и смерть, к которым не следует относиться слишком серьезно, потому что их смысл безнадежно от нас скрыт. Отказ от амбиции окончательно решить вопрос о предназначении человека не только примиряет с действительностью и дает возможность наслаждения жизнью, но также эмансипирует наше воображение от каких-либо ограничений со стороны разума. Признавая свою несвободу в мире, мы обретаем внутреннюю свободу, открытую для создания бесконечного множества мифов.

Именно этот плюрализм воображения, не ограниченного какой-либо универсальной теорией, создает многообразие национальных сообществ, так отличных друг от друга. С точки зрения Берка, история не сближает народы, но постоянно дифференцирует, так как она создает пространство коллективного переживания аффекта. Именно совместное ощущение возвышенного, которое нам дает причастность к обычаю, имеющему иррациональную историческую природу, каждый раз заставляет переживать опыт жертв и трагедий прошлого и, таким образом, делает нас ближе друг к другу [Ibid.: 277]. Эта причастность к общему выражается в мистическом разрыве повседневного существования, обнаруживая «здесь и сейчас» возвышенного [Подорога 2021: 202]. Обычай, согласно Берку, не может быть понят утилитарно, он превосходит наш собственный опыт, давая возможность через аффект прикоснуться к опыту предков и осознать себя частью целого. Национальная церковь, праздники и ритуалы — это формы, в которых жизнь проявляет себя через различия. В этом отношении нация понимается Берком не эссенциально, а как конструкт, подтверждаемый в каждом практическом опыте взаимодействия<sup>3</sup>.

Естественный, «родовой» человек просветительского проекта для Берка не максима, а нулевая точка отсчета, эмоционально нейтральное существо, лишённое опыта, а следовательно, свойств и способности чувствовать. Если в природном состоянии «все люди были равны, так как были одинаковы» [Cobban 2016: 33], то в историческом неравенстве и различия создают возможность партикулярного, а не объединяющего (как у Канта) суждения. Именно отсутствие у такого суждения общего стандарта и нравственной максимы, которому оно должно соответствовать, создает для Берка гарантию невозможности абсолютизма — тиранического государства или претендующих на универсализм больших идей [Ibid.: 268].

Исторически сложившееся позитивное право ограничивает претензии верховной власти так же, как дестабилизирующие аффекты возвышенного и прекрасного сдерживают амбиции разума. Роль обычая в его коллективном эстетическом переживании состоит в том, чтобы «склонить разум к смирению и сделать его более осторожным и скромным» [Берк 1979: 209]. Скромность мысли, ее способность понять и принять собственные границы, для Берка становится основным критерием интеллектуального качества: «Если глубокая и широкая образованность не делает человека скромным и смиренным, то, полагаю, никакое другое доступное человеку средство не в состоянии это сделать» [Там же: 204].

Последовательно оппонировав просветительскому проекту, Берк утверждает способ мысли, принципиально враждебный любой завершенности и претензии на создание философских систем. Фактически уже в своей эстетической (а затем и политической) теории Берк выступает как своего рода антимишлитель, чья задача ограничивается наблюдением и описанием. Такая мысль должна полностью соответствовать моменту настоящего, не пытаясь представить ретроспективное объяснение прошлого или предвидение будущего. Именно такая локализация в настоящем заставляет мыслителя-консерватора не универсализировать свой собственный опыт, экстраполируя его на «природу человека» в целом. Отказываясь от задачи господства над собственной

3 В этом отношении Берк превосходит знаменитое определение Эрнестом Ренаном нации как «ежедневного плебесцита» [Ренан 1902].



психикой, мы получаем возможность относиться к ее воздействию куда более внимательно и получать наслаждение от игры аффектов. Подобная эстетизация психики, как известно, стала определяющей для романтической литературы XIX века, одним из ключевых жанров которой было «возвышенное» столкновение с ужасным и непознаваемым. С другой стороны, беркианский скепсис в отношении больших идей, отрицание гордыни и признание ограниченности познания впоследствии становится основанием для демократического потенциала консерватизма в политике. Начавшись как аристократическая реакция на Просвещение, консерватизм, настаивая на «скромности» разума, оказывается близким массовому «здравому смыслу» «среднего человека», который не хочет выделяться и склонен доверять своим привычкам больше, чем умозрительным проектам социальных перемен.

Итак, если трансцендентное возвышенное Канта позволяет осознать безграничность разума и вневременное значение нашего существования (через силу нравственной идеи), то психологическое возвышенное Берка, напротив, означает столкновение с абсолютной конечностью, акт принятия которой обладает лишь эстетическим значением [Ryan 2001: 277].

## Возвращение беркианского возвышенного в «Меланхолии» Триера

Современная дискуссия о возвышенном, связанная с перспективами природных катастроф, как уже говорилось выше, предлагает различные модели воссоздания уникального переживания конечности. Если одна из них, кантовская, апеллирует к моральной и политической ответственности, то вторая, наследующая Берку, основана на примирении с природой и конечностью человека (не только индивидуальной, но и как вида). Ценность подобного примирения, в соответствии с позицией Берка, состоит в восстановлении психологической гармонии через момент эмоциональной дестабилизации и резкий разрыв с повседневным опытом. Именно такой впечатляющий проект воссоздания возвышенного в актуальной ситуации — то есть возвышенного после его постмодернистского «падения» — предлагает Ларс фон Триер в своем фильме «Меланхолия». Принятие неизбежности конца открывает для Жюстин, главного персонажа «Меланхолии», красоту мира накануне его исчезновения. Проектам счастливой жизни, историческому оптимизму и «репродуктивному футуризму», которые определяют существование семьи сестры Жюстин, она противопоставляет своеобразную апокалиптическую веру, лишенную теологии: мир — это зло, и он обречен на гибель. Неизбежность конца света в этой вере имеет абсолютно «плоский» характер: у этого конца нет ни цели, ни смысла по отношению к данному. Д. Дановски и Е. Де Кастру отмечают, что Триер показывает этот конец как явление «мира без нас» [Danowski, De Castro 2016: 37].

Конец фильма совпадает с концом света, противопоставляя «Меланхолию» самому жанру фильмов-катастроф, предлагающих как различные визуализации апокалипсиса, так и версии его причин. Это вынесение эстетического опыта за рамку представимого, как верно пишет Артемий Магун, «выводит зрителя из его алиби, ловит его уязвимым в той точке, где он надеялся остаться в качестве отстраненного “эго”» [Магун 2018: 286]. Такое ради-

кальное приближение момента катастрофы, однако, не придает «Меланхолии» «политического» характера (то есть не делает зрителя сопричастным к происходящему), но выполняет задачу психологической дестабилизации. Как и во многих других своих фильмах, в «Меланхолии» Триер последовательно продолжает реабилитировать эстетическую силу аффекта, воздействие которого происходит через разрыв привычного культурного опыта. Такой опыт «постмодернистского возвышенного», как уже отмечалось, в последние десятилетия был связан с интеграцией «шока» в культурную индустрию в качестве ее ключевого и непрерывно присутствующего элемента. Пытаясь спасти возвышенное от этого поглощения повседневностью, Триер бросает вызов доминирующей конструкции современного кино, сочетающего визуализацию катастрофического (то есть представления непредставимого) и стандартизированные моралистические выводы.

Стивен Шавиро полагает, что Триер, отказывая нам в зрелище конца, лишает его момента возвышенного и дает начало новой эстетике без субъекта [Shaviro 2011]. Действительно, в «Меланхолии» катастрофа лишает зрителя какой-либо возможности «возвыситься» над своим актуальным положением и подняться до трансцендентного переживания собственной целостности. Однако эстетика, освобожденная от морали, «уменьшающая» субъекта и утверждающая господство аффекта над возможностями разума, полностью соответствует пониманию возвышенного, предложенному Берком. Ожидание конца света в «Меланхолии» не мотивирует к моральному действию, но составляет иррациональное знание, примиряющее с миром, лишенным шанса на исправление. В столкновении убеждений Жюстин и ее сестры выбор происходит не между картинками или идеями катастрофы, а между присутствием и отсутствием самой установки на ее неизбежность.

Эта неизбежная перспектива гибели всего живого приводит Жюстин к способности открыться несовершенному миру в момент настоящего, вместо того чтобы бесконечно пытаться строить лучшее будущее. Принятие дисгармонии мира нормализует мысль о его конце и дает возможность принять смерть как торжество гармонии. Это позволяет рассматривать «Меланхолию» как терапевтическое кино: неизбежность конца восстанавливает утраченную меланхоликом гармонию с миром, так как индивидуальная негативность по отношению к существующему как пустому и бессмысленному подтверждается действительностью его бессмысленного исчезновения [Peterson 2013: 409].

В таком понимании снятие этического момента и обнажение чистого эстетического переживания восстанавливает апокалипсис как «тайну времени», исключая его из горизонта личных или коллективных действий. Любые попытки преобразования мира теперь выглядят не трагически, а комически. Излечение от недуга отвержения действительной жизни во имя предполагаемой гармонии происходит через снятие напряжения ожидания. Более того, комедия об апокалипсисе становится вершиной этого жанра, так как доводит до предела сам принцип смеха как «аффект, возникающий из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» [Кант 1994: 207]. Успех юмористической истории определяется тем, что ее сюжет должен «превратиться не в позитивную противоположность ожидаемого предмета... а именно в ничто» [Там же]. Обман всех наших ожиданий делает шутку по-настоящему смешной, а «Меланхолию» — «фильмом с самым счастливым концом из всех, которые Триер когда-либо снимал» [Figlerowicz 2012: 25]. Более того, Триер, решая

в этом фильме проблему собственной депрессии, предлагает стратегию выхода из меланхолического состояния, в котором находится западное общество: восстановить гармонию с миром можно только принимая неизбежность и бесцельность его конца.

Эта ироническая линия, сочетающая пессимистический взгляд на человеческую природу и стремление воссоздать полноту жизни через господство эстетического над этическим, сближает Триера с традицией консервативной мысли. Более того, сама программа возвращения возвышенного, представленная в «Меланхолии», прямо соотносится с линией Берка и консерваторов XIX века. Меланхолический индивид восстанавливает гармонию с миром, принимая неизбежность его конечности.

Такая психологизация катастрофы означает понимание возвышенного как принципиальной невозможности утопии, представления о другом мире, который последует за гибелью мира данного. В то же время сама неизбежность конечности, вынесенной из пространства представимого, обеспечивает выход из невротизирующего постмодернистского возвышенного, в котором шок и психологическая дестабилизация носят перманентный характер. В этом подход «Меланхолии» радикально отличается от нормализации возвышенного, предлагаемой массовой культурой, так как акцентирует сам момент эстетического опыта как разрыва в повседневности, притупившей нашу способность к сильным переживаниям. Возвращение возвышенного в его консервативной версии, от Берка до Триера, выполняет терапевтическую функцию, восстанавливая эмоциональную вовлеченность в мир, смысл существования (и конца) которого тем не менее остается для нас фатально сокрытым.

## Библиография / References

- [Анкерсмит 2014] — Анкерсмит Ф. Эстетическая политика. Политическая философия по ту сторону факта и ценности / Пер. с англ. под науч. ред. И.Н. Борисова. М.: ИД ВШЭ, 2014.
- (Ankersmit F. Aesthetic politics. Political philosophy beyond fact and value. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Беньямин 2012] — Беньямин В. К критике насилия // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сборник статей / Пер. с нем.; сост. и послесл. И. Чубарова, И. Болдырева. М.: РГГУ, 2012. С. 65—99.
- (Benjamin W. Toward the Critique of Violence // Benjamin W. Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya / Comp. and afterw. by I. Chubarov, I. Boldyrev. Moscow, 2012. P. 65—99. — In Russ.)
- [Берк 1979] — Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. с англ. Е.С. Лагутиной. М.: Искусство, 1979.
- (Burke E. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. Moscow, 1979. — In Russ.)
- [Джеймисон 2019] — Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019.
- (Jameson F. Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism, 2019. — In Russ.)
- [Кант 1994] — Кант И. Критика способности суждения / Пер. с нем. М.: Искусство, 1994.
- (Kant I. Kritik der Urteilskraft, Moscow, 1994. — In Russ.)
- [Кант 1980] — Кант И. Конец всего сущего // Кант И. Тракаты и письма / Пер. с нем. Н. Вальденберг, Т. Васильевой и др. М.: Наука, 1980. С. 279—291.

- (*Kant I.* Das Ende aller Dinge. Moscow, 1980. — In Russ.)
- [Магун 2018] — *Магун А.* Освещенные мраком. Символизм и негативность // *Stasis*. 2018. Т. 6. № 2. С. 258—291.
- (*Magun A.* Osveshchennyye mrakom. Simvolizm i negativnost' // *Stasis*. 2018. Vol. 6. № 2. P. 258—291.)
- [Подорога 2021] — *Подорога В.* Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (*Podoroga V.* Vozvyshennoye. Posle padeniya. Kratkaya istoriya obshchego chuvstva. Moscow, 2021.)
- [Ренан 1902] — *Ренан Э.* Что такое нация? // Ренан Э. Собрание сочинений: В 12 т. / Пер. с фр. под ред. В.Н. Михайловского. Т. 6. Киев, 1902. С. 87—101.
- (*Renan E.* What is a Nation? // *Renan E.* Collected Works: In 12 vols. Vol. 6. Kiev, 1902. P. 87—101. — In Russ.)
- [Томкинс 2013] — *Томкинс К.* Жизнеописание художников. М.: V-A-C press, 2013.
- (*Tomkins K.* Lives of the Artists. Moscow, 2013. — In Russ.)
- [Уайт 2002] — *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.
- (*White H.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Ekaterinburg, 2002. — In Russ.)
- [Crowther 1993] — *Crowther P.* Critical Aesthetics and Postmodernism. Oxford: Clarendon press, 1993.
- [Cobban 2016] — *Cobban A.* Edmund Burke and the Revolt against Eighteenth Century. London: Forgotten books, 2016.
- [Danowski, De Castro 2016] — *Danowski D., De Castro E.V.* The Ends of the World. Cambridge: Polity, 2016.
- [Figlerowicz 2012] — *Figlerowicz M.* Comedy of Abandon: Lars von Trier's Melancholia // *Film Quarterly*. 2012. Vol. 65. No. 4. P. 21—26.
- [Hadot 2006] — *Hadot P.* The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature. Harvard: Belknap press, 2006.
- [Holmqvist, Pluciennik 2002] — *Holmqvist K., Pluciennik J.A.* Short Guide to the Theory of the Sublime // *Style. Resources in Stylistics and Literary Analysis*. 2002. Vol. 36. No. 4. P. 718—736.
- [Peterson 2013] — *Peterson Ch.* The Magic Cave of Allegory: Lars von Trier's Melancholia // *Discourse*. 2013. Vol. 35. No. 3. P. 400—422.
- [Ryan 2001] — *Ryan V.L.* The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason // *Journal of the History of Ideas*. 2001. Vol. 62. No. 2. P. 265—279.
- [Shaviro 2011] — *Shaviro S.* Melancholia: first attempt // <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1019> (accessed: 15.10.2021).
- [Taubes 2009] — *Taubes J.* Occidental Eschatology. Stanford University Press, 2009.
- [Williston 2016] — *Williston B.* The Sublime Anthropocene // *Environmental Philosophy*. 2016. Vol. 13. No. 2. P. 155—174.

## Близость палача

(«ГРИФЕЛЬНАЯ ОДА» МАНДЕЛЬШТАМА)<sup>1</sup>

Valery Podoroga

The Proximity of the Executioner (Mandelstam's *Slate Ode*)

**Валерий Подорога** (Институт философии РАН, заведующий сектором аналитической антропологии, главный научный сотрудник, профессор; доктор философских наук)

**Valery Podoroga** (Doctor of Philosophy; Professor, Head Researcher, Head of the Analytical Anthropology Sector, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences)

**Ключевые слова:** палач, деспот, письмо, графизм, прочерк, профиль, Сталин, вина, тоталитаризм, власть, террор, Мандельштам, поэтический опыт

**Key words:** executioner, despot, writing, graphism, strikethrough, profile, Stalin, guilt, totalitarianism, government, terror, Mandelstam, poetic experience

УДК: 7.016+82-8

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_64

UDC: 7.016+82-8

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_64

В данной статье деспотическая власть сталинской эпохи рассматривается с точки зрения коммуникативных стратегий письма и чтения. Графический знак деспотического письма — прямая линия, а две основные операции, которые руководят этим письмом — профилирование и прочеркивание. Письмо деспота анализируется, таким образом, не с точки зрения некоего передаваемого им смысла, а с точки зрения закономерности распространения самих его знаков, выстраивания графических траекторий его воздействия. Поэтому чтение письма власти не может быть правильным и неправильным. Принять власть — это повторять знаки деспота, а признание своей вины жертвой террора автоматически ведет к вписыванию произносимого слова в деспотическое письмо. В заключение статьи на примере стихотворений Мандельштама рассматривается то, каким образом поэтические (графические) эксперименты с письмом позволяют оказать сопротивление деспотической власти. Поэтическое письмо создает дыхательные промежутки внутри сплошной стены сталинских знаков. Но в то же время поэзия Мандельштама фиксирует двойственность образа палача-деспота: с одной стороны, его палаческую близость, с другой — недостижимость и бессмертность Деспота. Отсюда и стихи Мандельштама: одни — обличающие, а другие — прославляющие Сталина.

In this article, the despotic regime of the Stalinist era is examined from the point of view of communication strategies of writing and reading. The graphic symbol of despotic writing is the straight line, and the two fundamental operations that control these writings are profiling and striking through. Therefore, the despot's writing is analyzed not from the point of view of a certain meaning it conveys, but rather from the point of view of the regular patterns of distribution of the characters themselves and the construction of the graphic trajectories of its impact. Thus, the reading of the writings of a regime cannot be correct and incorrect. To accept the regime is to copy the symbols of the despot, and the admission of guilt by the victim of terror automatically leads to the inscription of the spoken word in despotic writing. At the conclusion of the article, using the example of Mandelstam's poetry, the ways in which poetic (graphic) experiments with writing allow one to resist despotic power are examined. Poetic writing creates a space to breathe within the solid walls of Stalinist symbols. But at the same time, Mandelstam's poetry captures the duality of the image of the despot-executioner: on the one hand is its carnifical proximity, and on the other is the Despot's inaccessibility and immortality, hence his poems, some denouncing Stalin and others glorifying him.

1 Статья является отрывком из четвертого тома работы В. Подороги «Мимесис. Аналитическая антропология литературы», который готовится к публикации и будет озаглавлен «Машины и странники. Геополитика русского авангарда. Платонов и Шаламов». — *Примеч. ред.*

## Письмо деспота

Представим себе деспотическую машину письма. Бросается в глаза ее автономия, «свобода» от внешних причин и от автора (вероятно, ею пишут иначе или она пишет иначе, таким образом, что не предполагает никаких авторов или «субъектов» письма): итак, она независима от того, кто ею пишет, и от того, на чем или на ком она пишет, поскольку все пространство письма, втягивающее в себя полный социум, не существует вне машинных механизмов, все оказывается ее «рабочими частями». А это значит, что подобная машина замкнута на себя и невозможно предположить что-либо ей внешнее и тем более противостоящее (допустим, в форме «свободных каракулей» или заикающейся речи). Писать с нажимом... Это значит отпечатываться, наделять тяжестью буквы любое тело, которое должно быть произведено. Рассмотрим для начала две операции письма: *профилирование* и *прочеркивание*. Деспотический профиль возникает из недеспотического имени-лика Бога... Так письмо разворачивается, чтобы замкнуть себя в лике Бога, в высшей заглавной букве, но если оно все же разворачивается в профиль, то указывает своим контуром на то пространство, которое профиль деспота может удержать. Деспотический профиль как клеймо, мера и канон: оставлять в живых после профильной трансформации. Производство профиля носит массовый характер: все должно быть профилировано, то есть направлено на определенный предмет, часть пространства, отдельного человека или отдельную черту, даже на самый мельчайший элемент реальности социума, и ничто не должно ускользнуть от этой операции. Профиль деспота предполагает абсолютную профилируемость всех вещей и событий, всех тел и страстей. Деспотический прочерк же действует наподобие подготовительной операции, убирает все, что мешает сплошному и тотальному профилированию. Легче всего наблюдать мир профилированный, то есть мир, где внешнее теперь будет доминировать над внутренним и полностью его определять. Усиливается страсть к фасаду и иерархии социума, пирамидам и мавзолеям. Деспотическое письмо в своей первой операционной фазе развивается как система прочерков; это не только простое вычеркивание, стирание, уничтожение отдельных фраз, букв, книг, зданий, тел, но и установление точки поворота в фасад, профильный абрис. В любом тексте прочерк выступает как определенный вид линейной редактур, включающей в себя множество карательных микроопераций, цель которых — создать такой новый текст, который не мог бы быть произнесен. Текст, в котором царствует запрет на произнесение. А это значит, что письмо тотальное, профилирующее, направлено против свободы произнесения, против всей совокупности этого бесконечного множества фрагментов социальной речи. Литература в качестве письма достигает предельного величия: читай молча, не шевеля губами, повторяй мысленно, повторяй телом, но не прибегай к комментарию, не обсуждай, не толкуй букву с целью извлечь ее дух. Деспотическая заглавная буква не имеет «духа». Неистребимая злость, воля к мести, ненависть, что движет деспотическое письмо, объясняется наличием текстов, еще не прошедших фильтрацию. Пропуск в тексте не есть прочерк. Деспотическое письмо не оставляет после себя пропусков, пауз или цезур, сквозь которые могли бы пробиться на поверхность текста ритм и дыхание произносимого; оно есть тотальное прочеркивание, а это значит, что оно не просто зачеркивает, но устраняет такой набор слов и их

значение радикальным образом: в сущности, любое идиоматическое выражение должно погибнуть, а целый класс синонимов вообще отмереть. Там, где прочерк, должно закрепиться в своей видимой мощи имя Деспота. Собственно, не надо здесь чему-либо удивляться, ведь по сути дела прочеркивание и создает условия для повторной, но уже вечной жизни текста, который не просто становится священным, сакрализуется, но принимает неизменную форму нового алфавитного порядка. Если, допустим, какая-либо фраза вычеркивается, то грамматический субъект должен вести себя так, как если бы он в каждое последующее мгновение мог быть сменен именем деспота. Нет и не может существовать никакой литературной фразы, в которой не было бы оставлено место для деспотического субъекта. Имя деспота и есть грамматический субъект. Во всяком случае, именно он теперь сковывает своей профилирующей связью все недопустимые авантюры глагола. Когда мы в эпоху тоталитарного расцвета литературного опыта встречаем цензурные прочерки в тексте, то необходимо знать, что произошло устранение скрытым именем деспота всех тех языковых событий, которые не имели в виду деспотический профиль, а свершались спонтанно и в другом времени-пространстве, сами по себе, «случайно».

## Профили, прочерки, подписи

Стоит присмотреться более внимательно к первой операции: *прочеркиванию*. Основной принцип ее не только писать с нажимом (гравитация властного чувства), под-черкивать, за-черкивать, вы-черкивать, но и проводить прямую линию. Но что значит провести «прямую линию» в порядке общей стратегии прочерка? Казалось, нет ничего проще. И это верно. Установим точку на листе бумаги, а затем соединим ее с другой непрерывным движением руки, лучше с помощью линейки. Собственно, прямая линия проводится лишь в том случае, если не имеет эмпирического значения каждая из этих точек и ничто не препятствует ее проведению. Если власть абсолютно тотальна, а таково начальное условие того же сталинского письма (в каком-то смысле, но очень относительно, авторского), то все стратегические линии ее воздействия на социум будут *прямыми* (или непосредственными). Проведение прямой линии вообще не нуждается в каком-либо соотношении с социальной или морально-правовой значимостью отдельных точек. Как мне кажется, образ прямой линии следует держать в памяти, но ему не следует придавать тот смысл, который навязывается школьной геометрией. Провести прямую линию (а это значит ввести в действие террористическое письмо) не значит соединить две отдельные точки; проведение линии вообще не нуждается в каком-либо соотношении с набором существующих отдельных точек. Иными словами, линия проводится не от точки к точке, а от линии к линии, то есть линия проводится всегда *между*, но через любое множество точек, если каждая точка есть отдельная буква (и только потом — фрагмент тела, вещи, картины или фигуры). Линия всегда реальна, точки же нет, они скорее виртуальны, исчезающи. Прямая, этот прочерк, как линия деспотической власти всегда трансцендентна по отношению к любой точке текста, через которую она проходит, но каждая из проходимых точек становится имманентной этому трансцендентному движению. Линия реальна в высшем смысле, точки возможны лишь в низшем смысле, но не реальны. Вероятно, они обладают виртуальным бытием, но их актуа-

лизация невозможна. Я бы сказал и так: линия террористического, тотального письма выявляет или актуализует виртуальность точек, но одновременно в силу своего прямого движения стирает лишь те из них, что подпадают под действие прямой. Конечно, речь идет о тексте социума, который переписывается тоталитарным письмом, а не о социуме, существование которого нам представляется еще не вошедшим в текст. Так, эти точки, которые уже вошли в социальный текст, устраняются из политической, моральной и социальной памяти. Прочерки красного цвета на военных картах, в литературных и научных текстах по мере их бюрократизации все больше заставляют предполагать, что нелепо существование неких реальных (или даже чреватых собственной неупорядочиваемой линейностью) точек без линии, которые были бы способны не только ограничить, завершить или прервать движение прочеркивания, но и увести его в сторону действия других сил власти и притяжения. Такие образы террористической геометрии, как *генеральная линия*, *линия партии*, *стратегическая линия*, *линия-на*, — явно милитаристские по своему происхождению — разом соединяют всю совокупность точек, отсекая все их случайные, автономные, сопротивляющиеся прочерку эмпирические флуктуации. Стратегическая линия предполагает одно условие: социум должен стать текстом, который переписывается (картой, которая пересматривается), как если бы он не имел иного измерения, кроме того, которое задается самим движением прямой линии.

Вхождение в текст социального множества, сакрализация, чтение социума в качестве текста. Легко усмотреть в подобной машине письма фундаментальную двойственность ментального и социального, и, следовательно, принцип работы, опирающийся на крайне упрощенные, если не примитивные, сопоставления-дизъюнкции: «да — нет», «свой — чужой», «враг — друг», «коммунизм — капитализм», «большевик — меньшевик», которые, в свою очередь, замещаются конъюнкциями «Ленин — Сталин», «народ — партия» и т.п. Этому соответствует и катехизисная форма сталинских речей (точнее, форма ее записи, ибо сама речь не имеет никакого значения). Используется как бы один-единственный способ аргументации: если есть некая начальная точка «да», то все последующие точки, с ней соединяемые, уже никогда не могут быть точками «нет»; иначе говоря, от точки, где утверждается «да», нет перехода по прямой к другой точке, где утверждается «нет»: в одном и том же высказывании недопустима смысловая фигура эллипса. В одном и том же высказывании все должно или утверждаться, или отрицаться. Высказывания дублируют линию письма и подчинены ей, они не произносятся, они наносятся на уже высказанное как его новый порядок, как будто именно этому последнему дается впервые место в священном тексте (даже если принадлежащие ему элементы смысла туда и не попадут). Зияющий цензурными прочерками текст и есть святой текст. Для сталинской геометрии недопустимо предположение о том, что в одном и том же высказывании возможно присутствие множества противодействующих друг другу смысловых точек «да» и «нет». Линия письма не может быть диалогически искривлена, она отрицает над собой хоть какую-нибудь власть гражданского многоголосия. Власть письма — в бесконечных повторяющих себя утверждениях: *да, да, дададада; нет, нет, нетнетнетнет...* И логика высказываний, строящихся от лица абсолютной власти, совершенно иная, нежели логика диалога. Как только высказанное завершено (и действие власти тоже), может возникнуть следующее



высказывание, которое будет не столько отрицать, сколь стирать предыдущее. Власть, если она абсолютна, если нет ничего, что может ограничить ее, каждый раз начинает снова, как если бы она каждый раз возникала из социального и правового ничто (К. Шмитт). Поэтому бессмысленно проследить логику в действиях и речах отдельной деспотической воли или группы, наделенной властными полномочиями, как бессмысленно истолковывать ее на основании устных выступлений. В полном молчании невидимо пишется письмо власти, движется ее линия, которую нельзя судить ни по геометрическому, ни по топографическому, ни по герменевтическому стандарту, ибо движется она всегда там, где мы, через нас самих, через все, что мы любим или ненавидим, на что надеемся и от чего приходим в отчаяние. Семиозис письма — а это и есть наше описание-анализ — лишь устанавливает распространение знаков террористического письма, но не стремится обсуждать их смысл и их место в осмысленных высказываниях. Поэтому эта линия может показаться нам не совсем прямой (вероятным кажется предположение, что она имеет более сложные траектории, чем те, которые представляются террористическому разуму), и в то же время она всегда прямая, каким, может быть, и должно быть любое террористическое действие, уничтожающее или захватывающее жертву именно в тот момент, когда она уже исполнена надежд на избавление от страха. Эта линия всегда также и проект будущего действия власти, она есть само действие власти. Или, говоря несколько иначе: она есть реализованная проекция, в которой настоящее действие власти совпадает с любым ее будущим действием.

Другой важный компонент коммуникативной структуры или трансформации знаков внутри сталинского режима — *чтение*. Раз письмо движется, помогая разрастаться тексту власти, то должно быть и чтение как признание силы письма. Однако письмо не зовет к себе Голос, не открывает ему пространство, оно существует до любой возможной речи о власти и поэтому способно уничтожить ее или свести к допустимому пределу, где она невинна. Речь вторична и случайна. Отбор и формирование новой совершенной антропологии проходит с помощью процедур «правильного чтения». Святой текст выступает перед этим крестьянином и рабочим, перед их детьми в виде начальных букв алфавита, первых пролетарских букварей. Буква — вот событие; сложение букв — и это событие, понимание заново того, что уже было понято, пережито и даже утрачено в качестве памяти. Вот что действует как потенциальный инициативный обряд. Овладение алфавитом. Новый тип коммуникации: всеобщая грамотность как условие востребованности порядка чтения. Букварь как первый текст присяги. Букварь уже не отличим от святого текста. Из букваря узнают смысл и силу ЗАГЛАВНОЙ БУКВЫ. Святой текст является в блистании мертвой заглавной буквы и вновь и вновь читается, причем по правилам, совпадающим с правилами чтения, которые нам дало школьное детство. Тезис: *необходимо читать правильно*. Антитезис: *правильное чтение невозможно*. Синтез: *страх*. Что же это за страх? Повторяю, это не страх смерти, это *страх исчезновения*. В силу того, что правильное чтение невозможно (ведь иначе могла бы отпасть потребность как в самом тексте, так и в вожде-первооткрывателе), то тот, кто пытается не только правильно читать, но вообще читать, подвергается большой опасности быть обвиненным в искажении буквы и духа деспотической власти. Следует не читать, а повторять написанное. Повтор отдельных слов и даже букв святого текста дает относительную гарантию правильности самого чтения. Хотя и этого может быть недостаточно. Террор прямой линии уходит

в быт. Не то сказал, там сболтнул лишнего, тут оговорился, здесь совершил языковую ошибку, обмолвку, опisku, опечатку и т.п., — вся эта совокупность «легкой» социальной патологии не признавалась сталинской машиной террора за нечто «случайное», а истолковывалась как подлинные знаки-следы политического бессознательного, как очевидное проявление вины каждого человека перед властью. Вспомним замечательную сцену «опечатки» из фильма А. Тарковского «Зеркало». Было бы ошибкой полагать, что чтение текста власти — это такое же чтение, как чтение любой книги. Иначе говоря, чтобы любая возможная ошибка в чтении текста или его понимании была снята, необходимо, чтобы текст власти оставался нечитаемым. По мере чтения тело читающего становится поверхностью, на которой власть пишет свои знаки; не ты, а она тебя читает. Не мы читаем, судим, размышляем над прочитанным, а нас читают. Читемое вписывается в наши тела, мы — отдельные строчки, буквы книги власти (кстати, и сам властитель, как известно, первым проходит обработку письмом абсолютной власти, становится ее заглавной Буквой).

Классическим примером подобного вписывания деспотических знаков является машина наказания из новеллы Кафки «В исправительной колонии», когда в предсмертный миг «просветления» осужденный вдруг начинает читать приговор собственным телом. Письмо власти господствует над человеческим голосом, голос же деспотического закона появляется из скрежета рабочих частей машины. Машина Кафки диктует телу, каким оно должно быть, чтобы власть не замечала его. Характерный признак тоталитаризма — абсолютное безразличие к самим материальным условиям записи: деспотическая машина с равным успехом, с одной и той же утомительной монотонностью и точностью пишет свой код как на живых, так и на мертвых телах, как на твердом, так и на податливом материале. Но повсюду «пишет» одно и то же: лик-подпись деспота; свой код в виде оптического клейма, отпечатанного прямо на глазе. На плакатах сталинской эпохи красным томиком Конституции СССР, географической или политической картой страны задан всеобщий коммуникативный код деспотической власти: текст, пространство, и то, что их вписывает друг в друга, — профиль деспота. Если это соотношение выразить на языке психологическом, то тогда вопросы о том, что первично — фон или фигура — и что называть фоном, а что фигурой, становятся лишены смысла. Первична не карта, не «красный томик» сакрального текста, первичен профиль, можно сказать профиль как мировая линия этой власти. Террор развивает многообразные техники профилирования. Профиль первичен, потому что он всегда *между*: он так же легко постигает пространство карты, как и легко переходит на обложку «красного томика»; он — и то и другое, он лишь повторяет себя в фигурных и фоновых проекциях. Линия письма власти собирает в деспотическом контуре все вещи и события мира. Читается не текст, да он и не может быть прочитан, читается профиль сил террора, накладываемый письмом деспота на все то, что может быть видимо им, слышимо и представляемо. Чтение становится механическим повтором фигур письма.

Накопление сталинской массы идет через непрерывное профилирование социального пространства, где индивид лишается всех индивидуальных ниш существования, ибо он или уже стал или становится профильным существом и видит мир, себя и других благодаря набору террористических профилей. Профиль — это первоначальный сгиб письма власти, ее первый росчерк. В сущности, линия письма и состоит из бесконечного множества таких профи-

лей, которые, сцепляясь или переходя друг в друга, делают ее непрерывной. Тела, которые не поддаются перепрофилированию, исчезают в линии, вне ее остаются лишь те, кто запечатлел в себе ее прошлый или будущий след. Поэтому чтение текста власти — это еще и своего рода мнемоническое упражнение: читая, вспоминаешь, за что был наказан и за что будешь наказан, восстанавливаешь те следы старого письма, которые оно оставило на твоём теле, на всем живом и мертвом вокруг тебя. Один выход: повторяй буква за буквой, имитируй в каждое мгновение новую встречу со знаками деспота, возможно тогда власть и не затронет тебя, ибо не заметит; будь автоматом, муляжом, овладей необходимыми пролетарскими позами. Учись исчезать, или учись быть в исчезновении. Глаз деспота, пускай даже он и слепой, если ему придать человеческое внимание, не должен видеть тебя! Исчезай в самом его глазе, иначе исчезнешь в лагерной пыли!

Есть и другой выход, более рискованный: если предугадать будущее действие власти чтением невозможно, тогда учись слушать. Развивай ночной слух. «Слушай, страна!» Но что значит учиться слушать, если голос деспота неслышим, стерт бесконечными линиями террористического письма? Речевые импровизации уходят из политической жизни, уничтожаются ее наиболее яркие представители, прежде всего старая партийная прослойка революционных трибунов и полемистов. Революционный голос остывает, пространство митинга замещается иерархически упорядоченным пространством учреждения, пространствами фасадными, парадными, музейно-выставочными и кабинетными, причем последнее начинает умножаться за счет своей способности имитировать «тайный кабинет» высшего Вождя: в этом укрытом от глаз, секретном месте власть составляет свои комментарии к святому тексту. Ей не нужно более что-либо говорить, ей не нужны слушатели, которых нужно подпитывать энергией, возбуждать и приводить в экстаз, все эти слушатели — неудачники. Слушать власть, слово Деспота, быть к нему *при-слушным* — это значит писать, повторять его письмо и росчерки. Одной из самых примечательных форм массового психоза повторения слов власти является *донос*. Действительно, донос рождается из страха перед исчезновением, из страха самого прислушивания к любым другим голосам. Если власть отвергла собственный голос как средство выражения совершенно несоразмерное ее могуществу, то любые голоса, вся бытовая речь умаляет значение письма власти. Донос и переводит в микрописьмо власти все эти случайные продукты прислушивания. Слушать всё и всех: отца, мать, сестер и братьев. В доносе, может быть, как ни в каком ином свидетельстве тоталитарной эпохи отражается сущность самой деспотической власти. Ведь доносить — это всего лишь давать письму власти проникать в самые удаленные от нее ниши социального организма, делать его вездесущим и неотвратимым, способным к переписыванию всего, даже еле слышимого вздоха.

## Виновность. Этика палаческая

Быть виновным — это быть зараженным виной. Вина — род психосоциального заражения. Патетическая масса, послушная нацистскому режиму, возникает на фоне отказа от чувства национальной вины (Версальский договор). Представление о территориальной, этнической и биогенетической идентичности

нации формируется одновременно с тотальной милитаризацией общественной жизни. «Желать войны» — вот лозунг, создающий в массовом сознании всеобщий терапевтический эффект ожидания. Направление террористических акций строго локализуется, их острие направлено во вненациональные пространства. Бурная реакция *переноса*: вина нации смещается на другие национальные общности и объединения (на евреев, цыган, славян и т.п.). С поразительной быстротой создается и вырастает культ Внешнего врага. Сталинский террор скорее следует определить как *диффузный*, он был направлен на борьбу с внутренним врагом, чей образ в зависимости от распространения волн террора постоянно менялся, поглощая ту или иную часть населения. Диффузность как раз и заключается в том, что врагу позволяют «овнутриться» в ближайшем к властным механизмам социальном пространстве; этот искусственный вирус лучше заражает, но в силу природы заражения не может быть раз и навсегда локализован в какой-либо нации, страте, группе или отдельной личности. Это открытый тип террора, чувствительного к постоянной эскалации. Точки приложения его сил, направленных против жизни, постоянно смещались, и их смещение не было ничем ограничено, разве только самим человеческим материалом, его сопротивляемостью и объемом. Насажение образа внутреннего врага — это и есть развертывание чувства вины. «Если ты невиновен сегодня, то будешь виновен завтра!» На сцену выступает прогностика вины. Но осознать вину — значит признать не свою актуальную вину, а *потенциальную*. Личная, актуальная виновность навязывалась с трудом, под пытками и угрозой смерти близких, но зато общепризнанной оказалась вина *in potentio*. «Я не виноват, это правда, но Другой — ведь он может быть виновен! Не поэтому ли я арестован, что виновен Другой?» Знаковое замещение: всегда существует некто Третий (шпион, диверсант, бандит, троцкист, изменник и т.п.), из-за кого приходится страдать «честным и преданным людям». Вина смещается на анонима, но чувство страха растет, ведь потенциальная вина — это вина всех, «круговая порука виновности»; не она ли вновь оживляет древний и испытанный институт заложничества? Каждый оказывается заложником другого. Можно сказать и иначе: страх перед исчезновением рождается в тот момент, когда будущая жертва вдруг осознает тот факт, что потенциальная виновность кого-либо совершенно не зависит от какого-либо проступка. Актуализация вины отчуждается от человека в пользу самого репрессивного института. Страх перед исчезновением «омассовляет». Потенциальная виновность является активным ферментом, порождающим массовый страх и беспокойство. В эпоху сталинского террора страх был непосредственно локализован в каждом человеке, вина же была ему смежна, но они друг друга подпитывали, никогда не совпадая. «Открытые процессы» 1930-х годов, возродившие средневековые формы признания, театрализовали пространство суда. Театрализация позволила преобразовать судебное разбирательство (с его рутинностью и поиском «истины») в сцены публичной казни. Все эти впечатляющие моменты казни развертывались перед сталинской публикой на уровне речи и, казалось, не имели ничего общего с чисто физической карой. Однако можно указать на особый статус речевых взаимодействий, которые со всей откровенностью дублировали физическое уничтожение обвиняемого; слова обвинения не просто обвиняют и свидетельствуют, они совершают над обвиняемым вид действия, процедуры которого вторят отдельным этапам телесного уничтожения. Речевые экстазы обвинителей получали особое измерение в аудитории зала и ста-

новились квазифизическими операциями, с чьей помощью признающееся тело «врага-жертвы» переходило на другой уровень существования, уже никаким образом не связанный с вынесенным приговором. Тот, кто был обвиняемым, тот, кто признавался, надеясь на пощаду, не мог себе представить, что вся эта зоологическая риторика обвинительных речей будет иметь столь решающее значение для его судьбы. В этих театрализованных сценах «вербальных казней» два этапа: первый — это подготовка и произнесение *слова-признания*. Будущая жертва должна признаться дважды: сначала под пыткой, а затем повторить то же признание публично, как бы театрализовать его, и причем так, чтобы публика в зале расценила его как естественное и совершенно спонтанное. Почти все жертвы сталинского террора недооценивали функцию вербального признания, полагая, что умный человек поймет, что происходит. Они не заметили, что функция произносимого слова радикально изменилась: оно стало основным элементом признания в вине. Слово не есть то, что может произноситься свободно, в разбросе колеблющихся, условных семантических потоков. Слово включается в жесткое сцепление деспотического письма: произносимое *слово* — *признание* — *приговор*. Иначе говоря, слово перешло в письмо, и оно возможно лишь настолько, насколько оно переводимо в письмо-приговор, которое, в свою очередь, трансформирует тело жертвы. Поэтому так легко может быть уничтожено, изъято, стерто высказанное слово, ибо деспотическое письмо, «присваивая» его себе, делает ненужной естественную вариацию смысла, рефлексия, восстановление контекста и множество других необходимых условий коммуникации. Жертвы судебного террора оказались слишком хорошими актерами, чтобы приговор был отменен или смягчен (хотя такая цель и не ставилась). Другой этап: *приговор к смерти*. Приговор, вместо того, чтобы «объективно» соотносить признание с количественной мерой наказания, всегда оставался приговором к смерти. Вина обвиняемого представлялась настолько чудовищной, настолько несоизмеримой какой-либо статье закона, что единственным выходом из этого юридически-правового тупика была смерть. Вопрос может заключаться лишь в том, какая это смерть. Не та смерть, которая ожидает обвиняемого, а другая, более реальная и наглядная, вступающая в свои права прямо на глазах публики. Смерть, отнимающая у обвиняемого его человеческий образ, низводящая его на уровень зоосущества, по отношению к которому всякое применение закона выглядит или юридическим нонсенсом или чрезмерной гуманностью. «Бешеные псы», «звери», «нелюди» и т.д. — вся эта зоологическая метафора оказалась приведением приговора в исполнение тут же, на этой сцене. Обвиняемый как бы регрессировал по лестнице животного метаморфоза в существо, по отношению к которому справедливым будет любое террористическое действие. В сущности, последующая казнь будет не чем иным, как продолжением этой регрессии, устремляющей тело жертвы к минус-существованию, исчезновению.

На изумленной крутизне  
 Я слышу грифельные визги.  
 Ломаю ночь, горящий мел  
 Для твердой записи мгновенной...

[Мандельштам 1990: 150]

Между тем сталинское письмо не в силах уничтожить область скрытых графических экспериментов, они продолжают, хотя уже все тела, в том числе и тела поэтов, уготованы карающей записи. Давняя традиция, от «России в письменах» А. Ремизова и «Зангези» В. Хлебникова к «Грифельной оде» О. Мандельштама. Еще жив графизм, который питает голоса поэтов. Ремизов говорит о первом касании: «Мое “испредметное”... не только в предметах-вещах и в живых лицах, а также и в самом материале — в бумаге, и для вызова к жизни не требуется никакого внимания-всматривания, глаз совсем ни при чем, а надо только как-то коснуться» [Ремизов 2000: 55]. Графический контур, след, каракули детского рисунка и наших снов, заумь и бессмыслица. Все эти каракули-рисунки на полях рукописи, не фигуры, не лица и не почерки или проходы твердого нажима по профилю вещи, собираются вокруг случайных слов, вокруг голоса, который уже говорит, ничего не говоря, рисует, просто скользит... Первое касание, этот лепет непереводаемого в четкую и ясную запись, оставляет свой вибрирующий след, те же каракули, тем неразборчивым подчеркиком, словно остатки неизвестного языка, чудом сохранившиеся. Здесь обретаются другие силы, силы «поэтической материи», они ищут законов собственного ритма в графических росписях и знаках, но сама графичность никогда не переходит в законченный образ, не нависает над будущим словом, над произнесением, как его будущая скорлупа. При рассматривании поэтического пера Мандельштам увидел в нем не просто «кусочек птичьей плоти», он обесценил партикулярность деспотического письма: «Письмо и речь несоизмеримы. Буквы соответствуют интервалам. Старая итальянская грамматика, так же как и наша русская, все та же волнующаяся птичья стая, все та же пестрая тосканская “schiera”<sup>2</sup>, то есть флорентийская толпа, меняющая законы, как перчатки, и забывающая к вечеру изданные сегодня утром для общего блага указы» [Мандельштам 1983: 72]. Сталинский прочерк, прочерк-профилятор — учредитель интервалов. Насаживать словно на пикну букву за буквой, никаких промежутков, которые помогли бы выдохнуть или вздохнуть. Резать и склеивать, резать и склеивать: в тексте должны быть полностью вытравлены промежутки. В таком случае под промежутком с точки зрения сталинского письма понимается еще незаполненное буквой пространство (рас-стояние) между буквами и словами. Интервал — это то, что организует соположение букв между собой независимо от их отнесенности к поэтической речи и графизму, остаток речевого, что прячется в промежутке и должен быть отыскан, уничтожен, прочеркнут, поименован и претворен в букву деспота. Совершенно иначе действует поэтическая интуиция. Все скопище букв, как бы ни были выстроены их рядки, — в иерархию или по линейке, кругом или решеткой — представляют собой не более чем интервал в поэтическом материале, «птичью стаю», готовую взлететь тут же при первом сигнале со стороны поэта. Интервал переходит в промежуток. Невыразимое графически, уродуемое каждый раз письмом деспота есть указатель ритма. То, что сталинская деспотия признает в качестве чего-то устойчивого и неизменного, буква святого текста власти, для Мандельштама лишь интервал, указывающий на промежуток, и, следовательно, на полагаемый поэтом ритм, преобразующий поэтическую материю, которая никогда не обнаружит свое присутствие ни в каком порядке букв. Сталинская

---

2 Толпа, стая (итал.). — Примеч. ред.

машина письма стирает интервалы, поэтическая графика Манделштама множит их промежутками, ибо ими длится дыхание, непроизносимое поэтического текста. И чем более велика сила интервалов, учреждаемых деспотом, тем в большей степени всякое письмо, желающее стать шрифтом, окаменеть и сиять светом деспота, становится случайной игрой буквенных знаков, счастливое число которых никогда не может выпасть... Только потому, что деспот не любит игры, он выводит свои буквы старательно и с нажимом, тесно и без промежутков. Но тогда то, на чем так настаивает деспот — неизменность буквенного состава имен, — есть знаки интервала, открывающего нам ритм сталинского террора. Согласная к согласной, и гласная — уже *микрпромежутков*. Но и не всякая согласная...

Можно ли в комментарии двигаться путями герменевтического вопрошания, запрашивая всякий раз смысл высказанного поэтом, предполагая изначально, что мы должны понимать поэзию как род (жанр) литературы, и в этом смысле, как бы она ни была поэзией, она должна соответствовать нашему требованию смысла? Но надо сказать, что возникающие образы (кроме отдельных подсказок) не могут быть интерпретированы с точки зрения герменевтической целостности стихотворения. Метафора и поэтическая игра относятся к онтологическому переживанию некоего поэтического *инсайта*, мгновенного усмотрения, как будто на миг, ослепляющий нас, приоткрывается картина, становится возможным взгляд на *само* бытие так, как оно есть *само по себе, до языка*. Именно это понимал М. Хайдеггер, когда определял ее как «стояние в просвете бытия». Вероятно, в поэзии есть некая сила выражения, которая ищет для себя толчковую ногу, чтобы потом совершить прыжок и лететь, сделать навсегда единственным этот толчок вперед-вверх. Именно Гастон Башляр и его опыты герменевтики поэзии открывают поэтические онтологии или, точнее, приближаются к их открытию и описанию.

Поэзия фиксирует состояние мира сейчас, в данное мгновение, поэтому предполагает сжатие, иногда предельное, самого образа, за которым не успевает никакой язык и никакой голос. И тем не менее Манделштам пытается опереться на что-то подобное рисунку, примкнуть к изначальному письму, он словно хочет ввести зрение в зону восприятия, для него запретную, увидеть слова-штрихи.

Поэт, несмотря на его удивительную способность слышать звуки-образы-голоса, не отказывается от поиска пластически выверенных и точных образов. В силу разных обстоятельств (не обязательно поэтических) он стремится привнести в поэзию опыт графизма, *рисования углем* — графику поэтического письма. Подбираются резцы: одни по камню, кремневые, другие по бумаге и холсту, третьи — воздушные, заимствованные у природы. Манделштам мечтает о поэзии, предельно зрячей пластически. Вопрос: как возможна некая реконструкция философского содержания поэтического опыта? Может быть, та метафорическая случайность поэтических размышлений навяжет поэту роль, к которой он не привычен, и мы сможем открыть для него их собственную метафизическую основу? Манделштам восхищается Данте — и почему? Да потому что «Божественная комедия» была записана в кристаллической породе, о чем поэт только и может мечтать, чтобы схватить образ сейчас и здесь, но так, что он не сможет быть больше разрушен временем. Другими словами, время не подтачивает силу его мгновенности, а напротив, наделяет образ до-

полнительной мощью. Мы уже знаем достаточно о том, насколько Поэт был озабочен поиском этих пластических образов, причем мы легко прослеживаем связь между этим воздушным графизмом и начатками кристаллографического опыта. Как пишет-видит Поэт, нам уже ясно. И вот тот раздвой, о котором нужно знать.

## Грифельная ода

Мы только с голоса поймем,  
Что там царпалось, боролось...  
Звезда с звездой — могучий стык,  
Кремнистый путь из старой песни,  
Кремня и воздуха язык,  
Кремень с водой, с подковой перстень.  
На мягком сланце облаков  
Молочный грифельный рисунок—  
Не ученичество миров,  
А бред овечьих полусонок.

Мы стоя спим в густой ночи  
Под теплой шапкою овечьей.  
Обратно в крепь родник журчит  
Цепочкой, пеночкой и речью.  
Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг  
Свинцовой палочкой молочной,  
Здесь созревает черновик  
Учеников воды проточной.

Крутые козьи города,  
Кремней могучее слоенье;  
И все-таки еще гряда—  
Овечьи церкви и селенья!  
Им проповедует отвес,  
Вода их учит, точит время,  
И воздуха прозрачный лес  
Уже давно пресыщен всеми.

Как мертвый шершень возле сот,  
День пестрый выметен с позором.  
И ночь-коршунница несет  
Горящий мел и грифель кормит.  
С иконоборческой доски  
Стереть дневные впечатленья  
И, как птенца, стряхнуть с руки  
Уже прозрачные виденья!

Плод нарывал. Зрел виноград.  
День бушевал, как день бушует.  
И в бабки нежная игра,  
И в полдень злых овчарок шубы.  
Как мусор с ледяных высот —  
Изнанка образов зеленых —  
Вода голодная течет,  
Крутясь, играя, как звереныш.

И как паук ползет ко мне —  
Где каждый стык луной обрызган,  
На изумленной крутизне  
Я слышу грифельные визги.  
Ломаю ночь, горящий мел,  
Для твердой записи мгновенной.  
Меняю шум на пенье стрел,  
Меняю строй на стрепет гневный.

Кто я? Не каменщик прямой,  
Не кровельщик, не корабельщик,—  
Двурушник я, с двойной душой,  
Я ночи друг, я дня застрельщик.  
Блажен, кто называл кремень  
Учеником воды проточной.  
Блажен, кто завязал ремень  
Подошве гор на твердой почве.

И я теперь учу дневник  
Царапин грифельного лета,  
Кремня и воздуха язык,  
С прослойкой тьмы, с прослойкой света;  
И я хочу вложить персты  
В кремнистый путь из старой песни,  
Как в язву, заключая в стык —  
Кремень с водой, с подковой перстень.

1923, 1937

[Мандельштам 1990: 149—150]



\*\*\*

Когда, уничтожив набросок,  
Ты держишь прилежно в уме  
Период без тягостных сносок,  
Единый во внутренней тьме,  
И он лишь на собственной тяге  
Зажмурившись, держится сам,  
Он так же отнесся к бумаге,  
Как купол к пустым небесам.

*Ноябрь 1933 — январь 1934*  
[Там же: 202]

\*\*\*

Скажи мне, чертежник пустыни,  
Арабских песков геометр,  
Ужели безудержность линий  
Сильнее, чем дующий ветер? —  
Меня не касается трепет  
Его иудейских забот —  
Он опыт из лепета лепит  
И лепет из опыта пьет...

*Ноябрь 1933 — январь 1934*  
[Там же]

\*\*\*

И клена зубчатая лапа  
Купается в круглых углах,  
И можно из бабочек крапа  
Рисунки слагать на стенах.  
Бывают мечети живые —  
И я догадался сейчас:  
Быть может, мы Айя-София  
С бесчисленным множеством глаз.

*Ноябрь 1933 — январь 1934*  
[Там же: 203]

\*\*\*

В Европе холодно. В Италии темно.  
Власть отвратительна, как руки брадобрея...

*1933—1935*  
[Там же: 195]

Палач по определению тот, кто приводит приговор в исполнение.

В одно и то же время Мандельштам пишет стихи, которые сразу же попадают в разряд смежных, но с противоположным содержанием: проклинаящие Сталина и его палачество (1933) и славящие Деспота (1937). Двойное палаческое тело, все, что было отделено, здесь сливается в одно неразличимое целое, где даль есть предельная близость. Именно тираническая уничтожающая даль близка твоему телу, коже, горлу — касается его, трогает... Венценосный суверен и самый простой тиран, как известно с давних времен, имели двойное тело — далекое и самое ближайшее. Одно удаленное и бессмертное, которое никак не схватить художнику-графику, и другое, самое близкое, оно даже ближе, чем твое собственное, это его палаческая ипостась. И что мы слышим? Сначала некая слабость и бессилие поэта-художника, который сомневается, что вот так и вдруг овладеет желанным образом вождя, всячески подчеркивая свою ничтожность («Уходят вдаль людских голов бугры: / Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят» [Там же: 433]). Перо поэта, оно же кисть и граверный резец, никак не может овладеть этой ипостасью, она ускользает в даль, в необъятность горизонта, уходит в будущее, приближается, чтобы слиться с образом солнечного света. Но вот другая ипостась оказывается на расстоянии руки от поэта, буквально касается его, дышит в затылок, — это присутствие палача.

Ода

<...>

Сжимая уголек, в котором все сошлось,  
Рукою жадною одно лишь сходство клича,  
Рукою хищною — ловить лишь  
сходства ось —  
Я уголь искрошу, ища его обличья.

<...>

Глазами Сталина раздвинута гора  
И вдаль прищурилась равнина.  
Как море без морщин, как завтра из вчера —  
До солнца борозды от плуга-исполина.

<...>

*Январь — март 1937*

[Мандельштам 1994: 113—114]

Горец

Мы живем, под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,  
А где хватит на полразговорца,  
Там припомнят кремлевского горца.

Его толстые пальцы, как черви, жирны,  
И слова, как пудовые гири, верны,  
Тараканья смеются глазища  
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
Он играет услугами полулюдей.  
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,  
Он один лишь бабачит и тычет.

Как подкову, дарит за указом указ —  
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.  
Что ни казнь у него — то малина  
И широкая грудь осетина.

*Ноябрь 1933*

[Там же: 74]

Все последнее стихотворение построено на эффекте близости палача к своей жертве. Собственно, не только в этом, но и в других стихах можно найти нечто подобное, даже более точное. Например:

Наглей комсомольской ячейки  
И вузовской песни наглей,  
Присевших на школьной скамейке  
Учить *щебетать палачей*<sup>3</sup>.

[Мандельштам 1994: 74]

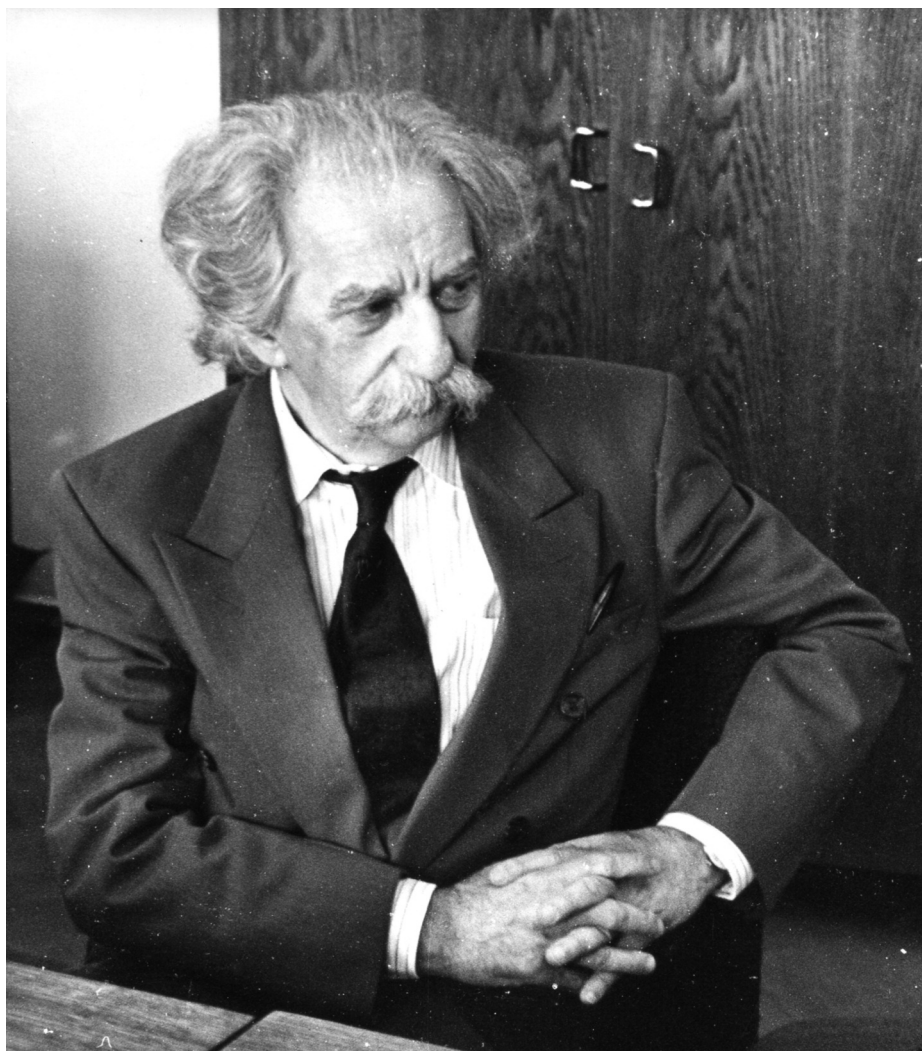
Но такие образы остаются образами *извне*, их не пропустить во внутреннюю жизнь, хотя они касаются тебя, вызывая тревоги и чаще даже ужас. Палач-Сталин — пик монструозной близости карающего письма.

## Библиография / References

- [Мандельштам 1983] — *Мандельштам О.Э.*  
Разговор о Данте. Энн Арбор, Мичиган:  
Adris, 1983.  
(*Mandelstam O.E. Razgovor o Dante. Ann Arbor, Michigan, 1983.*)
- [Мандельштам 1990] — *Мандельштам О.Э.*  
Собрание сочинений: В 2 т. М.: художе-  
ственная литература, 1990. Т. 1.  
(*Mandelstam O.E. Sobranie sochineniy: In 2 vols. Moscow, 1990. Vol. 1.*)
- [Мандельштам 1994] — *Мандельштам О.Э.*  
Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-  
Бизнес-Центр, 1994. Т. 3.  
(*Mandelstam O.E. Sobranie sochineniy: In 4 vols. Moscow, 1994. Vol. 3.*)
- [Ремизов 2000] — *Ремизов А.* Подстрижен-  
ными глазами // Ремизов А. Собрание  
сочинений: В 10 т. Т. 8. М.: Русская кни-  
га, 2000. С. 5—264.  
(*Remizov A. Podstrizhennymi glazami // Remizov A. Sobranie sochineniy: In 10 vols. Vol. 8. Moscow, 2000. P. 5—264.*)

К столетию Ю.М. Лотмана  
Воспоминания учеников  
и коллег

Составитель Павел Глушаков



*Ю.М. Лотман после лекции в МГУ. Сентябрь 1991 года.  
Фотография из Лотмановского архива Таллинского университета.*

## Встреча с Лотманом

Культурная память как творческий механизм не только панхронна, но противостоит времени. Она сохраняет прошедшее как пребывающее. С точки зрения памяти как работающего всей своей толщей механизма прошедшее не прошло<sup>1</sup>.

*Ю. М. Лотман. Память в культурологическом освещении*

Привычным и даже каким-то обыденным стало, в сущности, удивительное явление: творчество Пушкина (в особенности, конечно, «Евгений Онегин»), Карамзина, почти всех поэтов допушкинской и раннепушкинской поры мы видим теперь сквозь *магический кристалл* Юрия Михайловича Лотмана, его комментарии, статей и книг, телевизионных бесед. Имя этого человека стало паролем, по которому узнаются причастные избранные и отторгаются несведущие оглашенные. В канун столетнего юбилея Ю.М. Лотмана важно было поделиться воспоминаниями о встрече с этой удивительной личностью.

Многие воспоминания о Лотмане объединены общей мыслью о человеческой притягательности Юрия Михайловича. Здесь, кажется, кроется один из «семиотических» уроков Лотмана: в эпоху болезненного диктата «классового», «общественного», «коллективного» сознания ученый самой своей личностью как бы постулировал примат индивидуального, неповторимого, гуманистичного. Встреча с Лотманом — это встреча с иным типом мышления, иной степенью личной свободы. Помимо несомненного влияния собственно научных открытий Ю.М. Лотмана, его близкие люди, ученики и коллеги постепенно пролагали уже свои пути в неизведанное, но отправной точкой этого путешествия была нравственная основа, заложенная Учителем. При всей универсальности Лотмана-исследователя он обозначил магистральные направления научных поисков; гуманитарный взрыв, порожденный ученым, вызвал к жизни целые научные направления и школы. Тем ценнее сейчас познакомиться со свидетельствами непосредственного общения с Юрием Михайловичем.

Именно о таких встречах по преимуществу публикуемая здесь подборка материалов, задачей которой было показать те точки соприкосновения с личностью Ю.М. Лотмана, которые породили новый взгляд на мир, явились отправным пунктом для собственных разысканий и размышлений. Такой *порождающий* Лотман, воспринятый, естественно, через субъективную точку зрения, становится главным героем эссе, воспоминаний и стихотворений.

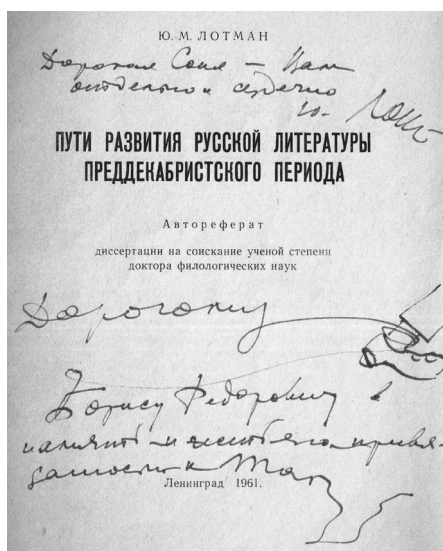
Воспоминаниями о Лотмане делятся его родные, ученики, коллеги, сотрудники по кафедре в Тарту: М.О. Чудакова, С.М. Толстая, Л.Э. Найдич, Г.М. Пономарева, Л.Л. Горелик, Л.О. Зайонц, Т.Д. Кузовкина, К.Э. Разлогов, С.Т. Золян, В.С. Парсамов. А.С. Кушнер прислал стихотворение, которым завершается вся подборка материалов.

---

1 *Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 201.*

Однако один текст отсутствует в этой подборке и заставляет вспомнить об имени близкого к Ю.М. Лотману человека — Бориса Федоровича Егорова. Борис Федорович не успел написать свое мемуарное эссе, несмотря на то что действительно готовился к грядущему юбилею своего друга и коллеги. В одном из последних писем он подчеркивал: «...важно показать живого Ю.М., настоящего. <...> Уж сколько я написал, и книгу, а все кажется, что что-то важное ускользает. Таким уж по-настоящему живым он был, что всю его личность целиком трудноато схватить»<sup>2</sup>.

В библиотеке Б.Ф. Егорова сохранился замечательный инскрипт Ю.М. Лотмана (ил. 1)<sup>3</sup>, сделанный на автореферате докторской диссертации последнего:



Ил. 1. Инскрипт Ю.М. Лотмана на автореферате докторской диссертации. Из библиотеки Б.Ф. Егорова.

Дорогая Соня<sup>4</sup> — Вам  
отдельно и сердечно  
Ю. Лотман

Дорогому  
Борису Федоровичу  
в память и символ привязанности к Тарту.

«Привязанность» эта изображена Лотманом буквально — в виде своеобразного лассо, брошенного на ногу. В следующем, 1962 году Егоров покинет Тарту и переедет в Ленинград, но живая связь с эстонским городом не порвется у Бориса Федоровича никогда.

Эта связь с Юрием Михайловичем Лотманом объединят всех, кто так или иначе соприкасался с ученым и его трудами. Составитель выражает всем авторам сердечную признательность за сотрудничество, отзывчивость и память.

2 Из письма к составителю от 22.06.2020.

3 Обнаружен уже после моей публикации: Инскрипты Ю.М. Лотмана из библиотеки Б.Ф. Егорова // Новое литературное обозрение. 2021. № 3 (169). С. 417—423.

4 Имеется в виду София Александровна Николаева (1924—2008), супруга Б.Ф. Егорова.

Лариса Найдич

## Подарки дяди Юры

(ВОСПОМИНАНИЯ ПЛЕМЯННИЦЫ)<sup>5</sup>

Первые воспоминания детства — обрывочные и смутные. Кажется, помню сцены из нашей жизни на даче в Рощино (а может быть, это картины, воссозданные по позднейшим рассказам и по фотографиям?). В Рощино снимали дачу (как писали в посвященных этому стихах, *у Липы златокудрой* — хозяйку дачи звали Олимпиада, то есть Липа). На даче жили всей семьей: мама, папа, бабушка Аня и прабабушка баба Люба. Приезжала туда и мамина сестра Виктория (тетя Ляля) и мамин брат, дядя Юра. Об этом лете остались воспоминания взрослых, их стихи и фотографии. Дядя Юра еще жил тогда в Ленинграде на Невском проспекте вместе с мамой (моей бабушкой) и двумя сестрами, Инной и Викторией (Лялей, как ее звали дома); а третья сестра, моя мама, переселилась после моего рождения к мужу, моему папе, на Петроградскую сторону. Любая встреча с дядей Юрой, на даче или в городе, была праздником, подарком всей семье. И это понятно: после стольких лет войны особенно ценными были простые радости общения. А Юрий — младший в семье Лотманов, всеми горячо любимый, да еще и не так давно вернувшийся из армии, — был самым желанным гостем. С большой любовью относилась к нему и мамина свекровь, и для нее он был близким, родным человеком. Он всегда радовал окружающих остроумием, оптимизмом, вежливым вниманием ко всем. Мама и дядя Юра вдвоем ходили по грибы — любимое занятие дачников. Они ездили на паровике за Рощино, на линию Маннергейма на Карельском перешейке. Там тогда еще сохранялись следы войны с Финляндией — ржавые каски, рвы, а иногда и трупы. Именно там, вдали от всех, дядя Юра рассказывал своей сестре, моей маме, эпизоды военной жизни — то, о чем он не писал в письмах с фронта.

Отчетливо я помню общение с дядей Юрой позже, когда он приезжал уже из Тарту (*ил. 2*). Приезд и приход к нам и его, и тети Зары, его жены, были прекрасными, запоминающимися событиями. Нужно заметить, что в детстве я не делила близких на *кровных родственников* и *свойственников* — были дяди и тети, все родные. А уж тетя Зара — такая, что роднее не бывает! Когда приезжали тартуские тетя и дядя, возникала атмосфера радости, бодрости, творчества, можно сказать счастья. Они всегда привозили особые, запомнившиеся подарки. Чаще всего это были книги — то, что я в детстве считала *подарком*, в отличие от шоколадок, которые я называла *гостинцы*, четко разделяя эти понятия. Книги я любила, читать научилась рано, в пять лет, и в отсутствие телевизора они служили и источником информации, и главным развлечением. Прибалтийские издательства публиковали тогда хорошую детскую литературу. Часто это были сказки Прибалтики, которые сохранились у меня до сих пор. Кроме того, были среди этих книг «Руслан и Людмила» с красивыми иллюст-

---

5 Лариса Эриковна Найдич — племянница Ю.М. Лотмана, дочь его сестры Лидии Михайловны Лотман, филолог-германист, профессор-эмеритус Иерусалимского университета.



*Ил. 2. Виктория Михайловна, Юрий Михайлович Лотманы, Лариса Найдич.  
Фотография из архива Л.Э. Найдич.*

рациями, «Сказка о рыбаке и рыбке», стихи Бёрнса в переводе Маршака с гравюрами Фаворского и многое другое. Заметим, что тетя Зара хорошо знала детскую литературу: она писала о ней кандидатскую диссертацию. Она знала стихи Хармса и других обэриутов, не публиковавшихся и, по сути, запрещенных в то время. Первые мои воспоминания о ней: она читает мне Чуковского, и голос ее звенит. Особенно когда кастрюли и тарелки убегают от Федоры — «дзынь-ляля!». Не помню, чтобы дядя Юра и тетя Зара приезжали вместе. Очевидно, нельзя было оставить университетские и домашние дела. И это очень жалко, была бы еще большая радость!

Приезжали тартуские Лотманы в Ленинград обычно для работы в архивах, в издательствах, в библиотеках (когда Юрий Михайлович приходил в *Публичку*, по залу проходил шепоток: «Лотман!»). Тем не менее ему удавалось выкраивать время и для членов семьи, что, к сожалению, становилось все труднее с каждым годом. Дядю Юру ждали ученые, сотрудничавшие с ним, он делал доклады, читал лекции. А проблемы со здоровьем в последние годы становились все серьезнее, и это очень огорчало сестер. Тетя Ляля (Виктория), замечательный врач-кардиолог, прилагала большие усилия для лечения дяди Юры, назначала ему лекарства, давала советы и даже требовала снизить нагрузки. Но разве возможно было запретить ему жить в бешеном темпе! Хотя сестры очень любили брата, они иногда журили его (Виктория особенно, за пренебрежение к здоровью). Однажды во время нашей встречи у сестер в их квартире на Невском они так бурно его критиковали, что он отвел меня в сторону и сказал: «Помнишь, у Чехова — “Три сестры”. Там все говорят: “В Москву, в Москву”. Если у тебя три сестры, то сбежишь и дальше». Моя мама была в курсе научных работ Юрия, обсуждала с ним его доклады и публикации. Они



постоянно обменивались идеями. Он был знаком с ее работами и планами. Мама регулярно посылала в Тарту книги, а из Тарту посылались в Ленинград тартуские университетские труды, которые сразу после выхода становились дефицитом и не поступали в ленинградские книжные магазины.

У Лотманов было принято поздравлять друг друга с праздниками, посылать открытки, телеграммы, а при любой возможности и подарки. Мама где-то достала прибор — умягчитель воды — и послала его в числе прочих новогодних подарков в Тарту. Вода в Тарту была жесткая, что мешало мыть голову, ведь соответствующих косметических средств тогда не было. Дядя Юра был очень рад и писал в ответ: «Дорогая Лидуха! Спасибо за подарки — все исправно получили. Все очень здорово. “Умягчитель” решили приделать к моему характеру. Только, видимо, придется часто промывать его тогда соленой водой для восстановления качества» (29.XII.65).

Мое поступление в университет было важнейшим событием не только в моей жизни, но и в жизни всей семьи. Дядя Юра писал мне:

Дорогая Лора,



Поздравляю тебя сердечно с началом первого учебного года<sup>6</sup>. Закаленная на картошке<sup>7</sup>, теперь ты, конечно, бросишься на германистику как тигр. Погоди еще, скоро я начну тебя свращать в структуральную веру. Пока что, если будет время, прочти книжку Ю. Степанова «Французская стилистика» М., 1965 — это полезная работа.

Vale et me ama<sup>8</sup>

24.IX.65

Тетя Зара и парни шлют тебе привет.

Дядя Юра дополнил свою подпись рисунком — автошаржем, как он часто делал (ил. 3).

Vale et me ama  
24.IX.65    
Тетя Зара и парни шлют  
тебе привет.

Ил. 3. Автошарж Ю. М. Лотмана.

Из архива Л. Э. Найдич.

Незабываемыми были посещения Эрмитажа, когда дядя Юра брал с собой племянниц — Наташу и меня. Он рассказывал нам о картинах и о художниках. Помню, как в итальянских залах он объяснял развитие живописи от иконы к более реалистическому искусству. Каким подарком было посещение с ним театра или кино! Как жалко, что это бывало

редко — только когда он приезжал в Ленинград и находил для этого время или когда я ненадолго приезжала в Тарту и у него была свободная минута.

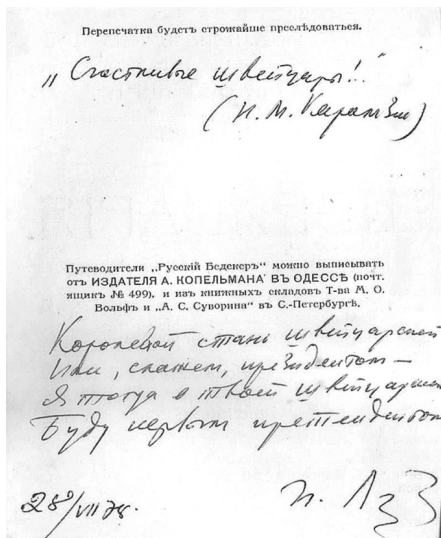
Незабываемыми были и прогулки с дядей Юрой по Невскому проспекту. Он говорил мне: «Выбери все, что хочешь, я тебе куплю». Мои желания были весьма скромными. Я коллекционировала открытки и обычно покупала одну-две открытки в неделю на деньги, данные родителями или сэкономленные на школьных завтраках. А тут покупай, что хочешь! Дядя Юра приговаривал:

6 Я поступила на немецкое отделение филологического факультета Ленинградского университета в 1965 году.

7 После поступления в университет всех студентов посылали в колхоз.

8 Будь здоров и люби меня (лат.). Заключительная форма письма у древних римлян.

«Вижу, что ты хочешь вот это!», — и тут же в моих руках был новый подарок. Он дарил мне не только репродукции классических живописцев, но и веселые открытки с шутками и карикатурами. Хорошо помню набор шуточных картинок «Веселые рыболовы». Узнав, что я полюбила Гёте (было мне тогда немногим более двенадцати лет), дядя Юра сделал мне роскошный подарок. Он купил у букинистов собрание сочинений Гёте — разумеется, по-немецки, готическим шрифтом. Дело было так. Приехавший из Тарту дядя Юра в сопровождении моей мамы явился с большим пакетом, и сразу же возникла какая-то торжественная атмосфера, обещавшая что-то особенное. Потом из пакета стали один за другим появляться тома большого формата в красивом темно-зеленом переплете. Я, конечно, была в восторге, и, наверное, запрыгала от радости. Когда я сильно радовалась, я в детстве всегда прыгала, за что дядя Юра прозвал меня «блоха». В томах Гёте было много картинок, которые все окружающие сразу стали рассматривать. При этом взрослые улыбались несколько смущенно, так как художник не скупился на изображение женских тел весьма пышных форм. Эти тома, подаренные дядей Юрой, вскоре стали моими любимыми. Я читала стихи и прозу великого Гёте и внимательно изучила предисловие, которое, как мне помнится, было весьма обстоятельным. Так я выросла с этими книгами. Я и впоследствии, уже став старше, неоднократно получала книжные подарки от тартуских Лотманов. Когда дядя Юра узнал, что я пишу германистическую диссертацию о диалектах Швейцарии, он подарил мне купленный у букинистов старинный бедекеровский путеводитель по Швейцарии<sup>9</sup> — как всегда, с остроумной надписью (ил. 4):



Ил. 4. Инскрипт Ю.М. Лотмана на путеводителе по Швейцарии. Из архива Л.Э. Найдич.

«Счастливые швейцары!»

(Н.М. Карамзин)

Королевой стань швейцарской  
Или, скажем, президентом —  
Я тогда в твоей швейцарской  
Буду первым претендентом.

28/VII 78 Ю. Л.

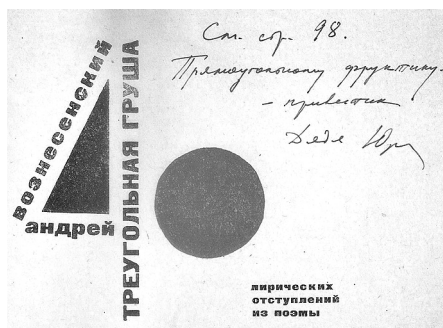
А вот другая дарственная надпись, на книге А. Вознесенского «Треугольная груша» (ил. 5):

См. с. 98<sup>10</sup>.

Прямоугольному фруктику — приветик.  
Дядя Юра

Конечно, делались и более существенные с материальной точки зрения подарки. Из Тарту привозились шерстяные вещи: кофточки, шапоч-

9 Швейцария. Подробное описание страны. 3-е изд. Киев, 1913 (Русские путеводители по Западной Европе «Русский Бедекер»; издания П. Копельмана).  
10 На с. 98 находилось стихотворение «Люблю Лорку».



Ил. 5. Инскрипт Ю.М. Лотмана на книге А. Вознесенского «Треугольная груша». Из архива Л.Э. Найдич.

ки, перчатки для меня и моей кузины Наташи. В Ленинграде таких вещей достать было невозможно. Тартуские родственники заботились о нашем внешнем виде. Однажды тетя Зара, приехав в Ленинград, повела меня в магазин, где вещи продавались по специальным талонам, бонам, которые дядя Юра получил в виде гонорара за публикацию в одной из социалистических стран. Она выбрала мне дорогой костюм, а когда я, воспитанная в чрезвычайной скромности, стала отказываться, сказала: «Носи и не позорь своим видом семейство!». Что ж, убедительный аргумент!



Ил. 6. (Слева направо) стоят: Мария-Кристина, Михаил, Ребекка, Александра Лотманы и Лариса Найдич. Сидят: Лидия Михайловна, Юрий Михайлович и Виктория Михайловна Лотманы. Фотография Александра Палатника.

Были случаи, когда дядя Юра готовил меня к школьным занятиям – как жалко, что это было так редко! Однажды мне особенно повезло, хотя начиналось все грустно и даже позорно. Было задание рассказать о стихотворении Пушкина «Деревня», и выяснилось, что ничего, кроме констатации тяжелой доли крестьян, я сказать не могу. А произошло-то это в присутствии дяди Юры. Мама была очень недовольна мной. Но мне тут же повезло. Дядя Юра рассказал об эволюции взглядов Пушкина и об особенностях этого стихотворения.

А маму он успокоил: «Школьный учебник, как каток, проходит по мозгу. Прочтешь – и ничего, кроме одной фразы, в голове не остается». Так он считал, и поэтому писал не только академические работы, но и пособия для учителей и популярные книги, которые с интересом читают люди разных возрастов и специальностей. Вообще, если наша мама делала мне и брату замечания в его присутствии, он, защищая нас, шутливо цитировал «Недоросля» Фонвизина: «Я прощу тебя, сестрица, для такого праздника отложить наказание до завтра». И дальше, повышая голос: «Не будь я Тарас Скотинин!»

В еще один приезд дяди Юры я мучилась над заданием по черчению. Тогда он взял из моих рук рейсфедер и объяснил мне, как надо с ним работать. Оказывается, и это он умел! Делал он все быстро и весело, с большой сноровкой. Умел приготовить обед, починить лампу, разложить на даче плиту на кирпичах. Знаю, а один раз и видела (был случай, что потек кран и на полу была лужа), как он виртуозно мыл пол. Этому он научился в армии.

На лекциях Лотмана в Ленинграде приходилось проталкиваться сквозь толпу. Тут мы, племянницы, пользовались знакомством: дядя Юра проталкивал нас перед собой. Лекции я конспектировала, потом перечитывала конспекты. Благодаря маме и дяде Юре я поняла, что филология – это интересно и уж совсем не скучно. Уже тогда я понимала, как мне повезло. Какой подарок сделала мне судьба! Подарок на всю жизнь.

Светлана Толстая

## Крупницы памяти

Не могу вспомнить точно, когда я впервые увидела Ю.М. Возможно, это случилось весной 1964 года в Москве, когда Ю.М. приезжал договариваться с В.В. Ивановым и В.Н. Топоровым о проведении летней школы по семиотике в Тарту и, скорее всего, заходил в Институт славяноведения. А может быть, и раньше. Во всяком случае, когда ранним августовским утром 1964 года мы большой московской группой высадились из поезда на вокзале Тарту и Ю.М. встречал нас на перроне с собачкой (может быть, собачка была не в этот раз, а в какой-то другой, но наверняка однажды была), мне казалось, что я уже давно его знала. И его легкая походка, изящная фигура, его галантность, его усы и шевелюра казались хорошо знакомыми. Это был первый симпозиум по семиотике, организованный Ю.М. и его учениками с большим участием московских структуралистов, объединенных вокруг сектора структурной типологии Института славяноведения. Нас повезли на автобусе на спортивную базу Тартуского университета в Кяэрику, где проходил симпозиум, о котором теперь уже так много (и в научном, и в личном плане) написано его участниками.

Дружба сектора структурной типологии с Ю.М. началась после знаменитого и скандального симпозиума по структурному изучению знаковых систем, прошедшего в Москве, в Институте славяноведения, в декабре 1962 года.

Ю.М. в симпозиуме не участвовал, но не мог не заинтересоваться им и весной 1963 года прислал в Москву своего аспиранта Игоря Чернова, и с этого времени связь сектора и близкого круга его друзей и единомышленников с Тарту, с Ю.М. Лотманом, со сборником «Семиотика. Труды по знаковым системам» стала постоянной и продолжалась до самой кончины Ю.М. в октябре 1993 года.

Во многих воспоминаниях о первой встрече москвичей и тартусцев в Кяэрику подчеркивается небывалый научный энтузиазм и особая, открытая и демократичная, человеческая атмосфера, но для нас, молодых московских участников, она была самым естественным продолжением того духа, который царил в секторе структурной типологии Института славяноведения и определялся прежде всего личностью Владимира Николаевича Топорова, первого руководителя сектора, так же как тартуский дух определялся личностью Ю.М. Лотмана<sup>11</sup>. В Тарту мы встретились с чем-то родным и знакомым нам по Москве.

За первой встречей в Кяэрику последовали долгие годы общения с Ю.М., главным образом в Москве и всего несколько раз в Тарту, и постоянные, хотя и нечастые, почтовые, телефонные или косвенные, через третьих лиц, контакты, связанные с изданием «Семиотики», куда Ю.М. неизменно приглашал нас с Никитой Ильичем Толстым, и несколько раз мы на эти приглашения откликнулись. Часто посредником бывал Б.А. Успенский или позже — В.М. Живов (обычно нас торопили с присылкой обещанных статей и очень редко обращались с какими-то техническими вопросами по готовящимся публикациям).

Второй и последний раз я участвовала (вместе с Н.И. Толстым) в «зимней» конференции в Тарту в феврале 1974 года<sup>12</sup>. Память об этой встрече окрашена трагическим ощущением конца — это была не просто последняя «школа», но последняя встреча, на которой присутствовал И.И. Ревзин. Он выступил на заключительном заседании с пламенной речью о научной и культурной миссии московско-тартуской семиотики, ее дальнейших возможностях и перспективах. Но через месяц он скоропостижно скончался. Почти сразу после этого уехал навсегда А.М. Пятигорский. Это были важнейшие фигуры всего семиотического движения. Сборники «Семиотика» продолжали выходить, но ни летних, ни зимних школ больше не было. Эта зимняя поездка запомнилась еще тем, что Ю.М. разрешил нам, московской «молодежи», однажды присутствовать на его лекции тартуским студентам. Это была лекция о Пушкине, и она навсегда осталась в памяти.

Наши встречи с Ю.М. участились в 1970-е и 1980-е годы, когда он стал регулярно приезжать в Москву, в основном зимой, во время студенческих каникул, но иногда и летом, и останавливался обычно у Б.А. Успенского. Ю.М. часто выступал с докладами — на заседаниях академического совета по культуре, в Литературном музее, в Музее изобразительных искусств (на Випперовских чтениях), в Институте славяноведения, в ВИНТИ, иногда в каких-то странных помещениях, чуть ли не подвальных. Мы старались бывать на его

---

11 В последнем письме к В.Н. Топорову, продиктованном за два месяца до смерти, Ю.М. Лотман писал о «чувстве глубокой внутренней близости», которое всегда у него возникало при соприкосновениях с миром В.Н. Топорова — «и научным, и человеческим» (*Лотман Ю.М. Письма. 1940—1993 / Сост., подгот. текста и коммент. Б.Ф. Егорова. М., 1997. С. 690*).

12 В «промежуточных» школах, к сожалению, не удалось участвовать из-за рождения и малолетства детей.

докладах; со временем туда стали стекаться толпы слушателей и подчас трудно было найти место. Но эти конференции и выступления были только поводом для приезда Ю.М. Целыми днями он работал в библиотеках или архивах, а по вечерам иногда устраивались встречи — чаще у Успенских на Часовой, иногда у нас на Ордынке, помню еще вечер на Басманной у Оли Терновской.

Вспоминаю встречу у нас на Крещение, вероятно в январе 1975 года. Мы пригласили Успенских (Б.А. и Галю) с Ю.М., как вдруг в назначенный день наша младшая четырехлетняя дочь Фекла сильно разболелась, лежала неподвижно с высокой температурой в своей кроватке, и мне, конечно, в такой ситуации нелегко давалась роль хозяйки. Ю.М. сразу заметил мое состояние и решительно сказал: «Пустите меня к ней». Он подсел к девочке и стал читать ей «Сон Татьяны». Он просидел с Феклой довольно долго, и случилось чудо: жар упал, и вскоре ребенок заснул. Другой раз, когда Фекла была уже чуть постарше и ей надоело слушать взрослые разговоры, она забралась под стол и там тихонько сидела со своими игрушками. Очень скоро Ю.М. перебрался к ней, и они увлеченно беседовали под столом, очень довольные друг другом. В отличие от общительной Феклы, наша старшая дочь Марфа никогда не выходила к гостям, забивалась в свой угол и там тихонько занималась своими делами. Однажды во время нашего долгого застолья Марфа, проголодавшись, вышла в кухню чего-нибудь съесть. И вдруг Ю.М. зашел туда и, увидев Марфу, спросил, почему она не сидит со всеми. Марфа отговорила тем, что много уроков. Ю.М. спросил, что именно надо учить. Узнав, что это была биология (земноводные и пресмыкающиеся), Ю.М. сказал: «Я сейчас тебе объясню». И объяснил очень внятно, гораздо лучше, чем в учебнике.

В апреле 1978 года умерла Галя, жена Б.А. Успенского, и это было большим горем для всех друзей этой семьи. На похороны приехала наша близкая польская подруга Эльжбета Янус и на какое-то время осталась в Москве поддерживать Бориса Андреевича и его семью. Часто в это время бывал в Москве и Ю.М. Когда Эле надо было возвращаться в Варшаву, ее пришли проводить на Белорусский вокзал Б.А. Успенский, Н.И. Толстой с детьми и Ю.М. (я же в это время как раз была в Польше в командировке и ожидала Элю с московскими новостями). Мои дочери на всю жизнь запомнили «завет» Ю.М. непременно посмотреть вслед уходящему поезду, на задние красные огоньки и до этого не уходить с перрона. Этот завет неизменно исполняется ими до сих пор, хотя на поездах стали ездить редко и провожать тоже.

Чаще, однако, мы встречались с Ю.М. у Успенских. Особенно запомнилась одна из таких встреч, когда Ю.М. и Никита Ильич, устроившись в кабинете Бориса Андреевича посреди книжного развала, вспоминали войну и фронт. У них было что вспомнить, и их разговор мог бы длиться бесконечно. Но самым увлекательным для них и для слушателей оказался рассказ о вшах на войне. Тут уж они были знатоки и с удовольствием наперебой делились своим опытом. Ю.М., впрочем, об этом написал потом в своих воспоминаниях.

В конце 1970-х годов Н.И. Толстой ездил в Тарту, вероятно читал там какие-то лекции или выступал оппонентом, и в один из вечеров был приглашен к Лотманам. Его провели в кабинет Ю.М., и, пока хозяева собирали на стол, он рассматривал книги на полках. Когда вошел Ю.М., Никита Ильич сказал: «Как приятно видеть знакомый рабочий беспорядок!». На это Ю.М. с деланным возмущением ответил: «Помилуйте, сударь, мы с Зарой Григорьевной с утра убираем, убираем, а Вы говорите — беспорядок!».

В 1979-м — начале 1980-го года Ю.М. и Б.А. Успенский готовили к изданию «Письма русского путешественника» Карамзина в серии «Литературные памятники» и вели долгую, отчаянную и кровопролитную войну с издательством «Наука» за право сохранить в издании некоторые особенности орфографии и пунктуации, значимые для языка и текстов XVIII века<sup>13</sup>. Устав от этой борьбы и не добившись желаемых результатов, они решили, что эти текстологические вопросы заслуживают отдельного серьезного обсуждения на страницах академической печати. Ю.М. и Борис Андреевич предложили Н.И. Толстому совместно написать статью для «Известий АН СССР». Статья была написана, однако ее продвижение в печать оказалось почти столь же мучительным, как и издание текстов Карамзина. В редакции «Известий» были не согласны с позицией авторов; авторы на каком-то этапе были готовы забрать статью и передать ее в «Славяноведение», но в конце концов статья была напечатана в 1984 году в «Известиях», хотя и с приложением «От редакции», где указывалось на дискуссионность выдвигаемых положений<sup>14</sup>. Все это время между авторами происходило оживленное общение по вопросам теории текстологии и особенно тактики борьбы с редакторами.

Моя последняя встреча с Ю.М. была и неожиданной, и трагичной. Осенью 1990 года я поехала в Эстонию на конференцию фольклористов, посвященную 90-летию Л. Лооритса, которая проходила сначала в Тарту, а потом в Пярну, где демонстрировались фольклорные и этнографические фильмы. Когда я вернулась в Тарту, чтобы затем выехать в Москву, я узнала о кончине Зары Григорьевны. На следующий день я присутствовала на траурной церемонии в Тартуском университете, где студенты с зажженными свечами стояли на ступенях лестницы и под траурную музыку провожали гроб с телом Зары Григорьевны. Осиротевший Ю.М. стоял неподвижно, поддерживая своих внушек. Я не решилась подойти к нему близко. И только в церкви на отпевании мы обменялись горькими взглядами.

В конце 1992 года, когда наступила совсем другая эпоха, Н.И. Толстой попытался добиться избрания Ю.М. в академики Российской академии наук. Для этого нужно было согласие Ю.М. и какие-то бумаги. Мы позвонили Ю.М. в Тарту, и Н.И. изложил ему свой план действий. Ю.М. благодарил за старания, но никакого энтузиазма к этой идее не проявил. Тем не менее Н.И. начал свои действия<sup>15</sup>. Однако скоро ему объяснили, что это невозможно, поскольку Эстония уже другая страна, и «иностранные» ученые принимаются в Академию по другому, особому чину.

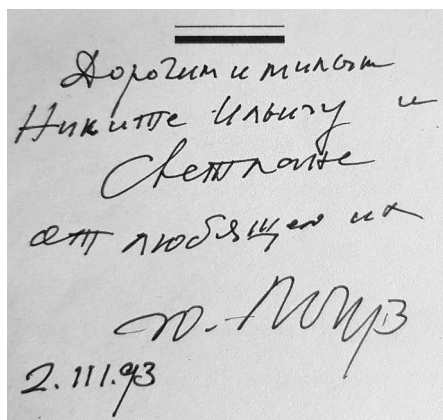
Последнее, что осталось нам на память о Ю.М., — это присланная им весной 1993 года его книжечка «Культура и взрыв», надписанная нам собствен-

13 Обо всей этой эпопее подробно рассказывается в письмах Ю.М. к Б.Ф. Егорову и Б.А. Успенскому. См.: *Лотман Ю.М.* Письма. 1940—1993 / Сост., вступ. статья и коммент. Б.Ф. Егорова. М.: Языки русской культуры, 1997.

14 См.: *Лотман Ю.М., Толстой Н.И., Успенский Б.А.* Некоторые вопросы текстологии и публикации русских литературных памятников XVIII века // *Известия АН СССР. Серия литературы и языка.* 1981. Т. 40. № 4. С. 312—323.

15 На предыдущих академических выборах (в 1990 году) Н.И. Толстому и Д.Н. Шмелеву удалось добиться избрания в академики В.Н. Топорова, минуя звание члена-корреспондента. В 1989 году их же стараниями В.Н. Топорову было присвоено звание доктора филологических наук *honoris causa* (до этого он долгие годы оставался всего лишь кандидатом филологических наук).

норучно 2 марта 1993 года, когда уже Ю.М. почти не мог писать своей рукой и диктовал письма своим помощникам. Он написал: «Дорогим и милым Никите Ильичу и Светлане от любящего их Ю. Лотмана» (ил. 7). Все предыдущие его надписи на книгах неизменно были выдержаны в галантном стиле, и первым адресатом значилась Светлана, или Светлана Михайловна, а в данном случае порядок адресатов объяснялся, видимо, тем, что Ю.М. хотел таким косвенным образом поблагодарить Никиту Ильича за его безуспешные хлопоты.



Ил. 7. Инскрипт Ю.М. Лотмана на его книге «Культура и взрыв». Из архива С.М. Толстой.

22 июня 1995 года в Москве, в Библиотеке иностранной литературы, был устроен вечер памяти Ю.М. Лотмана по случаю выхода в свет первого «Лотмановского сборника». Никита Ильич пошел на этот вечер и, вернувшись домой, поставил на стол пригласительный билет с портретом Ю.М. на простой серой бумаге, прислонив его к подножию настольной лампы. Давно уже нет и Никиты Ильича, а этот скромный бумажный портрет стоит на столе до сих пор, уже четверть века. Я только вложила его в прозрачный целлофановый футлярчик, чтобы защитить от пыли и света.

Кирилл Разлогов

## Юрий Михайлович, Зара Григорьевна и кино

Шел 1970 год. Только что вышла книга Юрия Михайловича Лотмана «Структура художественного текста». За год до этого я закончил университет, стал научным сотрудником отдела научной обработки иностранного фильмофонда Госфильмофонда СССР и был принят в аспирантуру Института истории искусств. И тут мое увлечение кино и структурализмом закономерно пересеклось с интересами ведущих представителей московско-тартуской семиологической школы. Вячеслав Всеволодович Иванов работал над книгой «Очерки по истории семиотики в СССР», в основном посвященной теоретическим воззрениям и творческой практике Сергея Эйзенштейна, а интерес Юрия Михайловича к кино вскоре найдет воплощение в работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики». Это был пик моды на семиотику и структурализм в СССР, что вскоре



привело к волне запретов. Намеченные к изданию книги рассыпáлись, исследователи приобретали репутацию неблагонадежных. Подготовленный тогда мной к изданию сборник классических зарубежных работ по семиотике кино выйдет только через пятнадцать лет, в 1985 году. Но эти трудности были впереди. Пока в этой сфере царил жизнеутверждающий оптимизм, ярким воплощением которого был для меня именно Лотман с его впечатляющими усами и столь далекой от академизма живостью общения.

Семиотическая проблематика мне в те годы была особо близка, поскольку в своих искусствоведческих исканиях и кинематографических планах в период своего краткого пребывания во Франции в начале 1960-х годов я был сформирован школой структурализма, в первую очередь структурной антропологией Клода Леви-Стросса, работами Ролана Барта и позднее — Кристиана Метца. Естественно, я с большим пиететом относился к старшим коллегам из отечественной семиотической школы. Кроме того, моя сестра Лена отучилась на отделении структурной и прикладной лингвистики филологического факультета МГУ, что мне позволило ближе познакомиться со светилами структурной лингвистики. С Юрием Михайловичем Лотманом, если не ошибаюсь, меня свел Борис Андреевич Успенский. Его брат, Владимир Андреевич, учил сестру Лену, и они в дальнейшем были в контакте практически всю оставшуюся жизнь.

Работая в Госфильмофонде, я получил возможность устраивать различные мероприятия. Не помню уже, как и почему возникла идея организовать специальный выездной кинематографический семинар с показом классических и современных фильмов, в том числе не демонстрировавшихся в Советском Союзе западных шедевров, используя коллекцию Госфильмофонда, и сделать это именно для тех ученых, которые оказали на меня как начинающего исследователя наиболее сильное влияние. Этой идеей удалось заинтересовать уже сплоченную группу людей, представляющих семиотическую науку в России и Эстонии, то есть тогда еще в Советском Союзе. Из кинематографистов моей соратницей была Нея Марковна Зоркая, а представители семиологии прибыли чуть ли не в полном составе. На семинаре были и Вячеслав Всеволодович Иванов, и Елизар Моисеевич Мелетинский, ну и, конечно, Юрий Михайлович Лотман с женой Зарой Григорьевной Минц, и многие другие известные ученые. Зара Григорьевна поразила меня тогда рассказом о том, как она подготовила свою докторскую диссертацию, изучая собственных детей.

Юрий Михайлович был душой компании, одной из самых ярких и влиятельных фигур того времени, и таким его образ надолго остался в моей памяти, тем более что позднее наши пути пересекались очень редко.

Он был человеком, безусловно, чрезвычайно чутким по отношению не только к научным идеям, но и к самым разным нюансам повседневности прошлого и настоящего. Лотман сочетал в себе авторитет ученого, и удивительный магнетизм, и человеческую привлекательность, которые позднее позволили ему увлечь своими беседами о русской культуре очень широкую аудиторию. Его любимой поговоркой был своеобразный припев: «Три тантриста выпили по триста!». Тантризм в общественном сознании тогда воплощал мечту о безудержной мистической сексуальности, а триста грамм водки были нормальной дозой для советского интеллигента.

Помимо секса (в том числе супружеского) и выпивки основными на семинаре были просмотры и обсуждения фильмов. «Запретный плод» был притя-

гательным и поучительным. Моя функция в первую очередь состояла в отборе киноматериала (в пределах доступного на закрытой площадке Госфильмофонда) и его представлении перед каждым сеансом, в чем по русским и советским фильмам мне помогала Зоркая. Для Юрия Михайловича этот семинар был особо интересным и важным потому, что в то время он уже начинал работу над своей книжкой о кино. Возможно, что этот замысел и возник у него в результате нашего семинара. Он принимал активное участие в бурных обсуждениях после просмотров и нередко спорил со мной. Я же по молодости считал себя уже крупным специалистом (и действительно, как киноман, хорошо знал и историю, и современное кино) и в этой сфере смотрел на окружающих (кроме, разумеется, Зоркой и Иванова) как на дилетантов. Вместе с тем я активно впитывал всю ту научную проблематику, которая обсуждалась вокруг. Думаю, что обмен мнениями здесь был обоюдно интересным. Не случайно в дальнейшем «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» стали одной из самых популярных книг о кинематографе в интеллигентских кругах.

Меня тогда особо занимало то, что я получил доступ в святая святых, в семиотическую элиту отечественной науки. Комментируя фильмы, которые мы показывали, я занимался кинопросвещением в этой очень специфической среде. Юрий Михайлович в этом плане был мне лучшим помощником. Вячеслав Всеволодович Иванов, уже тогда бывший специалистом по Эйзенштейну, обладал обширными знаниями в интересующей меня сфере. Преимущество Юрия Михайловича было в том, что он вписывал все наши размышления в более широкий культурологический и семиотический контекст и рассматривал (и научил меня рассматривать) кино не в отрыве, а в эпицентре культурных процессов.

Полагаю, что дальнейшие гонения на семиотику побудили его найти прибежище в своих изначальных изысканиях по истории русской культуры и литературы и заняться вещами менее рискованными и более традиционными, что вылилось в «Беседы о русской культуре» на канале «Культура» и сделало кабинетного исследователя всенародно знаменитым.

Характерно, что Юрий Михайлович сохранил вкус к просветительству и к кино до самых последних лет жизни, когда он уже отошел от семиотики в сторону культурологии. В книге «Диалог с экраном», написанной Лотманом совместно с Юрием Цивьяном, бывшим в свое время моим коллегой по аспирантуре Института истории искусств, он предложил массовому читателю и зрителю своеобразное введение в понимание кинематографа.

У меня же в памяти остались те полные открытий и восторгов дни, когда произошло случайное пересечение главных сфер моих интересов — экранного искусства и новых направлений в гуманитарном знании, символами которых для меня остались Юрий Михайлович и Зара Григорьевна.

Людмила Горелик

## Пушкинское «самостоянье» в личности Ю.М. Лотмана

Мне посчастливилось познакомиться с Ю.М. Лотманом благодаря затруднительным обстоятельствам — такой оксюморон. И сейчас я этим трудным обстоятельством даже благодарна. Я работала в Борисоглебском пединституте, в 1977 году завершила кандидатскую диссертацию, которую писала как соискатель, под руководством смоленского профессора (тогда еще доцента) В.С. Баевского. Знакомство с Лотманом произошло из-за сложностей с ее защитой. Диссертация была стиховедческая, с использованием точных методов, что не поощрялось, а в моем случае (никому не известный молодой исследователь из крохотного провинциального педвуза) оказалось даже фактически запрещено. Во всяком случае, требуемые для защиты статьи пришлось депонировать (в печать не брали), а диссертацию к защите ни один из столичных вузов (где были сосредоточены диссертационные советы) принять не захотел. Чаще всего ее не соглашались даже взять в руки. Просто отказывали — и все.

После трех лет бесплодных поисков В.С. Баевский обратился к Ю.М. Лотману с просьбой посмотреть мою диссертацию, и он согласился! Я привезла свою работу в Тарту январским морозным утром. Оставила на кафедре. Примерно через месяц научный руководитель сообщил мне, что работа понравилась и Ю.М. Лотман даже высказал желание оппонировать. Забирала диссертацию я уже из его рук. Тогда я впервые увидела Ю.М. Лотмана и З.Г. Минц, побывала в их квартире...

Все в этой квартире показалось мне прекрасным. И замечательная собака Джерри — большой беспородный пес, — дружелюбно встретившая меня в заваленной одежде и обуви прихожей, и комната, куда меня провели, — с печкой у стены, с большим столом посередине, и открытая из прихожей дверь в кабинет Юрия Михайловича — через этот проем видны были стоящие в ряд стеллажи, — как в библиотеке... И еще три закрытые двери: одна, также из прихожей, вела в крохотный кабинетик Зары Григорьевны, а две из гостиной — в комнаты сыновей. Из этой же гостиной была и дверь в кухню — впоследствии мне приходилось неоднократно пить там чай с Зарой Григорьевной.

До того мне редко приходилось видеть настоящих ученых. Ю.М. Лотман поразил полным отсутствием академического высокомерия или какой-нибудь позы. Не был он похож и на небожителя. По моему тогдашнему опыту это было редкостью. Помню, что он поинтересовался, есть ли мне, где переночевать: в Тарту было совсем плохо с гостиницами. К счастью, я сумела устроиться в комнате отдыха на вокзале, но по тому, как был задан вопрос, уверена: в случае полной бездомности он принял бы участие в моем устройстве.

Позднее мне довелось много раз бывать в этом доме, и я не раз удивлялась, насколько великий ученый внимателен к житейским трудностям других — студентов, аспирантов... Помню, например, как он сокрушался по поводу слишком легкой осенней одежды студентки ТГУ Люды, так же, как я, пришедшей к нему читать: ЮрМих (так звали его студенты) легко выдавал книги из своей огромной библиотеки всем нуждающимся, но после нескольких невосполнимых пропаж особо ценные перестал выдавать, а приглашал читать их в его ка-

бинете... Да, помню, как мы несколько вечеров читали втроем (ЮрМих, Люда и я), сидя в креслах за журнальным столиком...

Эти счастливые вечера стали возможны, потому что время моей защиты совпало со временем плановой стажировки, и у меня (редкий случай) хватило ума пройти эту стажировку в Тарту. Да, с сентября по ноябрь включительно 1981 года я жила в Тарту, посещала спецкурсы ЮрМиха и Зары Григорьевны, очень часто бывала у них в доме.

Дом этот был чрезвычайно открыт. Зара Григорьевна была общительна — непосредственна в общении, открыта. Юрий Михайлович это свойство жены одобрял и поддерживал. У меня сложилось впечатление, что работали они в основном по ночам. Днем в их квартиру постоянно приходили студенты, аспиранты, звала Зара Григорьевна и меня, стажерку. Да, в те три месяца мне приходилось часто обедать в гостиной Лотманов или пить чай с Зарой Григорьевной на кухне. Больше я общалась с ней, но и Юрий Михайлович нередко присоединялся и принимал участие в беседе. Видела я его и в университете, и на защите моей он был оппонентом, а перед этим кандидатский экзамен я сдавала тоже ему. В составе комиссии было три человека, но вопросы мне задавал преимущественно Ю.М. Лотман. А длился мой экзамен (именно опрос) почти три часа! Вот как серьезно относился ЮрМих к преподавательской работе. Тщательность проверки соединялась с большой доброжелательностью к экзаменуемому. Эти же качества он проявил как оппонент.

Я уже опубликовала два обширных воспоминания о тартуских встречах<sup>16</sup>. Здесь, чтобы не повторяться, напишу только об одном свойстве многогранной личности ЮрМиха. Это редкое качество стало понятным мне не сразу. С годами я все чаще вспоминаю важный разговор с Ю.М. Лотманом, увы, нелестный для меня, но многое открывший. Пожалуй, мимоходом, отнюдь не собираясь учить и воспитывать, он указал мне жизненное направление.

Это было уже после моей защиты, ближе к концу стажировки. Мы сидели втроем в большой комнате — она исполняла роль гостиной и столовой, — Юрий Михайлович, Зара Григорьевна и я. Хозяева стали расспрашивать о моей жизни, о дальнейших планах. Услышав, что я живу в общежитии, ЮрМих воодушевленно (как я уже говорила, он был внимателен к быту собеседника и очень доброжелателен) заметил: «Ну, теперь, после защиты, Вы, наверно, скоро получите квартиру!».

В ответ я начала, как это было принято в моей среде и как подсказывал мой жизненный опыт, приbedняться: «Вряд ли. В Борисоглебске квартиры дают с трудом. А уж мне тем более не светит, хорошо хоть на работу взяли». И пояснила, что приехала работать в Борисоглебский пединститут после долгих бесплодных поисков педагогической работы в Смоленске, что город это районный, маленький... И тут я заметила холод в глазах Юрия Михайловича. «Но ведь и Тарту — маленький город, — сказал он. — И здесь не было такой кафедр, когда мы приехали...».

Он не договорил, но мысль была ясна: человек сам строит мир вокруг себя и именно от него зависит, каким этот окружающий его мир станет. Удивительная, просветительская мысль! Тогда, в октябре 1981-го, я ее, конечно, отметила,

16 Горелик Л.Л. Осень в Тарту // Русская филология / Ученые записки. Смоленск: Траст-имаком, 1994. С. 18—30; О Юрии Михайловиче Лотмане. Интервью с Л.Л. Горелик (беседу вела Татьяна Пастернак) // Край Смоленский. 2016. № 3. С. 55—61.

но не поняла всей ее глубины и важности для понимания личности Юрия Михайловича. Как это свойство формировалось и осознавалось им самим, я поняла позже — отчасти из его трудов.

Конечно, ЮрМих был серьезным академическим ученым, новатором и первопроходцем в науке, тут никто не посмеет возражать, это очевидно. Вместе с тем в его работах чувствуется огромная научная интуиция, свободный полет, свойственный скорее художнику. Читая его строго доказательные, в меру научно-суховатые труды, видишь и авторское отношение — видишь, что многое в описываемых (открываемых) явлениях затрагивает его лично. Его не оставляли равнодушным вопросы этики и ума. В книгах о Карамзине и Пушкине он показывает попытки жизнестроительства по принципам «самостоянья человека».

Короткое знакомство с Юрием Михайловичем приоткрыло мне, что и свою жизнь он строил по этим принципам. Не буду сейчас пересказывать всем хорошо известные этапы биографии Лотмана, показывать, сколь многое ему приходилось преодолевать и как легко, красиво, без жалоб и пеней он это умел делать. Ему хватало сил и на шутки, и на семейный быт, и на встречи с друзьями, и на опеку студентов-аспирантов. И все это на фоне непрерывного, тяжелого, требующего большого умственного напряжения труда. В письмах, в воспоминаниях возникает «это веселое имя» — Лотман. И у него был очень сильный характер. Сердился он редко, но не послушаться его было нельзя. Мне довелось наблюдать его гнев всего дважды. Один раз Джерри пришел в кабинет и помешал работать. «Уйди отсюда!» — повернулся к нему ученый, и обычно не очень-то послушная собака сразу молча удалилась. Второй раз при сдаче кандидатского он сделал замечание задавшей неуместный вопрос недавней своей студентке. «А Павел Семенович разве не придет?» — спросила она, прекрасно зная, что П.С. Рейфман в этот день провожает сына в США — тогда это была разлука навек. «А Вас это не должно волновать!» — ЮрМих сказал это не громко и без раздражения, однако так, что, будь на месте той девушки я, я просто провалилась бы сквозь землю. И все.

О том, как стойко, без видимого волнения и жалоб он умел держать удар, свидетельствует история с аспирантурой, которой его, лучшего студента, фронтовика, члена партии (вступил на фронте) так подло лишили. Она не помешала ему защититься в срок и стать ученым. А когда я была на стажировке осенью 1981 года, я с удивлением узнала, что Ю.М. Лотман числится на кафедре зарубежной литературы... Фактически он, конечно, не оставлял свою кафедру. Мелкая придирка комиссии (мол, на одной кафедре муж и жена) была изящно обойдена таким образом.

Возможно, эту неизменную верность себе, своим этическим принципам и своему пути, которая сохраняется человеком в любых обстоятельствах, Ю.М. Лотман отчасти почерпнул из русской литературы. Думаю, его личности это качество было свойственно от природы, однако погруженность в русскую литературу, глубокое погружение в биографии Карамзина и Пушкина (о которых он, как известно, писал), должны были укрепить это редкое и благородное качество.

Короткий, в общем, период знакомства с Юрием Михайловичем оказал на меня большое влияние. Разумеется, я благодарна ему за помощь при защите кандидатской — он не побоялся сложностей с защитой «крамольного» стиховедческого труда, не побоялся взять эти подсчеты в руки, внимательно ознакомиться с ними и высказать свое мнение. Но не менее я благодарна судьбе и за возможность, пусть недлительного, общения с этим человеком.

Когда мою кандидатскую утвердили в ВАКе, Ю.М. Лотман прислал коротенькое поздравление. На открытке изображена модель небольшого кораблика под ало-полосатыми парусами, на борту название — «Некман-Грундъ». На обратной стороне есть пояснение, что это плавучий маяк, который должен оставаться на своем месте даже во время большого шторма. С годами я в этой открытке начала находить некую символику — хотя, может быть, изначально никакой символики не было. Но я ее для себя там нашла, и, когда бывают в жизни штормы, на эту открыточку смотрю.

Галина Пономарева

## Осколки воспоминаний о Ю.М. Лотмане

У меня в руках детский калейдоскоп. Я его медленно верчу. Осколки воспоминаний складываются каждый раз в причудливую мозаику.

### Запах роз

Тарту. 1980-е годы. Работаю в Тартуском университете и учусь в заочной аспирантуре. Вошла в квартиру в доме на улице Бурденко, где жили Ю.М. Лотман и З.Г. Минц. Вручила цветы Заре Григорьевне. Она равнодушно сказала: «Не в коня корм». Тут же вклинился Юрий Михайлович: «Вы бы ей лучше бутерброд с колбасой принесли. А цветочки я возьму к себе в кабинет, если позволите». Кивнула головой. А Юрий Михайлович мгновенно впился носом в розы, как пчела. Вдыхал аромат. Я любовалась. Он с сожалением поднял голову от цветов и ушел с цветами в свой кабинет.

### Еще о розах

В начале 1980-х годов Юрий Михайлович увлекался изучением правого и левого полушария мозга. И мы сотрудничали с группой ленинградских физиологов под руководством Л.Я. Балонова. Сейчас из этой группы осталась только лингвист Т. Черниговская. Балонов с женой жил летом в Эстонии, в Пеэду. У них был там небольшой дом. Это недалеко от Эльвы. В 1983 году Балонов умер на даче. Некоторое время спустя мы поехали с Юрием Михайловичем на поезде из Тарту в Пеэду, где жила вдова Балонова Д.А. Кауфман. Я нервничала, что-то перепутала, и мы вышли на остановку раньше. В Тыравере вместо Пеэду. Оттуда до Пеэду было около четырех-пяти километров. Ждать следующего поезда было долго, поэтому мы пошли пешком по шпалам. А это был сентябрь. Накрапывал дождь. Я была в полном отчаянии от своей рассеянности. Вне-

запно Юрий Михайлович спросил: «Здесь розами пахнет или у меня уже галлюцинации начались?». Я рассеянно ответила: «Так, наверно, пахло от молодого Карамзина». Молодой Карамзин, творчеством и биографией которого Лотман много занимался, был петиметром. Потом продолжила: «Духи у меня такие, розовые, болгарские, по два пятьдесят». В Ленинграде, на Невском проспекте, тогда был магазин «Болгарская роза», где я покупала духи в деревянном флаконе. Но в этот раз запах роз Юрия Михайловича уже не радовал.

## В травматологическом пункте

В феврале 1981 года мы готовили семинар «Мозг и культура» с физиологами из Ленинграда. Мы должны были встретиться на кафедре с Юрием Михайловичем. Внезапно я узнала, что Юрий Михайлович упал на Домберге и на встречу не придет. Помчалась в Марьямыйза, в травматологическое отделение. Увидела Юрия Михайловича, которого везли на каталке. Глаза у него были закрыты. Позднее он вспоминал: «Первое, что я увидел, была плачущая Галя». Потом его куда-то повезли. Я пошла за каталкой. Стали заполнять бумаги. У Лотмана стали спрашивать данные. Ему было трудно говорить. Отвечала я. Время рождения. Адрес. Потом он с трудом достал паспорт. Медсестра спросила меня: «Кем Вы ему приходитеесь?». За меня ответил Юрий Михайлович: «Дочь». Медсестра с сомнением в голосе сказала: «Вы совсем не похожи». На следующий день я пришла навещать Юрия Михайловича в больницу. Он немного повеселел. В больнице ему сказали, что на той же каталке везли академика П. Аристэ, который упал на том же самом месте. Мы сидели за столиком, на котором лежала забинтованная гипсовая повязка и перед плакатом «Травматологический пункт — навстречу съезду». Я вспомнила фразу из книги «Уход за больными», которая была нашим учебником по медицине: «В больнице должны быть картины жизнеутверждающего содержания». Юрий Михайлович ответил, что в больнице, где он когда-то лежал, висела картина: «Расстрел 26 бакинских комиссаров». На следующий день его выписали. Семинар мы провели.

## Рассматривая фотографии

Юрий Михайлович любил пошутить. Однажды к ним пришли в гости Лариса Ильинична Вольперт и Павел Семенович Рейфман, принесли сделанные ими фотографии семьи Лотманов. Юрий Михайлович посмотрел на фото, где были изображены он и Лариса Ильинична, а между ними сидела маленькая Сильвия — дочь Алеша. А потом сказал, обращаясь к Вольперт: «Мадам, а это плод нашего общего с Вами греха». Ларису Ильиничну, которая занималась французской литературой и руководила студенческим театром, трудно было чем-то смутить. Но тут она покраснела и чуть заикаться не стала.

## В кабинете Зары Григорьевны

В кабинете Зары Григорьевны висел портрет Владимира Соловьева, творчеством которого она занималась. Однажды во время разговора Юрий Михайло-

вич протянул руку к портрету и спросил: «А ты что думаешь об этом, Владимир Сергеевич?». Соловьев безмолвствовал.

## На предзащите

На заседании кафедры литературы должны были обсуждать мою кандидатскую диссертацию. А перед этим были другие важные текущие вопросы. Их так долго рассматривали, что пришлось сделать обеденный перерыв, а рассмотрение моей диссертации продолжить уже после обеда. Юрий Михайлович отреагировал на это словами: «Повесили на дыбу и ушли обедать». После обеда сытые и довольные литературоведы допустили к защите мою диссертацию.

## Любимая цитата

Юрий Михайлович очень любил цитировать слова Митрофанушки из «Недоросля» Д. Фонвизина: «Всю ночь дрянь какая-то снилась: то матушка, то батюшка».

## Стихотворный экспромт

Тема стукачей в Тарту была актуальна. Стукачи были и среди студентов. У нас на курсе один из них организовал вечер встречи с КГБ. Его папа был полковником. Слежка велась и за семьей Лотманов. Вспоминается экспромт Юрия Михайловича:

Накупили сухача,  
Пригласили стукача.

Вадим Парсамов

## **«Всякое общение есть воспитание»**

Эти слова Юрия Михайловича Лотмана (далее ЮМ) очень точно передают суть его педагогической системы. Те, кому выпало счастье быть его студентами, несомненно помнят, сколь разнообразным было общение Учителя с ними. И не только в университетских помещениях, но и у себя дома, в городском парке, в кафе и, наверное, еще много можно было бы указать мест, в которых ЮМ с необыкновенной щедростью делился с нами богатством своей души. Для нас это было счастье, а для него, как я сейчас понимаю, важнейшей потребностью, может быть, не меньшей, чем научная работа или чтение лекций. И не так уж



важно, кем впоследствии стали его ученики, как то, что для многих из них это общение продолжается вот уже почти тридцать лет после его смерти. Для самого ЮМ смерть была условием жизни, а память — способом преодоления смерти и возможностью вести диалог с теми, кого с нами уже нет.

Осенью 1981 года, когда я поступил на первый курс Тартуского университета, Юрий Михайлович Лотман читал нам «Введение в специальность», и я имел возможность сообщить ему, что собираюсь на следующий год записаться в его семинар. Однажды в коридоре главного здания, где читались лекции, он остановил меня и предложил зайти к нему как-нибудь «для разговора». На мой вопрос, когда у него будет время, он ответил: «Времени не будет никогда, поэтому заходите в любое время». Через несколько дней, в сильном волнении, я впервые переступил порог его большой квартиры на улице Бурденко. Первая же фраза, которую произнес ЮМ, когда мы сели в его кабинете, меня поразила: «Я скоро умру, и в этом нет ничего особенного». Он пояснил, что начал работу, для завершения которой ему потребуется пять лет<sup>17</sup>, и что он не уверен, что они у него есть, поэтому (не помню, как он точно сформулировал) с моей стороны было бы бессовестно зря отнимать у него время. И далее, перефразируя известное выражение Льва Толстого: «Если можете не заниматься наукой — не занимайтесь», — он продолжил: «Жизнь пролетит незаметно, оглянитесь назад, а там — пустота. Но если Вы все-таки решитесь, то я должен каждую неделю видеть Ваш рост, иначе Вы будете напрасно тратить мое время». Так или примерно так начался наш разговор. Когда далее мы перешли непосредственно к теме моей будущей работы, я сказал, что хотел бы заниматься Кюхельбекером. ЮМ с энтузиазмом отреагировал на мое предложение. И тут же, достав с полки книгу — это был посмертно изданный труд его учителя Николая Ивановича Мордовченко «Русская критика первой четверти XIX века», — он протянул ее мне с заданием законспектировать все, кроме главы «Споры о комедии», и добавил, что глава о Кюхельбекере — это лучшее, что о нем написано. Так с конспектирования Мордовченко началась моя учеба у Лотмана.

Кюхельбекером я занимался два первых года, а по окончании второго курса ЮМ предложил мне на будущий год заняться Пестелем. Для меня это было неожиданно, но у ЮМ была своя логика. Пестель интересовал его как «архаист», ЮМ полагал, что его можно вписать в кружок «младших архаистов» (Кюхельбекера, Грибоедова, Катенина). В двух своих работах: комментарии к «Евгению Онегину» и статье «Архаисты-просветители» — ЮМ коротко упоминал о терминологической реформе Пестеля, напоминающей корнесловие Шишкова. Но я потом понял, что у ЮМ был и другой интерес. Работая над книгой о Карамзине, он много читал о Французской революции, и, видимо, тогда уже ему пришла мысль о возможной связи «шишковизма» Пестеля с языковыми проектами якобинцев. Мне, третьекурснику, это и в голову прийти не могло, и ЮМ сначала ничего мне об этом не сказал. Я же в полном соответствии с исследовательскими штампами того времени полагал, что декабристы, как дворянские революционеры, «боялись» народного размаха Французской революции. Правда, кое-какие сомнения закрадывались. В частности, мне не давала покоя фраза Пестеля, приписываемая ему в мемуарах Трубецкого:

---

17 Я тогда постеснялся спросить, над чем он работает, но теперь понимаю, что речь шла о книге о Карамзине.

«Франция блаженствовала под управлением Комитета общественной безопасности». Было ясно, что Трубецкой, видимо, описался, и речь шла о Комитете общественного спасения, но сути это не меняло. Мне трудно было понять, как мог Пестель перед членами Союза спасения, замышлявшими переворот, но при этом желающими избежать революционного ужаса, восхвалять якобинскую диктатуру.

В конце мая 1984 года я защищал курсовую по Пестелю. Защита курсовых и дипломных работ для ЮМ была почти катастрофой, хоть и воспринимаемой им с юмором, но тем не менее страшно его изматывавшей.

Работы своих студентов, которых было немало<sup>18</sup>, он прочитывал крайне внимательно, делая массу замечаний на полях, а потом еще разбирал каждую курсовую устно в присутствии ее автора. Поскольку все работы сдавались почти одновременно в последний момент, ЮМ читал их бессонными ночами<sup>19</sup>, и к нему вереницей тянулись авторы сначала курсовых, а потом и дипломных сочинений. Телефона тогда у Лотманов не было. В принципе, к ним можно было прийти без предупреждения, но это не означало, что вас обязательно примут, особенно в напряженные дни сдачи курсовых. Днем я отнес курсовую ЮМ, и он мне велел зайти «вечером попозже». Захожу в 10 часов, он просит зайти через час. Захожу в 11 часов. На этот раз дверь открывает Зара Григорьевна: «К Юрию Михайловичу? Сейчас узнаю, сможет ли он Вас принять». Возвращается: «Юрий Михайлович просил зайти через час». «Зара Григорьевна, — говорю, — через час будет 12 ночи...» — «...И это не значит, что Вас примут, — продолжила Зара Григорьевна, — так что будьте готовы зайти еще позже». В полночь ЮМ меня принял. Он говорил о недостатках моей работы быстро и довольно резко. Сейчас помню только, он настаивал на том, что надо убрать термин «русификация», так как это может вызвать нежелательные ассоциации с политикой Александра III в Прибалтике. Под конец я задал ЮМ вопрос о мучившей меня фразе Пестеля. ЮМ был человек живого воображения и художественного мышления. Он только на секунду задумался и тут же ответил: «Представьте себе: выступает Пестель, говорит что-то о целесообразности отдельных мероприятий якобинцев, и тут не расположенный к нему Трубецкой бросает с места реплику: “Так Вы хотите сказать, что Франция блаженствовала?”, а потом уже в мемуарах приписал свою фразу Пестелю». И хотя нет даже косвенного доказательства, что все было именно так, но ЮМ произнес это с такой убедительной интонацией, что до сих пор мне трудно отделаться от впечатления, что это могло быть как-то иначе. Развивая эту мысль, ЮМ сказал, что только школьные представления о Французской революции заставляют отождествлять якобинскую диктатуру с террором. В действительности якобинцы проводили широкую и многообразную политику, и мне бы не мешало это знать. На одной из лекций он, помню, выразил сожаление, что историки Французской революции не обращают внимания на запись Пушкина слов Будри, его лицейского учителя французского языка и родного брата Ма-

---

18 К их числу следует добавить еще и студентов Зары Григорьевны, у которых он, как правило, бывал оппонентом.

19 Дело еще усугублялось тем, что в ту докомпьютерную эпоху курсовые, как правило, писались от руки и далеко не всегда разборчивым почерком. Однажды ЮМ, оппонировав одну такую неудобочитаемую работу, в сердцах сказал: «Я понимаю, что вы ночью пишете, но и вы поймите, что я ночью читаю».

рата: «Он очень уважал память своего брата и однажды в классе, говоря о Робеспьере, сказал нам, как ни в чем не бывало: *s'est lui qui sous main travailla l'esprit de Charlotte Corday et fit de cette fille un second Ravailiac*»<sup>20</sup>. У ЮМ, для которого Пушкин всегда был высшим авторитетом, почти не было сомнений, что за убийством Марата стоит Робеспьер. Он видел в них две противоположные линии в революции: один возглавлял террор толпы, направленный наверх, другой — террор власти, направленный вниз.

Я не очень хотел дальше заниматься Пестелем<sup>21</sup> и сменил тему, но через год, когда нужно было выбирать тему диплома, ЮМ настоял, чтобы я опять вернулся к главе Южного общества. Полагаю, его не устроила моя курсовая работа, где, собственно говоря, почти ничего не было сделано из того, что, по его мнению, следовало сделать. При обсуждении темы ЮМ взял со стола толстую книгу в старом переплете, протянул мне со словами: «Вам надо прочесть». Это был десятый том французского издания Фердинанда Брюно «*Histoire de la langue française des origines à 1900*», посвященный французскому языку в период Великой французской революции. На вопрос, читаю ли я по-французски<sup>22</sup>, я, сильно преувеличивая свои возможности, ответил: «С трудом». «Ничего, — сказал ЮМ, — со словарем справитесь. Через несколько дней я верну эту книгу в библиотеку, Вы ее закажете и будете читать». ЮМ не только вскоре сдал книгу, но и любезно уведомил меня об этом. Этому увлекательному чтению я посвятил несколько месяцев, но книга Брюно открыла передо мной совершенно в ином свете языковую политику Пестеля. На студенческой конференции 1986 года я делал доклад на эту тему. Во время обсуждения ЮМ начал говорить о том, чего в моем докладе не хватало. Это была великолепная импровизация на тему, что Пестель мог знать о Французской революции. ЮМ привел ряд малоизвестных даже специалистам эпизодов, которые мною не были учтены и, конечно же, не были мне известны. У присутствующих могло сложиться впечатление, что ЮМ просто разносит мой доклад. Лариса Ильинична Вольперт, видимо, решив как-то поддержать или заступиться за меня, задала ЮМ вопрос: «Юрий Михайлович, с чего Вы взяли, что Пестель так же хорошо знал Французскую революцию, как Вы?» — «Мадам, — ответил ЮМ, — уверяю Вас, Пестель знал намного лучше».

По окончании университета и до закрытия границ с Эстонией я наездами бывал в Тарту по несколько раз в год. В один из моих приездов ЮМ лежал в больнице. Мы с Людой Зайонц<sup>23</sup> пришли его навестить и встретили там Ла-

20 «Это он тайком обработал ум Шарлоты Корде и сделал из этой девушки второго Равальяка» (фр.) (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 12. М.: АН СССР, 1949. С. 166).

21 В то время он мне представлялся хуже Николая I. Когда я сказал об этом ЮМ, он ответил: «Ваш Николай повесил пятерых, а Пестель никого». Но меня это не остановило, и я добавил, что если бы Пестель пришел к власти, то голов полетело бы больше. «Да что Вы, — парировал ЮМ, — они бы Пестелю первому голову отрубили, а к власти, скорее всего, пришли бы люди, о которых мы теперь ничего не знаем».

22 ЮМ всячески советовал и даже настаивал, чтобы его студенты учили французский язык. «Не зная французского языка, — говорил он, — нельзя изучать русскую литературу». И некоторые студенты, вняв его совету, и с бескорыстной и щедрой помощью Ларисы Ильиничны Вольперт, читавшей у нас зарубежную литературу, изучали французский язык.

23 Людмила Олеговна Зайонц — ученица ЮМ, окончившая Тартуский университет в 1983 году, специалист по истории русской культуры XVII—XIX веков.

рису Ильиничну, также пришедшую навестить больного. Помню, ЮМ просил Ларису Ильиничну принести ему в больницу «Философский словарь» Вольтера. Речь шла о редком издании XVIII века, которое можно было получить только в отделе редких книг. Понятно, что из этого отдела книги на дом не выдавались, поэтому Лариса Ильинична предложила ЮМ сказать, что конкретно его интересует, она сама посмотрит и потом ему перескажет. «Мадам, — я должен видеть своими глазами», — настаивал ЮМ. «Но мне не разрешат вынести книги», — продолжала упорствовать Лариса Ильинична. «А Вы скажите, что для меня, и Вам дадут», — не сдавался ЮМ. Но тут же, несколько смущаясь от собственной самонадеянности, он шутливо процитировал пушкинскую строку: «Себя по совести цена».

В то время на всю страну гремело общество «Память». ЮМ, чтобы поднять нам настроение, пародируя дискурс этой компании, стал рассказывать, как «жидомасоны» убили Павла I. Я сейчас не возьмусь воспроизвести то, что он говорил, да и вряд ли вообще это можно передать на письме. Но делал он это настолько художественно, что можно было помереть со смеху. Нередко, когда ему бывало грустно, он старался развеселить других, а то, как он любил повторять, «на печального и вошь лезет».

Последняя наша встреча состоялась 26 июня 1992 года. Точное число восстанавливаю по дарственной надписи на книге, которую ЮМ подарил мне при прощании. Учитель плохо себя чувствовал и, как я мог заметить, был несколько подавлен. Мы сели, разговор не начинался. Чтобы прервать несколько затянувшуюся паузу, я задал дурацкий вопрос: «Как поживаете, Юрий Михайлович?». Он ответил фразой, видимо, ставшей для него уже привычной при ответах на подобные вопросы: «Зары Григорьевны нет, а в остальном ничего». В то время я преподавал в Ужгородском университете, и в новом учебном году должен был читать курс «Историческая поэтика русской литературы». Обсудить с ЮМ содержание моих будущих лекций и было одной из целей моего посещения. ЮМ несколько оживился и начал излагать мне концепцию построения курса. Он предложил использовать понятие взрыва для смены поэтических парадигм. Такой подход предполагал изменение исследовательского ракурса. Нужно стараться взглянуть не из настоящего в прошлое, а, наоборот, посмотреть из прошлого вперед и увидеть пучок новых возможностей, которые открываются современникам при взрыве. Историк литературы, по мысли ЮМ, должен учитывать не только пройденные пути, но и отброшенные варианты. «Представьте, — говорил он, — движется колонна, и вдруг взрыв. Все летит в разные стороны, и никто не знает, какая сложится дальше картина. Потом образуется новая колонна и движется уже в другом направлении, и опять взрыв, и опять непредсказуемость». Вместо линейно-закономерной картины историко-литературного процесса возникала сложная игра реализованных и упущенных путей развития. Такой подход был интересен тем, что он позволял объединить в одном взгляде историко-литературный процесс, творчество отдельных писателей и творческую историю отдельных произведений с их черновыми вариантами. Вместо результатов развития появлялись поиски путей, а вместо ответов новые вопросы...

## Вспоминая...

Благодаря регулярному участию в студенческих конференциях Тартуского университета, а затем полугодовой стажировке на кафедре русской литературы Тартуского университета, впоследствии, уже куда реже, на конференциях, судьба даровала мне возможность общения с замечательными и добрейшими людьми — Зарой Григорьевной Минц и Юрием Михайловичем Лотманом. И дружбу с их сыном и моим соавтором Михаилом Лотманом, хотя мы так и не написали той великой совместной статьи, над которой ввиду не совсем понятного графика работали по ночам и которую все еще надеемся дописать<sup>24</sup>.

Возможность войти в их гостеприимный дом, быть свидетелем и участником их бесед, видеть, как они работают, думают, спорят — это был академический опыт куда ценнее, чем можно было получить в аудитории. При этом оба они в быту вовсе не были оторванными педантами, как принято изображать профессоров. В их доме не было телефона, поэтому шли к ним без договоренности и предупреждения. Лотманы жили на третьем этаже, на первом располагался венерический диспансер, очередь туда в иные дни доходила до второго этажа. На удивление стоящих я, не спрашивая, «кто последний», гордо шествовал на третий. Будучи крайне занятыми, Юрий Михайлович и Зара Григорьевна могли долго просить извинения, что сейчас они не могут принять для академической беседы, но в то же время всегда настойчиво приглашали на кухню — вид иногороднего студента внушал им непреодолимую потребность его накормить. Вне зависимости от времени суток обязательно вели на кухню «поужинать» чем бог послал. Обычно это было что-нибудь приготовленное на скорую руку вечно занятой Зарой Григорьевной, что в условиях диковинного для советских времен тартуского продуктового относительного изобилия было не затруднительно. Но иногда — как я понял, к приезду Бориса Андреевича Успенского, достаточно часто приезжавшего в Тарту, — обязанности шефа брал на себя Юрий Михайлович, и тогда готовилось нечто изысканное: ростбиф с кровью. Но такое бывало крайне редко. Обычно и Юрий Михайлович, и Зара Григорьевна каждый в своей комнате либо что-то печатали на машинке, либо читали. Они вечно что-то не успевали, что-то оставляли недоделанным и очень из-за этого нервничали. Если только взглянуть на список ими опубликованного, то диву даешься — как они успевали все это написать. Только отпечатать все это, редактировать, править (напомню молодым — компьютеров тогда не было) должно было занять уйму времени. А кроме того, были университетские обязанности, к которым оба относились весьма ответственно, взаимно контролируя друг друга (например, рецензировали курсовые по бартерному принципу — если Юрий Михайлович не успевал прочесть курсовые и дипломные, написанные студентами Зары Григорьевны, — она отказывалась рецензировать курсовые студентов Юрия Михайловича, и наоборот). Вследствие напря-

---

24 В наше оправдание замечу, что в результате обсуждений были совместно, но по большей части раздельно написаны статьи, которые составили вышедшую недавно книгу: *Золян С.Т., Лотман М.Ю.* Исследования в области семантической поэтики акмеизма. Таллин: Изд-во Таллинского ун-та, 2012.

женной работы возникали горы черновиков. Зара Григорьевна жаловалась, что Юрий Михайлович не разрешает выбрасывать черновые рукописи уже опубликованных статей. Юрий Михайлович жалобным голосом возражал: «Чем они тебе мешают?! Есть-пить не просят». Приведу несколько эпизодов.

### «Это для понимающих людей написано...»

В Тарту из Еревана удобнее было добираться через Ленинград — самолетом, потом ночным автобусом. Приехав в начале сентября и сразу будучи приглашенным на ужин, рассказал о том, что наш рейс задержали из-за группы не очень трезвых геологов, которые вместо коньяка и фруктов везли в рюкзаках какие-то камни. Это вызвало протест носильщиков («что это такое, нас уже совсем за людей не считают, камни заставляют носить»), к которому присоединились пассажиры, резонно опасавшиеся за сохранность вследствие такого соседства своих корзинок с фруктами и чемоданов. Пришедшему начальнику геологи тщетно показывали билеты, в котором было написано, что пассажир имеет право провезти 30 килограммов багажа. «Здесь же написано!» Немногословный начальник лишь скупо проронил: «Это для понимающих людей написано...».

В этом эпизоде очень выпукло проявилась герменевтика советских времен. Юрию Михайловичу эта история очень понравилась, на какое-то время это сделалось его присказкой. Например, я цитировал кого-либо из «классиков» (а Лотман, как правило, с ними не был согласен) он, лукаво улыбаясь, говорил: «Это для понимающих людей написано». Или — уже на кафедре — толкуя пришедшую «сверху» бумагу.

Будучи сам блестящим полемистом, Юрий Михайлович ценил умение возражать. Ему скучно было слышать поддакивания. Он был открыт к диалогу, и его желание понять собеседника (как правило, не понимающего его) ликвидировало все статусные барьеры. Он не делал скидок ни на старость, ни на молодость и всегда говорил на равных. Поэтому мог он и очень изящно и жестоко высмеять, — в том числе и самого себя. Не будучи догматиком, легко мог принять точку зрения оппонента: «По неопытности, ей-богу, по неопытности», — смеясь, примерял он к себе в таких случаях слова Горюхиного.

При этом старался (и находил) оправдание и для того, с чем был не согласен. Так, ему очень не понравилась вышедшая тогда на Западе книга Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». По тогдашним правилам все написанное диссидентами и изданное в «тамиздате» в «приличном обществе» подлежало восхвалению. Юрия Михайловича осенило: «Так ведь это Хлестаков пишет». И все стало на свои места: для понимающих людей написано.

## Топор как инструмент воспитания

Чувство юмора у Юрия Михайловича было не только неисчерпаемым, но и «сиюминутным» — каждый эпизод мог стать поводом для шутки. Как-то, засидевшись за совместной работой с моим другом и соавтором Михаилом Юрьевичем Лотманом, я покидал этот гостеприимный дом на рассвете. Дом был старый, отапливался дровами. Вижу — на лестничной площадке Юрий Михайлович в спальной фуфайке, небритый, с грустно-задумчивым видом стоит,

а в руках — топор. Видимо, его посетила интересная мысль, он забыл о дровах и даже не заметил выходявшего из квартиры гостя.

— Юрий Михайлович, Вам помочь?

Юрий Михайлович не сразу вернулся к действительности. Потом усталым голосом сказал:

— Спасибо, милый Сурик. Не надо. Топор я использую исключительно в воспитательных целях.

Напомню: у Юрия Михайловича было три сына, каждый с неповторимым характером, и все трое очень активные. Когда они собирались вместе, то только и делали, что дразнили друг друга. Было смешно. Юрий Михайлович вмешивался в их споры и дразнил всех троих, но у него выходило куда тоньше и поэтому, наверно, обиднее. Они в ответ начинали грубить. В поведении Юрия Михайловича при всей изысканности манер всегда было нечто мальчишеское.

## Один студент как минимум

Юрий Михайлович не следил за посещаемостью, не делал перекличек, поэтому, несмотря на его уже тогда всемирную известность, на его лекциях студентов было немного. Как-то в конце семестра на его лекции по XVIII веку было несколько визитеров из Москвы и Петербурга, два стажера из Еревана, кто-то из Риги, но со второго курса Тартуского университета, для кого и предназначалась лекция, были всего двое. Юрия Михайловича это задело. Он сказал, обращаясь к ним максимально строгим и громким голосом:

— Передайте коллегам: Лотман категорически требует, чтобы на его лекциях было как минимум — (сделав паузу) — один студент. В противном случае я лекцию читать отказываюсь.

Впоследствии я также оказывался в аналогичных ситуациях. Поэтому всегда вспоминал этот случай («раз уж к Лотману на лекции по литературе не ходили, то кто будет ходить на лекции по лингвистике...»). А присутствие как минимум одного студента — достаточное условие для чтения лекции.

## Лотман-самозванец

В 1975 году в Тартуском университете состоялись третьи Блоковские чтения. Ситуация была достаточно напряженная — «застой крепчал», идеологический контроль усиливался. Ю.М. Лотман и З.Г. Минц несмотря ни на что продолжали работать в прежнем духе свободного академизма. Но нервы были на пределе. Юрий Михайлович прекрасно провел торжественное (достаточно официальное) открытие конференции. В президиуме — поскольку конференция была всесоюзной — кроме него сидели ректор и партком. Партком важно слушал пленарный доклад Евгения Максимова о диалектике Блока и его движению по спирали и одобрительно кивал головой — это по лексике напоминало азы диалектического материализма и закон отрицания отрицания. Ученик Юрия Михайловича Игорь Чернов, обладавший неисчерпаемым запасом до-

вольно специфического юмора и неистребимым желанием подразнить учителя, в перерыве спрашивает:

— Юрий Михайлович, а почему Вы сели в президиум? Вас же никто не выбирал, никто не уполномочивал... Ректор, партком — это понятно. А вот Вы?

Ответ:

— Вы как историк и теоретик культуры обязаны знать, что на Руси издавна практиковалась такая форма протеста, как самозванство. Только из чувства протеста, Игорь...

На закрытии конференции Юрия Михайловича прорвало. Закрывал конференцию доклад Бориса Гаспарова о балаганных мотивах в поэме «Двенадцать». Такие параллели возмутили московского гостя из Союза писателей, органа-инструмента правильного прочтения «революционной поэмы». Видимо, в силу этого он счел себя обязанным поставить на место зарвавшихся ученых, и до этого говоривших бог знает что (например, приводили архивные документы о запрещенной тогда Вольфиле или же нежелательные подробности о смерти Блока от голода). Попытка связать балаган и революцию оказалась критикой апогеем подобного кощунства. Его выступление претендовало подвести итоги конференции и стать ее официальной оценкой.

Но Юрий Михайлович не допустил этого. Срываясь от гнева на крик, но не теряя врожденного изящества, он стал объяснять, что классики, которых мы изучаем, были образованными людьми, сам Блок был профессиональным филологом, а если б на конференции присутствовал Вячеслав Иванов, то никто б из нас и не посмел бы и рта раскрыть. Классики намного образованнее нас, и нельзя судить о них в меру нашего невежества и тем более приписывать им эту невежественность. Последнее слово осталось за ним.

Это притом что Юрий Михайлович всегда был примером учтивости и деликатности. Со всеми не только на «Вы», но и, как он говорил: «С подчиненными я употребляю только формы сослагательного наклонения».

## «Точные методы» в гуманитарных науках

Юрий Михайлович требовал точности. Поэтому крайне скептически воспринимал то, что стало появляться с претензией на «якобы точные методы» в гуманитарных науках. Он наставлял меня не гоняться за этой модой и основываться на существующей традиции. Помню его формулировку: «Точные методы — это когда докладчик выходит к доске, пишет на доске латинское f, а потом говорит все, что захочет. А надо — чтобы он не мог говорить, что захочет».

Как этого достичь — благодаря глубокому знанию материала. Надо спуститься к «Праматери» — говорил он, имея в виду драму Грильпальцера. Занимаясь конкретной проблемой, углубляясь в нее, в ней можно увидеть «все», тогда как пытаясь объяснить «все», ничего не увидишь.

## Как отличить великого ученого от маститого

По Юрию Михайловичу, это просто: «Начинающий ученый читает все. Маститый ученый читает только себя. Великий ученый ничего не читает».



## Меню или еда?

В 1976 году я был на стажировке у Юрия Михайловича, мы должны были выбрать тему. Наслышавшись от моего старшего друга Игоря Чернова о культурологии, я заявил, что хочу заняться культурологией. Поскольку Юрий Михайлович заслуженно приобрел мировую известность именно как семиотик культуры, мне казалось, что он благосклонно отнесется к этому выбору да еще и похвалит меня, тогда четверокурсника, за такой нетривиальный выбор. Но вышло наоборот. Его советом было: как можно меньше читать книг по теории культуры и семиотике и как можно больше — изучать источники. Что же касается теории и методологии, то, по словам Ю.М. Лотмана, в этой области хороших книг не так уж и много — это всего около десяти-пятнадцати фундаментальных книг по лингвистике.

Как правило, свои доводы Юрий Михайлович подкреплял емкими метафорами. Занятия культурологией он сравнил с ситуацией, если некто придет в ресторан и вместо вкусной еды начнет есть... меню. Меню, конечно, нужно, чтобы выбрать, что именно есть. Без него посетителю придется опробовать все, что имеется, пока он не поймет, что ему хочется. «Меню» — это метод, и его даст общее языкознание, примерно с десятков классических трудов. А что касается «еды» — это тексты и факты той или иной культуры. Поэтому вместо культурологии были выбраны трагедии Сумарокова: изучение сюжета виделось как моделирование поведения (доклад по настоянию Лотмана был зачитан на годичной сессии кафедры в декабре 1976 года, опубликован в книге «Семиотика и проблемы коммуникации»<sup>25</sup>).

## Особый тип памяти

Кстати, я бы провалил эту стажировку, если бы не совет Игоря Чернова. После того как мы договорились о моей теме, Юрий Михайлович, казалось бы, забыл обо мне. Я пользовался полной свободой, единственной обязателькой был один день занятий на военной кафедре (но там гоняли по полной). Вместо Сумарокова мы с Михаилом Лотманом взялись за разработку основ генеративной поэтики, которая должна была сменить «их» устаревшую структурную парадигму. Все это происходило в доме Юрия Михайловича — Мише выделили и отделили ширмами от большой прихожей закуток по дороге в туалет. Иногда Юрий Михайлович иронично спрашивал: «Ну что нового великого придумали?», — на что Миша в тон гордо отвечал: «Да вот, вчера ночью модель языковых функций Якобсона усовершенствовали».

Чернов как-то через месяц спросил: а как же Сумароков? Я по наивности: «Да бог с ним. Юрий Михайлович и не спрашивает о нем. Видит, что работаю». Чернов усмехнулся:

— Имей в виду — у Юрия Михайловича особый тип памяти. Хороший или плохой — это другое дело. Он ничего не помнит, если ему в данный момент это не надо. Если я спрошу его сейчас, что у нас Золян здесь делает, — он точно не отве-

---

25 Семиотика и проблемы коммуникации: сборник статей / Отв. ред. С.Р. Вартазарян. Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1981.

тит. Скажет — не знаю, приехал погулять, наверное. Но когда придет срок — он точно вспомнит и спросит: «А что ты сделал?».

И в самом деле — к концу стажировки он потребовал представить результаты.

Юрий Михайлович действительно очень многое «забывал». Например, я как-то попросил у него номер «Семиотики», где были опубликованы переводы его статей по сюжету, и там же статьи Барта. Я увидел журнал в Москве в Иностранке, но не стал читать, надеясь найти его у Лотмана. Юрий Михайлович стал говорить, что и слыхом не слыхал, поблагодарил за информацию, мы вместе подивились бестактности издателей: не только не прислали, но даже в известность не поставили. А когда я пересказал это Мише, то выяснилось, что Юрий Михайлович просто «забыл»: он и этот журнал читал, и другим показывал. Но когда разговор касался актуального на тот момент, Юрий Михайлович безошибочно вспоминал не только источник, но чуть ли не страницу, и вынимал книгу из своей безбрежной библиотеки (к самим книжным полкам он не подпускал). Судя по цитатам из источников, он ничего не забывал из прочитанного им огромного количества книг, но вспоминал о них, только когда это было нужно.

Что касается моих изысканий по сюжету у Сумарокова и возможности описать порождение, то горжусь, что Юрий Михайлович заинтересовался идеей о том, что порождение сюжета надо начинать с финальной ситуации, а персонажи в этих процессах предстают как набор дифференциальных признаков/функций. Привожу эти достаточно специфические детали, чтобы показать, что Юрий Михайлович хорошо разбирался и в столь далекой от него сфере, как порождающие грамматики. Что касается Сумарокова, то, кисло улыбнувшись, он сказал: «А ведь, по правде говоря, бездарный стихотворец». (За точность слов не ручаюсь, но отзыв был уничтожающий). Видимо, счел, что с человеком, осилившим и проанализировавшим все девять сумароковских трагедий, можно быть откровенным. Сам он их также читал. Так, вначале в богатейшей библиотеке университета не могли найти прижизненное собрание сочинений и даже выдали мне листок, что такого издания у них нет. Когда я сообщил об этом Лотману, он возмутился: «Как же так! Это все равно, что пойдете в Лувр, а Вам скажут, что Венеры там нет. Пойдите, скажите, что Лотман лично читал, пусть ищут». В самом деле, том нашелся. А что касается такого отзыва, думаю, для Лотмана поэты и писатели были не объектом исследования, а хорошо ему знакомыми персонами, симпатичными или антипатичными. Поэтому, например, в своих лекциях по XVIII веку он часто, отвлекаясь от основной темы, говорил нечто такое: «Между нами, дрянной человек был, доносчик, карьерист». Так, как будто речь шла о сослуживце по факультету. Если кого любил или не любил, то не скупился на эпитеты.

Лотман, оставшись довольным мною сделанным, предложил прочесть доклад на годичном заседании кафедры. Эта была большая честь для студента — кроме самих сотрудников с докладами выступили Борис Гаспаров и специально приехавшие Александр Жолковский и Борис Успенский. Для него не было ни табеля о рангах, ни иерархии по темам, главным критерием было — интересно это или нет. Он от начала до конца сидел на студенческих конференциях, активно принимал участие в обсуждении. В нем была интересная и крайне необычная особенность — быть демократом и аристократом одновременно.

## Письма от Ю. М. Лотмана

Публикуемые письма — часть моей переписки с Юрием Михайловичем Лотманом в 1980-е годы. О Тарту я впервые услышала от своего киевского учителя литературы, которому удалось уговорить моих родителей отпустить меня учиться в Эстонию. В августе 1978 года я поступила на филфак Тартуского университета. Со второго курса Юрий Михайлович стал моим научным руководителем, а на третьем предложил заняться творчеством Семена Сергеевича Боброва — поэта рубежа XVIII—XIX веков, до которого, по его выражению, у него самого «руки так и не дошли». Дипломную работу я писала по натурфилософии Семена Боброва, уже точно понимая, чем буду заниматься дальше. После окончания университета я осталась в Тарту, получив место в созданной тогда Ю. М. Лотманом лаборатории истории и семиотики, в ней я прослужила вплоть до своего переезда в Москву в конце 1980-х годов. Письма, которые у меня сохранились, скопились за время моего академического отпуска после четвертого курса (1982—1983) и первых лет жизни в Москве (1987—1993)<sup>26</sup>.

1

28.VII.82

Дорогая Люда!

Очень рад (действительно рад и действительно очень) был получить от Вас письмо, к тому же такое большое и интересное. А то я уж думал, что так и не дождусь ни строчки. Прежде всего, я позавидовал вашему отцу: вот так проездиться («махнуть», как Вы говорите) с дочерью, наверное, огромное наслаждение<sup>27</sup>. Кстати, места эти мне хорошо знакомы: летом 1941 мы, начав на Днестре, отходили южнее Винницы на Первомайск, он оказался уже занятым немцами и мы повернули на Николаев, там успели перескочить за Буг и продолжили отходить к Днепру в район Никополя. Чуть ли не из каждой посадки мы стреляли по танкам и картечью по мотоциклистам, которые в черных мундирах и на черных мотоциклах (СС-овцы!) неслись прямо по полям пшеницы. Представьте себе нас — молодых — всем 18—19 лет (командир батареи «старик» — 25 лет), чумазных, мокрых и пропотевших до соли (спины у всех белые от соли) гимнастерках, спим и едим урывками, но все почему-то чертовски веселы. Те, кто не пережили, не поверят, что в начале было очень весело...

---

26 В публикации сохранены авторские сокращения, выделение подчеркиванием, орфография, пунктуация и датировки.

27 В июле 1982 года мой отец, тогда главный инженер Укрсевгеологии, инспектировал с коллегами буровые участки правобережной Украины. Я была в Киеве на каникулах, и он взял меня с собой. Эту поездку папа превратил для меня в экскурсию: Белая церковь, усадьба графини А. В. Браницкой, ландшафтный парк «Александрия», Винница, Тульчин, дворец графа Потопцкого, Умань, парк «Софиевка», Первомайск, Николаев.

Теперь о Вашем чувстве уверенности в общении. Дело в том, что занимаясь даже далекими, казалось бы, от повседневной жизни научными вопросами, мы одновременно вырабатываем себя, взрослеем, общаемся через книги с собою (а тот, кто умеет общаться с собою, всегда сможет найти дорогу к другим; на самом деле общение с собою самое трудное — это только поверхностные люди думают, что понять другого и найти к нему путь трудно, а к себе — плевое дело! Именно с собою найти общий язык труднее всего: потому сейчас все жаждут «развлечений» и «отвлечений», и «коммуникабельности», что не умеют и боятся общаться с собой, боятся обнаружить в себе свою пустоту). Я рад наблюдать, как у Вас растет душа. Конечно, радоваться еще рано — это занятие до смерти, но все же начало есть. Только старайтесь одновременно избежать и «самоедства» (комплексов, самопожирания — глупое, вредное и бессмысленное занятие), и самодовольства, от которого душа жиреет.

Итак, польза науки, к моей радости, доказана. Кстати о науке. В «Сыне отечества», 1821, № 42, с. 71 переводчик французской рецензии на английскую антологию русской поэзии (Specimens of the Russian Poets <...> translated by Bowring, London, 1821) заметил в примечании: «Известно, что из писателей наших один Бобров подражал англичанам». Думаю, что это высказывание должно стать отправной точкой для Вашей главы о Боброве и Юнге. Кстати, надо прочесть письма Кутузова в кн.: Я.Л. Барсков. Переписка московских масонов XVIII-го века, Петроград, 1915 (там много цитат из Юнга). Обязательно также посмотреть Голдсмита (Goldsmith) поэму «The Traveller» и вообще поштудировать английскую поэзию XVIII в. «Ищите и обряцете...»

Интересно было бы поговорить о «Воспитании чувств»<sup>28</sup>. Но для этого мне надо перечесть. Мне очень любопытно, какое на Вас произведет впечатление «По ком звонит колокол» Хэмингуэя. Да и другие его романы.

Что писать о себе? До сих пор я (в последние два-три года) все время старался соразмерять объем своих научных замыслов с отпущенным мне временем и все время прикидывал, успею ли кончить. Сейчас я махнул рукой (французы говорят «закинул чепчик за мельницу») и задумал работу — важнейшую и интереснейшую — которой кончить наверняка не успею (дай Бог начать!), т.к. она охватывает важнейшие проблемы теории культуры, массового сознания, периодических трагических психозов, охватывающих народы и культуры и проч. Это тема лет на 10... Сейчас занимаюсь процессами ведьм в XVI веке. Поразительно интересно и страшно. Но это лишь небольшая деталь. Мыслей и материалов много. Как все сложится — не знаю. Попутно продолжаю Дмитриева-Мамонова, Карамзина, кончаю статью о Лермонтове и пр.

Сейчас ночь. Вы, наверное спите, а у меня свет от окон падает на листья деревьев и край неба уже желтеет. Через минут 40 будет светло, и я погашу лампу и лягу спать.

Доброго Вам утра!

*Ю. Лотман*

---

28 «Воспитание чувств» Флобера взяла с собой в путешествие.

Москва  
21.V.83

Дорогая Люда!

Не знаю, в Киеве ли Вы уже? Надеюсь, рано или поздно, это письмо все же попадет в Ваши руки.

Прежде всего хочу напомнить Вам о монографии Сакулина «Кн. В.Ф. Одоевский» (т. I—II), кот. Вам надо обязательно прочесть. Вы верно сказали, что Одоевский <В.Ф.> — связующее звено между Тютчевым и Кюхельбекером. И это звено надо Вам «схватить». Иначе глава (статья) может не получиться полной. Также необходимо прочесть: Н. Барсукова, Жизнь и труды Погодина <особенно, т. 1, м.б., второй, вообще же это огромное исследование и тома — несть числа!>. Здесь о Раиче, о Тютчеве (много) и, разумеется, о Погодине. Все для Вас важно. Посмотрите по указателю (на Кюхельб<екера>, Раича и др.), Колюпанова, Жизнь Кошелева.

Напоминаю, что очень хотел бы, чтобы Вы прислали в Тарту хоть часть черновика главы<sup>29</sup>.

Это деловая часть моего письма. А вот «неделовая». Я в Москве. Первые дни пока не втянулся в работу, а злился, отыскивая то ту, то другую книгу (всегда чего-либо нет: сейчас мне нужна до зарезу итальянская монография об якобинце Жильбере Ромме — я «вычислил», что он должен был в 1790 г. в Париже встречаться с Карамзиным, — а книжка есть только в Ленинграде; вот так и работай!). Сейчас, все же кое-как приступил к работе, а это — «опиум для народа» и «лекарство от горя и забот».

Кстати, вчера я, выполняя Ваш приказ, смотрел «Полеты во сне и наяву»<sup>30</sup>. Фильм очень хороший (чувствуется влияние грузинских фильмов 1970-х гг., Иосилиани и др.). На меня он подействовал так, словно льют кислоту на ободранное мясо. Очень, очень хороший фильм...

Но увлекаться человеческим типом à la герой фильма — не советую. Сейчас таких людей много, и это даже несколько модно: быть несчастным и вне стандартов. Конечно, такой человек лучше, чем разные варианты твердо-каменной дубины, заполняющей и экраны, и зрительные залы. Конечно, его жалко... Но это и плохо.

Позвольте поромантизировать.

У каждого человека должен быть на боку невидимый меч. Пусть это будет не большой меч Правды, а скромная шпага науки или даже детский кинжалчик небольших чувств и целей. Но относиться к нему надо серьезно и честно. Брошку можно снять и бросить — свой меч снять нельзя, не перестав быть человеком. Вот пример героического служения детскому бутафорскому кинжалчику: в Дании, в Копенгагене на ступенях королевского дворца стоит стража — мальчики 16—18 лет, одетые в оперные костюмы и вооруженные средневековыми алебардами. Когда немцы в 1940 г. заняли Копенгаген и танки и автоматчики подошли к дворцу, они — «оперные солдатики», дали себя убить — все были убиты — на ступенях дворца, прежде чем первый не-

29 В Киеве я начала работать над дипломом.

30 Фильм Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву» (1982).

мецкий солдат вошел в него. Я не знаю высшего героизма и никому так не завидую: погибнуть за обреченное дело, зная, что практических результатов все равно не добьешься, и что даже имени твоего никто не запомнит...

У героя фильма на боку нет никакого меча. А если был, то он его слишком легко и дешево отдал. Быть большим ребенком слишком просто. Сейчас все готовы снять с себя ответственность, чтобы не быть тем, чем они должны быть: мужчины не хотят быть мужчинами, а предпочитают до старости оставаться мальчиками, женщины бояться быть женщинами...

Простите, расписался... Просто захотелось поговорить «не о науке».

Будьте здоровы!

Прочел: Боже, что за чушь! Но переписывать нет сил.

Простите...

Ваш Ю. Лотман

Вам необходим французский язык!!! А через три года, если я буду жив, я Вас заставлю сесть за немецкий. Но до этого Вы должны фр. овладеть абсолютно свободно.

Так и никак иначе!

### 3

<февраль 1987><sup>31</sup>

Дорогая Люда!

Большое спасибо за письмо. Надеюсь, что Вы теперь уже дома, что ребенок здоров и трудности, связанные с его появлением на свет, постепенно забываются — «крута горка да забывчива». Надеюсь, что к Великому Терпению прибавится и Великая Радость. Не будьте неблагодарны по отношению к судьбе: она ревнива и этого не прощает (я, как античный грек, вижу судьбу живым, завистливым и недоброжелательным существом).

Я не верю в телепатию и всю модную дурь, но то, что Вам было тяжело, я знал: все те дни мне было невыразимо тяжело, грустно и жалко до невыразимости. И меня не успокоило, когда Ваш Слава на мой вопрос, трудные ли были роды, бодро ответил: «А чего трудные, нормальные» (или что-то в этом роде). Вообще разговор у нас был забавный: звонок — беру трубку: «Алло!». С той стороны: «Это Павел Семенович?»<sup>32</sup> Я: «Нет, это Юрий Михайлович». Он: «Елки-палки! Ну да все равно...». Насколько я понял, у него была какая-то авария на заводе, и он совершенно закрутился между Вами и заводом, между Павлом Семеновичем и мной...<sup>33</sup> Какое имя дали Вы мальчику? Имя это важно.

---

31 В декабре 1986 года я переехала из Тарту в Москву, в феврале 1987-го у меня родился сын. Первые письма писала из роддома.

32 Павел Семенович Рейфман, профессор кафедры русской литературы Тартуского университета. С ним и с Ларисой Ильиничной Вольперт, его женой, профессором кафедры зарубежной литературы, меня связывала многолетняя дружба.

33 Две поправки: звонок исходил от Юрия Михайловича, муж действительно растерялся, но версии беседы разнятся; профессии и места работы моего мужа Юрий Михайлович не знал.

Вообще же, дорогая Люда, живем мы грустно. З.Г. все время болеет, я устал как собака, но отдыхать не могу и не хочу: работа для меня «опиум для народа» — убежище от всех мыслей и чувств. Я устал не от работы, а от долгой жизни, от того, что многие комедии, которые другие люди сейчас с увлечением смотрят, я уже видал (а, как историк, даже изучал), и я представляю их пятые акты. Что же касается комедии своей собственной жизни, то надеюсь, что сумею доиграть ее не хуже, чем другие. Один философ сказал, что первую половину жизни человек учится жить — вторую умирать. Я думаю, что все это проще: второе искусство не требует особого размышления, если столько людей его постигли до меня, то неужели же я такой бестолковый, что не сумею овладеть этим простым и нехитрым фокусом.

Вы, Люда, прошли через очень важный искуc, и с Вами сейчас можно говорить не как с бабочкой или цветочком, а как со взрослым человеком. Для женщины пережитый Вами опыт то же, что для мужчины война. Я всегда считал, что мужчина, не бывший на войне и женщина, не прошедшая через это испытание — это еще полуфабрикаты.

Будьте здоровы и счастливы, поцелуйте мальчика!

Славе мои поклоны.

Ваш Ю. Лотман

PS. Зара Григориевна шлет Вам приветы и поздравления. Она завтра ложится в больницу. Лаборатории, пребывающей в состоянии летаргии, я передал Ваши приветы. 19-й том «Семиотики» я для Вас выкупил и вышлю его как подарок «на зубок» новорожденному.

Ю.Л.

#### 4

7.IX.87

Дорогая Люда!

Видно, воздух Киева благоприятен для Вашей памяти<sup>34</sup>. В Москве Вы все забываете, как переплыв через Лету. В Киеве вспоминаются забытые адреса и телефоны, и письма пишутся такие милые и даже эти письма не теряются таинственно в дороге, а доходят до адресатов. Да здравствует Киев!

Спасибо за письмо.

Вообще, конечно, дурацкое занятие писать письма. Зато как приятно получать их! Вот я получил письмо от Иры Воробьевой<sup>35</sup> и был весел почти целый день, а это со мной сейчас бывает очень редко. Весел я был потому что (тут меня оторвали на час).

Потому что за время работы со студентом отдаешь ему слишком много души, невольно привязываешься, он делается (конечно, не все) частью твоего «я». И вдруг пятый акт кончается, занавес падает, он уходит, а ты остаешься в пустом и темном театре. Это невыносимо грустно, хотя, конечно, естественно.

---

34 Осенью 1987 года я с сыном гостила у родителей в Киеве.

35 Ирина Воробьева, студентка и дипломница Ю.М. Лотмана в 1980-е годы.

И внезапно откуда-то доносится опять голос... (опять оторвали на 2 часа). Это напоминает, как 17 мая 1942 г., когда немцы начали генеральное наступление и их танки, прорвавшись справа, ушли в глубокий тыл, чтобы отрезать нас от переправы через Донец, я сидел на батарее у телефона и тщетно пытался вызвать хоть кого-нибудь. Все линии вышли из строя, и никто не отзывался. Стрельба и бомбежки переместились куда-то далеко в тыл. Что делать с пушками и огромным запасом снарядов (мы готовили наступление, немцы опередили нас на сутки) — неизвестно. И вдруг в телефоне пробился голос — это был телефонист с другой нашей батареей. Они тоже были отрезаны и тоже не знали, что делать. Но как я обрадовался голосу! Как сразу стало весело — мы с ним сказали друг другу «сидим» и от души расхохотались. Хотя ничего смешного не было и никакой реальной помощи мы друг другу оказать не могли. Но голос «своих» это великое дело, когда душа стонет от тоски и одиночества. Вот почему письмо Иры (неожиданное — я ведь не ждал его — и почти незаслуженное) меня сильно тронуло, тронуло той душевностью, которую подделать невозможно.

Но я расписался. Будьте здоровы и счастливы.

Ваш Ю. Лотман

## 5

9.X.87

Господи, благослови город Киев! Второе письмо! И какое!!! Совсем человеческое и теплое! Каким богам молиться?

Это почти не в шутку. Спасибо, Люда, спасибо.

Не успел отправить ответ на первое и уже пишу второе. Сам себе не верю.

Так Вы, оказывается, еще и хандрите, и от этого, а не от родов, у Вас выпрямляются волосы<sup>36</sup>: «От горести вянет лице и кудри не вьются» (Мерзляков). А Гнедич ему ехидно заметил, что это из песни:

С радости, с веселья  
Хмелем кудри вьются,  
С горести, с печали  
Русые секутся...

Итак надо радоваться и веселиться и кудри снова завьются. Это не то, что у меня: с горести, с печали плешь растет. И не вьется.

Действительно, не надо хандрить. Это признак слабости. Как дети говорят на слова тети сердобольной «Не плачь, детка» — «Я не тебе плачу, а маме». В молодости, а тем более юные дамы, хандрят «кому-то». Другое дело холодная и безнадежная хандра старика. Это горькое питье, никому не желаю. Пить его приходится самому.

Итак, бодритесь, а Бобров никуда не уйдет. Все еще будет: и Бобров, и многое другое, и даже внуки (вот это, действительно, радость). Надо жить не прошлым, не будущим, а настоящим. Настоящее — очень хорошая вещь (не случайно, означает еще и «не поддельное», «не фальшивое»). Учитесь его ценить.

---

36 Сетовала в предыдущем письме на выпрямившиеся после родов волосы.



Я не звоню Вам, злюсь на отсутствие писем и вообще тяну эту тяготию, потому что очень скучаю. Так.

*Ю. Лотман*

PS. Почему у Наташи Горб<ачевой>. — Л.З.><sup>37</sup> «ожидаются трудные роды»? В чем дело. Беспокоюсь. Я к ней очень тепло отношусь. Она, кажется, крепкий человек.

## 6

В феврале 1989 года Ю.М. Лотман и З.Г. Минц выехали в Мюнхен, получив премию Фонда Александра фон Гумбольта. В конце мая, находясь в Мюнхене, Юрий Михайлович перенес инсульт, был госпитализирован, в июле ему была сделана операция по удалению почки. Последнее письмо от Юрия Михайловича до его госпитализации я получила 23.05.89 и, видимо, успела на него ответить. Месяца через два от Зары Григорьевны пришло подробное письмо с описанием анамнеза и состояния Юрия Михайловича после операции. На обороте страницы было несколько фраз его рукой, которые, судя по почерку, стоили усилий. К ним Зара Григорьевна сделала приписку: «Это — первое письмо <выделено З.Г. Минц. — Л.З.>, которое Юр. Мих. написал за время болезни».

Здравствуй, Люда!

Я жив — это основная новость. Я перенес операцию рака почки и кое-как выбираюсь из-под различных развалин. Я полностью сохранил разум и научные качества и вообще личность, но утратил способность писать и читать и сейчас их отвоёвываю. Как? — видите сами. Вообще такое чувство, словно во мне разорвался снаряд и сейчас надо собирать кусочки. Собираю. Вообще же как телеграфировал один капитан: иду на дно, настроение бодрое. Об остальном напишет Зара Григорьевна. Как Вы? Продвинулась ли работа? Пишите. Очень жду Ваших писем.

Меня сломало как большое дерево и теперь я должен пускать новые ветви.

*Ваш Ю. Лотман*

## 7

Рукой З.Г. Минц.

<без даты, почтовый штемпель:  
Москва 04.09.1989>

Люда, получил два Ваших письма. Большое спасибо! На первое я Вам уже отвечал. Ответ на 2-ое приходится строить в двух частях: 1) о Вашей работе, 2) необходимые для понимания сведения обо мне.

---

37 Наталия Горбачева, студентка и дипломница Ю.М. Лотмана в 1980-е годы.

Но до этого — пояснение. Как Вы видите, длинного письма я писать не могу (вернее, мне это трудно, да и пишу я так, что читать, видимо, нелегко). Поэтому — диктую.

Ваше письмо меня обрадовало. Я рад, что Вы так активно работаете. Особенно показались мне интересными идеи о пересечении С. Боброва с Гр. Сквородой и Дж. Бруно. Мысль о Дж. Бруно особенно заманчива. Но имейте в виду, что Дж. Бруно должен был тогда рисоваться в совершенно другом освещении. Его астрономические открытия были только частью его огромного и беспорядочного наследия. Фактически он стремился создать единство науки (типично средневековая идея!), синтезирующая огромный опыт научного развития между последними классиками средневековья и поздними энциклопедистами Ренессанса. Возрождение рисуется, при ближайшем взгляде, не так, как мы привыкли на него смотреть. Оно пронизано мистикой, причем особой — «материалистической» мистикой, соединяющей глубокие проникновения в мир материи и самые мистически фантазии. В результате материя предстает тут динамической, противоречивой и таинственно связанной с человеком. Просвещение XVIII в. все это отбросило как мистику и создало механистический мир человека-машины. Это был огромный шаг вперед, но за него было заплачено слишком дорого. Цена оказалась такой большой, что «детям» Канта пришлось вновь возвращаться назад и искать в выброшенных и осмеянных листах средневековья зерна завтрашней мудрости. Это понял Лейбниц. В России, как это ни кажется странным, одним из первых понявших — до Белинского и гегельянцев середины века — был осмеянный и умерший от запоя Бобров.

Люда, в молодости, когда я работал над одним из первых своих трудов (о масонах, в том числе о Боброве — работа эта потеряна) меня вдохновляло чувство воскресителя. Мне кажется, что оно должно сейчас составлять основу Вашего научного вдохновения.

Эта часть Вашей работы меня очень устраивает. А вот, что Вы собираетесь устроить из старообрядцев, я не понял. Не разбрасывайтесь!

Отношение к Сквороде очень перспективно: здесь возможны и прямые биографические связи. Поищите! Обратите внимание на возможность у Боброва невыявленных цитат и переключек. Найти их было бы очень заманчиво.

Книги Барабаша я, конечно, не читал<sup>38</sup>, но представляю, что это может быть: ничего хорошего не жду. Впрочем, не хочу предупреждать Вашего мнения. Помните только, что у этого человека все надо проверять.

Теперь о себе. У меня началось с поисков причины эмболии мозга; нашли попутно злокачественную опухоль почки, удалили ее. Сейчас я прихожу в себя от операции, и к тому времени, когда письмо придет к Вам, наверное выйду из больницы. Однако это не единственное мое «достижение» с начала лета: эмболия мозга довольно прихотливо меня изу<ро>довала. Память, сознание, культура, все умственные способности не пострадали, но все же «разорвавшийся во мне снаряд» не все во мне пощадил: я заново учусь читать и писать, должен восстанавливать иностранные языки и т.д. Вообще, когда в доме разрывается снаряд, то сначала бросаются в глаза большие разрушения, а потом обнаруживают то тут, то там разные мелкие дырочки. Так, например, мне очень свое-

---

38 Думаю, речь шла о книге Ю. Барабаша «Знаю человека: Григорий Скворода: поэзия, философия, жизнь» (1989).

образно задело зрение; оно пострадало не очень сильно: слева и спереди я вижу хорошо, но в виду некоторых особенностей зрения, кино, видимо для меня потеряно навсегда. Но главное не это. До сих пор неясно, до какой степени удастся восстановить способность чтения. Так что вопросов много. Не соскучишься. Во время, когда другие кончают, приходится начинать. Попробуем...

До свидания, Люда.

Пишите. Привет Вашей семье.

Ваш Ю. Лотман

К осени 1989 года Юрий Михайлович поправился, в декабре уже читал в Тарту лекции.

В одном из писем он прислал мне карточку с портретом Чаадаева, на обороте которой написал: «Prima morte che stanchezza<sup>39</sup>. Leonardo da Vinchi (мое любимое изречение)».

Мариэтта Чудакова

## О Ю.М. Лотмане

Значение — его в российской научной жизни — неопределимо. Недаром, прознавши про него, три юных выдающихся филолога — Р. Тищенко, Л. Флейшман и Женя Тодес (в недалеком будущем — наш с Чудаковым ближайший друг, единомышленник и соавтор) — сразу стали ездить к нему из Риги в Тарту — учиться уму-разуму. Всем нам — отечественному гуманитарному кругу — было ясно, что в нашей стране появилось место, где наукой занимаются без пропаганды и тупой болтовни. А так как к тому времени наша с Чудаковым жизнь была уже безраздельно отдана науке, то для нас это было весьма немаловажно.

Не помню, когда и как мы с Ю.М. познакомились. Но в 1965 году мы были уже хорошо знакомы. И когда встретились в Москве — кажется, в начале лета — он спросил, чем я сейчас занимаюсь. И я рассказала, что в марте Чудаков, оставшись с маленькой дочерью, отпустил меня на 10 дней (ровно!) в Дом творчества в Дубулты (под Ригой), чтобы я изложила за это время суть моей концепции поэтики Зощенко, сложившейся у меня в последние годы, но излагавшейся — по особенностям жизни — урывками... А в Доме творчества я писала буквально день и ночь и изложила ее на ста машинописных страницах... Я гордо сказала, что — надеюсь! — сумела открыть секрет поэтики Зощенко — весьма загадочного писателя...

---

39 Скорее смерть, чем усталость.

К моему удивлению, Ю.М. очень заинтересовался моим рассказом. Он сказал, что, так как в этом году — 70-летие Зоценко, он посвятит ему специальное заседание кафедры и предоставит мне полтора часа (!) для изложения моей концепции...

И в сентябре 1965 года я приехала в Тарту с докладом. Аудитория была набита битком — в основном студентами (тогда уже в Тарту ехали учиться из разных мест страны). И я познакомилась и с юными рижанами, и с Сеней Рогинским, и многими другими...

В мае 1967 года я вновь приехала в Тарту — и жила в маленькой гостинице «Парк» — именно в парке... Ю.М. приходил ко мне. Интеллектуальная энергия была в нем ключом. После общения с ним многие умные люди начинали казаться пресными...

Я познакомилась с Владимиром Андреевичем Успенским (завкафедрой математической логики на мехмате МГУ) и тогда же узнала, что именно он, а не кто-либо другой (неверное мнение бытует и до сих пор) оплодотворил научную жизнь Тарту. Студенты помнили его лекции.

В конце июля 1969 года меня пригласили в Тарту на очередную Школу (семиотика была там в самом расцвете). За несколько лет до этого я написала — что называется, для собственного удовольствия, не стараясь напечатать — статью «О степени предсказуемости бытового диалога» (основным материалом послужили беседы молодых матерей, которые в свое время поразили меня своей удивительной предсказуемостью). Я добавила туда и кусок о бытовом диалоге у Зоценко (к тому времени у меня уже лежала в столе рукопись в 400 страниц — завершенная книга о Зоценко, надежд на печатание которой в тот момент не было).

Шли годы, мы не раз встречались, однажды Ю.М. пришел к нам и принес для дочери потрясающую куклу, которая получила у нее имя Красавица.

Осенью 1990 года я вела семестр в Лос-Анджелесе, в Университете Южной Калифорнии. И в это самое время Ю.М. оказался вместе с очень больной Зарой Григорьевной в одном из городов Италии, где ее лечили. Они были там одни, без близких людей. И я стала звонить им из Калифорнии каждый день, стараясь их по возможности поддержать.

Увы, настал день 25 октября 1990 года, когда Ю.М. сказал мне по телефону, что Зара Григорьевна скончалась.

Когда Ю.М. вернулся в Тарту, он был окружен близкими людьми — младшими коллегами. Особенно любил он Любу Киселеву (ставшую его преемницей на кафедре) и недавно ушедшую от нас Лену Душечкину. Она рассказывала мне, как Ю.М. жаловался ей: «Самые разные люди мне снятся. Но никогда не снятся Пушкин...»

## Несколько дневниковых записей о Ю.М. Лотмане 1992—1993 годов<sup>40</sup>

Я приехала в Тарту в 1982 году из города Обнинска, потому что моя учительница Мина Хасановна Халикова (выпускница МГУ 1955 года, однокурсница И.А. Мельчука и В.Я. Лакшина) подарила мне «Комментарий к “Евгению Онегину”» Ю.М. Лотмана и сказала: «Учиться филологии нужно только у Лотмана в Тарту!». Опыт «заграничной» жизни у меня уже был: я родилась во Львове и часто там бывала. Но «заграничность» Тарту была особая. Центры жизни — университет, библиотека (невиданно современной архитектуры; была только что построена), кино клуб. Пространство было настолько значимым, что требовало напряжения всех сил. Нам казалось, что за пределами Тарту не может быть ничего более важного. Так, например, я впервые поехала в Таллин только в конце своей университетской жизни и была сильно поражена красотой города, морем...

Центром тартуского пространства был, несомненно, Ю.М. Каждая встреча с ним — даже очень краткая — становилась событием. Особенно если он, вежливо раскланиваясь, приподнимал шляпу в знак приветствия. А в библиотеке была его кабинка: проходишь мимо и, конечно, заглядываешь: на месте или нет.

На втором курсе Ю.М. начал нам читать курс по истории русской литературы XIX века. Самое сильное впечатление производили его слова: «Как Вы, наверное, знаете». Скажет их, и называет имя какого-нибудь малоизвестного литератора или факт из истории литературы. И ты думаешь: «Боже, ничего-то я не знаю, имя это слышу в первый раз, даже записать не могу правильно». Даже если содержание лекции было не совсем понятно, эмоционально все было однозначно: сразу после лекций немедленно бежать в библиотеку и заниматься до закрытия! В позднем мемуарном тексте о своих учителях Ю.М. написал о Г.А. Гуковском, что тот заряжал своей любовью к предмету, своим вдохновением. Этот «педагогический прием» Ю.М. перенял от своего учителя в полной мере.

Воспитание в Тарту шло и помимо университетских аудиторий. Быстро распространялись сведения, что сегодня в кино клубе Тарковский или Феллини, а завтра в аule — классическом зале главного университетского здания — концерт Спивакова. Не только вступительные лекции Ю.М. (как, например, о «Блоу-ап» Антониони), но и просто само его присутствие в зале заставляло слушать музыку или смотреть фильм по-другому — прилагая усилия. Ярко запомнились выражение лица и походка Ю.М., когда он одиноко выходил из аудитории после фильма «Жил певчий дрозд» Йоселиани... Было заметно, что фильм произвел на него очень сильное впечатление. Невольно начинали и мы задумываться почему.

На втором курсе нужно было выбирать научный просеминар, в котором следовало писать первую курсовую работу, на третьем и четвертом курсах —

---

40 Работа выполнена при поддержке научного фонда Института гуманитарных исследований Таллинского университета (TÜNI Uringufond, проект 2\_НТФОО).

курсовые, на пятом курсе — диплом. Каждый год просеминары набирали не все преподаватели. Так, на нашем курсе не набирала семинар Зара Григорьевна, перегруженная учебной работой. Я со страхом записалась к Ю.М.

На первом занятии он рассказывал о том, что нужно любить предмет своих занятий и приводил в пример какого-то энтомолога, который говорил о скорпионах: «Вот они рождаются на свет, такие маленькие, изумрудно-зеленые». В год нашего просеминара (1984) Ю.М. читал спецкурс по Гоголю и предложил список тем для просеминарских работ. Можно было предлагать и свою. Но когда одна студентка сказала, что хочет заниматься Гоголем и символизмом, строго спросил: «А по какому изданию Вы собираетесь изучать тексты Гоголя?». Мы поняли, что предстоит учиться и учиться. Моей первой темой — выбранной из списка Ю.М. — была «Образ лжи в петербургских повестях Гоголя». Я выписала все работы о Гоголе из библиографии К. Муратовой на карточки, их было около ста. С чего начинать? Спросила у Ю.М. Он начал сортировать: «Это нужно прочесть в первую очередь, это — во вторую, ну а это — в третью...». В первой стопке были работы Г.А. Гуковского, Ю.В. Манна, Андрея Белого, В.В. Гишпиуса.

После окончания университета (учеба затянулась из-за рождения старшего сына) в ноябре 1990 года я начала работать старшим лаборантом в лаборатории истории и семиотики Тартуского университета, фактически личным секретарем Ю.М. Это было трагическое для Ю.М. время. В 1989 году в Мюнхене он попал в больницу, обнаружился ряд болезней, появились трудности с чтением и письмом. Зара Григорьевна была все время рядом, записывала под диктовку главы книги «Беседы о русской культуре» (СПб.: Искусство-СПБ, 1994). В октябре 1990 года в Бергамо (Италия) Заре Григорьевне удачно сделали операцию. 25 октября в результате неожиданных осложнений она умерла. Ей было всего 63 года.

На кафедре было решено, что Ю.М. нужны помощники. Работали мы вдвоем с Владиславой Гехтман, которая числилась младшим научным сотрудником в лаборатории Зары Григорьевны, а затем — С.Г. Исакова. Я приходила в дом Ю.М. в первую половину дня, Влада — во вторую, работали и по выходным. Часто бывали в доме Любовь Николаевна Киселева — с новостями об университетской и кафедральной жизни — и Елена Анатольевна Погосян, которая записывала мемуары Ю.М. и работала вместе с ним над книгой «Великосветские обеды», иногда Ю.М. диктовал статьи заходившей по делам лаборатории Марине Феофановне Гришаковой. Написанное нами перепечатывала Сильви Салупере.

Обычно день начинался с разбора почты — читали письма, писали ответы (в основном от руки, только официальные письма печатали на машинке, а Ю.М. ставил свою подпись). Но главной была диктовка новых статей. Обычно Ю.М. до нашего прихода записывал своей рукой приходившие мысли. Мы зачитывали этот замысел, и он начинал диктовать. В день писали по 10—12 страниц<sup>41</sup>. Ю.М. диктовал так, что мы спокойно могли писать от руки. Часто приходилось искать цитаты. Ю.М. хорошо знал расположение книг в своей

41 Значительная часть надиктованного опубликована. Во-первых, это две монографии («Культура и взрыв» и «Непредсказуемые механизмы культуры»), целый ряд статей, которые давно вошли в научный обиход. Неопубликованные статьи готовятся к изданию в Таллинском университете.

библиотеке, показывал нам. Найти цитату было легко, так как она была отчеркнута им ранее на полях, иногда читали текст целиком.

Иногда Ю.М. помнил только ритм стихотворения, и нужно было найти его по ритму. Так долго искали стихотворение Блока «Художник». В перерывах между диктовкой пили чай, причем Ю.М. всегда старался нас накормить. Иногда выходили гулять в парк рядом с домом.

Поначалу я очень стеснялась, боялась не соответствовать, не понять, не найти, не суметь что-то, потом постепенно робость сменилась уверенностью, что действительно могу помочь.

Бывали забавные истории. В эпоху перестройки количество писем от читателей и зрителей «Бесед о русской культуре» резко возросло. Были среди них и сумасшедшие. Однажды пришел толстый пакет с трактатом об устройстве мироздания, в котором явно не было никакого смысла. После нескольких прочитанных страниц Ю.М. сказал: «Послушайте, это, наверное, сумасшедший. Не будем читать, вернемся к работе». Я начала читать начатую накануне статью, и вдруг нам обоим стало почему-то очень смешно. Ю.М. сказал: «Позвольте, но это тоже какой-то бред. Знаете, что будут в аду со мной делать черти? Читать мне без перерыва мои сочинения».

Работая с Ю.М., я понимала, что нужно вести дневник, записывать наши разговоры. Но все-таки не делала этого регулярно. Сохранились несколько разрозненных записей. Сейчас они кажутся несколько наивными, но в них все-таки живо переданы некоторые интонации и детали. Публикую их без исправлений и купюр.

5 марта 1992 года

(запись сделана после возвращения Ю.М. из Венесуэлы,  
где он был на конференции)

Пришли с Владой, подарили гвоздики — бордовую и розовую. Очень рад нас видеть.

— Ну что тут у вас?

— Как Вы съездили? Какие там люди, с песьими ли головами?

— Как говорится, нормально.

— Жарко ли там?

— Погода очень переменчивая. Вот когда мы летели, нас посадили на острове с вулканом. Вот там действительно очень жарко. А в Карáкасе (надо так говорить) очень переменчивая погода.

— Кто там был из европейцев?

— Был один из Америки, один немец, один человек с Кубы, мой хороший знакомый, можно даже сказать, друг. Интересных докладов было мало. Периодически врывались какие-нибудь аргентинцы и на их испанском языке говорили о классовом неравенстве. И все удивительно верно. Они там понимают семиотику как борьбу с классовым неравенством.

Сам город состоит из современных, некрасивых построек и самых настоящих трущоб, таких, что войдешь в одном куске, а выйдешь в двух.

Заговорили о делах.

— Мне всегда казалось, что я пишу о том, о чем не имею ни малейшего представления. Теперь мне снятся мои статьи. Яркие, как камни под водой, а когда я просыпаюсь и «вытаскиваю» их, они мутнеют. Вот сегодня приснилась

статья о дуэли, вернее о том состоянии особенном. Приведу два примера, один из Пушкина, а другой из собственного опыта.

«Есть упоение... все то, что гибелью (интонационное ударение) грозит».

Так во время войны от сильной усталости или от усталости и опьянения наступает в определенный момент ощущение полной свободы, когда ничего не страшно, никакого свиста пуль не боишься и... полная свобода. Так, наверное, бывает у рожаящих женщин.

— И во время болезни?

— Да, и во время болезни. Вообще в пограничных ситуациях.

Вот и дуэль. Она имеет несколько этапов. Сначала — сомнения (цитирует «Евгения Онегина»), потом уже чувства, мысли переходят в поведение, поступки. Когда Пушкин стрелял в этого гада, он был счастлив. Тут хлопоты житейские, сомнения в верности жены и вот — все к черту! Покончить сразу со всем! Вдохновение — тоже такой момент: «И зримо ей в минуту стало незримое с давнишних пор».

(Берет два блюда.) Вот корова, а вот — хлеб, они никак не пересекаются, совсем не похожи друг на друга. И вдруг в один момент (складывает одно на другое) становится ясно, что это — одно и то же. Гений в определенный момент прозревает и открывает истины, которые казались обычными или потом будут казаться обыкновенными.

Влада сомневается, насколько читатель оценит откровения гения.

— Открытия бывают разные. Я вот пишу, пишу... Как помните рассказ о сумасшедшем, который вставал, садился перед листом чистой бумаги и начинал дрожать, потом приходил в ярость, рвал на себе волосы и писал: «На берегу каких-то», — зачеркивал, — «пустынных волн стоял Петр», — зачеркивает, носится, волосы рвет на себе, — «он дум великих полн». И так к концу дня получается «Медный всадник».

Вдохновение создает произведения такой силы, которое дает читателю ощущение свободы, а если не дают такого ощущения, тогда на кой черт они сдались. Это такая психосемиотика.

— А есть исследования в этой области?

— Какие исследования! Мы и науку такую только сейчас придумали!

— Но ведь это надо знать и психологию, и биологию высшей материи...

— Ну а мы с Вами что же? Прочитаем все эти книжки, какие они (психологи, биологи) написали, и тоже будем знать все это, если Господь Бог продлит наши дни.

21 апреля 1992 года

В книжке — цитата из стихотворения Огарёва «Студент».

— А вы знаете пародию Достоевского на это стихотворение?

(читает: «Он незнатной был породы, / Он возрос среди народа...»)

Достоевский вообще был очень злой человек. Так всегда: чрезмерная любовь к человечеству оборачивается в конце концов ненавистью.

— Вы не любите Достоевского?

— Ну, у него были основания быть таким злым. Как, например, народо-вольцы охотились за царем.

А ведь Александр II был очень плохой человек. Вначале — не очень злой, но слабый и лживый. Вот Николай I был человек ограниченный, злой, Алек-



сандр III — грубый, но оба были честные люди. Если они говорили, то делали то, что говорили. А Александр II был человеком лживым. Вот Зайончковский рассказывал, что когда они издавали записки одного военного министра, то им пришлось выкинуть ужасный кусок про то (до сих пор историки это как-то умалчивали), как Александр II выдал своему тестю (австрийцу) расположения французских военных крепостей, притом что правительство России находилось в дружественных отношениях с правительством Наполеона III. Александр II воровал. Он покрывал расхитителей казны и сам оплачивал свои долги за их счет.

— Но народovolьцы решили его убить на Липецком съезде.

— Кажется, это было позже, во время раскола. Но ведь были виселицы. Перовская, которая действительно очень сильно любила Желябова, просто металась как загнанный зверь (по воспоминаниям Степняк-Кравчинского). И потом они все равно были в проигрыше. Ведь вешали их больше, чем они.

— А вы читали Трифонова «Нетерпение»?

— Да, хороший роман и вообще хороший писатель. Кажется, очень рано умерший.

30 июня 1992 года

— Я когда пришел с войны, писал стихи в духе Маяковского:

Петух человека счастливей  
Раз во сто:  
Убьют, а потом — щипать и варить.  
А меня ощипали начисто,  
А потом решили убить<sup>42</sup>.

9 августа 1992 года

Я рассказала Ю.М., что готовлюсь к курсу, который в сентябре начнется в субботней гимназии при кафедре: «Литература пушкинской поры. Вокруг «Евгения Онегина»».

— С чего бы Вы начали, Ю.М.?

— Знаете, я бы начал с замысла: как Пушкин пришел к «Е.О.», потом — история создания (что это были отдельные главы, как они выходили и воспринимались современниками). Потом я бы прошелся по главам: что из себя представляет каждая. А потом уже характеризовал бы как целое: композиция, сюжет.

А если Вы предпочитаете шоковую терапию, то надо им сразу дать понять, что они должны забыть все, что им говорили в школе. Скажите, что старшие преподаватели Вам рассказывали, как они изумлялись, когда после их лекций, аккуратно записываемых студентами, после изложения разных теорий, на экзамене неизменно слышали навязшее в зубах со школьной скамьи: «Онегин — представитель разлагающегося дворянства, Онегин — лишний человек». Все

---

42 Ср. дневниковую запись Ю.М. от 16 июня 1944 года: «Мысль под вечер: Судьба поступает с петухом милосерднее, чем с человеком — его сначала зарежут, а потом ощипывают. С человека же сначала заживо выщиплют все иллюзии, а потом убивают! Случайности нет» (Tallinna Ülikooli Arhiiv. Ф. 136. Ед. хр. 7. Л. 7.).

это не плохо, но все наши теории ложатся на пустоту, и в головах остаются заученные школьные фразы. Поэтому надо сделать так, чтобы они многое забыли, а то, что узнавали бы потом, получало бы смысл, запоминалось осознанно. Академик Марр...

— Расскажите о нем.

— А как о нем в двух словах рассказать? Ученый, который знал много языков и все время создавал новые теории. Он вставал в 6 часов утра и записывал свою лекцию. Потом медленно читал ее (студенты все аккуратно записывали), потом постепенно входил в ярость (он был человек страстный) и начинал кричать: «Вы записали то, что я говорил?! Немедленно вычеркните!!». И начинал сам бегать по рядам и смотреть, все ли вычеркнуто, иногда сам рвал страницы: «Забудьте все к чертовой матери!». И начинал излагать новую теорию. Так и Вы со своим темпераментом что-нибудь в этом духе (им запомнится это занятие, вот увидите). Начинать с «Е.О.». Даже завидно!

Потом, после паузы:

— Таня, скажите честно, я очень отличаюсь от себя прежнего? Мне кажется, я стал добрее.

— Это есть.

— Как всякий человек становится добрее, когда ему прижмут хвост. А вообще я как татарин в древнерусской летописи: изломанный, побитый, аще живет.

15 августа 1992 года

Гуляли после работы. Говорили о Битове. Я сказала, что его очень любят за границей.

— А я, грешный человек, не люблю его. Хотя читал очень мало. У него все очень вторично.

— Но он, кажется, эту вторичность, в какой-то мере подчеркивает.

— От этого появляется тоже ощущение, что все это — перевод на русский язык.

Читали его статью.

— Хочется написать статью о «Живом труппе» Толстого. И вообще хочется воли. Как, знаете, бывает, когда много и долго пьешь. Мы постоянно отстреливались от отставшей сильно группы немецких войск и ужасно много пили. Наш командир батареи, пьяный, звонит на переднюю линию:

— Вижу 8 человек, которые приближаются к нам.

— Наши или немцы?

— А... (тра-та-та), кто их разберет...

— А ты кинь пару снарядов и смотри, в какую сторону побегут...

Так вот и мы много пили, и вот говорят, что связь порвана. Я бегу, быстро все налаживаю, и так мне легко — кажется, вот бегу-бегу, а потом — возьму и полечу. Но это очень много пить надо...

20 августа 1992 года

Приезд Пятигорского, большого человека, один глаз его закрыт, другой косит. Говорит, четко выговаривая окончания, очень светский в общении. Ю.М. подтрунивает над ним, тот все время это провоцирует: «Если я не полный идиот, Ю.М.» Говорили о Якобсоне:

— Юрий Михайлович, Вы видели Якобсона в его последний приезд в Россию?

— Нет, не видел...

— Когда я первый раз увидел его за границей, меня поразила какая-то животная сила этого человека, именно животная, не интеллектуальная, не физическая...

— На меня он не произвел такого впечатления.

После просьбы о встрече с молодежью Пятигорский сказал: «Я уезжаю сегодня в 11 часов и все часы до этого часа хочу провести только с Ю.М.» (но встреча все-таки была).

22 августа 1992 года

Вчера читали «Живой труп» и начали писать статью. Из ночных мыслей: мнения от Пушкина до «партийности литературы». У Пушкина — принципиальная неоднородность, которая у Гоголя «Выбранных мест» становится узконаправленной, потом Белинский 40—60-х годов с мыслью о «пересказуемости» литературы. Хотя это было еще раньше, у Радищева, который говорил, что то стихотворение достойно похвалы, которое можно пересказать прозой. Добролюбов — Чернышевский — «партийность литературы».

Сегодня рассказал:

— Сталин говорит речь: «Как писал великий русский сатирик Гегель... (долгая-долгая пауза) Го-го-ль». А мы все замерли от ужаса.

За чаем рассказывал о фольварках на Западной Украине, которые стоят разрушенные, никого нет, и библиотеки прекрасные (русские книги закуплены в конце XIX века).

— А я, знаете, так: в противогазе — книги, в вещмешке — книги.

Когда гуляли, Ю.М. о моем курсе в гимназии:

— Надо начать с того, что, как говорили в XVIII веке, огорошить их. Попросят назвать три самых знаменитых произведения, которые им известны. Наверняка, назовут «Онегина». А потом сказать, что произведение меняется вместе с нами. Толстой, Достоевский, Пушкин потому и велики, что, читая их в разном возрасте, мы узнаем все больше и больше о себе. Мы меняемся, и меняется наш разговор с текстом, и сам текст меняется. Кроме того, вам кажется, что вы знаете «Е.О.», а ведь вы его не знаете. Один учитель чертил на доске точку и круг и говорил: «Вот тот человек, который ничего не знает (указывал на точку), и площадь его знания ничтожно мала, но мала и площадь незнания, с которой она соприкасается. А вот другой человек, он знает больше (указывал на круг), но он больше и не знает. Чем больше человек знает, тем больше он не знает. И прав был философ, который сказал о себе: «Я знаю только то, что я ничего не знаю». Так вот, с одной стороны, текст говорит: «Познай самого себя», повторяя надпись на храме Аполлона в Дельфах, а с другой — он требует огромных знаний об эпохе. Прежде всего я бы начал с бытовых деталей.

20 августа 1993 года

Вчера мы читали «Женитьбу». Ю.М. хохотал, особенно над словами Феклы. Собирались сегодня читать «Женихов». Позавчера читали «Игроков», потому что пишем статью о Гоголе. Третьего дня Ю.М. очень интересно рассказывал о своем детстве, о родителях:

— Отец был известным тогда в Питере адвокатом. Он все понимал (о политической ситуации), но разговаривал на эти темы только с Инной. Меня он вообще не замечал, считал глупеньким. Учился я плохо в младших классах. Только когда я сделал доклад на первом курсе в семинаре Гуковского и еще Проппа, он впервые посмотрел на меня с любопытством, хотя ничего не сказал.

— А как Вы ощущали тогда политическую ситуацию?

— Танечка, мы мечтали о мировой революции! У нас в комнате висел плакат, на котором по-китайски было написано: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (у Инны была подруга — дочь профессора китайского языка<sup>43</sup>). Я ведь Вам рассказывал, как мы с Борькой Лахманом (у него потом отца расстреляли) собирались бежать в Испанию, мы думали тогда: «Поскорее бы началась война! Тогда бы не было никаких процессов, врагов народа, тогда бы все сразу встало на свои места». Тогда казалось, что наступило время благоденствия. В Питере, по крайней мере, было много ларьков, где можно было все купить. Кругом страна голодала, а нам казалось, что вот она наступила, хо-рошая жизнь. Все изменилось после убийства Кирова.

— А Вы помните, как это было?

— Конечно. Подхожу к школе, там толпа, митинг организовали. Кирова, конечно, убили по приказу Сталина, ведь он на съезде партии получил голосов гораздо больше, чем Сталин, и уже ясно было, что на следующем съезде за Сталина никто не проголосует. А вообще жилось нам весело. Вот Ляля<sup>44</sup> запомнила детство как трудное и голодное, потому что она была очень ответственная и всегда волновалась за нас. А мы жили очень весело. Много читали.

— А что, не помните?

— Сначала читала нам Инна<sup>45</sup> вслух. Нашей любимой книгой были «Дети капитана Гранта», читали Марка Твена про Тома Сойера, читали еще такую серию книг для юношества, которая выходила до революции. Там были разные поучительные романы про хороших и плохих девочек. Плохие девочки вытаскивали на перемене свой бутерброд и сами его съедали, а хорошие не ели своего бутерброда, а отдавали его нищим.

— А Чарскую вы читали?

— Чарскую мы презирали за то, что у нее чересчур хорошие девочки и вообще все очень буржуазно. Мы придумывали себе, что каждый из нас — какой-нибудь герой, и каждый вечер рассказывали друг другу, что с кем произошло.

— А почему Вы так плохо учились?

— Да диктанты плохо писал, с ошибками. Потом Инна со мной писала диктанты. «Юра, пойдем писать диктант», — железным голосом говорила она. Я изворачивался, как мог. Каждую ошибку надо было по 20 (что ли) раз переписывать. Инна вообще была нашей воспитательницей. Так, когда мы жили летом на даче в Сестрорецке, то она, воспитывая нашу храбрость, заставляла нас перебираться через речку на финский берег по остаткам моста. Мост был разрушен, и остались одни штыри, по которым, перепрыгивая, мы должны были перебраться на тот берег. А берег был песчаный, круто сходящий к речке, и мы скатывались по нему «солдатиком», перекатываясь с боку на бок.

---

43 Речь идет о Софье Дмитриевне Позднеевой (1915—1980) и ее отце востоковеде Дмитри-  
рии Матвеевиче Позднееве (1865—1937, расстрелян).

44 Сестра Ю.М. Виктория Михайловна Лотман (1919—2004), врач-кардиолог.

45 Сестра Ю.М. Инна Михайловна Образцова (1915—1980), музыковед, композитор.

Инна была очень способной, после школы она поступила в консерваторию. Отец отвел ее к Глазунову, и тот сказал: «Эту девочку надо учить» (такая семейная, передающаяся из уст в уста фраза).

Вообще на даче мы жили весело, хотя и голодно. Мать была общественница, у нее сначала был кружок, потом собрание, потом еще что-то. И поздно-поздно вечером она добиралась до дома, а мы тем временем уже картошку или чечевицу сварили, так и поужинаем. Так и жили. А на дачу она приезжала только по пятницам, и сестры каждую пятницу шли ее встречать к поезду. Однажды из-за меня заболела Ляля. Они пошли с Лидой<sup>46</sup> встречать мать, а та не приехала (она иногда не приезжала из-за своих бесконечных дел). Был сильный дождь, сестры все вымокли, пришли домой — стучат, а я не открываю, сплю. Так они и простояли под дверью до утра, пока я не проснулся. Потом Ляля, сильно простудившись, заболела воспалением легких.

— А Ваша мама была партийной?

— Нет! В партии она никогда не была, но хорошо знала некоторых партийцев. Она в молодости поехала в Париж и выучилась на швею, потом очень хорошо шила и этим зарабатывала.

27 августа 1993 года

Ю.М. последние дни вспоминал медовые карандаши:

— Ах, Таня, как удивительно ярко все бывает в детстве! Вот, помню, были такие медовые карандаши. Почему их так называли, я не знаю. Бывало, рисуешь ими, и так ярко все получается.

А еще мне вспоминалось, как я лежу дома в комнате родителей, а Ляля заболела, вызвали скорую помощь, вообще все ужасно. А я выставил ноги в длинных панталонах и думаю: «Какой у меня значительный вид, как у взрослого!». Никто, конечно, не заметил ни моих панталон, ни позы, но это было очень важно почему-то.

Ю.М. сказал, что в детстве на него очень сильно повлиял роман Елены Данько «Деревянные актеры», который оканчивался словами: «Мы шли в Париж, навстречу революции».

---

46 Сестра Ю.М. Лидия Михайловна Лотман (1917—2011), литературовед.

## Александр Кушнер

\* \* \*

О, если б без слова...

*А. Фет*

Что-то более важное в жизни, чем разум...  
Только слов не ищи, не подыскивай: слово  
За слово — и, увидишь, сведется все к фразам  
И не тем, чем казалось, окажется снова.

И поэтому только родное дыхание  
И пронзительно-влажной весны дуновенье,  
Как последнее счастье, туманят сознание,  
Да заведомо слабое стихотворенье

Доверявшего смутному чувству поэта,  
Обманувшего структуралистов: без слова  
Он сказать сумел... Боже мой, только это  
Мне еще интересно, и важно, и ново...

# Переопределяя Пушкина

Сергей Зенкин

## Пространство идола:

ВИЗУАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В «МЕДНОМ ВСАДНИКЕ»

Sergey Zenkin

The Idol's Space: Visual Structures in *The Bronze Horseman*

**Сергей Зенкин** (Российский государственный гуманитарный университет, главный научный сотрудник; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), профессор; доктор филологических наук) sergezenkine@hotmail.com.

**Sergey Zenkin** (Dr. habil.; Professor, National Research University “Higher School of Economics” (St. Petersburg); Chief Researcher, Russian State University for the Humanities) sergezenkine@hotmail.com.

**Ключевые слова:** Пушкин, *Медный всадник*, визуальность

**Key words:** Pushkin, *The Bronze Horseman*, visuality

УДК: 82-1; 7.06

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_130

UDC: 82-1; 7.06

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_130

Задача статьи — описать, как структура поэмы Пушкина «Медный всадник» формирует индивидуальный опыт героя и читателя. Этот опыт рассматривается не столько в словесном, сколько в зрительном его аспекте, с учетом таких черт поэмы, как нарративность, переплетение двух инстанций зрения и речи (повествователя и героя), неявные апелляции к «местному знанию» жителей Петербурга, магические мотивы, восходящие к романтической фантастике. Травматичный визуальный опыт героя проявляется в изменении перспективы, из которой он смотрит на памятник Петру Первому, в миметическом подражании аффекту скульптурного коня, в жестях императора, размечающих пространство города. Памятник переживается как идол, изображение, наделенное сакральной силой и связанное с водной стихией. В противоборстве безумца с изваянием проявляется эстетическое взаимодействие автора и героя поэмы.

The article endeavors to describe how the structure of Pushkin's poem *The Bronze Horseman* shapes the individual experience of its protagonist and its reader. This experience is considered not so much in its lexical as in its visual aspect, taking into account such features of the poem as its narrative structure, the interweaving of two instances of vision and speech (the narrator's and the protagonist), implicit references to “local knowledge” of inhabitants of St. Petersburg, and magical motifs tracing back to romantic fantastic stories. The protagonist's traumatic visual experience includes changing the perspective from which he looks at the monument of Peter the Great, a mimetic imitation of the sculpted horse' affect, the emperor's gestures mapping the space of the city. The monument is experienced as an idol, an image endowed with sacred power and associated with the element of water. The confrontation of a madman with a statue manifests the aesthetic interaction of the author and the character of the poem.

Озаглавленная названием скульптурного монумента, поэма Пушкина «Медный всадник» (1833) представляет собой самый знаменитый в русской литературе и критике пример интрадигетического образа — визуального изображения, включенного в повествование как «действующее лицо». Ей посвящено множество исследований и толкований, которые чаще всего помещают ее в историко-биографический или же идейный (моральный, религиозный, историко-софский) контекст<sup>1</sup>. Главное внимание уделяют поискам источников поэмы и дешифровке обобщенного смысла, который предположительно вложен в нее автором и связан с такими проблемами, как человек и государство, судьба России, мифологическое устройство мира, и т.п. Здесь будет сделана попытка подойти к ее анализу с другой стороны: не претендуя на целостную интерпретацию смысла произведения, описать, как его структура формирует индивидуальный опыт героя и читателя. Этот опыт будет рассмотрен не столько в словесном, сколько в зрительном его аспекте, который обычно остается на периферии внимания филологов, несмотря (не-смотря) на его в буквальном смысле оче-видность.

Для обоснования анализа следует сделать несколько общих замечаний о поэтике «Медного всадника»<sup>2</sup>.

1. *Нарративность*. Поэма Пушкина имеет подзаголовок «Петербургская повесть», несущий в себе несколько значений. Жанровая характеристика «повесть» может описывать одну из составляющих стиля поэмы, отличную от одического «парения» и излагающую простым, «беллетристическим» слогом события в жизни «маленького» человека (см.: [Пумпянский 2000]). Еще важнее, что слово «повесть» дает модальный ключ к тексту — указывает на то, что в нем преобладает *нарративная*, а не лирико-ассоциативная интеграция смысла; иными словами, в поэме, как положено повествованию, имеется единый фикциональный мир, связанная пространственно-временная среда, в которой живет герой. Эта связность образуется скорее в опыте персонажей, чем в речи одического поэта. Во временном плане ее обеспечивают повторяющиеся акты предвидения и воспоминания, которыми сочленяются хронологически далекие друг от друга моменты: Петр Великий предвидит развитие основываемого им города на Неве (и косвенным образом свое собственное превращение в монумент на берегу); мелкий чиновник Евгений мечтает о будущем служебном повышении и семейном благополучии; позднее он же вспоминает день наводнения, проведенный им на площади, лицом к монументу

---

1 Ср., например, выводы трех монографий, специально посвященных этой поэме: «Порыв Евгения к личному счастью, его протест против незабоченности власти судьбой маленького человека есть одновременно и частная и общая проблема» [Борев 1981: 140]; «Пушкин показал трагедию бытия, распавшегося на “частную” и “государственную” сферы, и выход из создавшегося положения он видел прежде всего в торжестве идей человечности» [Архангельский 1990: 74]; «...Мы могли бы определить “сверхсюжет” этой повести как полную библейских аллюзий и “исполненную” христианской сакральностью *историю обращения от языческого кумира к истинному Богу*» [Панич 1998: 82].

2 Цитаты из поэмы Пушкина (основного текста и вариантов) приводятся, как правило, по изданию [Пушкин 1978], с указанием номера страницы в скобках. Таким же образом оформлены и ссылки на приложения и научный аппарат к этому изданию. В некоторых случаях (для черновых вариантов и других произведений Пушкина) используется академическое собрание сочинений [Пушкин 1937—1959], ссылки на это издание приводятся в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.



Петра. В пространственном плане для интеграции фикционального мира служат *взгляды* действующих лиц — как правило, не беглые взгляды, бросаемые по ходу других действий, но длительное и сосредоточенное созерцание<sup>2</sup>. Император Петр во Вступлении смотрит вдаль, на Неву; император Александр с балкона своего дворца бессильно наблюдает стихийное бедствие столицы; любопытный народ «толпится кучами» (с. 14)<sup>3</sup> на набережной, глаза на бушующую реку, а потом, после того как она вышла из берегов и хлынула на город, «зрит Божий гнев и казни ждет» (с. 15). Можно предположить, что поначалу в этой толпе находился и герой поэмы, устремлявший «отчаянные взоры» на недоступный другой берег; затем он продолжает смотреть в ту сторону со своего ненадежного убежища на спине каменного льва; после спада воды он «смотрит: видит лодку» (с. 27); он же с ужасом видит пустоту, образовавшуюся на месте домика его невесты; он же, наконец, взирает на Медного всадника при новой встрече с ним, прежде чем бросить ему свой вызов. За исключением этого последнего эпизода, персонажи только и делают, что перемещаются и смотрят, главным образом на Неву. Вся поэма читается как оптическая драма — история зрения и зрителей, а в центре ее сюжета помещен искусственный визуальный образ — памятник, предназначенный именно для обозрения.

2. *Бифокальность/бивокальность*. «Медный всадник» — история сумасшествия, но «в этом безумии есть система», есть логика. Она прослеживается не столько в словах героя, чья внутренняя речь в первой части поэмы банальна, а единственная реплика во второй части звучит сдавленно и малоосмысленно, — сколько в зрительных переживаниях, которые разделяет с ним повествователь и читатель. Эти переживания, будучи включены в словесный текст, тоже выражены словами — как правило, авторскими, функционирующими наподобие несобственно прямой речи, с той разницей, что вместо чужой внутренней речи здесь визуальный опыт. Между двумя точками зрения и двумя голосами, между авторской речью и опытом героя происходят плавные переходы, так что читатель не всегда ощущает смену субъекта, сообщающего о событиях и чувствах. Такая повествовательная техника облегчается поэтической организацией текста: стихотворный ритм сглаживает перепады между риторикой поэта и бредом психопата, между широким пространственно-временным кругозором одного (как у провидца-императора из Вступления) и темной ограниченностью другого. Пушкину было бы труднее добиться такого эффекта, если бы он излагал тот же сюжет прозой.

3. *Локальное знание*. Подзаголовок поэмы имеет и другой смысл. Слово «петербургская», казалось бы излишнее в данном контексте (из текста и так ясно, где происходит дело), выполняет прагматическую функцию, определяя имплицитного читателя, предполагаемую читательскую аудиторию поэмы. Поместив действие в столицу империи и сославшись в кратком предисловии на общедоступные «тогдашние журналы» (с. 8), Пушкин неявно обращается к тем, кому этот город так или иначе знаком, кому не нужно объяснять его реа-

3 Контрольным примером могут служить слуховые ощущения героя, в основном пассивно-периферийные либо вообще иллюзорные: Евгений слышит, как «ветер дул, печально воя» (с. 12), как «дождь в окно стучал» (с. 14), как «буря выла» (с. 16) в разгар наводнения; в своем безумии он «оглушен... шумом внутренней тревоги» (с. 20) — то есть *не слышит* внешних звуков, зато слышит прозрачное «тяжело-звонкое скаканье» Медного всадника (с. 22).

лии — например, расположение и облик фальконетовского монумента Петра I; соответственно, этот монумент лишен детального описания и обозначен лишь перифразами («кумир на бронзовом коне» (с. 16) и т.п.). В отличие от многих других произведений с интрадиегетическими образами, «Медный всадник» строится вокруг не вымышленного, а реально существующего, широко известного и легко обозримого визуального объекта. Повествование в поэме эллипсично, перескакивает от одной картины к другой, и это во многом объясняется именно предположением, что читатель без труда восстановит недостающие подробности, так как сам хорошо знает обстановку действия: помнит стацию на берегу Невы и представляет себе топографию Петербурга, от которой зависит пространственная организация сюжета. Эффект поэмы формируется в постоянном взаимодействии читаемого нами словесного текста и внетекстуальных визуальных структур, подразумеваемого «локального знания» читателей.

4. *Фантастика*. Наконец, в первой белой рукописи, а затем и в цензурном автографе 1833 года, впоследствии поправленном автором, сохранилась еще одна жанровая характеристика «петербургской повести», помещавшаяся уже непосредственно в ее тексте. Строки, которыми сейчас заканчивается Вступление:

Была ужасная пора,  
Об ней свежо воспоминанье...  
Об ней, друзья мои, для вас  
Начну свое повествованье.  
Печален будет мой рассказ,

(с. 11)

— в неопубликованной версии читались иначе:

Была ужасная пора...  
Об ней начну повествованье  
И будь оно, друзья, для вас  
Вечерний, страшный лишь рассказ,  
А не злоещее преданье...

(с. 73; ср. также: с. 64)

«Вечерний рассказ» — это фольклорный жанр фантастических историй, которые принято рассказывать на вечерних посиделках. В романтическую эпоху он был перенят литературой разных стран, включая русскую<sup>4</sup>, и в словах Пушкина, вероятно, подразумевались «Серационовы братья» Гофмана (1819—1821), «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» Погорельского (1828) и совсем недавние «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя (1831—1832)<sup>5</sup>. Генетически этот жанр восходит к апотропейным рассказам, с помощью которых люди за-

4 О сравнительной поэтике «вечерних рассказов» в эпоху романтизма см.: [Feuillebois 2021].

5 Имея дело с черновыми вариантами, приходится задаваться двумя вопросами: что значит вариант и почему он был отвергнут. В данном случае ответом на второй вопрос может служить именно интертекстуальный характер выражения «вечерний рассказ»: в 1836 году, когда Пушкин в последний раз взялся за исправление текста «Медного всадника», книга Гоголя уже не была свежей новинкой, как в 1833 году, отсылка к ней потеряла актуальную опознаваемость и оттого была исключена автором.

клинали закат солнца, ночной мрак и угрозу смерти: «...акт рассказывания, акт произношения слов осмыслялся как новое сияние света и преодоление мрака, позднее смерти» [Фрейденберг 1936: 135]. В таком контексте пушкинское противопоставление — «вечерний, страшный лишь рассказ, а не зловещее преданье» — означает, во-первых, отказ от фигуральных толкований текста, при которых в нем видят пророчество, «зловещее преданье»; то есть Пушкин заранее отводит мифологические прочтения своей поэмы, которыми увлекаются современные экзегеты. Во-вторых, уподобляя свой текст «вечернему рассказу», он все же имеет в виду нечто более серьезное, чем пустые побасенки, служащие, по словам Николая Измайлова, «лишь для развлечения слушателей и особенно слушательниц, собравшихся зимним вечером вокруг рассказчика» (с. 194). За этим рассказом стоит определенная форма романтической фантастики, за которой, в свою очередь, скрывается полузабытая магическая (а не мифологическая) традиция; она и отражена в сюжете поэмы, построенном вокруг сверхъестественной силы визуального образа.

## Перспектива

Почему бедный чиновник Евгений, житель окраинной Коломны, днем 7 ноября 1824 года оказался довольно далеко от нее, на одной из центральных площадей Петербурга, которая сегодня называется Сенатской, а в то время — Петровской?<sup>6</sup> Как его туда занесло?

Для читателей — современников Пушкина — ответ на этот вопрос был очевиден. К площади примыкал Исаакиевский мост (ил. 1, 2), единственный мост, связывавший Адмиралтейскую сторону с Васильевским островом, где жила невеста Евгения<sup>7</sup>. Герой поэмы должен был не раз пользоваться этим мостом, навещая свою Парашу; и именно этот мост он имел в виду накануне, сожалея о том, что непогода может разлучить их на несколько дней:

Он также думал, что погода  
 Не унималась; что река  
 Все прибывала; что едва ли  
 С Невы мостов уже не сняли  
 И что с Парашей будет он  
 Дни на два, на три разлучен.

(с. 13)

Действительно, обычно перед ледоходом или при угрозе наводнения наплавной Исаакиевский мост отводили к берегу. Однако в ноябре 1824 года это сде-

6 Ср.: «Тогда, на площади Петровой...» (с. 15).

7 Исаакиевский мост не упоминался прямо, но подразумевался в одном из признанных литературных источников поэмы Пушкина — очерке Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» (1814), где точно обозначен маршрут рассказчика: «Исаакиевская площадь, Конногвардейский манеж, который напоминает Пантеон, прелестное строение г. Гваренги Сенат, монумент Петра I и снова Нева с набережными» (с. 134), — после чего сразу речь идет об Академии художеств на другом берегу. Совершая свою летнюю «прогулку», а не «поездку», рассказчик неизбежно должен был пересечь реку, и не в конном экипаже или на лодке, а пешком по мосту.

лать не успели, и мост был снесен стихией<sup>8</sup>. О разрушении этого и других мостов упоминает Пушкин, описывая вторжение невских вод в город: «Грозой снесенные мосты / <...> / Плывут по улицам!» (с. 15). Ср. также в набросках поэмы:

Мостов уж нет — исче[з] народ  
Нева кругом бунтует.

(с. 49)

Пушкинский Евгений в день наводнения устремился к Исаакиевскому мосту, надеясь успеть перебраться по нему через Неву, к невесте. Вместо этого ему пришлось спастись от воды на спине каменного льва у подъезда дома Лобанова-Ростовского (в восточном углу площади, рядом со стройкой нового Исаакиевского собора), ввиду реки и памятника Петру I, который в его глазах визуально обозначал место исчезнувшего моста.



*Ил. 1. Б. Патерсен Вид на Исаакиевский мост и Сенатскую площадь. 1799. Из собрания Государственного Эрмитажа. Источник: Комелова Г.Н., Принцева Г.А., Котельникова И.Г. Петербург в произведениях Патерсена. М.: Изобразительное искусство, 1978.*

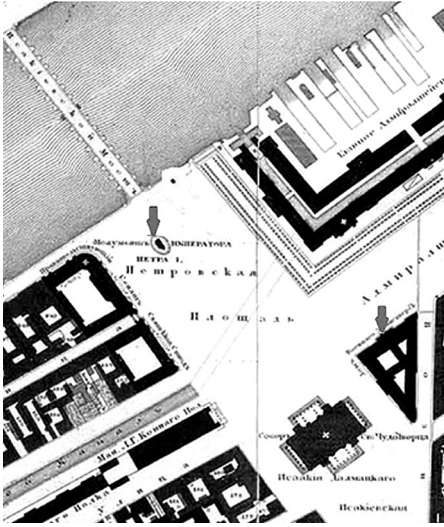


*Ил. 2. Литография Л.-П. Бишебуа по рисунку В.С. Садовникова [?]. Вид Исаакиевской церкви и моста. 1840-е годы. Из собрания Российской национальной библиотеки.*

Действительно, фальконетовский монумент был установлен у въезда на Исаакиевский мост. Так было запланировано с самого начала его сооружения, уже в официальном объявлении о конкурсе 1768 года:

Статуя поставится лицом к мосту, который по Неве наведен к Васильевскому острову, на самом приятнейшем сему императору месте. Адмиралтейство от статуи в правой, а в левой стороне Сенат им учрежденный (цит. по: [Каганович 1982: 50]).

8 Ср.: «По разлитии воды Исакиевский мост, представлявший тогда крутую гору, был силою бури разорван на части, которые понесли против течения реки в разные стороны, так что несколько флашкотов оною, с находившимися в то время на них людьми, взошли на возвышенный берег Адмиралтейства» (С. Аллер, «Описание наводнения, бывшего в Санкт-Петербурге 7 числа ноября 1824 года» (с. 111)).



Ил. 3. Петровская площадь.  
Стрелками обозначены две точки,  
откуда Евгений смотрит на памятник  
в двух эпизодах поэмы. Источник:  
Подробный план столичного города  
Ст. Петербурга Ф.Ф. Шуберта. СПб.:  
Военно-Топографическое Депо, 1828.

Так была сформирована визуальная структура пространства, окружавшего Медного всадника (ил. 3). Мост задавал главную, правильную перспективу для его созерцания: статую Петра можно было заметить еще издалека, с Университетской набережной Васильевского острова, и затем постепенно приближаться к ней по мосту, все время наблюдая ее с лица<sup>9</sup>. Иначе видит монумент пушкинский Евгений во время наводнения: не с лица, а вкось со спины («И обращен к нему спиною...» (с. 16), на довольно большом расстоянии (почти как с другого берега Невы), посреди обширного водного пространства, более не структурируемого снесенным мостом и скрывшейся под водой набережной, которые в обычное время задавали продольную и поперечную зрительные оси<sup>10</sup>. В его перспективе этот монумент — мелкий объект вдали, отчетливо видимый, но изолированный от окружающей среды и даже от своего собственного основания, затопленно-

- 9 Ср.: «Длинный и довольно узкий мост почти принудительно направляет взгляд зрителя именно в сторону памятника...»; «...во время существования Исаакиевского наплавного моста путь к памятнику с северной стороны... был самым длинным из возможных для зрителя, непосредственно видящего памятник с любой точки своего пути» [Топоров 2009: 784, 792]. Из множества произведений русской литературы, варьирующих мотивы «Медного всадника», эта подвижная перспектива воспроизведена в «Заблудившемся трамвае» (1919) Николая Гумилева, герой которого только что миновал дом своей умершей невесты, расположенный где-то на Васильевском острове, как и дом Параша в поэме Пушкина: «И сразу ветер знакомый и сладкий, / И за мостом летит на меня / Всадника длань в железной перчатке / И два копыта его коня». Мост, о котором здесь говорится, — несомненно, Исаакиевский мост, который Гумилев мог в течение нескольких лет видеть на его историческом месте. В 1856 году мост был перенесен выше по течению, к Зимнему дворцу, где оставался до 1912 года, затем, с началом строительства постоянного Дворцового моста, был возвращен на прежнее место у Сенатской площади, но летом 1916 года сгорел и больше не восстанавливался; сегодня о нем напоминают только береговые опоры, сохранившиеся у обеих набережных. В этот последний период его существования по нему не проходило трамвайной линии; однако в конце стихотворения лирический герой Гумилева уже словно летит в пространстве сам по себе, да и его онейрический трамвай, только что «прогремевший по трем мостам» «через Неву, через Нил и Сену», легко мог бы проехать и по любому другому мосту, безрельсовому и даже более не существующему (в 1919 году).
- 10 Сходный визуальный эффект отмечал Ролан Барт в связи с парижским наводнением 1955 года — правда, связывая его не с травматическими, а с эйфорическими переживаниями, так как речь у него идет не о восприятии паводка как такового, а о его интерпретациях в иллюстрированной прессе: «Привычные приметы местности:

го Невои<sup>11</sup>. Такая точка, если долго пристально глядяваться в нее, может производить завораживающее, *фасцинирующее* действие.

На фасцинацию намекает одна из строк, описывающих состояние Евгения, объяснением которому имплицитно служит непосредственно следующее ниже первое упоминание «кумира на бронзовом коне»:

И он, как будто околдован,  
Как будто к мрамору прикован,  
Сойти не может! Вкруг него  
Вода и больше ничего!

(с. 16)

Чтобы мотивировать прикованность Евгения к каменному льву, на котором он сидит, не обязательно было сравнивать его с «околдованным»; его неподвижность вытекала просто из физической невозможности сойти с затопленного крыльца. Здесь, однако, имеется в виду не внешняя, а внутренняя фиксация — душевное напряжение, с которым Евгений наводит свои «отчаянные взоры» на далекий правый берег... и опирается этим взором в выступающий из воды монумент. Его оцепенение обусловлено сразу несколькими причинами: тревогой, одиночеством, холодом, но также и собственно визуальной, гипнотической структурой пространства, где он пребывает словно «во сне» («Или во сне / Он это видит?» (с. 16))<sup>12</sup>. Он попал в оптическую ловушку с неподвижной точкой зрения, которую нельзя переменить и где ему навязчиво демонстрируется полузатопленная статуя среди вод.

Символическая структура пространства деформируется вместе со зрительной. По своему замыслу предместная статуя, как и вообще монументы на перекрестках улиц и дорог, должна была символически покровительствовать со-

---

ряды деревьев и домов, дороги, даже само речное русло — все эти устойчивые угловые элементы, так хорошо приспособленные к формам собственности, оказались стерты, углы развернулись в плоскость; не стало больше дорог, берегов, направлений — одна лишь плоско разлитая субстанция, которая никуда не ведет, то есть прерывает становление человека, отторгает его от инструментальной осмысленности пространства» [Барт 2008: 124].

- 11 В пушкинскую эпоху вся Сенатская/Петровская площадь была проезжей. Отсутствовал Александровский сад, заложенный в 1872 году и переходящий в сквер, которым окружен ныне памятник Петру. Как следствие, монумент был отовсюду виден издалека (сегодня, если смотреть от дома Лобанова-Ростовского, он почти скрыт за деревьями) и даже в нормальное время, не затопленный наводнением, возвышался на однородной голой плоскости, а не среди сквера, расчленяющего и визуально сужающего пространство площади.
- 12 Роман Якобсон отметил важное для этой темы стихотворение Пушкина «В начале жизни школу помню я...» (1830), где садовые статуи-«кумиры» производят «парализующее действие на юное существо» поэта [Якобсон 1987: 177]. Феномены фасцинации и гипноза вообще занимали публику и отражались в литературе. Ср., например, сценку из раннего романа Флобера — так называемого первого «Воспитания чувств» (1845) — с описанием самогипноза при взглядывании в случайно выбранный объект: «Обхватив колени руками, он тупо уставился на четыре медные ножки старого комода с накладками из красного дерева, стоявшего у стены» [Флобер 2005: 19]. В отличие от ряда других произведений с интрадиетическими образами («Портрета» Гоголя и тому подобных), в «Медном всаднике» фасцинирующий визуальный объект не *смотрит* на героя цепящим взглядом Медузы, а лишь упорно является его собственному взгляду.

общению между двумя частями города и в этом смысле действительно находилась на «приятнейшем месте» для императора Петра, утверждая связность и единство Северной столицы, основанной им в Невской дельте. Напротив того, в ошеломленном и подавленном сознании Евгения она ассоциируется с разрывом этой связи, с невозможностью пересечь реку; с его точки зрения, Медный всадник не столько неудачный, бессильный покровитель, сколько препятствие, противник, заступающий путь его воссоединения с любимой.

Если верна версия А.В. Кочубея, согласно которой Пушкин при сочинении «Медного всадника» вдохновлялся историей некоего Яковлева, который спасся от наводнения 1824 года, сидя на спине каменного льва у дома князя Лобанова (с. 124), то этот анекдот, несомненно, привлек внимание поэта визуальной «рифмой» двух всадников на площади — бронзового и полуживого-полукаменного, — которые как бы следуют друг за другом в направлении к наполовину затопившей их Неве; задний пародирует переднего, словно Санчо Панса, едущий на осле за Дон Кихотом. Сходный визуальный образ — выступающая из воды составная фигура, внизу животное, сверху человекоподобное существо, — воспроизведен еще в одном мотиве, появляющемся при описании петербургского бедствия:

И всплыл Петрополь как тритон,  
По пояс в воду погружен.

(с. 14)

Слово «всплыл» кажется здесь неточным, противоречащим реальному положению дел: ведь залитый водой город не всплывает, а, наоборот, тонет в волнах<sup>13</sup>. Но поэт идет на эту неточность, чтобы ввести сравнение с тератоморфным морским божеством Тритоном, чья четко обозначенная поза («по пояс в воду погружен») заставляет подозревать какой-то стоящий за этим мотивом визуальный источник<sup>14</sup>.

Сравнение с Тритоном — единственный открыто мифологический мотив в поэме<sup>15</sup>, который, однако, почти не привлекает внимание толкователей, занятых ее мифологическими интерпретациями. Оно, конечно, принадлежит

13 В языке XVIII — начала XIX веков глагол «всплыть» мог значить не только «подняться из воды», но и «поплыть» горизонтально (сообщено А.А. Костиным). Однако в данном случае он все же скорее обозначает вертикальное движение, соответствующее вертикальной позе Тритона. «Словарь языка Пушкина» приводит еще два его употребления, оба раза с «вертикальной» семантикой: «С глубокого дна / Мы ночью всплываем» («Русалка» (т. VII, с. 204)) и «Всплыла к нему рыбка золотая» («Сказка о рыбаке и рыбке», варианты (т. III, с. 1082)); оба произведения, как будет сказано ниже, еще и тематически соотносятся с «Медным всадником».

14 Известно много изображений Тритона, в частности в парковой скульптуре, в оформлении фонтанов и бассейнов, но трудно определить, какие из них могли быть известны Пушкину. Соблазнительна, например, гипотеза, что в «Медном всаднике» подразумевается Тритон с так называемого Оранжерейного фонтана в Петергофе (скульптор Б.К. Растрелли, 1726), однако его поза не отвечает пушкинскому описанию — он выступает из воды не «по пояс», а целиком, вместе со своим рыбьим хвостом. Более правдоподобный источник, подсказанный А.С. Бодровой, — картина Рубенса «Союз земли и воды» (1618, Эрмитаж).

15 В других местах события стихийного бедствия описываются с помощью метафор, не связанных с классической мифологией: мечущийся в постели больной, остервенившийся зверь, набег воров и разбойников, «с битвы прибежавший конь» (с. 17), запечатанное письмо судьбы.

авторскому дискурсу, но им косвенно описывается и визуальный опыт героя — повторяющееся направление стихийного движения *вверх из воды*. То же движение происходит на глазах у Евгения в бурной Неве: «Словно горы, / Из возмущенной глубины / Вставали волны там и злились...» (с. 26). А в первой белой рукописи поэмы тот же динамический мотив связывался и с петровским памятником, как он видится человеку, сидящему на каменном льве:

И прямо перед ним — из вод  
Возникнул медною главою  
Кумир на бронзовом коне  
Неве [мятежной] безумной в тишине  
Грозя недвижною рукою...

(с. 68)



Ил. 4. «И всплыл Петрополь, как тритон...» Иллюстрация А. Бенуа.

Источник: *Медный всадник*.

*Петербургская повесть А.С. Пушкина / Ил. Александра Бенуа; Ред. текста и ст. П.Е. Щеголева. СПб.: Комитет популяризации художественных изданий при Российской академии истории материальной культуры, 1923.*

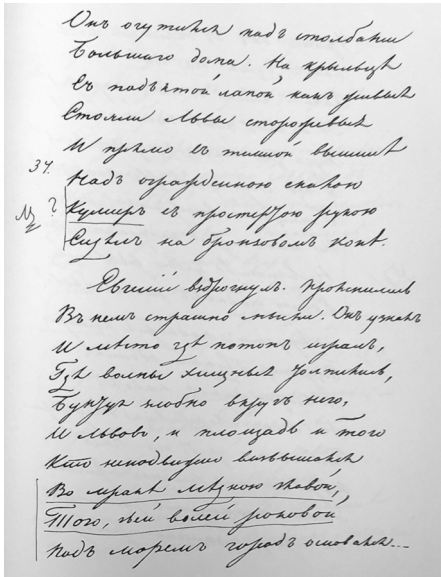
в своей иррациональности («Прояснились / В нем страшно мысли...» (с. 21)). Здесь намечен мотив его дальнейшего поведения, обозначено зло, в котором он обвиняет бронзового Петра —

Того, чьей волей роковой  
Под морем город основался.

(там же)

У этих строк сложная эдиционная история. В первых подцензурных изданиях они печатались в редакции Жуковского: «И с распростертою рукой / Как будто градом любовался» (с. 231). В издании П.Е. Щеголева (1923), восстанавливавшем пушкинский текст по цензурному автографу 1833 года (ил. 5), предлог читался вопреки этому автографу: «Того, чьей волей роковой / Над морем город основался» [Пушкин 1923: 46; Пушкин 2008]. Начиная с академического собра-





Ил. 5. Страница цензурного автографа с пометками Николая I.

Источник: Пушкин А.С. Медный всадник: петербургская повесть А.С. Пушкина / Сост. С.С. Лесневский, Б.Н. Романов. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. С. 107. Оригинал: Рукописный отдел ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. № 966.

ния сочинений 1937 года, в основном опирающегося на писарскую копию 1836 года, принята третья, нынешняя редакция «под морем» (она соответствует и цензурному автографу), а «над морем» осталось в вариантах, равно как «при море» (с. 57) и «у моря» (т. V, с. 477). Здесь не место обсуждать правомерность тех или иных текстологических решений, но само разнообразие перепробованных поэтом предлогов демонстрирует его попытки эксплицировать и как-то примирить с реальностью мысль безумца, понявшего, что Петербург стоит на гиблом месте. Варианты «над морем», «у моря» и «при море»<sup>16</sup> не очень хорошо выражали эту мысль: действительно, далеко не всякому приморскому городу угрожают наводнения. С другой стороны, «под морем» кажется преувеличением фактического положения дел: все-таки в действительности Петербург стоит выше уровня моря, да и затапливало его, строго говоря, не оно, а река Нева. Но в контексте других мотивов есть основания читать эти слова не просто как «ниже моря»,

а в более сильном смысле, «под водой»: то есть в сознании Евгения фигура Петра ассоциируется с водной стихией и построенный императором город не ошибочно, а намеренно был основан на морском дне.

Выражение «под морем» двусмысленно, потому что в нем сталкиваются две дискурсивные инстанции — психопатический бред героя («под морем» = «под водой») и авторская рационализация («под морем» = «у берега»)<sup>17</sup>. Действительно, в этой точке происходит смена субъекта: в предыдущих строках («Он

16 Последняя формула повторяла собственные слова Петра из Вступления к поэме: «Ногою твердой встать при море» (с. 9). Окончательный вариант «под морем» полемичен по отношению к этим словам: вместо того чтобы «умириться» с городом (с. 11), мирно соседствовать с ним, морская стихия затапливает его.

17 По данным Национального корпуса русского языка, словосочетание «под морем» для пушкинской эпохи представляет собой гапакс, не встречается нигде, кроме «Медного всадника» (если не считать поэмы Ширинского-Шихматова «Петр Великий» (1810), где оно, по-видимому, значит «под морским дном»: «Представь, что пламенные реки, / Под морем и землей вяжь...»). В «Словаре языка Пушкина» оно отнесено к употреблением предлога «под» в значении «непосредственно у края, границы чего-н., в непосредственной близости к чему-н.», наряду с такими выражениями, как «под столицей», «под Москвою», «под рукою», «под боком», то есть в сочетании со словами, семантически далекими от «моря». Оно не фигурирует в этом словаре среди употреблений предлога в значении «ниже поверхности чего-н.» («под водою», «под луною»). Можно, однако, полагать, что Пушкин, стремясь адекватно

узнал / То место, где потоп играл...» (с. 21)) излагались переживания Евгения, а далее вступает независимая от него речь поэта-одописца («Какая дума на челе! <...> О мощный властелин судьбы!» (там же)). Неоднозначный предлог («под морем») и личностно неопределенное, неизвестно чье впечатление от ночного монумента («Ужасен он в окрестной мгле!» (там же)) образуют пограничную зону между разными инстанциями повествования, служат переключателем между двумя голосами и двумя источниками опыта.

Итак, безумная вражда Евгения к Медному всаднику — человеку и монументу — обусловлена, в числе прочего, визуальным потрясением, перспективной катастрофой, которую он пережил в день наводнения, спасаясь от воды на Петровской площади. Из-за нее он начал ощущать в основателе Петербурга не слабого самодержца вроде Александра I, который не сумел совладать «с божией стихией» (с. 15), а носителя враждебного стихийного начала, которому он вменяет в вину не поражение, а предательство.

Все это заставляет — хотя главная задача данной статьи иная — внести коррективы в запутанный вопрос о мифологических подтекстах «Медного всадника». В XX веке, начиная с эпохи символизма, о них много писали поэты, критики и исследователи<sup>18</sup>; особенно часто памятник Фальконе и поэму Пушкина сопоставляют с космогоническим или же эсхатологическим мифом, где Петр, основатель города, выступает в роли демиурга, укрощающего стихии, а невшское наводнение выражает собой их восстание — либо тщетное, либо фатально успешное — против его власти. Такой схеме действительно отвечает ряд мотивов поэмы, начиная с финальной коды вступительного гимна Петербургу:

Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия;  
Вражду и плен старинный свой  
Пусть волны финские забудут  
И тщетной злобою не будут  
Тревожить вечный сон Петра!<sup>19</sup>

(с. 11)

---

передать темный обличительный пафос Евгения, намеренно выбрал полисемичный пространственный предлог «под», а не «при» или «у» (напротив того, в написанной одновременно «Сказке о рыбаке и рыбке» он выражается от собственного имени и недвусмысленно: «Жил старик со своею старухой / У самого синего моря...» (т. III, с. 534)). Помимо прочего, здесь, как и всегда у Пушкина, следует учитывать возможное влияние французского языка, где «sous-marin» («под-морский») регулярно означает «подводный» и существует выражение «sous la mer» («под морем») с тем же значением. Тогда в воображении героя поэмы «город под морем» — это «подводный город», как много позже, в 1847 году, озаглавил свою апокалиптическую фантазию о Петербурге Михаил Дмитриев.

18 Ср.: «“Медный всадник”, в котором рассказ о создании города соседствует с историей одного из его обитателей, стал читаться как “миф” в ту эпоху, когда прошлое Петербурга было осознано как причина всех последующих событий в жизни петербуржцев» [Осват, Тименчик 1985: 133]. В этой же книге дан свод интерпретаций поэмы, созданных в русской художественной литературе до первой трети XX века включительно.

19 Вариант: «Но побежденная стихия / Врагов доселе видит в нас / <...> / Но волны Финские не раз / На грозный приступ шли бунтуя / И потрясали, негодяя / [Гранит подножия Петра]» (с. 30–31).

Однако в это традиционно-аллегорическое прочтение, где основатель города и «мятежная» река противопоставлены как начала порядка и хаоса<sup>20</sup>, плохо вписывается мотив Петербурга-Тритона или слова о «кумире», возникающем «из вод». По-видимому, мифологический субстрат поэмы сложнее, в нем конфликтуют два сюжета и две фигуры Петра — покоритель стихий и их порождение и олицетворение.

Такая двойственность в общем соответствует оппозиции условного автора и героя: поэт-одописец воспекает (особенно во Вступлении, пока в поэме не появился Евгений) зиждательную мощь императора, а герой-безумец в своем бреде прозревает в лице последнего исчадие разрушительных природных сил<sup>21</sup>. При этом элементы «личного мифа» Евгения сообщаются нам главным образом через речь условного автора, у которого своя, апологетическая версия «петербургского мифа». Поэтому они и столь фрагментарны, рассеяны в тексте, словно следы чужого, больного сознания, подавленного рациональностью излагающей их авторской речи. На визуальном уровне противоположность этих двух субъектов задана двойной оптикой — противопоставлением «правильной» и «неправильной» зрительной перспективы, в которой может рассматриваться памятник.

## Рамка

В поэме описываются две встречи Евгения с Медным всадником — в день наводнения и в ночь их противостояния. В первом эпизоде герой формирует в своем восприятии визуальный образ памятника, во втором эпизоде сближается с воплощением этого образа. Его движение затруднено и искривлено, поскольку любой материально выраженный (а не виртуально-психический) образ отделен от внешнего фона разного рода рамками.

Первая рамка, обособляющая петровский монумент, возникает еще в первой части поэмы: незыблемый и четко оформленный памятник окружен стихийным буйством реки, которая сравнивается с большим («Нева металась, как большой / В своей постеле беспокойной» (с. 12)), а в черновом варианте прямо названа «безумной» (с. 68), — эпитет, применяемый далее к Евгению.

Природный хаос достигает предела, когда во время наводнения рушится, упраздняется система *мест*, организующая городское пространство; единственным устойчивым местом остается то, где находится сам памятник и которое узнает безумный Евгений много позднее, придя туда ночью: «Он узнал / То место, где потоп играл...» (с. 21). Разные части пространства перемешаны стихией: лодки вместо рек и каналов плавают по улицам, вместе с «товаром запасливой торговли», «грозою снесенными мостами» и даже «тробами с размытого кладбища» (с. 15). Места, обычно называемые «площадями» («стогнами») и «улицами», превращаются в «озера» и «реки», а царский дворец кажется «ост-

20 Ср.: «По этой схеме в русской оде XVIII — начала XIX века оформлялись приветствия почти каждой перемене на престоле» [Осповат 2009: 501].

21 Ср. зрительный контраст между обилием цветowych эпитетов во Вступлении («темно-зеленые сады», «золотые небеса», «девичьи лица ярче роз», «пунша пламень голубой», «синий лед» Невы и т.п. (с. 10—11)) и их отсутствием в двух повествовательных частях поэмы, даже тогда, когда автор повествует «от себя», а не с точки зрения Евгения. (Указано А.А. Костиным при обсуждении настоящей работы.)

ровом печальным» среди воды (с. 15). Когда Евгений, освободившись из своего плена на Петровской площади, пересекает наконец реку и «знакомой улицей бежит / В места знакомые» (с. 18) в предместье, перед ним тоже картина разорения, где ничто не осталось на своем месте:

Все перед ним завалено,  
Что сброшено, что снесено;  
Скривились домики, другие  
Совсем обрушились, иные  
Волнами сдвинуты...

(там же)

Катастрофически изменилось и место, куда он стремился, — дом его невесты: оно вообще опустело, перестало быть *местом* в строгом смысле слова, то естьместилищем чего-то определенного:

Вот место, где их дом стоит,  
Вот ива. Были здесь ворота,  
Снесло их, видно. Где же дом?

(там же)

При виде этого не-места Евгений сам начинает двигаться хаотично, по кругу — это первый косвенный признак его безумия:

И полон сумрачной заботы,  
Все ходит, ходит он кругом...

(там же)

Дальнейшие его перемещения происходят в режиме беспорядочного *блуждания*: «Ужасных дум / Безмолвно полон, он скитался...» (с. 19). Он «толкует громко сам с собою» (там же): порвались его связи с другими людьми, которыми обычно структурируется жизненное пространство человека<sup>22</sup>. Социальные контакты героя сводятся к торопливой милостыне («...питался / В окошко поданным куском»)<sup>23</sup> или физической агрессии:

Злые дети  
Бросали камни вслед ему.  
Нередко кучерские плети  
Его стегали, потому  
Что он не разбирал дороги...

(с. 20)

«Не разбирая дороги», не сознавая пространственной структуры города, Евгений бродит в нем, словно в лабиринте, которым обернулась для него рационально-линейная планировка Петербурга; природный хаос наводнения овла-

---

22 Ср.: «Повествование строится так, чтобы он не сталкивался с другими людьми, не вступал в активные отношения с окружающими» [Тоддес 2019: 36].

23 Вариант: «Собаке брошенным куском» (т. V, с. 474).

дел его сознанием: «Мятежный шум / Невы и ветров раздавался / В его ушах» (с. 19)<sup>24</sup>. Хронология его скитаний также неопределенна. Первый эпизод его истории развертывается в ноябре 1824 года, а в следующем эпизоде уже «дни лета / Клонились к осени» (с. 20), следовательно, он провел в скитаниях почти год — а может быть, и несколько лет<sup>25</sup>. Все это время он жил без крова, ночуя «у Невской пристани» (там же), что не очень правдоподобно: как заметил кто-то из критиков, спать на пристани можно в Неаполе или Венеции, но не в зимнем Петербурге. Однако Пушкина не смущают эти неопределенности и неувязки, они лишь добавляют хаотичности в мир безумца.

Утратив определенное место в структуре и классификации мира, Евгений сам превращается в существо без места, в лишенную ценности, ничего не значащую «голую жизнь», как выражаются современные философы вслед за Джорджо Агамбеном:

И так он свой несчастный век  
Влачил, ни зверь, ни человек,  
Ни то ни сё, ни житель света,  
Ни призрак мертвый...

(там же)

Буйный хаос наводнения и продолжающие его скитания безумца образуют *динамическую рамку* неупорядоченности, которая окружает и деконтекстуализирует центральный зрительный образ, то есть собственно памятник Петру. С этим памятником связан исторический нарратив об основании Северной столицы, об учреждении нового государственного места, кратко изложенный во Вступлении к поэме; но при дальнейшем рассказе он теряется в картине распада мест и в блужданиях обезумевшего героя. В словесном устройстве поэмы государственный смысл Медного всадника так же изолирован и остранен, как сам монумент в визуальной картине петербургского потопа. Этот параллельный вербально-фикциональный эффект отметил Лев Пумпянский, говоря о стилистической неоднородности «Медного всадника»: в нем одические элементы, отсылающие к государственно-исторической идеологии, выделены «в обособленные абзацы, окруженные беллетристической речью, как монумент Петра волнами наводнения» [Пумпянский 2000: 194].

Блуждание в лесу, в пустыне, в искусственном лабиринте — традиционный мотив в повествованиях (волшебных сказках, рыцарских романах и т. д.), который часто предвещает встречу странника с чем-то или кем-то необычайным, сверхъестественным: так в центре критского Лабиринта обитал чудовищный

24 В черновых вариантах текста Пушкин пытался использовать, вероятно, поразившее его сообщение из статьи В.Н. Берха «Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в Санкт-Петербурге» (на нее он ссылается в предисловии) о «мертвом молчании», которое «водворилось на улицах» затопленного Петербурга (с. 107); отсюда слова о «грозной» или «ужасной тишине», которой окружен монумент Петра при первом своем появлении перед Евгением (с. 50). В окончательном тексте поэт заменил их более традиционным мотивом *ревущей* бури («Там буря выла, там носились / Обломки...» (с. 16)), чей шум в дальнейшем будет звучать в ушах безумца.

25 Последняя гипотеза как будто подтверждается финальными строками поэмы, сообщаящими, что мертвое тело героя было найдено «прошедшею весною» (с. 23) — то есть в 1833 году, через восемь с половиной лет после начала событий?

Минотавр. Писатели XIX века стали нередко локализовывать блуждание в современном городском пространстве (отсюда знаменитая фигура «фланера», беспорядочно прогуливающегося наблюдателя), но и в городе, и в пустыне им по-прежнему обрамлялось, обособлялось некое мистическое событие, которое случается лишь ненароком, само собой, к которому можно добрести наугад, но не прямым целенаправленным движением<sup>26</sup>. Так и в кульминационном эпизоде поэмы Пушкина ночное блуждание («...пошел бродить и вдруг / Остановился» (с. 20—21)) приводит Евгения к столкновению с оживающим памятником — скульптурным призраком «грозного царя» (с. 22). Его внезапная ясность мыслей («Прояснились / Вдруг страшно мысли в нем...» (с. 21)) знаменует опознание места, где стоит памятник, и рамки, в которую он заключен.

Во времена Пушкина монумент на Сенатской/Петровской площади был окружен двумя реальными рамками. Первой из них, динамической, служило уличное движение: памятник объезжали повозки и экипажи по пути на мост и с моста<sup>27</sup>, и из-за их потока пешеход мог безопасно приблизиться к монументу разве что ночью, что и делает герой поэмы. Он не раз видел статую Петра раньше, но, возможно, только в эту лунную ночь впервые оказался рядом с нею. Теперь перед ним вторая, статичная рамка визуального изображения: решетчатая ограда, установленная вокруг произведения Этьена Фальконе<sup>28</sup>. Ею обозначалась минимальная дистанция, на какую можно было подойти к памятнику; а Евгений еще и прижался к ней лицом, словно пытаясь проникнуть дальше, внутрь: «Чело / К решетке холодной прилегло...» (там же). Две встречи с Медным всадником визуально различны тем, что при первой из них статуя находится далеко от Евгения, а при второй — *очень близко*<sup>29</sup>.

Такая предельно сокращенная дистанция зрения деформирует визуальный образ. Когда визуальный объект «прилипает к глазам», он утрачивает перспективность, вторгается во внутреннее пространство зрителя, производя на него ошеломляющее, иногда травматическое впечатление. С конца XVIII века этот эффект широко использовался в различных сенсационных зрелищах (диораме, фантасмагории) и в некоторых художественных экспериментах (см.: [Ямпольский 2001]). Пушкинский Евгений переживает этот эффект, встав на аномально близком расстоянии от памятника, глядя на него не с моста и не от «дома со львами», а вплотную к ограде:

26 Ср. в лирике Пушкина стихотворения «Пророк» или «Странник». Во Франции ряд примеров можно найти в прозе Жерара де Нерваля. См.: [Зенкин 2002: 214—228].

27 Ср.: «Памятник находился в центре самой оживленной городской магистрали, в то время как сегодня он, в сущности, оказался в стороне от интенсивного городского движения, в зеленом окружении, в уголке старого Петербурга» [Каганович 1982: 167].

28 Ограда была сооружена перед открытием памятника в 1782 году, несмотря на возражения Фальконе, писавшего: «Кругом Петра Великого не будет никакой решетки. Зачем сажать его в клетку?» [Каганович 1982: 159]. Она окружала монумент до начала XX столетия.

29 Этим объясняется смущавший некоторых критиков разницей в глаголах, описывающих позу «кумира на бронзовом коне»: в одном случае он «стоит», а в другом «сидел» (с. 16, 21). Дело в том, что авторское изложение следует впечатлениям персонажа-зрителя — издали он видит монумент стоящим (возвышающимся) над водой вертикальным силуэтом, а уткнувшись лицом в ограду, отчетливо различает всадника, сидящего на коне.

Кругом подножия кумира  
Безумец бедный обошел<sup>30</sup>  
И взоры дикие навел  
На лик державца полумира.

(с. 21)

Такое движение поставило его «пред горделивым истуканом» (с. 22), то есть во фронтальную позицию, лицом к памятнику — но, как сейчас выяснится, *не к Петру Великому*. Владимир Топоров, специально изучивший визуальные ракурсы фальконетовского монумента, отмечает, что такая точка наблюдения — стоя спереди и у самой ограды — едва ли не худшая из возможных:

Неопытный зритель чаще всего выбирает предстояние статуе *спереди* по оси памятника. Что же увидит он отсюда? Образ из страшного и/или сюрреалистического сна — гиперморфизированного коня... за вздернутой высоко конской мордой скрывается Петр, его голова и туловище, полностью невидимые зрителю [Топоров 2009: 795].

Наведя взор на «лик державца полумира», Евгений видит главным образом искаженную страхом морду его коня (*ил. б*), поднявшегося на дыбы перед обрывом. Этот конь, судя по всему, занимал особое место в замысле Пушкина. Во второй черновой рукописи его поэмы вслед за описанием разоренного наводнением предместья следует краткий «план второй части поэмы», где конь обозначен отдельной строкой, как один из конститутивных мотивов повествования, наряду с самим «Петровским памятником»<sup>31</sup>. В своем эмоциональном экфрасисе, описывая не объективные черты монумента, а субъективные переживания зрителя, Пушкин четко разделяет две фигуры — коня и всадника, каждая из которых удостоена отдельного риторического обращения: «Куда ты скачешь, гордый конь»<sup>32</sup>; «О мощный властелин судьбы» (с. 21).

Повышенное внимание к фигуре коня связано с тем, что в развитии повествования аффект животного подготавливает аффект человека — героя поэмы. При первой встрече с памятником Петру, в день наводнения, сидящий на льве Евгений лишь внешне, случайно и нелепо подражал своей позой Медному всаднику. При второй, ночной встрече происходит более глубокий, внутренне

---

30 Юрий Боров считал, что Евгений двигался «по часовой стрелке» [Боров 1981: 164], хотя вероятнее более короткий путь, огибающий памятник справа против часовой стрелки. В связи с перемещениями пушкинского героя у памятника допустил неточность даже такой виртуозный филолог, как В.Н. Топоров: описывая «круговое движение» гипотетического зрителя, впервые увидевшего монумент *спереди*, он добавляет: «...то же произошло и с пушкинским Евгением» [Топоров 2009: 796], — тогда как последний двигался в противоположном направлении, сзади вперед по отношению к памятнику. Главное же — Евгений вообще не зритель в эстетическом смысле: обходя вокруг статуи, он не осматривает ее, держась поодаль и выбирая лучшую точку для обозрения, а ищет прямого, близкого контакта с нею.

31 Ср.: «Пустое место / На другой день все в порядке / Сумасшедший / Холодный ветер дождь [?] / Конь [?] / Петровский [?] памятник [?] / Остров» (с. 51). Самостоятельной важностью фигуры коня может объясняться и загадочный рисунок Пушкина (впрочем, более раннего происхождения), где на скале-пьедестале фальконетовского монумента стоит конь без седока.

32 Варианты: «Остановися рьяный [?] конь / какой тобою [?] огонь <...> / Куда ты мчишься [?] медный конь» (с. 57).

захватывающий его телесный мимесис — только объектом подражания служит теперь не всадник, а конь. Напряженно-экстатическое состояние, которое герой поэмы видит в чертах коня, продолжается в судорожных телесных рефлексках, переживаемых им самим:

Стеснилась грудь его. Чело  
К решетке холодной прилегло,  
Глаза подернулись туманом,  
По сердцу пламень пробежал<sup>33</sup>,  
Вскипела кровь. <...>  
И, зубы стиснув, пальцы сжав,  
Как обуянный силой черной,  
<...>  
Шепнул он, злобно задрожав...

(с. 21–22)



*Ил. 6. Неизвестный фотограф.  
Фрагмент памятника «Медный  
всадник» (Э.М. Фальконе, 1782).*

*Источник: Аркин Д. Медный всадник:  
Памятник Петру I в Ленинграде. Л.; М.:  
Искусство, 1958.*

Сам того, разумеется, не сознавая, Евгений преодолевает виртуальную рамку визуального образа, вступает внутрь него, аффективно отождествляется с одной из его фигур и заражается исходящей от нее энергией. В то время как оскаленный, раздувшийся ноздри и выпучивший глаза бронзовый конь пассивно объят ужасом перед бездной, безумный Евгений активно («в бешенстве», было сказано в черновике (с. 59)) реагирует, бунтует против Петра, словно непокорный конь против седока.

Дальнейшие события поначалу также разворачиваются внутри скульптурной группы, на пьедестале монумента. После того как Евгений бросил Петру свой вызов, ему кажется, «что грозного царя, / Мгновенно гневом возгоря, / Лицо тихонько обращалось» (с. 22). Действительно, у фальконетовского монумента есть две оптических оси: первая — взгляд коня, устремленный прямо вперед, перпендикулярно берегу реки, вторая — взгляд и жест

33 Здесь переключка с одной из предыдущих строк: «А в сем коне какой огонь!» (с. 21), — то есть Евгений и конь равно «воспламенены» аффектом. Телесно-конвульсивный характер реакций героя (ср. в другом эпизоде его судорожный хохот на месте Парашино дома) заставляет искать ему параллели не среди вдохновенных безумцев романтической литературы, а в клинических описаниях душевных болезней у психиатров. О литературных предшественниках Пушкина в такой трактовке безумия см.: [Петрунина 1980: 112–115].

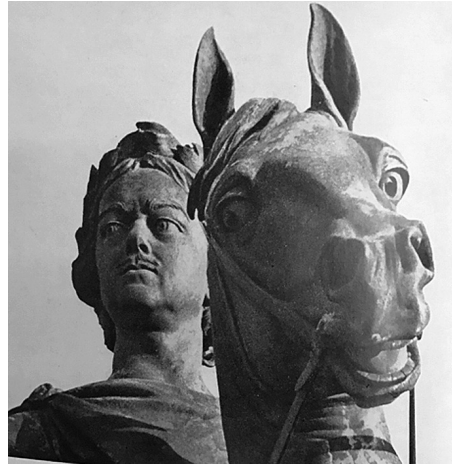


всадника, развернутые правее, под острым углом к направлению движения (ил. 7, 8). Слова «лицо тихонько обращалось» означают, что Евгений стоит не прямо перед лицом императора — он либо пересек его оптическую ось, обходя вокруг памятника справа, либо не дошел до нее, обходя слева; в любом случае он остановился на оптической оси коня или, что то же самое, на линии главной перспективы монумента, проходящей через Исаакиевский мост; чтобы взглянуть на него, Медный всадник должен теперь повернуть голову<sup>34</sup>. Две расходящиеся ранее оси совмещаются, бронзовый император обращает свое лицо туда же, куда смотрел его конь, — на безумца внизу у ограды. Одновременно в воображении этого безумца исчезает обычно хорошо заметное зрителям аффективное различие двух фигур монумента — контраст между бурным неистовством животного и величавым спокойствием человека:

Фигура всадника спокойна и одновременно стремительна. Она выражает внутреннее сдержанное напряжение, которое контрастно подчеркнуто открытой динамичностью коня и пьедестала. «Ирой спокоен — конь яростен», — писал по этому поводу современник [Каганович 1982: 53]<sup>35</sup>.



Ил. 7. Расхождение оптических осей памятника и аффективных выражений двух его фигур. В. Брызгин. Памятник «Медный всадник» (Э.М. Фальконе, 1782).  
Источник: Каганович А. «Медный всадник». История создания монумента. Л.: Искусство, 1982. С. 78.



Ил 8. Неизвестный фотограф. Фрагмент памятника «Медный всадник» (Э.М. Фальконе, 1782).  
Источник: Аркин Д. Медный всадник: Памятник Петру I в Ленинграде. Л.; М.: Искусство, 1958.

34 Всадник поворачивает *голову*, а не взгляд. Ср. вторую черновую рукопись: «И [?] показалось / Ему что [бронзову главу]» (с. 59). В той же рукописи были варианты, где лицо царя «омрачалось», «искажалось» (там же); в итоге Пушкин заменил эти психологически мотивированные движения чисто пространственным «обращалось».

35 Напомним, что морда коня и лицо императора являются произведениями двух разных скульпторов — соответственно Этьена Фальконе и его ученицы Мари-Анн Коллю.

Эта оппозиция спокойствия/ярости, заложенная в скульптурной группе, нейтрализуется, когда лицо царя, обратившееся на мятежника, тоже возгорается гневом<sup>36</sup>. Взгляды и аффекты двух скульптурных фигур сошлись вместе, и этот двойной взгляд, яростный и/или гневный, оказался невыносимым для героя поэмы, столкнувшегося с ними буквально лицом к лицу.

Визуальные и вербальные эффекты в очередной раз действуют параллельно — но только здесь не речь автора следует зрительным впечатлениям героя, а наоборот: слово героя, его единственная реплика, произносимая вслух, дает толчок фантастическому зрелищу, приводит мертвый памятник в движение — сначала внутренне-аффективное, а затем и фантастически телесное. Дело в том, что эта реплика — «Добро, строитель чудотворный! <...> Ужо тебе!..» (с. 22) — внутренне так же гетерогенна, как и стоящий перед Евгением монумент. Одна ее часть («строитель чудотворный»)<sup>37</sup> миметически передразнивает «одический» регистр поэмы, высокую прославляющую лексику Вступления, тогда как другая часть («добро», «ужо тебе»)<sup>38</sup> представляет собой темный, семантически неартикулированный словесный жест, принадлежащий просторечию. В одной части еще различим голос поэта-одописца, в другой — говорит безумный, судорожно напрягшийся персонаж; а если спроецировать эту оппозицию на структуру монумента, то первый ее член связан с (само)представлением самодержца, тогда как второй — с инстинктивной реакцией коня. Речь Евгения невразумительна по смыслу, в ней сталкиваются, сбиваются вместе два несовместимых языковых регистра; этого было достаточно, чтобы сдвинуть с места бронзового истукана<sup>39</sup>.

Итак, фантастическое сошествие статуи со своего постамента — довольно распространенный мотив в европейской литературе, уже использованный самим Пушкиным в «Каменном госте», — предварено перераспределением визуально-аффективных отношений между тремя персонажами: императором, конем и зрителем. Прежде чем Медный всадник вырвется за рамку, за ограду своего памятника и начнет преследовать Евгения по городским улицам,

36 Взбунтовавшийся Евгений, по одному из черновых вариантов поэмы, соединяет в себе атрибуты всадника и коня: по его жилам «и хлад [?] и [?] пламень пробежал» (т. V, с. 481).

37 Эти слова могли быть и переводной (авто?)цитатой из стихотворения Адама Мицкевича «Памятник Петра Великого», где Петр I именовался — причем, как можно понять, устами самого Пушкина — «вершителем чудес» (*pol. co te zrobil cuda*). См.: [Благой 1956: 313].

38 Андрей Чернов уже отметил, что это стилистически сниженный эквивалент вергилиевского «Quos ego!», «Вот я вас!» («Энеида», I, 135) [Чернов 2018]. «Вот я вас» было арзамасским прозвищем Василия Пушкина, хорошо памятным его племяннику, автору «Медного всадника».

39 Попытку синтаксически и логически «выпрямить» слова Евгения, артикулировать их как выражение последовательной мысли предпринял Андреас Эббингхаус; по его интерпретации, это не иллокутивная угроза, а эллиптический констатив: «Добро уже тебе [досталось]». Такое прочтение приходится признать насильственным, игнорирующим психологический и прагматический контекст реплики — «черную силу» и «злостную дрожь», с которыми она произносится персонажем. Тем не менее верна общая интуиция исследователя, согласно которой Петр представляется безумному Евгению «зачинщиком» наводнения, «виновником бедствия, наделенным божественными силами» [Эббингхаус 2011: 8–10]. См. подробнее: [Ebbinghaus 1991].

тот уже сам нарушил эту рамку, вступив в «зрительный контакт» и аффективный мимесис с конем, а затем своими словами спровоцировал и реакцию царя. Он сам разбалансировал скульптурную группу и привел ее в движение, причем визуальное взаимодействие было здесь не менее чревато последствиями, чем словесный вызов.

## Идол

Облик ночного монумента может служить примером фрейдовского «жуткого», *das Unheimliche*, напоминающего героя поэмы о его душевной травме, о «прошлом ужасе» наводнения («Он узнал / То место, где потоп играл, / Где волны хищные носились, / Бунтуя злобно вокруг него» (с. 20, 21). Следующий далее эмоциональный экфрасис — «ужасен он в окрестной мгле» (с. 21) — был предвосхищен у Пушкина описанием выступающей из земли «живой головы», хтонического великана, с которым затевает бой герой «Руслана и Людмилы» (ср. вызов, бросаемый Евгением Медному всаднику):

В своей ужасной красоте  
Над мрачной степью возвышаясь,  
Безмолвием окружена...

(т. IV, с. 43)<sup>40</sup>

У Пушкина неоднократно встречаются и фигуры чудесных, сверхъестественных существ, выходящих/выплывающих из воды<sup>41</sup>: в начале первой песни «Руслана и Людмилы», в «Сказке о царе Салтане», в драматической поэме «Русалка», наконец, в «Сказке о рыбаке и рыбке», написанной в октябре 1833 года, буквально в одно время с «Медным всадником». Если взвод морских витязей из двух первых произведений<sup>42</sup> никак не участвует в действии и служит лишь «почетным караулом», декоративно-сказочным элементом фона, то русалка и золотая рыбка — персонажи активные и амбивалентные, способные одарить человека, но и жестоко покарать его.

Наводнение заставило Евгения увидеть в Медном всаднике «всплывающее» движение снизу вверх. При его второй встрече с монументом последний предстает в более сложной, двойственной динамике.

В тексте «Медного всадника» государственный памятник Петру неоднократно именуется словом «кумир» и его синонимом «истукан». Сравнение христианского монарха с языческим божеством было обычным приемом в культуре классицизма, но слово «кумир» заключало в себе еще и дополнительную семантику *разоблачения* и *низвержения*, которая систематически

40 Еще одну параллель составляет мрачный символ царской власти — виселица на площади во фрагменте «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827), содержащем также и мотив испуганного, противящегося гордому всаднику коня.

41 Напротив того, мотив покорителя водной стихии, кроме «Медного всадника», не встречается больше нигде, за исключением разве что беглого, лично не определенного упоминания в стихотворении «Кто, волны, вас остановил...» (1823).

42 Ср.: «И тридцать витязей прекрасных / Чредой из волн выходят ясных, / И с ними дядька их морской» (т. IV, с. 5); «...И очутятся на бреге / В чешуе как жар горя / Тридцать три богатыря» (т. III, с. 520).

прослеживается в других его употреблении<sup>43</sup>. «Кумир» для Пушкина, во-первых, более или менее ложный, во-вторых, неустойчивый, падающий, что звучало напоминанием о реальном ниспровержении монархических памятников в годы Французской революции<sup>44</sup>.

В «Медном всаднике» кумир не ниспровергается. Тем не менее герой поэмы своим обличием «строителя чудотворного» и угрозой возмездия миметически подхватывает движение, которое заложено в визуальном облике стоящего перед ним «горделивого истукана» (с. 22). Драматическим эффектом скульптурной композиции, которого искал Этьен Фальконе, создавая свой петербургский монумент, была неустойчивость, готовность обрушиться в бездну: конь Петра I взвивается вверх на дыбы, но это оттого, что еще немного — и он сорвется вниз с обрыва. Статуя фиксирует ту высшую точку движения, которой оно достигает на один неуловимый миг, изъятый из реально переживаемого времени<sup>45</sup>.

В современной Пушкину художественной культуре другим образцом такого внутренне нестабильного объекта мог служить *водопад*, и этим мотивом заканчивается один из интертекстов «Медного всадника» — упоминаемое в пушкинском примечании к поэме «описание памятника в Мицкевиче» (с. 24), то есть стихотворение Адама Мицкевича «Памятник Петра Великого» (1832), где фальконетовский монумент уподоблен *замерзшему водопаду*: усиленный вариант зрительного парадокса, когда обычный, текучий водопад, находясь в непрестанном движении, сохраняет иллюзорно устойчивую форму. У Мицкевича в «Памятнике Петра Великого» этим сравнением аллегорически обозначено русское самодержавие, которому грозит «солнце вольности»:

43 См. по «Словарю языка Пушкина»: «И галл десницей разъяренной / Низвергнул ветхий свой кумир» («Наполеон»); «Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир...» («Надеждой сладостной младенчески дыша...»); «И вновь живешь, и обнимаешь / Разбитый юности кумир» («Козлову»); «За то ль, что в бездну повалили / Мы тяготеющий над царствами кумир...» («Клеветникам России»); «Их горделивые разоблачал кумиры» («Послание цензору»); «К ногам народного кумира / Не клонит гордой головы» («Поэт»); «Давно ль народы мира / Паденье славили великого кумира...» («Недвижный страж дремал на царственном пороге...»). В двух из этих примеров «кумир» служит политическим термином, обозначением Наполеона, а еще в одном — французской монархии, чье падение в конце XVIII века дало старт его карьере. Роман Якобсон отметил мотив «падающих кумиров» в близко следующих хронологически за «Медным всадником» набросках Пушкина «Толпа глухая...» (9 декабря 1833 года) и «Везувий зев открыл...» (1834) (см.: [Якобсон 1987: 176]). Даже в шутивной эпиграмме «Лук звенит, стрела трепещет...» (1827) синоним «кумира», встречающийся также и в «Медном всаднике», ассоциируется с насильственным разрушением: «Кто разбил твой истукан?» (т. III, с. 51). О функционировании того же топоса у Державина см.: [Гольбурт 2006].

44 В представленной ему на цензуру рукописи «Медного всадника» Николай I неодобрительно отчеркнул все упоминания «кумира». Угадывать мотивы начальственного недовольства, тем более двухвековой давности, — дело неблагодарное, но все же допустимо предположить, что царь-цензор мог среагировать и на религиозные, и на собственно политические коннотации, связанные с этим словом.

45 Ролан Барт, говоря об изобразительном искусстве примерно той же эпохи, называл это *пшеп*, «явление божества»: «Например, у художников Империи, когда им требуется воссоздать мгновенный образ (взвившийся на дыбы конь, Наполеон с простертой рукой на поле сражения и т.п.), в таком движении все же остается знак подчеркнутой неустойчивости — то, что можно назвать *пшеп*, торжественная застылость позы и притом невозможность поместить ее в реальном времени» [Барт 2008: 172].

Царь Петр коня не укротил уздой,  
Во весь опор летит скакун литой,  
Топча людей, куда-то буйно рвется,  
Сметая все, не зная, где предел.  
Одним прыжком на край горы взлетел,  
Вот-вот он рухнет вниз и разобьется.  
Но век прошел — стоит он, как стоял.  
Так водопад из недр гранитных скал  
Исторгнется и, скованный морозом,  
Висит над бездной, обратившись в лед. —  
Но если солнце вольности блеснет  
И с запада придет весна к России —  
Что станет с водопадом тирании?

(с. 144, перевод В. Левика)

Все эти слова в стихах Мицкевича вложены в уста некоего «поэта русского народа», с которым беседует его друг, «странник, пришелец с запада» (с. 143); принято считать, что имеются в виду Пушкин и сам Мицкевич, хотя пересказ речей персонажа не может считаться документальным свидетельством: возможно, что «поэт русского народа» — лицо собирательное и отчасти вымышленное<sup>46</sup>. Во всяком случае, можно полагать, что метафора водопада была известна Пушкину (разумеется, не только из стихов Мицкевича)<sup>47</sup> и учитывалась им при написании «Медного всадника». Прямой, отвлеченный от политических аллегорий смысл этой метафоры в том, что замерзший водопад готов, оттаяв, низринуться вниз — как и опасно зависший над обрывом всадник.

Содержащаяся в подтексте метафора водопада позволяет уточнить визуально-перцептивный статус петровского монумента, каким он переживается в поэме. Михаил Ямпольский в специальной работе о водопаде в новоевропейской культуре показал, что на рубеже XVIII—XIX веков этот мотив, ранее связанный с топикой земного рая и явлений божества, начинает функционировать как образец проблематичного *возвышенного объекта*, «безостановочно возобновляющейся картины хаоса», противящейся отрешенному созерцанию и рациональному осмыслению:

Водопад соединяет в себе неподвижность сакрального бытия и ниспадение во временное <...>.

На водопадах литература экспериментирует с выходом за пределы устойчивых категориальных схем <...>.

Водопад, таким образом, вводится в контекст критики словесного и традиционно связанного с ним рационалистического сознания <...>.

Созерцание водопада часто описывается в категориях потери сознания, гипноза, захлестывания зрителя изобразительным в ущерб вербальному [Ямпольский 2000: 190, 195, 200, 201].

46 О происхождении метафоры «замерзшего водопада», приписанной польским поэтом русскому, см.: [Благой 1956: 311—313; Вацуро 1988: 47—53].

47 В русской поэзии самый знаменитый пример — ода Державина «Водопад» (1791—1794), где эта метафора означает смерть. Пушкину было также известно стихотворение Вяземского «Нарвский водопад» (1825).

Возвышенный объект, как это понятие было определено в эстетике XVIII века, у Бёрка и Канта, характеризуется своей образной непредставимостью: хоть он обычно и явлен чувственному восприятию, но оно затрудняется сформировать его целостный образ, адекватный его умопостигаемой сущности. Так и монумент Фальконе, воздвигнутый для репрезентации бессмертного «второго тела» монарха<sup>48</sup>, изначально наделенный хорошо обдуманной зримой формой и четким символическим (государственно-идеологическим) смыслом, в «Медном всаднике» Пушкина предстает как странное инородное тело, плохо вписывающееся в структуры визуального восприятия и ассоциирующееся с бушующей водной стихией, которую еще Кант приводил, наряду с водопадом, как один из примеров «динамически возвышенного в природе» [Кант 2001: 196]<sup>49</sup>. Он антропоморфен, но несоразмерен человеческому телу, что проявляется в сцене преследования им Евгения: колоссальный всадник<sup>50</sup> гонится за маленьким в прямом и переносном смысле человеком<sup>51</sup>. Еще раньше обнаруживается его *необозримость* для героя: идеальная точка наблюдения (с моста) уничтожена наводнением, а другие точки, откуда на него смотрит герой поэмы (издалека сзади, вплотную спереди), оказываются дефектными и вместо умиротворенно-дистантного созерцания образа провоцируют фaszинацию или психотический припадок. Наконец, в нем парадоксально *зафиксировано стремительное, порывистое движение*, которое продолжается во внерамочном пространстве, когда статуя сходит с пьедестала. Таков эффект реконтекстуализации визуального образа, введенного в рассказ: реально существующий, всем видный и известный во множестве изображений монумент становится визуально непредставимым, взгляду героя он дается лишь частично, вырывается за собственную рамку и производит не столько устойчивый зрительный образ, сколько энергическое действие.

Такой инородный и энергетически заряженный объект сакрализуется, функционирует как *идол*. Иудео-христианская традиция осуждает идолопоклонничество — почитание образов, отождествляемых с теми, кто в них изображен. В XIX веке подобное отношение к искусственному изображению было вновь осуждено уже в светской, художественной культуре<sup>52</sup>. Принять бронзо-

48 Ср.: «Запрещенное высочайшим цензором понятие *кумир* указывает на сложный статус самой формы царского памятника (effigies), в которой от позднеримских времен до Восковой персоны воплощались претензии государственности на “искусственную вечность”» [Осват 2018: 53].

49 Благодарю за это напоминание О.Б. Вайнштейн.

50 Ср. в цензурных поправках, сделанных Пушкиным в писарской копии 1836 года: «И дрогнул он — и мрачен стал / Перед недвижным великаном» (с. 78). Жуковский при посмертной публикации поэмы внес сходную цензурную правку в двух других местах: «гигант на бронзовом коне», «гигант с простертою рукою» (с. 231). Оба слова, «великан» и «гигант», должны были заменить «истукана» и «кумира».

51 Сходная несоразмерность присутствует во всех трех произведениях Пушкина на сюжет о «губительной статуе» (Р.О. Якобсон). В «Каменном госте» Дон Гуан насмехается над преувеличенными ростом и статью Командора в его памятнике: «Каким он здесь представлен исполином! / Какие плечи! что за Геркулес!.. / А сам покойник мал был и щедушен» (т. VII, с. 153). В «Сказке о золотом петушке» оживающая золотая птица, наоборот, миниатюрна, что не мешает ей убить главного героя одним ударом клюва в темя.

52 О дискуссиях вокруг «идолопоклоннического» отношения к статуям, и особенно к статуям монархов, см.: [van Eck 2015: 79—99]. Как показывает Каролина ван Экк, отождествление статуи с живым существом (выражающееся в эротическом влечении,

вую скульптуру за реального императора и обращаться к ней с угрозой — поведение, достойное безумца; собственно, это и есть единственный по-настоящему безумный поступок, совершаемый Евгением в поэме Пушкина<sup>53</sup>. Однако две ипостаси Петра, скульптурная и реально-историческая, — «медная глава» статуи и «воля роковая» основателя города — совмещены, заменены одним и тем же местоимением «тот» также и в авторской речи, косвенно излагающей переживания героя (см.: [Немировский 1990: 4]):

Кто неподвижно возвышался  
Во мраке медною главой,  
Того, чьей волей роковой  
Под морем город основался...

(с. 21)

В поэме есть и другие элементы, сближающие Медного всадника с предметом идолопоклоннического культа. Хотя в ее тексте отсутствует слово «идол», автор регулярно именуется монумент его синонимами — «кумир», «истукан» — и прямо говорит о сакральности этого монумента в одном из вариантов, где Евгений стоит «перед священным истуканом» (т. V, с. 480). О том же свидетельствует табуирование имени — не только собственно монумента, который, как уже сказано выше, обозначен лишь перифразами, но и изображенного на нем царя. Это имя заменяется местоимениями, иногда написанными с заглавной буквы, как будто речь идет о библейском божестве («стоял Он, дум великих полн», «и думал Он», «и того, / Кто неподвижно возвышался» (с. 9, 21)<sup>54</sup>; в других местах оно употребляется в косвенных формах, обозначая не царя, а город («Петра творенье», «град Петров»), варианты названия этого города (Петроград, Петрополь, Петербург) или отдельных его мест («Тогда, на площади Петровой» (с. 15)), или еще однажды в конструкции двойной негативности — семантической (Петр уже умер) и синтаксической («И тщетной злобою не будут / Тревожить вечный сон Петра!» (с. 11)). Восславляя Петра Великого, поэма все время именуется его более или менее уклончиво, опасливыми обиняками<sup>55</sup>.

Сакральная изоляция идола от человеческого мира требует, чтобы он не имел *происхождения* в этом мире. Соответственно, из окончательного текста

---

почтении, страхе и т.п.) признавалось законной зрительской реакцией многими авторами раннего Нового времени, в романтическую же эпоху было отвергнуто как антиэстетическое поведение, неприличное для просвещенного человека.

- 53 По обычным социальным классификациям, бродячая и нищенская жизнь, которую ведет Евгений после наводнения, сама по себе еще не означает душевной болезни: так может жить юридивый, монах, пророк, каковым и считают героя поэмы некоторые ее интерпретаторы. Сам Пушкин четко различал два состояния — безумие и нищенство — в стихах того же 1833 года: «Не дай мне Бог сойти с ума. / Нет, легче посох и сума...» (т. III, с. 322).
- 54 В последней цитате местоимение «того» в цензурном автографе начинается со строчной буквы, сохраненной и в ПСС (т. V, с. 147); в издании 1978 года (с. 21) — с заглавной.
- 55 Игорь Немировский, обративший внимание на эти приемы косвенной номинации, непосредственно связанные с одической традицией, выделяет в «Медном всаднике» два параллельных табу библейского происхождения: «запрет на название имени демиурга» и «запрет смотреть в лицо Медного всадника (Бога)» [Немировский 2018: 277]. Следует уточнить, что первое табу соблюдается *автором*, а второй предполагаемый запрет может переживать — хотя и пытается его нарушить — *герой* поэмы.

поэмы исчезло имевшееся в черновике упоминание императрицы (с. 40), которая повелела воздвигнуть памятник Петру и оставила свое имя на его постаменте<sup>56</sup>; тем более ни намеком не назван создавший его скульптор. Монумент как бы сам собой «вознесся пышно, горделиво» (с. 9) на невском берегу; подобно всему городу Петра, это чудесный, изъятый из реальности артефакт.

Видеть в нем ложного кумира побуждала православная религиозная традиция, «которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок (Эти два понятия для церкви были равнозначны)» [Якобсон 1987: 173]. По словам Романа Якобсона, эта традиция «внушила Пушкину прочную ассоциацию статуи с идолопоклонством, с сатанинскими силами, с колдовством», а непосредственно в «Медном всаднике» идольская природа монумента проявляется в его «связи с неким существом», «воплощении некоего духа или демона» [Там же: 148]. Великий преобразователь России предстает как «горделивый истукан», чья гордыня не покорна никакой высшей божественной воле<sup>57</sup>. Отсюда демоническая амбивалентность этого образа<sup>58</sup>, составляющая характерную черту сакральности; ею во многом объясняется и разноречивость символических трактовок всей пушкинской поэмы.

Наконец, понятие «идол» имеет также и оптический смысл. Изначально слово «eidolon» означает «призрак», «привидение», и «у греков предполагает сияние зримого» [Marion 1979: 433]. Жан-Люк Марион, различая «идола» и «икону» как «разные модусы зримости» (*variations de modes de visibilité*) [Ibid.: 435], подчеркивает абсолютную зримость идола, исчерпывающую собой все его бытие; в отличие от иконы, идол не отсылает к чему-то незримому, но всецело явлен в собственной видимости, кроме которой в нем ничего и нет:

Идол завораживает и поработает взгляд именно потому, что в нем взгляд не находит ничего такого, что не должно было бы представляться взгляду, привлекать, насыщать, удерживать его [Ibid.].

Медный всадник в поэме Пушкина — то есть в визуальном восприятии ее героя — являет собой именно такую абсолютную зримость идола, которая, как уже сказано, не дает постигнуть его сущность. Хотя по сюжету условия его наблюдения обычно довольно плохие (издалека или слишком вблизи, в ненастный день или ночью), хотя он видится герою либо удаленной точкой, либо фрагментарными ракурсами, но этот образ fasciniрует его, приковывает его взгляд демонической властью, наполняет его «черной силой» безумия («Как обуянный силой черной» (с. 22)). За этим образом не открывается «незримое» пространство истины, являемое, по Мариону, ликом на иконе; в момент про-

56 О роли Петровского монумента в символической политике Екатерины II см.: [Проскурина 2005].

57 Вплоть до первой белой рукописи Пушкин сохранял традиционный, менее вызывающий вариант «муж судьбы» (с. 57, 71), а затем заменил его кощунственным, по сути, титулом «мощный властелин судьбы», то есть сблизил свою характеристику Медного всадника с переживаниями безумного Евгения, для которого это действительно идол, существо абсолютной силы.

58 Она переживалась очевидцами еще до поэмы Пушкина. Ср.: «Страшная его десница и поныне простерта над головами их потомков, теснящихся вокруг царственного монумента, — и не постычь, глядя на эту бронзовую длань, грозит она или защищает» [Местр 1998: 8].



тивостояния Евгений видит лицо Петра лишь искоса, вполоборота, а стоит царю обернуться к нему, как он в ужасе бросается бежать, уклоняясь от прямого взгляда. Но уклоняться, собственно, было не от чего: как и подобает металлическому истукану, у Медного всадника хоть и прочерчены глаза, но нет взгляда. Ни в печатном тексте поэмы, ни в сохранившихся черновиках нет ни одного, даже метафорического, указания на то, что статуя *взирает* на свой город, на переживаемое им стихийное бедствие или на его мелкого, но непокорного обитателя<sup>59</sup>. «Иконический» модус зримости применительно к этому визуальному изображению не только психологически нестерпим, но и невозможен по самой его сути. В сцене же преследования Евгения зрительный образ Медного всадника вообще исчезает, замененный образом звуковым: «Тяжело-звонкое скаканье / По потрясенной мостовой» (там же); впопру предположить, что призрак императора сам незряч и гонится за своим оскорбителем вслепую.

Итак, сакральность монумента — это магическая сакральность, имеющая мало общего с церковным пониманием священного как божественного. И отношения пушкинского Евгения с Медным всадником следуют скорее магическим, чем религиозным законам: Евгений не поклоняется идолу, не пытается его умиловать (например, вымолить у него спасение Параша во время наводнения), но вступает с ним в силовые отношения — угрожает, страшится, убегает. Силовое влияние, оказываемое на него статуей, визуально проявляется в *жестикмуляции*. Всякий раз, как он оказывается на площади, ввиду памятника, он «как будто околдован», и его телесная пластика сводится к движениям сжатия — то есть к чисто негативным жестам, не-жестам. Они мотивируются по-разному. В сцене наводнения причина физиологическая — человек ежится от холода, «руки сжав крестом» (с. 15)<sup>60</sup>, и вместо него «жестиккулируют», иллюзорно шевелятся мраморные львы: «С поднятой лапой, как живые» (с. 15, 21). При второй встрече с Медным всадником сходные телесные рефлексии объясняются уже психологически, сменяющимися друг друга чувствами страха и злобы: «И, зубы стиснув, пальцы сжав» (с. 22)<sup>61</sup>. Наконец, после пережитого ужаса Евгений продолжает ощущать на себе цепящую власть «кумира» и реагировать на него боязливыми жестами: «К сердцу своему / Он прижимал поспешно руку, / Как бы его смиряя муку, / Картуз изно-

59 С живым Петром из Вступления к поэме она разделяет «думу на челе» (с. 21), но не способность глядеть и видеть (ср.: «Стоял Он, дум великих полн, / И вдаль глядел» (с. 9)), и в «петербургской повести» вместо бронзового Петра город и наводнение созерцает реальный царь Александр. Напротив того, в «Полтаве» тот же исторический деятель был прямо назван по имени и говорилось не только о его «ужасном лике» (сходном с «ужасным» обликом Медного всадника), но и о «сиянии» его глаз: «Выходит Петр. Его глаза / Сияют. Лик его ужасен» (т. V, с. 56).

60 Разумеется, позу Евгения не следует, как некоторые неопиты, толковать в религиозно-обрядовом смысле: не всякий крест есть крестное знамение.

61 Внутренне, аффективно Евгений уподобляется неистовому коню Петра, но внешние выражения их аффектов противоположны: конь взвизгивает на дыбы, тогда как человек весь сжимается, прижимается лицом к ограде памятника («Чело / К решетке хладной прилегло» (с. 21)), а в одном из вариантов еще и опускается на колени («Он [перед] [Царским?] Истуканом / Стал на колени» (с. 58)). Оба жеста вписывались в общий пластический рисунок Евгения (умаление, скукоживание тела), однако традиционная семантика коленипреклонения слишком явно противоречила его мятежному порыву, отчего этот мотив и был, вероятно, исключен автором.

шенный сымал / И шел сторонкой» (с. 22)). Лишь на удалении от Медного всадника, у бывшего дома Параша на Васильевском острове, он делает свой единственный размашистый жест, да и то это жест отчаяния: «И вдруг, удара в лоб рукою, / Захотал» (с. 19). Удар по лбу как бы знаменует расставание с собственным разумом и повторяет легендарный предсмертный жест Андре Шенье, упомянутый Пушкиным в примечании к стихотворению 1825 года о французском поэте: «На месте казни он ударил себя в голову и сказал: *pourtant j'avais quelque chose là*» (т. II, с. 403)<sup>62</sup>.

Телесной скованности Евгения противостоит широкий, повелительный жест руки скульптурного Петра, которым он как бы очерчивает в пространстве то место, где должна возникнуть новая столица («Здесь будет город заложен» (с. 9)); амбивалентность этого жеста обнаруживается позднее, когда он угрожающе нацеливается на преследуемого человека: «Простерши руку в вышине, / За ним несется Всадник Медный» (с. 22). Этим же жестом визуальное организуется пространство перемещений героя: Медный всадник не смотрит на Евгения и, пожалуй, вообще никуда не смотрит<sup>63</sup>, однако задает ему вектор движения.

Топографически пространство поэмы расположено по обоим берегам Большой Невы: на Адмиралтейской стороне, где возвышается памятник на Петровской площади, и на Васильевском острове, на котором стоял дом Параша и к которому, судя по всему, примыкал «остров малый на взморье» (там же), описанный в заключении<sup>64</sup>. Это пространство наполнено хаотическими движениями вод и беспорядочными блужданиями безумца, но также и пронезано целенаправленными перемещениями Евгения, который стремится встретиться с невестой, после наводнения ищет ее дом и, как можно понять из последних строк, обретает-таки его на пустынном островке. Он то удаляется от памятника Петру, то приближается к нему, и этот памятник простертой рукой указывает на реку, в сторону его поисков и стремлений, где его ждут любовь и смерть. По концепции Якобсона, в пушкинском «мифе о губительной статуе» [Якобсон 1987: 152] складывается своеобразный любовный или эдиповский треугольник: статуя отнимает у главного героя любимую женщину — дону Анну у Дон Гуана, Шамаханскую царицу у царя Дадона, Парашу у Евгения. В «Медном всаднике» это странное соперничество особенно многозначно: «кумир на бронзовом коне», в тайном сообщничестве с водной стихией, виновен в утрате Евгением невесты, но при этом визуально он же указывает им путь к последнему воссоединению — примерно так же, как золотой петушок указывал царю Дадону путь к свиданию с роковой царицей.

62 О литературной истории и возможной предыстории этой биографической легенды см.: [Зенкин 2015]. В традиционной семантике жестов удар себя по лбу был знаком гениальности и умственного озарения; ср. его у персонажа комической сказки Пушкина «Царь Никита и сорок его дочерей» — царского советника, которому пришла в голову некая светлая идея: «В лысый лоб рукою брякнул / И царю он так вавакнул» (т. I, с. 250). (Благодарю Н.Г. Охотина за указание этой параллели.) В «Медном всаднике» он читается не комически, но мрачно-иронически, подобно хохоту Евгения и его «страшно прояснившимся» мыслям.

63 Это отметила еще Екатерина II в письме Гримму 8 августа 1782 года, через день после открытия памятника: «Лицом он был обращен к стороне, противоположной Черному морю; но выражение головы свидетельствует, что он не смотрит ни в какую сторону» (цит. по: [Проскурина 2005: 120]).

64 О дискуссиях вокруг локализации этого острова см.: [Шубин 1988].

Выше уже сказано об эллиптичности поэмы «Медный всадник», где опущены многие необходимые эпизоды<sup>65</sup>. Так, переправившись в день наводнения на Васильевский остров, Евгений должен был когда-то вернуться на Адмиралтейскую сторону, чтобы снова встретиться там с Медным всадником, но автор не уточняет время, место и способ этого возвращения (по восстановленному Исаакиевскому мосту? по зимней ледовой тропе через реку?). Возможно, нарративный эллипсис был нужен здесь для того, чтобы не сталкивать Евгения раньше времени лицом к лицу с бронзовым «кумиром», стоящим на левом берегу. Зато о последнем перемещении с левого берега на правый, в поисках унесенного водой дома Параша, в тексте упомянуто — правда, вскользь, в итеративном режиме, как будто о повторяющемся действии: «И с той поры, когда случилось / Идти той площадью ему...» (там же). Возвращаясь с правого берега на левый, Евгений движется против царской руки, а направляясь с левого берега на правый — следует ее жесту, перспективе незрячего взора Петра<sup>66</sup>. Так и в последний раз он должен был вновь пройти мимо памятника, под его указующей десницей, чтобы завершить свой путь на необитаемом островке, «на берегу пустынных волн» (с. 9), по своей зрительской позиции уподобившись Петру из Вступления и его изваянию на Сенатской площади. Два персонажа поэмы, человек и искусственный образ, вновь образуют визуальную рифму, сходятся воедино на крайней периферии их пространственного мира, в точке схождения его перспективы — там, куда нацелен жест Медного всадника.

\* \* \*

Роман Якобсон отмечал, что все три пушкинские произведения, разрабатывающие «миф о губительной статуе», озаглавлены именем этой статуи, а не живого героя: не «Дон Гуан», а «Каменный гость», не «Евгений», а «Медный всадник», не «Сказка о царе Дадоне», а «Сказка о золотом петушке» (см.: [Якобсон 1987: 147–148]). Пушкин следует здесь общеромантической традиции выставлять в заглавие фантастического рассказа название фигурирующего в нем магического предмета: «Золотой горшок» Гофмана, «Шагреновая кожа» Бальзака и т.д. (ср. его собственный заголовок «Пиковая дама»). Это означает, что хотя в центре читательского внимания — опыт героя-свидетеля Евгения, но движущей силой событий выступает не он сам, а другой, сверхъестественный персонаж. Действительно, памятник Петру, хоть и стоит на месте и приходит в движение лишь в воображении безумца, оказывает решающее влияние на все происходящее. Это магический образ-идол, поглощающий человеческие взгляды и стягивающий к себе силовые линии пространства, где он окружен рядом статичных и подвижных рамок и которое он размечает

65 Ничего положительно не сообщается, например, о судьбе Параша и ее матери. Безумный Евгений считает их погибшими вместе с их домиком, но вполне допустимо предположить, что они спаслись (в другом доме, на лодке и т.п.) и потом еще, должно быть, разыскивали Парашиного жениха, который сам пропал без вести в день наводнения: еще один контур хаоса и блуждания, вписанный в пространство города.

66 Ср.: «Если смотреть с точки зрения Всадника, то можно узнать картину Вступления: “...бедный челн / По ней стремился одиноко”. Но в том-то и дело, что Он ни тогда, ни сейчас этого не видит» [Архангельский 1990: 41]; речь идет о переправе Евгения на лодке в день наводнения.

своим расположением и жестом. Будучи внедрен в повествование, скульптурный образ деформируется сам (пушкинский Медный всадник не во всем подходит на реальный памятник Петру)<sup>67</sup> и деформирует судьбу героя: вместо предполагавшейся скромной карьеры и семейной жизни ввергает Евгения в хаос природной катастрофы, одиночества и безумия.

Вокруг Медного всадника образуется искусственно созданная автором, энергетически заряженная, противостоящая герою и вместе с тем сопряженная с его восприятием сфера, которую правильно будет называть *миром* произведения — в смысле гуссерлевского *Lebenswelt*, мира, оформленного опытом субъекта. Автор творит и переживает этот мир извне, а герой — изнутри, и в этом переживании они смыкаются друг с другом. Этим объясняются намеки Пушкина на его близость с «бедным Евгением» (с. 19): биографические обстоятельства его героя кое в чем схожи с его собственными (см.: [Борев 1981: 206—220]), а из черновиков поэмы видно, что, как отмечает Николай Измайлов, «при переработке Пушкин хотел сделать своего героя поэтом» (с. 197)<sup>68</sup>.

Взаимодействие образа и рассказа не сводимо к интермедиальной перекодировке, к обмену смыслами. Оно носит силовой характер и разыгрывается между автором и героем, первый из которых воспроизводит перцептивный опыт второго, но зато подавляет его речь, не позволяет ему свободно высказываться вслух; в этом смысле невинная угроза Евгения идолу есть его бессильный бунт против авторской воли (в черновике — буквально бунт на коленях). Формами их взаимодействия служат не абстрактные, никому не принадлежащие смыслы, а перипетии конкретной человеческой судьбы: опасность, утрата, мятеж, смирение, поиски и гибель. Памятник Петру присутствует в мире Евгения как воплощение высшей (авторской) власти и участвует в событиях его жизни посредством зрительных деформаций мира: олицетворяет в его глазах стихию, разрушающую места и перспективы его жизненного мира; заставляет его блуждать вокруг своей рамки; провоцирует его на нарушение этой рамки и миметическое самоотождествление; задает ему конвульсивную телесную пластику; указывает ему направление для смертельного ухода.

Эту конкретную, в данном случае визуальную, динамику произведения могут — пожалуй, даже неизбежно должны — наполнять обобщенным символическим содержанием литературно-критические интерпретации. Дело нау-

67 Интригует, например, отсутствие в пушкинском описании (и в печатном тексте, и в черновиках) одного из самых семиотичных элементов памятника — змеи под копытами коня. Этот мотив, ассоциирующийся с библейским «медным змием», сообразительно легко укладывался бы в религиозно-символическую интерпретацию поэмы. Вполне вероятно, однако, что змея не заинтересовала Пушкина именно из-за ее откровенно знакового, аллегорического характера, тогда как его задачей было не дешифровать и мифологически перетолковать фалькнетовский монумент, а представить его субъективный, отличный от реального облика, визуальный образ.

68 Ср. черновые варианты: «В то время мой сосед-поэт»; «В то время молодой поэт / Вошел в свой тесный [?] кабинет» (с. 33—34), а также характеристику отчасти параллельного персонажа другой поэмы Пушкина — Езерского: «Вам должно знать, что мой чиновник / Был сочинитель и любовник» (с. 92). В окончательном тексте «Медного всадника» сходство героя с условным автором сведено к беглому сравнению «и размечтался как поэт» (с. 13) и к метонимической фигуре некоего «бедного поэта» (с. 20), с которым «бедный Евгений» в разное время занимает одно и то же жилище — эфемерное место без-местного бродяги, зафиксированное лишь благодаря тому, что из него же исходит чья-то поэтическая речь.

ки — описать исходную динамическую форму, на основе которой вырабатываются толкуемые ими смыслы<sup>69</sup>.

## Библиография / References

- [Аркин 1958] — Аркин Д. Медный всадник: Памятник Петру I в Ленинграде. Л.; М.: Искусство, 1958.
- (Arkin D. Mednyy vsadnik: Pamyatnik Petru I v Leningrade. Leningrad; Moscow, 1958.)
- [Архангельский 1990] — Архангельский А.Н. Стихотворная повесть А.С. Пушкина «Медный Всадник». М.: Высшая школа, 1990.
- (Arhangelsky A.N. Stikhotvornaya povest' A.S. Pushkina "Mednyy Vsadnik". Moscow, 1990.)
- [Барт 2008] — Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008.
- (Barthes R. Mythologies. Moscow, 2008. — In Russ.)
- [Благой 1956] — Благой Д.Д. Мицкевич и Пушкин // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. 1956. Т. XV. Вып. 4. С. 297—314.
- (Blagoy D.D. Mitskevich i Pushkin // Izvestiya Akademii nauk SSSR. Otdelenie literatury i yazyka. 1956. Vol. XV. Iss. 4. P. 297—314.)
- [Борев 1981] — Борев Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М.: Советский писатель, 1981.
- (Borev Yu.B. Iskusstvo interpretatsii i otsenki: Opyt prochteniya "Mednogo vsadnika". Moscow, 1981.)
- [Вацуро 1988] — Вацуро В.Э. Мицкевич и русская литературная среда 1820-х гг. (Разыскания) // Литературные связи славянских народов: Исследования. Публикации. Библиография. Л.: Наука, 1988. С. 22—57.
- (Vatsuro V.E. Mitskevich i russkaya literaturnaya sreda 1820-kh gg. (Razyskaniya) // Literaturnye svyazi slavyanskikh narodov: Issledovaniya. Publikatsii. Bibliografiya. Leningrad, 1988. P. 22—57.)
- [Гольбурт 2006] — Гольбурт Л. О чем свидетельствуют памятники? // История и по-  
вествование: Сборник статей / Под ред. Г.В. Обатнина, П. Песонена. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 51—68.
- (Golbur L. O chem svidetel'stvuyut pamyatniki? // Istoriya i povestvovanie: Sbornik statey / Ed. by G.V. Obatnin, P. Pesonen. Moscow, 2006. P. 51—68.)
- [Зенкин 2002] — Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2002.
- (Zenkin S.N. Frantsuzskiy romantizm i ideya kul'tury. Moscow, 2002.)
- [Зенкин 2015] — Зенкин С.Н. Распространение мимесиса: Дидро и Шенье // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (136). С. 241—256.
- (Zenkin S.N. Rasprostranenie mimesisa: Didro i Shen'e // Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. № 6 (136). P. 241—256.)
- [Каганович 1982] — Каганович А. «Медный всадник». История создания монумента. Л.: Искусство, 1982.
- (Kaganovich A. "Mednyy vsadnik". Istoriya sozdanija monumenta. Leningrad, 1982.)
- [Кант 2001] — Кант И. Критика способности суждения / Пер. Н.М. Соколова // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках: В 4 т. Т. 4. СПб.: Наука, 2001. С. 113—394.
- (Kant I. Kritik der Urteilskraft // Kant I. Sochineniya na nemetskom i russkom yazykakh: In 4 vols. Vol. 4. Saint Petersburg, 2001. P. 113—394. — In Russ.)
- [Местр 1998] — Местр Ж. де. Санкт-Петербургские вечера / Пер. А.А. Васильева. СПб.: Алетейя, 1998.
- (Maistre J. de. Les soirées de Saint-Petersbourg. Saint Petersburg, 1998. — In Russ.)
- [Немировский 1990] — Немировский И.В. Библиейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература. 1990. № 3. С. 3—17.

69 В статье учтены ценные замечания, сделанные при обсуждении моей работы участниками семинаров в Тартуском университете, Санкт-петербургском Пушкинском Доме, Институте высших гуманитарных исследований РГГУ и Высшей школе экономики (Санкт-Петербург) в феврале-мае 2020 года. Я глубоко благодарен их авторам, из которых лишь некоторые названы в примечаниях.

- (*Nemirovskiy I.V.* Bibleyskaya tema v "Mednom vsadnike" // *Russkaya literatura.* 1990. № 3. P. 3—17.)
- [Немировский 2018] — *Немировский И.В.* Пушкин — либертен и пророк: опыт реконструкции публичной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Nemirovskiy I.V.* Pushkin — liberten i prorok: opyt rekonstruktsii publichnoy biografii. Moscow, 2018.)
- [Осповат, Тименчик 1985] — *Осповат А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М.: Книга, 1985.
- (*Ospovat A.L., Timenchik R.D.* "Pechal'nu povest' sokhranit'...": Ob avtore i chitatel'yakh "Mednogo vsadnika". Moscow, 1985.)
- [Осповат 2009] — *Осповат А.Л.* Из комментария к «Медному всаднику» // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова / Сост. В. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 496—505.
- (*Ospovat A.L.* Iz kommentariya k "Mednomu vsadniku" // Na rubezhe dvukh stoletiy: Sbornik v chest' 60-letiya A.V. Lavrova / Comp. by V. Vagno, J. Malmstad, M. Malikova. Moscow, 2009. P. 496—505.)
- [Осповат 2018] — *Осповат К.А.* «Кумир на бронзовом коне»: барокко, чрезвычайное положение и эстетика революций // Новое литературное обозрение. 2018. № 149. С. 49—73.
- (*Ospovat K.A.* "Kumir na bronzovom kone": barokko, chrezvychaynoe polozhenie i estetika revolyutsiy // *Novoe literaturnoe obozrenie.* 2018. № 1 (149). P. 49—73.)
- [Панич 1998] — *Панич А.О.* «Медный всадник» А.С. Пушкина: от мифа к вымыслу. Донецк: ДонГИ, 1998.
- (*Panich A.O.* "Mednyu vsadnik" A.S. Pushkina: ot mifa k vymyslu. Donetsk, 1998.)
- [Петрунина 1980] — *Петрунина Н.Н.* Литературные параллели // Временник Пушкинской комиссии, 1977. Л.: Наука, 1980. С. 108—115.
- (*Petrulina N.N.* Literaturnye paralleli. // *Vremennik Pushkinskoy komissii,* 1977. Leningrad, 1980. P. 108—115.)
- [Проскурина 2005] — *Проскурина В.Ю.* Петербургский миф и политика монументов: Петр Первый Екатерине Второй // Новое литературное обозрение. 2005. № 2 (72). С. 103—132.
- (*Proskurina V.Yu.* Peterburgskiy mif i politika monumentov: Petr Pervyy Ekaterine Vtoroy // *Novoe literaturnoe obozrenie.* 2005. № 2 (72). P. 103—132.)
- [Пумпянский 2000] — *Пумпянский Л.В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 158—196.
- (*Pumpyanskiy L.V.* "Mednyu vsadnik" i poeticheskaya traditsiya XVIII veka // *Pumpyanskiy L.V.* Klassicheskaya traditsiya: Sbranie trudov po istorii russkoy literatury. Moscow, 2000. P. 158—196.)
- [Пушкин 1923] — *Пушкин А.С.* Медный всадник. Петербургская повесть А.С. Пушкина / Ил. А. Бенуа; ред. текста и ст. П.Е. Щеголева. СПб.: Комитет популяризации художественных изданий при Российской академии истории материальной культуры, 1923.
- (*Pushkin A.S.* Mednyu vsadnik. Peterburgskaya povest' A.S. Pushkina / Ill. A. Benua; ed. and art. by P.E. Shchegolev. Saint Petersburg, 1923.)
- [Пушкин 1937—1959] — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений, 1837—1937: В 16 т. / Ред. М. Горький и др. М.; Л.: АН СССР, 1937—1959.
- (*Pushkin A.S.* Polnoe sobranie sochineniy, 1837—1937: In 16 vols. / Ed. by M. Gor'kiy et al. Moscow; Leningrad, 1937—1959.)
- [Пушкин 1978] — *Пушкин А.С.* Медный всадник / Изд. подгот. Н.В. Измайлов. Л.: Наука, 1978.
- (*Pushkin A.S.* Mednyu vsadnik / Ed. by N.V. Izmaylov. Leningrad, 1978.)
- [Пушкин 2008] — *Пушкин А.С.* Медный Всадник: петербургская повесть А.С. Пушкина / Сост. С.С. Лесневский, Б.Н. Романов. М.: Прогресс-Плеяда, 2008.
- (*Pushkin A.S.* Mednyu Vsadnik: peterburgskaya povest' A.S. Pushkina / Comp. by S.S. Lesnevskiy, B.N. Romanov. Moscow, 2008.)
- [Тоддес 2019] — *Тоддес Е.А.* К изучению «Медного всадника» // Тоддес Е.А. Избранные труды по русской литературе и филологии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 23—39.
- (*Toddes E.A.* K izucheniyu "Mednogo vsadnika" // *Toddes E.A.* Izbrannyye trudy po russkoy literature i filologii. Moscow, 2019. P. 23—39.)
- [Топоров 2009] — *Топоров В.Н.* О динамическом контексте «трехмерных» произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконетовский памятник Петру I // Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. С. 778—813.
- (*Toporov V.N.* O dinamicheskom kontekste "trekhmernyykh" proizvedeniy izobrazitel'nogo iskusstva (semioticheskii vzglyad). Fal'konevskiy pamyatnik Petru I // *Toporov V.N.*

- Peterburgskiy tekst. Moscow, 2009. P. 778—813.)
- [Флобер 2005] — *Флобер Г.* Первое «Воспитание чувств» / Пер. И. Васюченко, Г. Зингера. М.: Текст, 2005.
- (*Faubert G.* La première éducation sentimentale. Moscow, 2005. — In Russ.)
- [Фрейденберг 1936] — *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. Л.: Художественная литература, 1936.
- (*Freidenberg O.M.* Poetika syuzheta i zhanra: Period antichnoy literatury. Leningrad, 1936.)
- [Чернов 2018] — *Чернов А.* «Ужо тебе!»: Как рифма подсказала Пушкину сюжет «Медного всадника» // [https://nestoriana.wordpress.com/2018/05/25/mednyi\\_vsadnik\\_i\\_neptun/](https://nestoriana.wordpress.com/2018/05/25/mednyi_vsadnik_i_neptun/) (дата обращения: 15.10.2021).
- (*Chernov A.* “Uzho tebe!”: Kak rifma podskazala Pushkinu syuzhet “Mednogo vsadnika” // [https://nestoriana.wordpress.com/2018/05/25/mednyi\\_vsadnik\\_i\\_neptun](https://nestoriana.wordpress.com/2018/05/25/mednyi_vsadnik_i_neptun) (accessed: 15.10.2021).)
- [Шубин 1988] — *Шубин В.Ф.* К топографии поэмы «Медный всадник» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22. Л.: Наука, 1988. С. 142—149.
- (*Shubin V.F.* K topografii poemu “Mednyy vsadnik” // Vremennik Pushkinskoy komissii. Iss. 22. Leningrad, 1988. P. 142—149.)
- [Эббингхаус 2011] — *Эббингхаус А.* Евгений перед памятником. Анализ высказывания персонажа в «Медном всаднике» А.С. Пушкина // Язык — текст — дискурс: проблемы интерпретации высказывания в разных коммуникативных сферах / Ред. Н.А. Илюхина. Самара: Универс групп, 2011. С. 6—10.
- (*Ebbinghaus A.* Evgeniy pered pamyatnikom. Analiz vyskazyvaniya personazha v “Mednom vsadnike” A.S. Pushkina // Yazyk — tekst — diskurs: problemy interpretatsii vyskazyvaniya v raznykh kommunikativnykh sferakh / Ed. by N.A. Ilyuhina. Samara, 2011. P. 6—10.)
- [Якобсон 1987] — *Якобсон Р.О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145—180.
- (*Jakobson R.O.* Statuya v poeticheskoy mifologii Pushkina // Jakobson R.O. Raboty po poetike. Moscow, 1987. P. 145—180.)
- [Ямпольский 2000] — *Ямпольский М.Б.* Наблюдатель. М.: Ad Marginem, 2000.
- (*Jampolski M.B.* Nablyudatel’. Moscow, 2000.)
- [Ямпольский 2001] — *Ямпольский М.Б.* О близком. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
- (*Jampolski M.B.* O blizkom. Moscow, 2001.)
- [Ebbinghaus 1991] — *Ebbinghaus A.* Puškins “Petersburg-Erzählung” “Mednyj Vсадnik”: Ein Beitrag zur Interpretation // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1991. Vol. 51. №. 1. S. 86—142.
- [van Eck 2015] — *van Eck C.* Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object. Munich; Leiden: De Gruyter; Leiden University Press, 2015.
- [Feuillebois 2021] — *Feuillebois V.* Portraits de l’écriture romantique en conteur nocturne. Paris: Classiques Garnier, 2021.
- [Marion 1979] — *Marion J.-L.* Fragments sur l’idole et l’icône // Revue de métaphysique et de morale. 1979. No. 4. P. 433—445.

# Игорь Немировский

## О визуальности стихотворения Пушкина «Герой»

Igor Nemirovskiy

On the Visuality of Pushkin's Poem *Hero*

**Игорь Немировский** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор департамента филологии Санкт-Петербургской школы гуманитарных наук и искусств; доктор филологических наук) inemirovskiy@hse.ru.

**Ключевые слова:** визуальность, образ монарха, мессия, герой, иконография Наполеона, *Герой*, Пушкин, Антуан-Жан Гро

УДК: 82.14+75.041.044

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_163

В статье предлагается опыт прочтения стихотворения Пушкина «Герой» (1830) в соотношении с иконографией Наполеона как царя-мессии, а также воспоминаниями о Наполеоне, в частности о посещении им чумного госпиталя в Яффе. Статья показывает, что в стихотворении Пушкина элементы наполеоновской легенды переносятся на образ Николая I, что позволяет распространить на образ российского царя также и аргументы французской антимонархической полемики.

**Igor Nemirovskiy** (Dr. habil.; Professor, Department of Philology, St. Petersburg School of Arts and Humanities, National Research University "Higher School of Economics") inemirovskiy@hse.ru.

**Keywords:** *visuality, image of the monarch, messiah, hero, iconography of Napoleon, Hero, Alexander Pushkin, Antoine-Jean Gros*

UDC: 82.14+75.041.044

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_163

This article offers a reading of Pushkin's poem *Hero* (1830) in relation to iconography of Napoleon as a tsar/messiah, as well as remembrances of Napoleon, particular about his visit to a plague hospital in Jaffa. The article shows how in Pushkin's poetry, elements of Napoleon's legend carry over into the image of Nicholas I, which makes it possible to extend the arguments of the French anti-monarchist polemic to the image of the Russian tsar.

### 1

Опыт изучения стихотворения Пушкина «Герой» (1830) показал, что интерпретация этого произведения во многом зависит от того, какой видится исследователю авторская позиция Пушкина<sup>1</sup>. Разнообразие прочтений «Героя» определяется трудностями, возникающими при реконструкции этой позиции, поскольку стихотворение состоит из разнонаправленных по смыслу частей. Так, Поэт, персонаж стихотворения, провозглашает превосходство «нас возвышающего обмана» (III, 253)<sup>2</sup> над «низкой истиной» строгой истории, при этом Друг, второй персонаж стихотворения, называет «историком строгим» создателя мемуаров о Наполеоне генерала Бурьена (Louis Antoine Fauvelet de

1 К такому выводу приходит О.С. Муравьева, автор статьи о «Герое», подводящей итоги изучения стихотворения: «Поиск этой авторской позиции, той основы, на которой объединяются разрозненные факты и суждения, становится неизбежным путем интерпретации текста» [Муравьева 2009: 365–366].

2 Здесь и далее все цитаты из сочинений А.С. Пушкина даются по изданию [Пушкин 1937–1959]. Римская цифра указывает на номер тома, арабская цифра — на номер страницы.



Bourgienne, 1769—1834). За этой оценкой вполне может скрываться пушкинская ирония, поскольку изданные под именем Бурьена мемуары [Bourgienne 1829] были записаны журналистом Вильмаре (Charles Maxime Catherinet de Villemarest, 1785—1852) и вызывали множество упреков в недостоверности [Bourgienne et ses egeurs 1830]. При этом эпитафия к стихотворению, воспроизводящий вопрос Понтия Пилата «Что есть истина?» (Ин 18:38), утверждает релятивность любой истины. Амбивалентный характер может иметь и «утешение», которое Пушкин вкладывает в уста Друга. Оно состоит в том, что Друг указывает Поэту на императора Николая, посетившего холерную Москву в сентябре 1830 года, как на пример «героя с сердцем». Однако дата и место, которые стоят под стихотворением — «29 сентября, Москва» (III, 253), подразумевающие, что стихотворение было написано в холерной Москве во время приезда туда императора Николая, — имеют фейковый характер. В действительности стихотворение было написано в конце октября 1830 года в Болдино [Муравьева 2009: 365]. Остается неясным, предполагает ли это обилие противоречивых по смыслу элементов стихотворения существование некой интегрирующей логики, которая могла бы разрешить замысловатую загадку, как будто бы заключенную в стихотворении.

Пушкин и сам предполагал, что произведение нуждается в «ключе». На это указывает автокомментарий, которым поэт сопроводил стихотворение, отправляя его для публикации М.П. Погодину из Болдино в Москву: «Посылаю вам из моего Пафмоса Апокалипсическую песнь. Напечатайте, где хотите, хоть в Ведомостях — но прошу вас и требую именем нашей дружбы не объявлять никому моего имени» (XIV, 121). Но если, уподобляя себя Иоанну как автору Апокалипсиса, Пушкин хотел дать ключ к пониманию стихотворения, сделать это ему не удалось: смысл этого уподобления остался неясен и в свою очередь стал нуждаться в реконструкции<sup>3</sup>. Непонятно, почему, если стихотворение называется «Апокалипсическая песнь», эпитафией к нему служит цитата из Евангелия. То, что по православной традиции Иоанн считается как евангелистом, так и автором Апокалипсиса, не проясняет вопрос, соотносится ли пушкинское стихотворение с Апокалипсисом или с Евангелием от Иоанна.

Важность этого вопроса определяется тем, что в пушкинском творчестве 1820-х годов апокалиптические образы часто используются для характеристики еще одного важного исторического персонажа — Наполеона, который описывается как апокалиптический «всадник» и даже как Антихрист. Упоминание Наполеона в «Герое» (III, 252) подчеркивает апокалиптическую соотнесенность стихотворения. Если же принять гипотезу о евангельском субстрате «Героя», то образ Наполеона окажется встроен в совершенно новую парадигму и, соответственно, получит в тексте иное осмысление и оценку.

## 2

Оставляя пока открытым вопрос о том, какой подтекст больше соответствует пушкинскому стихотворению, евангельский или апокалиптический, отметим

3 О подобной необходимости свидетельствует множество таких реконструкций. Приведем наиболее яркие, на наш взгляд: [Моров 1993; Аринштейн 1997; Краснов 1975; Листов 1985; Никишов 2010; Ungurianu 1998].

важную особенность произведения, состоящую в его подчеркнутой визуальности [Виноградов 1941: 59]. Желание Пушкина визуализировать эпизоды из биографии Наполеона очевидно. Перечисляя их, Поэт «видит» Наполеона (курсив наш. — *И.Н.*):

Нет, не у счастья на лоне  
Его я вижу... (33–34)<sup>4</sup>

— и называет сами эпизоды «картинами»:

Не та картина предо мною! (40)

Друг предлагает Поэту кинематографический монтаж подобных «картин»:

Тогда ль, как с Альпов он взирает  
На дно Италии святой;  
Тогда ли, как хватает знамя  
Иль жезл диктаторский; тогда ль,  
Как водит и кругом и вдаль  
Войны стремительное пламя,  
И пролетает ряд побед  
Над ним одна другой вослед;  
Тогда ль, как рать героя плещет  
Перед громадой пирамид,  
Иль, как Москва пустынно блещет,  
Его приемля, — и молчит? (20–32)

Приводимые эпизоды — самые известные из «героической» биографии Наполеона, и каждому из них соответствует произведение изобразительного искусства, часто не одно. Так, эпизоду, когда Наполеон «с Альпов... взирает / На дно Италии святой», может соответствовать знаменитый портрет Наполеона на фоне Альп кисти Давида (Jacques-Louis David, «Napoleon at the Mont-St.-Bernard», 1800, Versailles). Эпизоду, когда Наполеон «хватает знамя», соответствует портрет «Наполеон на Аркольском мосту» работы Гро (Baron Antoine-Jean Gros, «Bonaparte at the Bridge of Arcola», 1796, Louvre). Характеристике «Как водит и кругом и вдаль / Войны стремительное пламя, / И пролетает ряд побед / Над ним одна другой вослед» может соответствовать картина Гро «Наполеон на Прейсиш Элау» (Baron Antoine-Jean Gros, «Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau», 1807–1808, Louvre). Эпизоду «Тогда ль, как рать героя плещет / Перед громадой пирамид» соответствует известная картина Гро «Бонапарт у пирамид» (Baron Antoine-Jean Gros, «Bonaparte haranguant l'armée avant la bataille des Pyramides, 21 juillet 1798», 1810, Versailles).

Представляется, что слово «картина», используемое Пушкиным в стихотворении, помимо общеупотребительного переносного, имеет здесь буквальное значение «живописное полотно». Можно сказать, что отмеченная выше визуальность стихотворения состоит в его обращенности к иконографическому ряду, к галерее портретов Наполеона.

---

4 Цифры в скобках обозначают номера строк.

Значительная часть живописных отражений героической биографии Наполеона принадлежит художнику Антуану-Жану Гро (1771—1835), известному как «живописец Наполеона» [Munhall 1960; O'Brien 1995; 2006: 157]. Из всех картин Гро наибольшей известностью пользовалось полотно «Наполеон посещает чумной госпиталь в Яффе» (1804) (ил. 1). Специальным жюри картина Гро была признана в 1810 году самым значительным после «Коронации Наполеона» Давида произведением в жанре исторической живописи за десять предшествующих лет [Grimaldo 1995: 4]. Выставленная в год коронации Наполеона на Парижском салоне 1804 года, она привлекла к себе внимание публики прежде всего тем, что предлагала неожиданную и во многом противоречивую в глазах современников интерпретацию этого драматического эпизода — посещения Наполеоном в качестве командующего Французской армией в Египте госпиталя в Яффе 24 марта 1799 года. Именно благодаря картине Гро в биографии Наполеона в качестве ключевого утвердился сюжет о том, как спокойно и отстраненно, почти безучастно, Наполеон касается рукой без перчатки чумного бубона на обнаженном теле французского солдата. Фоном этого жеста на картине стали испуганные чумой спутники Наполеона, как, напри-



*Ил. 1. Антуан Жан-Гро. «Наполеон посещает чумной госпиталь в Яффе» (1804). Из коллекции Лувра<sup>5</sup>.*

5 Открытый доступ к изображению: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine-jean\\_gros\\_bonaparte\\_visita\\_gli\\_appestati\\_di\\_jaffa\\_1804\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine-jean_gros_bonaparte_visita_gli_appestati_di_jaffa_1804_01.jpg) (дата обращения: 10.10.2021).

мер, генерал Бессьер (Jean-Baptiste Bessières, 1768—1813), рукой в перчатке прижимающий к лицу платок [Hibbott 1969; Gueniffey 2015: 489]. Картина включает две группы лиц: к первой относятся зараженные чумой французы, ко второй — местные жители. Первые, если не считать самого Наполеона, обнажены или полуобнажены. Вторые одеты в узнаваемые восточные костюмы. Наполеон является центром группы французов, которые с надеждой не сводят с него глаз, тогда как местные жители повернуты к нему спиной, и один из них бросает на Наполеона враждебный взгляд.

Историческим фоном картины Гро является неудачный поход Наполеона в Сирию (1799), куда он отправился, относительно быстро до этого покорив Египет. Крепость Яффа стала одной из крайних восточных точек, куда дошли французские войска. Положение армии в тот момент осложнилось вспышкой чумы, характерной для этих мест. Чтобы предотвратить панику в армии и показать, что чума не заразна, Наполеон посещает чумной госпиталь, расположенный в Яффе. Будущий император пошел туда с небольшой свитой. Трое из сопровождающих его лиц — главный врач армии Деженет (René-Nicolas Dufriche Desgenettes, 1762—1837), секретарь Наполеона Бурьен и старший адъютант Д'Ор (Hector D'Aure, 1774—1846) — оставили воспоминания об этом посещении [Bourrienne 1829; Desgenettes 1802; Bourrienne et ses erreurs 1830: 34ff.].

Мемуары Деженета были опубликованы ранее остальных, в 1802 году, и выдержали несколько изданий<sup>6</sup>. Деженет, единственный из троих мемуаристов, изображен на картине Гро, что было определено его активной ролью во время этого эпизода. Деженет показывал Наполеону госпиталь, в том числе «чумную палату», расположенную в разрушенной армянской церкви. Описывая посещение Наполеона, Деженет вспоминает, как с соблюдением многих предосторожностей Наполеон обходил госпиталь, и при этом не касался чумных больных, хотя и помогал санитару положить на носилки одного пациента [Desgenettes 1893: 22]. Именно этот момент был изображен на первом варианте картины Гро<sup>7</sup>. Наполеону этот вариант не понравился, он запретил художнику выставлять его, и Гро прекратил над ним работу. Новый вариант картины, запечатлевший жест Наполеона, касающегося обнаженной рукой чумного больного, был «продиктован» художнику Гро самим Наполеоном и выставлен на Парижском салоне. Этот вариант отражал то, каким Наполеон хотел выглядеть перед нацией накануне коронации [Grimaldo 1995: 2].

При этом мемуары Деженета, в которых отрицался знаменитый жест, стали со временем приобретать все более и более антинаполеоновский характер, поскольку противоречили наполеоновской легенде, краеугольным камнем которой стала картина Гро. Прямых свидетельств о знакомстве поэта с мемуарами Деженета до написания стихотворения «Герой» нет, но можно предположить факт этого знакомства. Второе издание мемуаров Деженета вышло в 1830 году, незадолго до того, как Пушкин создал стихотворение «Герой» [Desgenettes 1830].

6 См.: Bibliothèque Nationale de France ([https://data.bnf.fr/fr/12288616/rene-nicolas\\_dufriche\\_desgenettes/](https://data.bnf.fr/fr/12288616/rene-nicolas_dufriche_desgenettes/) (дата обращения: 13.09.2020)).

7 Картина находится в собрании Художественного музея Нового Орлеана (New Orleans Museum of Art, NOMA). См.: [https://artsandculture.google.com/asset/first-sketch-for-the-pest-house-at-jaffa-premiere-esquisse-des-pestiferes-de-jaffa/NwEGFfmq3k74-Q?fbclid=IwARoXOUeoHxdN4haJtbO2ZAz9Q\\_ITaZzahnkGl2T1dXdpsnKeyUaCNY6atP4](https://artsandculture.google.com/asset/first-sketch-for-the-pest-house-at-jaffa-premiere-esquisse-des-pestiferes-de-jaffa/NwEGFfmq3k74-Q?fbclid=IwARoXOUeoHxdN4haJtbO2ZAz9Q_ITaZzahnkGl2T1dXdpsnKeyUaCNY6atP4) (дата обращения: 10.10.2021).

Второй свидетель посещения Наполеоном чумного госпиталя, Бурьен, так же как и Деженет, специально оговаривает, что чумных больных будущий император не касался [Bourgienne et ses egeurs 1830: 5]. Опубликованные незадолго до Июльской революции во Франции (1830), мемуары Бурьена были восприняты многими современниками как недостоверный и антинаполеоновский документ [Ibid.: 1—2]. Основанием послужило то, что мемуары были записаны со слов Бурьена журналистом Вильмаре. Сам Бурьен в это время страдал психическим расстройством и умер вскоре после публикации. О том, что Пушкин был знаком с этими мемуарами, свидетельствует упоминание Бурьена в стихотворении, где он называется «историком строгим». Само это определение, данное тогда, когда мемуары Бурьена вызвали настоящую волну упреков в недостоверности, ставит перед исследователем вопрос, не скрывается ли за этим определением пушкинская ирония. Можно с осторожностью ответить на этот вопрос отрицательно, потому что главное сочинение, направленное против мемуаров Бурьена — воспоминания Д'Ора, единственного из спутников Наполеона, утверждавшего, что Наполеон касался чумного бубона, не были доступны Пушкину до написания стихотворения. Они были опубликованы в составе двухтомного издания, выпущенного в ответ на мемуары Бурьена [Ibid.: 34ff.]. Это же издание приводило картину Гро в качестве доказательства истинности свидетельства Д'Ора о том, что Наполеон касался чумного бубона [Ibid.: 46].

Таким образом, накануне Парижского салона 1804 года, на котором картина Гро была впервые выставлена, не было опубликовано ни одного свидетельства в пользу того, что Наполеон действительно касался обнаженной рукой чумного больного. Более того, будущего императора преследовали дискредитировавшие его отголоски Египетского похода в виде устойчивого слуха о том, что он пришел в госпиталь Яффы не для того, чтобы ободрять чумных больных, а для того, чтобы приказать отравить находившихся там на тот момент раненых и больных [Grimaldo 1995: 26—27], поскольку французская армия оставляла Яффу, а транспорта для эвакуации не было. Рассчитывать же на снисхождение турок не приходилось: незадолго до этого по приказу Наполеона был расстрелян турецкий гарнизон крепости численностью около двух тысяч человек [Gueniffey 2015: 482—484].

#### 4

Историческим фоном Салона 1804 года стали политические заговоры, потрясавшие Францию, и жесткое противодействие, которое им оказывал режим Наполеона. Кульминацией этого противостояния был расстрел герцога Энгиенского 24 марта 1804 года (по трагическому стечению обстоятельств день расстрела совпал с днем посещения Наполеоном госпиталя в Яффе), расколовший французов и приведший к созданию очередной антифранцузской коалиции. В этих условиях Наполеон искал средство, чтобы сплотить нацию перед своей коронацией, назначенной на декабрь 1804 года. Картина Гро стала одним из таких средств. Изображая Наполеона не просто триумфатором, а милостивым чудотворцем, художник выполнял заказ своего патрона, который стремился увековечить себя как «героя с сердцем».

При этом картина «Посещение чумного госпиталя» отличалась от других картин живописной наполеоновской летописи еще и тем, что здесь, в отличие

от других картин Гро [Ungurianu 1998: 818—819], страдающей стороной явились не варвары, то есть местное население; пример хладнокровия и мужества Наполеон подавал не им, а растерявшимся и поддавшимся панике французским солдатам. Это обстоятельство привлекло к себе особое внимание посетителей Салона [Lettres impartiales 1804: 21, 23—24]. Именно французам был адресован жест Наполеона, смысл которого состоял в том, что, касаясь рукой без перчатки зараженного чумой больного, Наполеон подавал пример хладнокровия и мужества своей впавшей в уныние армии, показывая тем самым, что сильный духом человек не подвержен заболеванию чумой. Именно таким образом поступок Наполеона истолковывался в брошюре, выпущенной для посетителей Салона:

Генерал Бонапарт, желая развеять уныние, которое мог породить в армии превеличенный страх перед этой болезнью, и доказать, что ее симптомы менее страшны, чем ужас, который они вызывают, подробно осмотрел чумной госпиталь в Яффе. <...> Чтобы полностью уничтожить пугающее представление о том, что эта болезнь наступает внезапно и не поддается лечению, он приказал в его присутствии вскрыть несколько чумных бубонов и коснулся многих из них. Этим он показал свою благородную любовь и подал великолепный пример неведомого доселе рода храбрости, которому последовали затем другие<sup>8</sup>.

Наполеон и в самом деле считал страх причиной распространения чумы:

...он сказал, что главная ее (чумы — *И. Н.*) опасность и основное средство ее распространения — это страх; что она в первую очередь укореняется в воображении: в Египте все, у кого было поражено воображение, погибали. Самое верное средство защиты, самое эффективное лекарство — это моральная храбрость. Сам он, сказал Наполеон, без всяких последствий касался больных чумой в Яффе<sup>9</sup>.

Свое мнение о том, что французы болеют чумой вследствие охвативших армию паники и слухов, порожденных воображением, Наполеон во многом основывал на положениях науки своего времени, поскольку подобное восприятие этой болезни было распространено в то время не только в народной среде, но и среди медиков [Goldstein 1984]. Так, в контексте драматических событий 1804 года, расколовших страну, обстоятельства Египетского похода подвергались идеологической коррекции и проецировались на события в самой Франции. Картина Гро, символически представлявшая Наполеона единственным человеком, сумевшим сохранить бодрость духа на фоне впавшей в уныние нации, стала кон-

---

8 «Le general en chef Bonaparte, voulant détruire le prétexte de découragement qu'un sentiment exagéré de crainte pour cette maladie, pouvait faire naître dans l'armée, et prouver que ses effets étaient moins terribles que l'effroi qu'ils causaient, visita l'hôpital des pestiférés de Jaffa, dans les plus grands details. <...> Pour éloigner davantage l'effrayante idée d'une contagion subite et incurable, il fit ouvrir devant lui quelques tumeurs pestilentiellees, et en toucha plusieurs. Il donna, par ce magnanime dévouement, le premier exemple d'un genre de courage inconnu jusq' alors, et qui fit depuis des imitateurs» [Explication des ouvrages 1804: 39—40].

9 «...il disait que son plus grand danger et sa plus grande propagation étaient dans la crainte; son siège principal dans l'imagination: en Egypte, tous ceux dont l'imagination était frappée périssaient. La défense la plus sûre, le remède le plus efficace étaient le courage moral. Lui, Napoléon, avait impunément touché, disait-il, des pestiférés à Jaffa» [Las Cases 1842: 575].

центрированным выражением этой идеологии, что было исключительно важно Наполеону ввиду назначенной на декабрь 1804 года коронации.

Внешне жест Наполеона повторял жест французских королей, лечивших больных чумой наложением рук (и святых, особенно Святого Роха) [Friedlaender 1941—1942; Munhall 1960; Evdokimova 1998: 120, 130—131], но именно такой трактовки Наполеон хотел избежать. Его цель состояла не в том, чтобы показать себя продолжателем традиции французских королей-целителей. Образ действий Наполеона должен был, с одной стороны, символизировать торжество разума над предрассудками, силы духа над страхом, рационального мышления над воображением; но при этом, с другой стороны, этот же знаменитый жест парадоксальным образом отражал претензию Наполеона придать своей власти характер, выходящий за границы той сакральности, которую имела королевская власть, и выражал претензии Наполеона на сверхчеловеческую природу. Картина Гро стала важной частью биографической легенды — той, которую Наполеон создавал сам о себе, и той, которая создавалась уже после смерти императора, приобретая качества, которых она не имела при его жизни (о том, какой вклад в становление наполеоновской легенды вносили художники, см.: [Bloch 2011]). Важнейшим ее элементом стало уподобление Наполеона Христу. Картина Гро при этом хорошо вписывалась как в прижизненную, так и в загробную наполеоновскую мифологию. Г. Гейне (один из создателей по-смертной наполеоновской легенды) писал, что в Нормандии в каждом крестьянском доме он видел два портрета Наполеона: на одном он посещал чумной госпиталь в Яффе, на другом лежал на смертном одре на острове Святой Елены [Гейне 1904]. Так в народном сознании, по мнению Гейне, Наполеон уподоблялся Христу, исцеляя наложением рук на одной картинке и принимая мученическую смерть на другой.

Важно отметить, что претензии Наполеона на сверхчеловеческую природу, в свою очередь, определили характер антинаполеоновского мифа, создаваемого параллельно во враждебной Наполеону среде [Tulard 1964; McPhee 2011]. Этот миф складывался из тех же элементов, что и пронаполеоновский, и картина Гро была важным слагаемым обоих. Так, Шатобриан, автор знаменитой брошюры «Бурбоны» (о ее популярности свидетельствует перевод на русский язык ровно тогда же, когда брошюра была издана по-французски [Chateaubriand 1814: 15—16; Шатобриан 1814]), приводит картину Гро как пример пропагандистской лжи, а жест Наполеона трактует не как исцеляющий, а как убивающий французоз:

В искусствах было раболепство: Бонапарт отравляет ядом людей, зараженных в Яффе моровою язвою; пишут картину, на которой представляют, что от сильной любви к человечеству он прикасается мужественною рукою к сим зараженным. Не так Св[ятой] Людовик исцелял больных, врученных в его царские руки доверенностью трогательною и божественною [Шатобриан 1814]<sup>10</sup>.

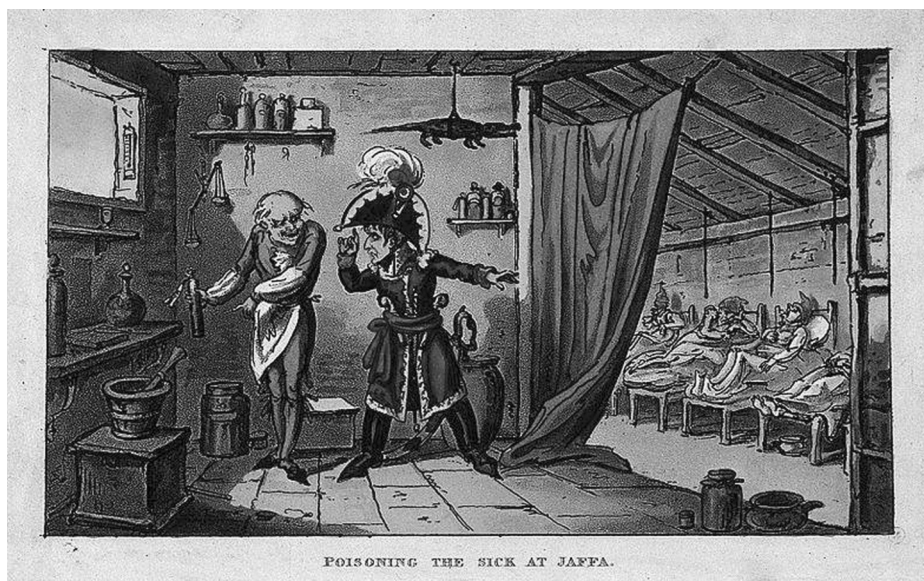
При этом Шатобриан выражал распространенное среди его современников мнение о том, что Наполеон, давая Гро указания изобразить себя таким необычным и, главное, далеким от правды образом, руководствовался не только и не столько христологическими мотивами, сколько стремлением дезавуиро-

10 Цитата приведена в современной орфографии.

вать слухи о том, что он приказал доктору чумного барака отравить зараженных французских солдат, дав им опиум. Такая трактовка визита Наполеона в госпиталь была широко распространена среди современников и использовалась для антинаполеоновской пропаганды, как это явствует из карикатуры Джорджа Крукшенка «Наполеон приказывает отравить чумных больных в Яффе», датируемой 1814 годом [Grimaldo 1995: 28–29] (ил. 2).

Эта карикатура — пример сниженного отношения к претензиям Наполеона на обладание сверхчеловеческой природой. Антинаполеоновская легенда могла включать в себя и более возвышенный взгляд на Наполеона, выраженный, например, в поэзии молодого Пушкина, где Наполеон изображался как враг человечества и Антихрист [Немировский 1995]. Интересно, что антинаполеоновскую формулу «счастья сын», которую использует Пушкин, мы находим и в брошюре Шатобриана («Бонапарт был единственно сыном счастья... мечта исчезла, вместо монарха явился сын случая») [Муравьева 1991: 7].

Отсюда можно предположить знакомство Пушкина с этим антинаполеоновским документом. Из него Пушкин мог узнать о преступлениях, которые, по мнению противников Наполеона, тот совершил в Яффе. О репутации Гро как придворного художника, искадившего историческую правду, Пушкин также мог узнать из этой брошюры Шатобриана, близкие цитаты из которой не однажды встречаются в его юношеской антинаполеоновской лирике [Там же]. К этому стоит добавить, что Шатобриан вызывал неизменный интерес Пушкина и на многое во французской истории Пушкин смотрел сквозь призму его взглядов.



Ил. 2. Дж. Крукшенк. Карикатура «Наполеон приказывает отравить чумных больных в Яффе» (1814). Из коллекции Британского музея<sup>11</sup>.

11 Открытый доступ к изображению: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Napoleon\\_Bonaparte\\_instructing\\_the\\_doctor\\_to\\_poison\\_the\\_plag\\_Wellcome\\_V0010635.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Napoleon_Bonaparte_instructing_the_doctor_to_poison_the_plag_Wellcome_V0010635.jpg) (дата обращения: 10.10.2021).



Можно даже сказать, что пушкинская эволюция взглядов на Наполеона во многом повторяла эволюцию взглядов на Наполеона Шатобриана [Вольперт 1998]: так, имя французского писателя сочувственно упоминается в письме Пушкина, адресованном Е.М. Хитрово и отражающем заинтересованное отношение автора к Июльской революции 1830 года («Мне смертельно хочется прочесть речь Шатобриана в защиту герцога Бордосского. Для него это был еще один прекрасный момент. Во всяком случае, вот он снова в оппозиции»<sup>12</sup>).

## 5

Не вызывает сомнения, что картина Гро была известна Пушкину. Ее репродукции были широко распространены и были доступны в виде гравюр, журнальных иллюстраций и даже лубков. Поэт в своем стихотворении точно следует за Гро в важных деталях, воспроизводя композицию его знаменитой картины. Так, на переднем плане картины представлен ряд «одров», на которых лежат умирающие от чумы. Совершенно так же начинается описание сцены Пушкин:

Одров я вижу длинный строй,  
Лежит на каждом труп живой,  
Клейменный мощною чумою,  
Царицею болезней... (41—44)

Центром композиции Гро является сам Наполеон, который хладнокровно рукой без перчатки касается язвы больного чумой. Пушкин воспроизводит жест Наполеона, отмеченный художником: «Нахмурясь ходит меж одрами / И хладно руку жмет чуме» (46—47), то есть касается пораженного чумой места. Пушкинское утверждение, что Наполеон своим героическим жестом «в погибающем уме рождает бодрость» (48—49), также соответствует динамической композиции картины Гро, которая построена так, что больные чумой как бы оживают по мере их приближения к Наполеону: самые дальние лежат как полутрупы, чуть более близкие к нему становятся на колени, ближайšie поднимаются, а тот, кого Наполеон касается, уже твердо стоит на ногах. Эти совпадения с деталями, которые есть только у Гро и которых нет в свидетельствах других очевидцев происшествия в яфском госпитале, доступных Пушкину на момент написания стихотворения, Деженета и Бурьена, указывают на то, что именно картина Гро была для Пушкина основным источником сведений об этом наполеоновском сюжете.

Имя Гро могло быть актуализировано в сознании Пушкина весной 1830 года, незадолго до создания стихотворения, вследствие посещения поэтом усадьбы Юсуповых Архангельское. Картинная галерея усадьбы включала портрет Б.Н. Юсупова кисти Гро. При этом созданное по мотивам визита в Архангельское стихотворение «К Вельможе» (III, 217—220) имплицитно включает в себя наполеоновскую тему. Комментаторы стихотворения считают, что выраже-

12 Пер. Б.Л. Модзалевского (XIV, 460). Оригинал: «Je meurs d'envie de lire le discours de Chateaubriand en faveur du Duc de Bordeaux. Ça a étoit encore un beau moment pour lui. En tout cas le voilà donc encore dans l'opposition» (XIV, 108).

нием этой темы стала строка «Преобразился мир при громах новой славы» (68). Можно предположить, что двустишие «Свидетелями быв вчерашнего падения, Едва опомнились молодые поколения» (79—80) также относится к Наполеону, который в другом тексте называется «кумир», а кому, как не «кумиру», соответствуют «падения» (ср.: «Давно ль народы мира / Паденье славили великого кумира» (III, 310)). Таким образом, в этом стихотворении, датированном 23 апреля 1830 года, наполеоновская тема реализуется еще в рамках антинаполеоновской парадигмы.

Летом 1830 года в результате событий Июльской революции во Франции имя поверженного императора, табуированное в эпоху правления Карла X, снова стало популярным [Таньшина 2016]. Стихотворение «Герой», написанное не позднее конца октября 1830 года, отражает изменение этой исторической конъюнктуры. Теперь Наполеон из «самовластного злодея» (I, 284), Антихриста и апокалиптического «всадника» (III, 311) становится героем с «сердцем» (III, 253). Эта вдруг появившаяся вера Пушкина в силу духа и в милосердие Наполеона находилась в резком контрасте с теми оценками, которые соответствовали Наполеону в поэзии Пушкина в прежние годы. Ведь еще в стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге» (1824) Наполеон характеризуется как апокалиптический «всадник»: «Сей всадник, перед кем склонились цари, Сей хладный кровопийца» (III, 311). Да и в самом близком к «Герою» по времени написания стихотворении «Вельможе» (апрель 1830 года), в котором имплицитно присутствует наполеоновская тема, Наполеон определяется характерным для антинаполеоновской легенды образом. Представляется, что оба стихотворения выражают одну и ту же историсофскую концепцию, в соответствии с которой Наполеон был «кумиром», то есть объектом ложного внешнехристианского поклонения.

В «Герое» оценки, которые Пушкин давал Наполеону, меняются на противоположные. Теперь Наполеон приобретает черты, роднящие его с Христом. Тем самым Пушкин входит в ряд писателей-современников, которые начинают восстанавливать наполеоновскую легенду. Эпизод с посещением Наполеоном чумного госпиталя в Яффе снова становится центральным в посмертном воплощении этой легенды, а исцеляющий жест Наполеона получает христианскую проекцию.

Интересно, что в творчестве Пушкина эта чрезвычайно быстрая смена оценок не привела к тому, что апокалиптические сравнения бесповоротно сменились евангельскими. Некоторая амбивалентность в понимании природы Наполеона в творческом сознании Пушкина сохранялась, и после написания стихотворения «Герой» образ Наполеона в определенной степени сохранил негативные коннотации. Так, Пушкин безусловно считает Наполеона виновным в расстреле герцога Энгиенского, как это следует из его заметок на полях статьи М.П. Погодина «Об участии Годунова в убиении царевича Димитрия». Пушкин здесь уподобляет Наполеона Борису Годунову [Муравьева 1991: 18—19] — сравнение, далекое от положительного. Эта подспудно сохраняющаяся амбивалентность в оценке образа Наполеона и определила, на наш взгляд, двойную соотношенность стихотворения, эпиграф которого отсылает к Евангелию от Иоанна, при этом Пушкин в автокомментарии в письме к Погодину называет его все-таки «Апокалиптической песнью». Сравнение Наполеона с апокалиптическим всадником просвечивает через него. Отсюда двойственность определения стихотворения как «апокалиптической песни».

В Болдинскую осень 1830 эпизод с посещением Наполеоном чумного госпиталя приобретает для Пушкина дополнительную значимость на фоне эпидемии холеры, начавшейся в России и летом 1830 года подошедшей к границам Москвы. У Пушкина, помимо картины Гро, был дополнительный источник сведений о том, как Наполеон относился к чуме во время Египетского похода. В Кишиневе поэт был знаком с участником похода Наполеона в Египет, доктором Федором Михайловичем Шулером. Последний в качестве военного врача позже поступил на русскую службу и много работал в очагах заражения чумой и холерой [Громбах 1989: 47—49]. Федор Шулер умер во время эпидемии чумы в Эриване в марте 1829 года, незадолго до того, как туда на своем пути в Арзрум прибыл Пушкин. Знакомство с доктором Шулером особенно знаменательно для понимания пушкинского отношения к чуме, потому что Шулер был сторонником мнения о том, что распространение чумы есть следствие паники и пагубных слухов.

Подобное отношение Пушкин перенес на охватившую Россию в 1830 году холеру, которую он считал менее опасной болезнью, чем чума («холера относилась к чуме как элегия к дифирамбу» (XII, 309)). Современник вспоминал, что, отправляясь в Болдино из Москвы, уже охваченной холерой, Пушкин не выражал никакого беспокойства:

Александр Сергеевич уверял, что холера не имеет прилипчивости и, отнесясь ко мне, спросил: «Да не боитесь ли и вы холеры?» Я ответил, что боялся бы, но этой болезни еще не понимаю. — «Не мудрено, вы служите подле медиков. Знаете ли, что даже и медики не скоро поймут холеру. Тут все лекарство один courage, courage и больше ничего». Я указал ему на словесное мнение Ф.А. Гильдебранта, который почти то же говорил. «О, да! Гильдебрантов немного» — заметил Пушкин [Макаров 1998: 47—48].

Находясь в Болдино, поэт писал А.Н. Верстовскому: «Скажи Нащокину... пускай он купается в хлоровой воде, пьет мяту — и, по приказанию графа Закревского, не предаётся унынию» (XIV, 128). Позже Пушкин выразил это свое отношение к холере еще более явно, когда написал Плетневу, летом 1831 года спасавшемуся из охваченного холерой Петербурга в Царском Селе: «Ты умно делаешь, что сидишь смирно в своей норе, и носу не показываешь в проклятом некогда мною П[етер] Б[урге]. Не холера опасна, опасно опасение, моральное состояние, уныние, долженствующее овладеть мыслящим существом в нынешних страшных обстоятельствах» (XIV, 206)<sup>13</sup>. Пушкин, как и многие из его современников, отказывался считать холеру заразной болезнью и поэтому нахваливал, что карантин есть еще большее зло, чем сама болезнь:

Покамест полагали, что холера прилипчива, как чума, до тех пор карантин был зло необходимое. Но коль скоро начали замечать, что холера находится в воздухе, то карантин должны были тотчас быть уничтожены. <...> В прошлом году ка-

13 Ср.: «Немаловажным средством может послужить к отвращению оной (холеры. — С.Г.) и то, чтобы каждый, не предаваясь унынию и печали, сохранял спокойствие и веселость души» («Северная пчела», 18 сентября 1830 года; цит. по: [Громбах 1989: 218]. Подробный очерк об отношении Пушкина с холерой см.: [Там же: 200—226]).

рантины остановили всю промышленность, заградили путь обозам, привели в нищету подрядчиков и извозчиков, прекратили доходы крестьян и помещиков и чуть не взбунтовали 16 губерний (XII, 199).

Таким образом, концепция картины Гро, которая изображает Наполеона побеждающим чуму силой своего духа, была близка Пушкину сама по себе. Возможно, поэтому вопрос о том, соответствовал ли жест Наполеона исторической правде, представлялся поэту несущественным. Важно было, что поведение Наполеона в целом отражало представление Пушкина о том, как должен вести себя человек перед лицом чумы. Не случайно «маленькая трагедия» «Пир во время чумы» написана именно в это время (VII, 379).

## 7

Очень может быть, что причиной того, почему Погодин не выполнил просьбу Пушкина и не опубликовал это стихотворение осенью 1830 года, когда Пушкин попросил его об этом, послужила резкость пушкинской переоценки образа Наполеона. В это время апология Наполеона была еще чужда русской печати — возможно, в силу настороженного, почти враждебного, отношения императора Николая к Июльской революции и к воцарению во Франции короля-буржуа Луи Филиппа. В октябре и ноябре 1830 года сравнение посещения императором Николаем холерной Москвы с посещением Наполеоном чумного госпиталя в Яффе, вместо того чтобы героизировать визит русского императора, могло бросить на это событие тень той двойственности, которая еще окрашивала этот наполеоновский сюжет.

Другой возможной причиной заминки с публикацией «Героя» (стихотворение было опубликовано в 1831 году в первом номере «Телескопа» Надеждина, сам Погодин воздержался от этой публикации) стало то, что осенью 1830 года многие москвичи не воспринимали холеру как событие, достойное героизации. Само наличие холеры в Москве в то время, когда туда приехал император, ставилось под сомнение. Это следует, например, из переписки московского почт-директора А.Я. Булгакова. Его письма были летописью московских слухов и выражением общественного мнения. Из них видно, что даже в октябре 1830 года москвичи не верили в холеру и с иронией относились к приезду государя в Москву. «Литературный» характер этого приезда бросался в глаза, как подчеркивал А.Я. Булгаков в письме К. Булгакову 2 октября 1830 года:

Да государь-то какой ангел?! Всем известно, что он любит императрицу и детей своих, а он оставляет непринужденно все, что сердцу его дорого, ценно, чтобы лететь в Москву, которую описали ему жертвою смертоносной лютой заразы! Это будет в истории его написано золотыми буквами. <...> А я все-таки не верю холере. На улицах ловят всех пьяных и полупьяных (а пьют очень много, оказия славная с горя), берут в больницы, бродяг также. Все это считается больными. Доктора поддерживают, что прежде говорили: выгода их, чтобы было сказано, что их стараниями холера уничтожена. Что будет — Богу известно, но до сих пор вижу я обыкновенные болезни, бывающие всякий год в это время от огурцов, капустных кочерыжек, яблоков и проч. Не я один так думаю; но противоположная партия сильнее [Братья Булгаковы 2010: 277].

Визит Николая в Москву был осложнен недоразумением между императором и московским святителем митрополитом Филаретом. О том, что последний приветствовал приезд императора с чрезмерным пафосом, иронически отзывался А.Я. Булгаков<sup>14</sup>. Очень возможно, что тем самым митрополит хотел исправить оплошность, сделанную им во время проповеди 18 сентября на открытии церкви Василия Кесарийского. Тогда Филарет сравнил московскую холеру с мором, поразившим древний Израиль во время правления царя Давида<sup>15</sup>. Можно допустить, что Пушкин знал о проповеди святителя, вызвавшей негативную реакцию в Зимнем дворце. Об этом свидетельствует то, что поэт пародировал эту проповедь, обращаясь к болдинским крестьянам, не заплатившим ему оброк<sup>16</sup>. Этот эпизод свидетельствует о не очень серьезном отношении Пушкина к холере, и, скорее всего, его восприятие эпидемии на тот момент не слишком отличалось от позиции Булгакова, входившего в один круг с Пушкиным. Кроме того, комический, с точки зрения современников, пафос митрополита Филарета мог послужить дополнительной причиной того, что Пушкин назвал свое стихотворение «Апокалипсической песней». До этого Пушкин сравнил с Апокалипсисом «Гавриилиаду», посылая ее А.И. Тургеневу со следующим комментарием: «...не можете ли вы меня вытребовать на несколько дней... с моего острова Пафмоса? Я привезу вам за то сочинение во вкусе Апокалипсиса и посвящу вам, христоролюбивому пастырю поэтического нашего стада» (цит. по: [Томашевский 1956: 429]). В другом автокомментарии к «Гавриилиаде», содержащемся в письме П.А. Вяземскому, Пушкин объяснял создание «Гавриилиады» своей реакцией на придворный мистицизм: «Посылаю тебе поэму в мистическом роде — я стал придворным» (цит. по: [Там же]).

Осенью 1830 года, в начальную пору распространения холеры в Москве и в России, отношение к этой болезни могло иметь еще иронический и даже пародийный характер, обусловленный неадекватной, с точки зрения просвещенных современников, реакцией властей и попыткой московского святителя придать посещению императором Москвы излишне пафосный характер. В этом контексте пушкинское стихотворение с его проекцией на посещение Наполео-

14 По словам А.Я. Булгакова, «Филарет торопился написать об этом событии в истории золотыми буквами» (см. письмо Булгакова А.Я. К. Булгакову 1 октября 1830 года [Братья Булгаковы 2010: 277]). См. также: Речь Филарета // Ведомости. 1830. № 80. 4 октября.

15 Ср.: «Открылось наказание греха, и совершилось покаяние Давида. И рече Давид ко Господу, егда виде Ангела биюща люди, и рече: се аз есмь согрешивый. Давид совершенно покаялся во зле греха, и тотчас раскаялся Господь о зле наказания. И рече Ангелу, погубляющему люди: довольно ныне, отыми руку твою. Примечайте спасительное действие покаяния... Братия! не видится ли нам нечто подобное грозному видению Давида?.. Губительная болезнь, несколько лет опустошавшая нехристианские страны Азии, простерлась и на христианские страны Европы... Что же нам делать? Я думаю, то же, что сделали Давид и жители Иерусалима при виде ангела погубляющего... Повергнем, братия, сердца наши пред Богом во смирении, в покорности неисповедимым судьбам Его» [Корсунский 1887: 11].

16 Ср.: «Нижегородская губернаторша А.П. Бутурлина спрашивала Пушкина о его пребывании в Болдине: “Что же вы делали в деревне, Александр Сергеевич? Скучали?” — “Некогда было, Анна Петровна. Я даже говорил проповеди”. — “Проповеди?” — “Да, в церкви, с амвона. По случаю холеры. Увещевал их. И холера послана вам, братцы оттого, что вы оброка не платите, пьянствуете. А если вы будете продолжать так же, то вас будут сечь. Аминь!”» [Боборыкин 1965: 66].

ном чумного госпиталя — событие, сохранявшее свою оценочную двойственность, — также могло получить неоднозначную интерпретацию. Драматическое развитие эпидемии холеры, захватившей в 1831 году Петербург, когда смертей стало много, а фоном холеры сделались кровавые бунты, исключили возможность амбивалентных оценок «Героя». Им на смену пришел героический пафос. Публикация «Героя» стала уместной и потому возможной, и стихотворение появилось в печати зимой 1831 года<sup>17</sup>. Стихотворение стало однозначно восприниматься как апология императора Николая. Не опубликовавший стихотворение тогда, когда автор просил его об этом, Погодин, отправляя текст для публикации в пятый (посмертный) номер «Современника» и раскрывая пушкинское авторство, определил «Героя» как «самую тонкую и великую похвалу нашему славному царю» (Письмо М.П. Погодина кн. П.А. Вяземскому, 11 марта 1837 г. Цит. по: [Пушкин 1928: 474–475]).

Одновременно с публикацией пушкинского стихотворения во Франции произошла переоценка картины Гро. Она перестала считаться примером политического «раболепства», как определил ее Шатобриан. Строители наполеоновского мифа в их полемике с мемуарами Бурьена приводили картину Гро как аргумент в пользу того, что Наполеон в Яффе действительно касался чумного бубона обнаженной рукой [Ungurianu 1998: 818–819]. Одновременно картина перестала быть единственным свидетельством этого обстоятельства, поскольку были опубликованы подтверждающие его мемуары Д'Ора [Bourtienne et ses erreurs 1830]. Таким образом, и сам эпизод с посещением Наполеоном чумного госпиталя, и отразившая его картина Гро утратили ту противоречивую двойственность, которую они имели в глазах современников, прежде чем этот эпизод стал непререкаемой частью наполеоновской легенды.

## Библиография / References

- [Аринштейн 1997] — *Аринштейн Л.М.* Николаевский цикл: «Пророк», «Стансы», «Друзьям», «Герой», «С Гомером долго ты беседовал один...» // Вестник РАН. 1997. Т. 67. № 4. С. 335–345.
- (*Arinshstein L.M. Nikolaevskiy tsikl: "Prorok", "Stansy", "Druz'yam", "Geroy", "S Gomerom dolgo ty besedoval odin..."* // Vestnik RAN. 1997. Vol. 67. № 4. P. 335–345.)
- [Боборыкин 1965] — *Боборыкин П.Д.* Воспоминания: В 2 т. Т. 1: За полвека / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Э. Виленской, Л. Ройтберг. М.: Художественная литература, 1965.
- (*Boborykin P.D. Vospominaniya: In 2 vols. Vol. 1: Za polveka / Introd., prep. and notes by E. Vilenskaya, L. Roytberg. Moscow, 1965.*)
- [Братья Булгаковы 2010] — Братья Булгаковы. Переписка: В 3 т. Т. 3: Письма 1827–1834 гг. М.: Захаров, 2010.
- (*Brat'ya Bulgakovy. Perepiska: In 3 vols. Vol. 3: Pisma 1827–1834 gg. Moscow, 2010.*)
- [Виноградов 1941] — *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941.
- (*Vinogradov V.V. Stil' Pushkina. Moscow, 1941.*)
- [Вольперт 1998] — *Вольперт Л.И.* Пушкин в роли Пушкина: творческая игра по моделям французской литературы // Вольперт Л.И. Пушкин и Стендаль. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 293–310.
- (*Volpert L.I. Pushkin v roli Pushkina: tvorcheskaya igra po modelyam frantsuzskoy literatury // Volpert L.I. Pushkin i Stendal'. Moscow, 1998. P. 293–310.*)

17 См.: Телескоп. 1831. № 1. С. 46–48.

- [Гейне 1904] — *Гейне Г.* Французские дела / Пер. О. Рохмановой // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4 / Под ред. П. Вейнберга. М.: А.Ф. Маркс, 1904. С. 3—188.
- (*Heine H.* Französische Zustände // *Sobranie sochineniy*: In 6 vols. Vol. 4 / Ed. by P. Veinberg. Moscow, 1904. P. 3—188. — In Russ.)
- [Громбах 1989] — *Громбах С.М.* Пушкин и медицина его времени. М.: Медицина, 1989.
- (*Grombakh S.M.* Pushkin i meditsina ego vremeni. Moscow, 1989.)
- [Корсунский 1887] — *Корсунский И.* Деятельность Филарета, Митрополита Московского, в холеру 1830—1831 годов. М.: Тип. М.Г. Волчанинова, 1887.
- (*Korsunskiy I.* Deyatel'nost' Filareta, Mitropolita Moskovskogo, v kholeru 1830—1831 godov. Moscow, 1887.)
- [Краснов 1975] — *Краснов Г.В.* «Апокалипсическая песнь» А.С. Пушкина (к спорам о стихотворении «Герой») // Проблемы пушкиноведения / Под ред. Е.А. Маймина. Л.: Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена, 1975. С. 59—66.
- (*Krasnov G.V.* "Apokalipsicheskaya pesn'" Pushkina (k sporam o stikhotvoreniy "Geroy") // *Problemy pushkinovedeniya* / Ed. by E.A. Maymin. Leningrad, 1975. P. 59—66.)
- [Листов 1985] — *Листов В.С.* Из творческой истории стихотворения «Герой» // Временник Пушкинской комиссии. 1981 / Под ред. Д.С. Лихачева, В.Э. Вацура, С.А. Фомичева. Л.: Наука, 1985. С. 136—146.
- (*Listov V.S.* Iz tvorcheskoy istorii stikhotvoreniya "Geroy" // *Vremennik Pushkinskoy komissii*. 1981 / Ed. by D.S. Likhachov, V.E. Vatsuro, S.A. Fomichev. Leningrad, 1985. P. 136—146.)
- [Макаров 1998] — *Макаров М.Н.* <Разговор с Пушкиным 21 или 22 августа 1830 года во время отпевания В.Л. Пушкина> // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Под ред. В.Э. Вацура и др. 3-е изд., доп. Т. 1. СПб.: Академический проект, 1998. С. 47—48.
- (*Makarov M.N.* <Razgovor s Pushkinym 21 ili 22 avgusta 1830 goda vo vremya otpevaniya V.L. Pushkina> // *Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov*: In 2 vols. / Ed. by V.E. Vatsuro et al. 3<sup>rd</sup> suppl. ed. Vol. 1. Saint Petersburg, 1998. P. 47—48.)
- [Моров 1993] — *Моров В.Г.* «Апокалипсическая песнь» Пушкина: Опыт истолкования стихотворения «Герой» // Московский журнал. 1993. № 5. С. 11—17; 43—77.
- (*Morov V.G.* "Apokalipsicheskaya pesn'" Pushkina: Opyt istolkovaniya stikhotvoreniya "Geroy" // *Moskovskiy zhurnal*. 1993. № 5. P. 11—17; 43—77.)
- [Муравьева 1991] — *Муравьева О.С.* Пушкин и Наполеон: пушкинский вариант «наполеоновской легенды» // Пушкин: исследования и материалы. Т. 14 / Ред. В.Э. Вацура, Р.В. Иезуитова, Я.Л. Левкович и др. Л.: Наука, 1991. С. 5—32.
- (*Murav'yova O.S.* Pushkin i Napoleon: pushkinskiy variant "napoleonovskoy legendy" // *Pushkin: issledovaniya i materialy*. Vol. 14 / Ed. by V.E. Vatsuro, R.V. Iezuitova, Ya.L. Levkovich et al. Leningrad, 1991. P. 5—32.)
- [Муравьева 2009] — *Муравьева О.С.* «Герой» <статья о стихотворении> // Пушкинская энциклопедия / Под ред. И.С. Чистовой. Вып. 1. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 363—366.
- (*Murav'yova O.S.* "Geroy" <stat'ya o stikhotvoreniy> // *Pushkinskaya entsiklopediya* / Ed. by I.S. Chistova. Iss. 1. Saint Petersburg, 2009. P. 363—366.)
- [Немировский 1995] — *Немировский И.В.* Генезис стихотворения Пушкина «Наполеон» (1821) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 15 / Ред. В.Э. Вацура и др. СПб.: Наука, 1995. С. 180—183.
- (*Nemirovskiy I.V.* Genezis stikhotvoreniya Pushkina "Napoleon" (1821) // *Pushkin: issledovaniya i materialy*. Vol. 15 / Ed. by V.E. Vatsuro et al. Leningrad, 1995. P. 180—183.)
- [Никишов 2010] — *Никишов Ю.М.* «Герой»: прагматика и философия стихотворения // Болдинские чтения. 2010 / Под ред. Н.М. Фортунатова. Саранск: Гос. лит.-мемор. и природный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино»; Нижегород. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского, 2010. С. 84—91.
- (*Nikishov Yu.M.* "Geroy": Pragmatika i filosofiya stikhotvoreniya // *Boldinskie chteniya*. 2010 / Ed. by N.M. Fortunatov. Saransk, 2010. P. 84—91.)
- [Пушкин 1928] — *Пушкин А.С.* Письма, 1826—1830: [В 3 т.] / Под ред. и с примеч. Б.Л. Модзалевского. Т. 2. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928.
- (*Pushkin A.S.* Pis'ma, 1826—1830: [In 3 vols.] / Ed. and comment. by B.L. Modzalevskiy. Vol. 2. Moscow; Leningrad, 1928.)
- [Пушкин 1937—1959] — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: АН СССР, 1937—1959.
- (*Pushkin A.S.* Polnoe sobranie sochineniy: In 16 vols. Moscow; Leningrad, 1937—1959.)
- [Таньшина 2016] — *Таньшина Н.И.* «Наполеоновская легенда» в годы Июльской монархии // Новая и новейшая история. 2016. № 5. С. 26—44.
- (*Tan'shina N.I.* "Napoleonovskaya legenda" v gody lyul'skoy monarkhii // *Novaya i noveyshaya istoriya*. 2016. № 5. P. 26—44.)

- [Томашевский 1956] — *Томашевский Б.* Пушкин: [В 2 кн.] / Отв. ред. В.Г. Базанов. Кн. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956.
- (*Tomashevsky B.* Pushkin: [In 2 bks.] / Ed. by V.G. Bazanov. Bk. 1. Moscow; Leningrad, 1956.)
- [Ungurianu 1998] — *Ungurianu D.* Концепция двух правд у Пушкина и Виньи: еще раз к вопросу об источниках стихотворения «Герой» // *Revue des Études Slaves*. 1998. Vol. 70. № 4. P. 815—824.
- (*Ungurianu D.* Kontsepsiya dvukh pravd u Pushkina i Vin'i: eshche raz k voprosu ob istochnikakh stikhotvoreniya "Geroy" // *Revue des Études Slaves*. 1998. Vol. 70. № 4. P. 815—824.)
- [Шатобриан 1814] — *Шатобриан Ф.-П.* О Бонапарте и Бурбонь. СПб.: При Имп. Академии наук, 1814. ([http://az.lib.ru/s/shatobrian\\_f/text\\_1814\\_o\\_bonaparte\\_olderfo.shtml](http://az.lib.ru/s/shatobrian_f/text_1814_o_bonaparte_olderfo.shtml) (дата обращения: 11.09.2020)).
- (*Chateaubriand F.-P.* De Bonaparte, des Bourbons, et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes pour le bonheur de la France et celui de l'Europe. Saint Petersburg, 1814. — In Russ. ([http://az.lib.ru/s/shatobrian\\_f/text\\_1814\\_o\\_bonaparte\\_olderfo.shtml](http://az.lib.ru/s/shatobrian_f/text_1814_o_bonaparte_olderfo.shtml) (accessed: 11.09.2020)).)
- [Bloch 2011] — *Bloch R.H.* The Imperial Look from Christ the Pantocrator to Napoleon Bonaparte // *MLN*. 2011. Vol. 126. № 4. P. S52—S55.
- [Bourrienne 1829] — *Bourrienne L.A. Fauvelet de.* Mémoires de M. de Bourrienne, ministre d'Etat sur Napoleon, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration. Paris: Ladvocat, 1829.
- [Bourrienne et ses erreurs 1830] — *Bourrienne et ses erreurs volontaires et involontaires ou Observations sur ses Mémoires par MM. le général Belliard, le général Gourgaud, le comte d'Aure, le comte de Surveilliers, le baron Meneval, le comte Bonacossi, le prince d'Eckmuhl, le baron Massias, le comte Boulay de la Meurthe, le ministre de Stein, Cambacérés / Recueillies par A. B. T. 1.* Paris: Charles Heideloff; Urbain Canel, 1830.
- [Chateaubriand 1814] — *Chateaubriand F.A. de.* De Bonaparte, des Bourbons, et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes pour le bonheur de la France et celui de l'Europe. London: A.B. Dulau et Co., 1814.
- [Desgenettes 1802] — *Desgenettes Dufriche R.N.* Histoire médicale de l'armée d'Orient. Paris: Croullebois, Bossange, Masson, et Besson, 1802.
- [Desgenettes 1830] — *Desgenettes Dufriche R.N.* Histoire médicale de l'armée d'Orient. Paris: Croullebois; Bossange, 1830.
- [Desgenettes 1893] — *Desgenettes Dufriche R.N.* Souvenirs d'un médecin de l'expédition d'Égypte. T. 3. Paris: Calmann Levy, 1893. P. 22.
- [Evdokimova 1998] — *Evdokimova S.* Pushkin's Historical Imagination. New Haven: Yale University Press, 1998.
- [Explication des ouvrages 1804] — Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 2<sup>er</sup> jour... Paris: L'Imprimerie des Sciences et Arts, 1804.
- [Friedlaender 1941—1942] — *Friedlaender W.* Napoleon as "Roi Thaumaturge" // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1941—1942. Vol. 4. № 3/4. P. 139—141.
- [Goldstein 1984] — *Goldstein J.* "Moral Contagion": A Professional Ideology of Medicine and Psychiatry in Eighteenth- and Nineteenth-Century France // *Professions and the French State, 1700—1900* / Ed. by Gerald L. Geison. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984. P. 181—222.
- [Grimaldo 1995] — *Grimaldo Grigsby D.* Rumor, Contagion, and Colonization in Gros's Plague-Stricken of Jaffa (1804) // *Representations*. 1995. № 51. P. 1—46.
- [Gueniffey 2015] — *Gueniffey P.* Bonaparte. 1769—1802. Boston: Harvard University Press, 2015.
- [Hibbott 1969] — *Hibbott Y.* "Bonaparte Visiting the Plague-Stricken at Jaffa" by Antoine Jean Gros (1771—1835) // *The British Medical Journal*. 1969. Vol. 1. № 5642. P. 501—502.
- [Las Cases 1842] — *Las Cases E.A.D. de.* Memorial de Sainte-Hélène. Paris: Ernest Bourdin, 1842.
- [Lettres impartiales 1804] — *Lettres impartiales sur les expositions de l'an XIII.* Paris: Dentu, 1804.
- [McPhee 2011] — *McPhee C.* How Napoleon Became an Emblem // *Art in Print*. 2011. Vol. 1. № 4. P. 4—10.
- [Munhall 1960] — *Munhall E.* Portraits of Napoleon // *Yale French Studies*. 1960. № 26. P. 3—20.
- [O'Brien 1995] — *O'Brien D.* Antoine-Jean Gros in Italy // *The Burlington Magazine*. 1995. Vol. 137. № 1111. P. 651—660.
- [O'Brien 2006] — *O'Brien D.* After the Revolution: Antoine-Jean Gros, Painting and Propaganda. University Park: Pennsylvania State University Press, Gallimard, 2006.
- [Tulard 1964] — *Tulard J.* L'Anti-Napoleon, la légende noire de l'Empereur. Paris: Julliard, 1964.



Вера Мильчина

## Опять о правосудии и милости:

ЕЩЕ ОДИН ВОЗМОЖНЫЙ ИСТОЧНИК ФИНАЛА  
«КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ»

Vera Milchina

Again about Justice and Mercy: Another Possible Source of the Finale of *The Captain's Daughter*

**Вера Мильчина** (ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник; ШАГИ РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

**Vera Milchina** (PhD; Lead Researcher, School for Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Lead Researcher, Institute of Higher Humanities Research, Russian State University for the Humanities) vmilchina@gmail.com.

**Ключевые слова:** Маргарита Ламбрен, Пушкин, *Капитанская дочка*, правосудие или милость, Екатерина II, Пугачев, Вальтер Скотт, *Эдинбургская темница*, Фредерик Сулье, амнистия

**Key words:** Marguerite Lambrun, Pushkin, *The Captain's Daughter*, justice or mercy, Walter Scott, *The Heart of Midlothian*, Catherine II, Pugachev, Frederick Soulier, amnesty

УДК: 82.31 + 82.091

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_180

UDC: 82.31 + 82.091

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_180

В статье предлагается к уже известным источникам финальной сцены «Капитанской дочки» прибавить исторический анекдот о Маргарите Ламбрен — камеристке Марии Стюарт, которая, желая отомстить за смерть своей повелительницы и своего мужа, пыталась убить английскую королеву Елизавету. На вопрос королевы, как следует ей поступить с той, кто покушалась на ее жизнь, Маргарита ответила встречным вопросом: вы спрашиваете как судья или как королева? Услышав, что как королева, Маргарита сказала: тогда меня следует помиловать. Но когда Елизавета попросила гарантий, что покушение не повторится, Маргарита возразила: милость, даваемая с предосторожностями, перестает быть милостью, и в таком случае я готова подвергнуться суду. Королева сказала своим придворным, что за тридцать лет царствования не слышала ни от кого подобного урока, и отпустила Маргариту без всяких условий. Этот анекдот, многократно воспроизводившийся в сборниках XVIII—XIX веков, содержится, в частности, в «Историческом словаре анекдотов о любви», сохранившемся в библиотеке Пушкина, причем страницы, на которых он напечатан, разрезаны. Поэтому есть основания предполагать, что Пушкин был знаком с этим «уроком королеве», и сформулированная Маргаритой Ламбрен оппозиция королевы и судьи, милости и правосудия отразилась в финале «Капитанской дочки».

This article suggests adding a historical anecdote about Marguerite Lambrun, Mary Stuart's maid, to the already known sources of the final scene of *The Captain's Daughter*. Wanting to avenge the death of her mistress and her husband, she tried to kill Queen Elizabeth I of England. When asked by the queen what she should do with someone who attempted to kill her, Marguerite answered with a counter question: "Are you asking as a judge or as a queen?" Hearing that she was asking as a queen, she said, "Then I should be pardoned." But when Elizabeth asked for a guarantee that the attempt would not be repeated, Marguerite replied, "Mercy given with warning ceases to be mercy, and in that case I am ready to be tried." The queen told her courtiers that in the thirty years of her reign, she had never heard such a lesson from anyone, and she dismissed Marguerite without any conditions. This anecdote, which was repeatedly reproduced in the compilations from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, is also contained in *A Historical Dictionary of Anecdotes about Love*, which has been preserved in Pushkin's library, and the pages on which it was printed had been cut out. Therefore, there is reason to assume that Pushkin was familiar with this "lesson to the queen", and the opposition of the queen and the judge and mercy and justice, formulated by Marguerite Lambrun, was reflected in the final scene of *The Captain's Daughter*.

В библиотеке Пушкина под № 880 по каталогу Модзалевского хранится книга под витиеватым заглавием:

Исторический словарь анекдотов о любви, содержащий множество любопытных и трогательных происшествий, приключившихся от силы, причуд, ярости и порывов этой страсти, подробное описание тех переворотов, которые произвела она в семьях и государствах, преступлений, которых сделалась она причиною, сцен трагических, смешных и пагубных, которые разыгрались из-за нее во всех странах от сотворения мира до наших дней. Издание второе, пересмотренное, исправленное и дополненное автором. Париж: у всех книгопродавцев, 1832<sup>1</sup> [Модзалевский 1910: 224].

Впервые этот словарь вышел в двух томах в 1788 году под названием «Карманный словарь, содержащий исторические анекдоты о любви от сотворения мира»<sup>2</sup>; второе издание, уже в пяти томах, появилось в 1811 году под тем же заглавием (только с исключением слова «карманный»), но с указанием на то, что это «издание второе, пересмотренное, исправленное и дополненное автором» (вице-председателем суда первой инстанции в городе Труа по фамилии Муше). Что же касается издания 1832 года, то оно просто воспроизводит издание 1811-го, но с чуть измененной формулировкой заглавия: не «Словарь, содержащий исторические анекдоты о любви», а «Исторический словарь анекдотов о любви». В обоих изданиях — и 1811, и 1832 года — в третьем томе на страницах 448—449 напечатан следующий исторический анекдот (отсутствующий в первом издании 1788 года):

МАРГАРИТА ЛАМБРЕН, шотландка, заслужила место в этом словаре отвагой, с какой решилась отомстить за смерть своего супруга<sup>3</sup>. Сей супруг, всецело достойный ее любви, верно служил злополучной Марии Стюарт, королеве Шотландии, осыпавшей его своими благодеяниями. Трагическая гибель этой государыни сделала на него впечатление столь сильное, что он умер от горя. Маргарита Ламбрен, его вдова, сочла, что одними слезами не докажет своей безмерной скорби, и решилась посвятить жизнь, ставшую ей в тягость, отмщению за потерю разом и супруга, и королевы. Надев мужское платье, вооружилась она двумя пистолетами; из одного располагала убить Елизавету, королеву Англии, отправившую на эшафот Марию Стюарт, а из второго — покончить с собственной жизнью, дабы не попасть в руки правосудия. Однажды, пробираясь сквозь толпу, чтобы приблизиться к Елизавете, когда та прогуливалась в своем саду, выронила она один из пистолетов. Стражники, заметившие это, схватили ее и собрались отвести в тюрьму. Однако королева пожелала самолично допросить виновную, которую

- 1 Dictionnaire historique des anecdotes de l'Amour, contenant un grand nombre de faits curieux et intéressants occasionnés par la force, les caprices, les fureurs, les emportements de cette passion, des détails circonstanciés sur les révolutions qu'elle a opérées dans les familles et dans les empires, les crimes dont elle a été cause, les scènes tragiques, ridicules et nuisibles qu'elle a produites chez toutes les nations depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours. 2<sup>e</sup> édition, revue, corrigée et augmentée par l'auteur [Mouchet]. Paris: chez tous les libraires, 1832.
- 2 Dictionnaire portatif, contenant les anecdotes historiques de l'amour depuis le commencement du monde.
- 3 В некоторых версиях анекдота (см., например: [Nouvelle bibliothèque de société 1782: 39]) есть указание на то, что муж Маргариты был француз, поэтому я использую французскую транскрипцию ее фамилии.

почитала мужчиной. Маргарита открыла ей без утайки свой пол и намерение. Признание это не могло не взволновать Елизавету, однако ж она выслушала его, не дрогнув, а затем спросила с превеликим спокойствием: «Итак, вы почитали своим долгом сделать то, чего требовала от вас любовь к вашей повелительнице и вашему мужу. Но чего же, по-вашему, требует от меня мой долг перед вами?» Маргарита отвечала не колеблясь: «Открою Вашему Величеству мою мысль без утайки, но поначалу благоволите сказать, спрашиваете ли вы меня как судья или как королева?» Елизавета отвечала, что как королева. «Тогда Ваше Величество должны меня помиловать», — сказала эта женщина. «Какое же ручательство можете вы мне дать, — спросила королева, — что не употребите мою милость во зло и в другой раз не возьметесь за прежнее?» На что Ламбрен: «Государыня, милость, которую даруют со столькими предосторожностями, перестает быть милостью; итак, Ваше Величество может обойтись со мной как судья». Тогда Елизавета, обратясь к членам своего Совета, при сем присутствовавшим, сказала: «Вот уже тридцать лет, как я королева, но не припомню, чтобы кто-нибудь преподал мне такой урок». И невзирая на возражения своих приближенных, помиловала Ламбрен безо всяких условий. Та попросила проводить ее до французского берега, что и было исполнено; в просьбе этой женщины увидели доказательство ее предусмотрительности.

Всякий, кто читал «Капитанскую дочку», не замедлит, познакомившись с анекдотом о Маргарите Ламбрен, вспомнить диалог Маши Мироновой и императрицы Екатерины в финале пушкинской повести. Страницы, на которых напечатан анекдот, находятся на стыке двух тетрадей, так что их разрезать не пришлось, но как раз начиная с этого места разрезана вся следующая тетрадь до с. 466, хотя вообще страницы в этом томе разрезаны только частично<sup>4</sup>, таким образом у нас есть основания предполагать, что Пушкин с этим анекдотом был знаком.

Насколько мне известно, анекдот о Маргарите Ламбрен никогда не попадал в поле зрения пушкинистов и вообще в наши дни мало кому известен. Между тем в XVIII и XIX веках популярность его была так велика, что, если бы не боязнь анахронизма, его можно было бы назвать тогдашним европейским бестселлером<sup>5</sup>.

Началось все в 1693 году, когда итальянский историк Грегорио Лети (1630—1701) выпустил книгу «Подлинная история жизни Елизаветы, королевы Англии, прозванной политической комедианткой», которая в следующем году была переведена на французский, в 1707-м вышла на немецком и голландском языках, а в 1795 году появилась в русском переводе [Лети 1795] (в переводах упоминание «политической комедиантки» опущено). Как пример справедливого поступка Елизаветы под заголовком «Решительный и отважный ответ» в книге напечатана история Маргариты Ламбрен и ее несостоявшейся мести королеве [Leti 1693: 228—231]. Из Лети со ссылкой на французский перевод

4 Сердечно благодарю за информацию о разрезанных страницах Т.А. Китанину и Т.И. Краснобородько.

5 О подлинности анекдота судить трудно; скорее всего, история выдумана. Во всяком случае в посвященном Марии Стюарт третьем томе классической «Истории Шотландии» Робертсона (1821) такая ее камеристка, как Маргарита Ламбрен, не упоминается. Тем не менее в современной монографии ее — правда, без аргументации — называют «исторической фигурой» [Garofalo 2008: 73].

его книги [Leti 1694: 174–177] анекдот перепечатали последователи Луи Морери (1643–1680), переиздававшие с дополнениями его «Большой исторический словарь» (1-е изд. 1674); в составе этого словаря анекдот о Маргарите Ламбрен присутствует начиная с 1725 года [Moregi 1725: 25] (повторен в изданиях 1740 и 1759 годов). Вариант Морери практически дословно воспроизводит историю, рассказанную Лети, в нем отсутствуют лишь две детали: что Маргарита вышла замуж за пять лет до казни Марии Стюарт и что когда она открыла королеве, кто она такая, одна из придворных дам подтвердила ее слова, поскольку вспомнила, что видела ее прежде. Зато прибавлено в начале лестное сравнение Маргариты с прославленными римлянками: «Благодаря своей отваге достойна она занять в истории XVI столетия такое же место, какое иные римские дамы заняли в истории начальных времен».

Во второй половине XVIII века самое раннее издание, где фигурирует история Маргариты, — это, по-видимому, «Энциклопедия» Дидро и д'Аламбера [Encyclopédie 1765: 514]. За ней последовали «Новый исторический карманный словарь, или Краткая история всех людей, которые составили себе имя талантами, добродетелями, преступлениями, заблуждениями и проч. от сотворения мира до наших дней» [Nouveau dictionnaire 1766: 625–626]<sup>6</sup> и «Опыт общей истории судов у народов древних и новых, или Словарь исторический и юридический» [Des Essarts 1778: 37–38]<sup>7</sup>. Далее история Маргариты до 1836 года (год публикации «Капитанской дочки») неоднократно повторялась в сборниках биографий знаменитых женщин [Riballier 1779: 324–325; Ternisien d'Haudricourt 1788: 36–38; Notices 1819: 9–12; Paban 1820: 33–35 и др.] и сборниках занимательных исторических анекдотов [Nouvelle bibliothèque de société 1782: 39–42; Encyclopediana 1791: 402–403; Conteur de société 1829: 186–189; Journal des anecdotes 1833: 331–332].

Не менее многочисленны и английские издания, в которых рассказывается история Маргариты Ламбрен, или, по-английски, Маргарет Ламбрун. Среди них биографические словари: «Новый биографический словарь» [Stephen 1794] и «Шотландский биографический словарь» [Stark 1805], сборники исторических анекдотов [Edinburgh Medley 1800: 113–116; Edinburgh Budget 1808: 20–22; Colman 1826: 89–90], многократно (1821, 1822, 1826) переиздававшиеся «Анекдоты о красноречии» [Percy Anecdotes 1821: 30–31], а также подборки анекдотов о знаменитых женщинах в женских журналах [Belle Assemblée 1814: 51–52; Ladies' Museum 1830: 39–40].

Хотя к интересующей меня в первую очередь пушкинской теме это прямого отношения не имеет, уместно будет сказать несколько слов о бытовании истории Маргариты Ламбрен в литературе XIX века и после 1836 года. Здесь библиография не менее обширная.

Анекдот о Маргарите представлен в энциклопедиях и биографических словарях, таких как «Древняя и новая всеобщая биография» Мишо (1855, т. 12), «Большой всеобщий словарь XIX века» Ларусса (1870, т. 6), книги о знаменитых королевах [Drohojowska 1858: 226–227] и знаменитых женщинах [Hall 1855: 381–382]. О Маргарите не забыли даже в конце XX века [Partnow 1993: 55]. Присутствует история Маргариты в учебниках перевода с английского на

6 В дальнейшем перепечатана в переизданиях 1779 (т. 4) и 1804 (т. 7) годов.

7 Статья «Женщина, которая покушалась на жизнь Елизаветы, королевы Англии, и своей отвагой добилась помилования».

немецкий (1883) и французский (1872), а также в книгах для чтения [Short stories 1876: 28; Sévrette 1878: 167—169]. Наконец, история Маргариты Ламбрен отразилась и в художественной литературе — в новелле француза Фредерика Сулье «Маргарита Ламбрен» (1836), в пьесе итальянца Паоло Джакометти «Елизавета, королева английская» (1853) и, наконец, в новелле «Маргарита Ламбрен», которую выпустил в 1872 году австриец Леопольд фон Захер-Мазох. Некоторые авторы повторяют первоначальный анекдот практически дословно, другие (в частности, Сулье и Захер-Мазох) украшают его подробностями собственного изобретения, но вопрос «Вы спрашиваете как судья или как королева?» и последовавший за этим обмен репликами присутствует в абсолютном большинстве вариантов. На этом фоне забавным исключением выглядит опубликованный в 1852 году рассказ, где Маргарита объясняет, что не желает прощения и милости от королевы, а готова принять прощение только от судьи [Spence 1852: 313—314]; по всей вероятности, к середине XIX века идея, что милость — отличительная черта и прерогатива королей, начала забываться. Кроме того, среди английских авторов находятся такие, которые рассказывают и о попытке покушения, и о королевском прощении, но не упоминают ни об оппозиции милость/правосудие, ни об «уроке», преподанном королеве; в этих вариантах Елизавета просто прощает Маргариту, поскольку та действовала из любви. Именно так, например, подана история Маргариты в многократно переиздававшейся книге английского моралиста Чарлза Калеба Колтона «Лакон, или Много в немногих словах для людей мыслящих» [Colton 1820: 106]. Такая же трактовка встречается в английских источниках и позже; оппозиции милость/правосудие нет, например, в посвященном царствованию Елизаветы седьмом томе многотомного издания, посвященного биографиям английских королей [Strickland 1848: 100]. Но, повторяю, все это не более чем исключения. В большинстве же своем авторы, обращавшиеся к истории отважной Маргариты, твердо помнили, в чем состоит урок, который она преподала Елизавете: прерогатива королевы не столько суд, сколько милосердие.

Этот пространный (хотя отнюдь не исчерпывающий) экскурс в историю публикаций анекдота о Маргарите Ламбрен и ее «уроке королеве» был нужен, чтобы показать: если в наши дни эта героиня прочно забыта, в пушкинское время и даже много позже ее история была распространена очень широко. Теперь можно вернуться к Пушкину, в чьей библиотеке, как уже было сказано, имелась книга с изложением анекдота о Маргарите Ламбрен. Следует, кстати, добавить, что эта история могла оказаться в поле зрения Пушкина и раньше, поскольку в 1816 году она была напечатана в июньском номере «Вестника Европы» (Ч. 87. № 11. С. 233—234; ц/р 19 мая 1816 года) под названием «Великодушные Королевы Елизаветы» и с пометой в конце [Из Morgenblatt U.]. Пушкин весной 1816 года послал главному редактору «Вестника Европы» Каченовскому три стихотворения; ни одно из них опубликовано не было, но 10 июля, судя по письму А.М. Горчакова к А.Н. Пешурову, Пушкин все еще ждал их напечатания [Летопись 1999: 86] — и, значит, в июне журнал почти наверняка проглядывал. Однако даже если допустить, что Пушкин обратил внимание на историю Маргариты Ламбрен в 1816 году, гораздо более вероятно, что во время работы над «Капитанской дочкой» он держал в памяти анекдот из французской книги 1832 года.

Обычно главным беллетристическим источником сцены в царскосельском саду называют эпизод из романа Вальтера Скотта «Эдинбургская темница»

(1818), где героиня Джини Динс просит королеву помиловать ее сестру<sup>8</sup>. В самом деле, сходных черт очень много: встреча происходит в саду, просительница лишь подозревает, что говорит с королевой, но не уверена в этом; в конце она падает на колени перед своей царственной благодетельницей, так же как Марья Ивановна к ногам Екатерины (и, замечу кстати, как Маргарита Ламбрен в варианте «Вестника Европы»<sup>9</sup>). Однако на фоне истории Маргариты гораздо яснее проступает отличие аргументов Джини Динс от тех, какие предъявляет монархине пушкинская Марья Ивановна. Она, как известно, просит «милости, а не правосудия». Так вот, этого противопоставления вовсе нет в пламенной речи Джини; она лишь настаивает, что вина сестры не доказана и что ее собеседнице будет сладостно вспоминать о спасенной ею человеческой жизни; о том, что подобное милосердие — королевская привилегия, просительница не упоминает. Она, конечно, тоже в определенном смысле преподает урок королеве, но в отличие от Маргариты — и Марьи Ивановны — апеллирует при этом к человеческим чувствам, а не к королевскому статусу<sup>10</sup>.

Хронологически и лингвистически ближе к пушкинской повести оппозиция милость/правосудие была развернута в «восточной повести» Ф.В. Булгарина, которая так и называется — «Милость и правосудие» (1822) [Осват 1998]. Однако милость здесь окрашена в слишком негативные тона; ее удостоивается человек подлый, и тем самым царский милостивый жест отчасти компрометируется. Вдобавок мораль булгаринской повести не в «уроке королеве», а в уроке подданным, которым предлагают смириться и не искать счастья, поскольку «в жизни есть много прекрасного и без счастья».

В обширной литературе о «Капитанской дочке» можно, на мой взгляд, выделить четыре наиболее влиятельные трактовки оппозиции милость/правосудие в финале «Капитанской дочки».

*Первая трактовка* принадлежит Ю.М. Лотману, считавшему, что здесь Пушкин продемонстрировал чаемое «возведение человечности в государственный принцип»; в милости монарха проявляется его «подлинно человеческое отношение» к подданным [Лотман 1995: 223].

*Вторая* была выдвинута В.Э. Вацуру; с его точки зрения, в просветительских теориях, которым наследует Пушкин, «“милость” и “правосудие” не противопоставлены, но сопоставлены. Они интегрированы в понятие “правота” — атрибуте идеального монарха» [Вацуру 1986: 318].

*Третья*, предложенная А.А. Долининым, связывает «тему милости у позднего Пушкина не столько с просветительскими концепциями правосудия, где

8 Название «Эдинбургская темница» была дано первым французскими переводчиками и от них перешло в Россию; оригинальное название — «The Heart of Midlothian», буквально «Сердце Срединной Земли» (название шотландского графства). О «близости сценарных схем» романа Скотта и повести Пушкина см., в частности: [Осват 2007: 94–95]. О сходстве с «Эдинбургской темницей» и отличиях от нее как проявлениях иронической игры с читателем см. в новейшей статье: [Проскурина 2020: 163–169].

9 Это единственная деталь, отличающая текст, опубликованный в «Вестнике Европы», от того, который напечатан в «Историческом словаре анекдотов о любви».

10 Конечно, Джини не знает наверняка, что говорит с королевой; но даже если допустить, что девушка об этом не догадывается, несомненно, что она — как и Маша Миронова — через голову своей собеседницы обращается к государыне; ведь исполнить ее просьбу может только носитель высшей власти.

обычно ищут ее истоки, сколько с христианской каритативной этикой» [Долинин 2007: 250].

И наконец, *четвертая* трактовка вытекает из статьи М.С. Неклюдовой, напомнившей о возникшей еще задолго до эпохи Просвещения теории, согласно которой милость — королевская прерогатива, исключительное право и способность короля [Неклюдова 2000] (см. также: [Долинин 2009: 43; Муравьева 2012: 462—463]). Монтескье, утверждающий, что право помилования — прекраснейший атрибут королевской власти и, следовательно, в монархии государь не может быть судьей, поскольку в этом случае он будет входить в противоречие с самим собой, лишь рационализирует эти древние представления, о которых хорошо помнили и те, кто публиковали анекдот о Маргарите Ламбрен, и те, кто его читали. Речь, разумеется, не идет о том, что Маша Миронова была знакома с одной из этих многочисленных публикаций. Однако, руководствуясь своей, по выражению А.Л. Осповата, «стратегической интуицией», она действовала в точном соответствии с логикой Маргариты Ламбрен и тоже просила у императрицы «милости, а не правосудия».

Между прочим, реальная Екатерина тоже превосходно знала о том, что милость не прихоть, а, так сказать, почетная обязанность монархов, подтверждающая их царственную природу. Делая выписки для «Наказа», она процитировала из «Духа законов» (VI, V): «Наиболее прекрасным атрибутом монарха является милость [celui de faire grâces]». Однако в окончательную редакцию императрица этот тезис не включила [Наказ 2018: 128]; сходным образом в повести Пушкина она тоже в конечном счете выбирает не милость, а правосудие. «Не вникая в суть дела (недолгий промежуток, разделявший встречу в саду и аудиенцию во дворце, не давал для этого никакой возможности), императрица не только помиловала Гринева, но и облекла свою милость в ту форму, которой удовлетворялась или обманывалась дворянская честь: “Дело ваше кончено. Я убеждена в невинности вашего жениха”» [Осповат 1998: 594]. Это позволяет скорректировать вывод о том, что «Екатерина у Пушкина оказывается тем самым идеальным монархом, который может даровать милость при всех формальных отступлениях от “закона” и “правосудия”» [Проскурина 2020: 149]. На самом деле «испытание милостью» Екатерина проходит не вполне; как бы не решаясь миловать безусловно, она прикрывает милость квазигиридрическими соображениями.

Между тем, в отличие от императрицы, настоящее «испытание милостью» выдерживает в «Капитанской дочке» Пугачев: в ответ на отказ Гринева от предоставления гарантий (ср. вопрос, который задала Маргарите Ламбрен Елизавета: кто поручится, что вы не возьметесь за старое?) Пугачев милует его без гарантий и отпускает на волю, причем происходит это после разговора о том, верит ли Гринева, что Пугачев — настоящий государь Петр Федорович:

Пугачев задумался. «А коли отпущу, — сказал он, — так обещаешься ли по крайней мере против меня не служить? — Как могу тебе в этом обещаться? — отвечал я. — Сам знаешь, не моя воля: велят идти против тебя — пойду, делать нечего. Ты теперь сам начальник; сам требуешь повиновения от своих. На что это будет похоже, если я от службы откажусь, когда служба моя понадобится? Голова моя в твоей власти: отпустишь меня — спасибо; казнишь — бог тебя судья; а я сказал тебе правду». Моя искренность поразила Пугачева. «Так и быть, — сказал он, удара меня по плечу. — Казнить так казнить, миловать так миловать. Ступай себе на все четыре стороны и делай что хочешь» [Пушкин 1948: 332—333].

Сходство двух дарований милости: екатерининского и пугачевского — отмечалось в научной литературе [Муравьева 2012: 457], однако не был сделан вывод, становящийся очевидным именно на фоне анекдота о Маргарите Ламбрэн: способность миловать выступает в данном случае в роли «царского знака», пушкинский Пугачев тем самым — также проявляя «стратегическую интуицию»? — удостоверяет свое царское происхождение.

Разумеется, «Исторический словарь анекдотов о любви» не был единственным источником, откуда Пушкин мог почерпнуть знание о милости как монаршей прерогативе. Но он безусловно заслуживает право считаться одним из таких источников, тем более что сюжет о Маргарите Ламбрэн переносит это знание из ученых трактатов в область общеизвестного исторического анекдота — то есть на ту почву, которая была близка Пушкину.

\* \* \*

Вывод о том, что Пушкин финальной сценой между Екатериной и Машей Мироновой желал преподать императору Николаю I примерно такой же урок поведения с подданными-просителями, какой некогда преподавала королеве Елизавете Маргарита Ламбрэн, был бы, безусловно, чересчур сильным чтением. Однако вообще использование анекдота о Маргарите в актуальных прагматических целях нельзя назвать невозможным. Если в сборниках биографических анекдотов история Маргариты Ламбрэн воспроизводилась без комментариев, то известен по крайней мере один случай, когда анекдот сопровождался контекстуализирующим обрамлением. Тот факт, что текст, о котором идет речь, напечатан в конце августа 1836 года (время, когда Пушкин уже кончил черновую редакцию «Капитанской дочки» и скоро начнет писать беловую), следует, конечно, отнести к чистым совпадениям, но сам этот текст весьма характерен.

Я имею в виду уже упоминавшуюся среди беллетрических обработок сюжета о Маргарите Ламбрэн новеллу Фредерика Сулье. Она неоднократно (1843, 1870, 1872, 1898, 1900, 1901) перепечатывалась на протяжении XIX века как в сборниках прозы писателя, так и в периодических изданиях. Однако далеко не во всех этих переизданиях полностью воспроизводилась преамбула, предварявшая новеллу в первой публикации на страницах газеты «Пресса» («La Presse») 30 августа 1836 года (здесь новелла напечатана в нижней части газетной страницы, называвшейся во Франции фельетоном). Между тем преамбула эта очень четко показывает, что Сулье обратился к сюжету о Маргарите по жгуче злободневной причине. Дело в том, что с начала 1836 года во французских ежедневных политических газетах, и в том числе в «Прессе», активно обсуждался вопрос об амнистии для политических преступников любых убеждений, как республиканцев (в том числе для тех, кто был осужден после Июньского восстания 1832 года в Париже, а также участников Лионского восстания 1834 года, осужденных в результате «гигантского процесса» 1835 года), так и роялистов (министров Карла X, осужденных в декабре 1830 года за причастность к попытке государственного переворота в июле того же года). Соответствующие петиции подавались с начала 1836 года. Оппозиционные депутаты произносили в палате речи, призывавшие правительство к «политике великодушия и примирения», а значит, к амнистии всех, кроме осужденных за убийство. Однако кабинет под руководством Тьера не торопился удовлетворить требования об-



щества и тем более исполнить их безоговорочно. Сам Сулье в фельетоне под названием «Водевиль» («Пресса» от 12 июля 1836 года), рассуждая о том, что во Франции многие слова стали значить не то, что кажется, язвительно замечал:

Если бы какой-нибудь толковый словарь известил читателей, что свобода — это пассивная покорность, что права — это обязанности, оппозиция — бунт, а под амнистией следует понимать помилование, даруемое властью на определенных условиях, если бы все эти действительные значения слов были установлены раз и навсегда, люди наконец пришли бы к согласию и иные тревожные умы позабыли о тысяче вещей, каких они добиваются сейчас.

Ожидали, что амнистия будет объявлена в конце июля, по случаю очередной годовщины Июльской революции, но король и правительство дважды разочаровали французов: не только не объявили амнистию, но и не устроили смотр национальной гвардии по случаю открытия триумфальной арки на площади Звезды (см. подробнее: [Сулье 2020]), и «Пресса» в политической передовице 2 августа 1836 года увязывала вместе обе эти ошибки правительства: «Ни смотра, ни амнистии! Неужели эту отрицательную политику следует считать системой? <...> Отсутствие амнистии обмануло надежды, отсутствие смотра обнажило чувство роковой беспомощности».

Вопрос об амнистии был решен вскоре после публикации фельетона Сулье. 6 сентября 1836 года на смену кабинету Тьера пришел кабинет под руководством графа Моле, который месяц спустя хотя бы частично осуществил чаяния общества. Восьмого октября в правительственной газете «Монитёр» был опубликован указ об амнистии для 62 осужденных — но не всех без разбора, а исключительно тех, кто признал свои заблуждения и подал просьбу о помиловании; министры Карла X в этот список включены не были (вероятно, потому, что о помиловании просить не стали), однако амнистия коснулась и их.

Все это обсуждалось в верхней, политической части газетных полос, фельетон же Сулье напечатан в части нижней, под горизонтальной линейкой, отделяющей одну часть от другой. Обычно темы верхней части никак не пересекались с темами нижней, отведенной литературным и театральным рецензиям, светской хронике, естественно-научным новостям. Лишь изредка фельетон с помощью намеков или прямых указаний перебрасывал разговор через линейку, открыто показывая, что авторы верхней и нижней части существуют в одном времени и пространстве; это то самое взаимное «заражение» (тематическое, идеологическое и даже поэтическое) верхней и нижней частей газеты, о котором пишет Мария-Ева Теранты [Thérenty, Vaillant 2001: 231]. Так вот, в случае «Маргариты Ламбрен» такое заражение безусловно имеет место, о чем свидетельствует вышеупомянутая преамбула:

Что бы кто ни утверждал, человечество бесконечно крутится в колесе одних и тех нравственных, промышленных и политических идей. Мы не тщимся показать в этой статье, что некие установления, которые мы считаем изобретениями вчерашнего дня, на самом деле восходят к самым давним эпохам общественной жизни и что некие свободы, которые современные народы объявляют великими завоеваниями, а современные монархи — огромными уступками, прежде принадлежали к области естественного права. Мы от всего сердца надеемся, что через несколько столетий законодатели, торжественно провозгласившие свободу печати, покажутся столь же смешными, что и члены Конвента, признающие существова-

ние Верховного Существа. Оскорблять Господа и мысль, неразлучную с Господом, удостоверением их права на существование есть одно из тех заблуждений, в какие ум человеческий впадает лишь тогда, когда под вопросом оказываются все люди и все принципы без исключения.

Эти размышления, навеянные нам политическим вопросом, который, возможно, скоро встанет вновь благодаря смене министерства, могут показаться неуместными на этой странице.

Под линейкой, которая отделяет наш фельетон от политических столбцов газеты, читатель не ожидает увидеть полемику по злободневным вопросам. Да мы и не собираемся заводить таковую, хотя опубликовать нижеследующий рассказ решили под влиянием недавних газетных споров об амнистии.

Если читатель благоволит вспомнить все, что было сказано за и против этой меры, а особенно если он не забыл, с каким горделивым презрением правительственные газеты отзывались о возможности помилования без всяких условий; если он примет во внимание, что идея эта показалась им одной из тех безумных и ужасных выдумок, какую могут распространять только умы невежественные или анархические, тогда, быть может, он согласится, что этот анекдот придется сегодня очень кстати и что два с половиной столетия назад сходные обстоятельства породили сходные мысли, а то и сходные результаты.

После этих слов Сулье переходит непосредственно к изложению истории Маргариты Ламбрэн.

Следует заметить, что фельетон Сулье включается в обсуждение политических сюжетов из верхней части газеты не только простым упоминанием амнистии, но еще и обсуждением вопроса, нужно ли миловать осужденных безусловно или на определенных условиях. Маргарита Ламбрэн дает на это ответ совершенно однозначный: милость, обставленная условиями, недостойна королевской власти, и Сулье, по примеру своей героини, напоминает об этом правительству собственной страны, хотя ею правит монарх не абсолютный, а конституционный. Фельетонист Сулье проявляет даже больший радикализм, чем его коллеги-публицисты, пишущие для верхней части страницы: они, комментируя в номере от 8 октября 1836 года известие о частичной амнистии и «распределительном правосудии», заявляли, что, хотя сами выступали за меры более широкие и более великодушные, не станут проявлять излишней требовательности и критиковать правительственный указ; министерство 6 сентября, пишет «Пресса», сделало первый и самый трудный шаг по тому пути, на который газета призывала его вступить, и надо надеяться, что оно продолжит двигаться в том же направлении<sup>11</sup>. Сулье был менее склонен к компромиссам, о чем свидетельствует последний абзац его фельетона (также не всегда воспроизводившийся в переизданиях):

Если кто-то сочтет, приняв во внимание сказанное в начале нашего очерка, что история эта выдумана нарочно, если кто-то предположит, что ответы Маргариты Ламбрэн были сочинены намеренно, ради того чтобы послужить важным уроком в нынешних обстоятельствах, если кто-то усомнится в этом отказе от помилова-

---

11 Что касается юристов Июльской монархии, то некоторые из них, согласно тогдашнему «Словарю уголовного права», считали, что амнистия, обставленная какими-либо условиями, не заслуживает этого названия и является просто-напросто смягчением наказания; другие, напротив, настаивали на том, что государство имеет право миловать преступника на определенных условиях [Morin 1842: 54].

ния на определенных условиях, <...> наконец, если кто-то удивится выражению «помиловать полностью и без всяких условий», мы можем доказать всякому, кто пожелает, что мы поведали чистую правду, что мы точно воспроизвели поступки и речи наших героев и что уже много веков назад великие характеры и возвышенные умы относились к праву поминовения и великодушию не так, как относятся во Франции, если, конечно, во Франции вообще помнят, что это такое.

Говоря, что он не придумал ответы Маргариты Ламбрен нарочно для соответствия актуальной повестке, Сулье ничуть не преувеличивает: он слегка беллетризировал начало своей новеллы, где описана смерть мужа Маргариты, но, дойдя до ее встречи с королевой, практически дословно воспроизвел их диалог таким, каким он повторяется в многочисленных сборниках и энциклопедиях, начиная с Грегорио Лети. Но старый анекдот пришелся ему очень кстати в новых условиях, как пришелся он кстати и Пушкину в его размышлениях об обязанностях истинного монарха.

## Библиография / References

- [Вацуро 1986] — *Вацуро В.Э.* Из историко-литературного комментария к произведениям Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы / Отв. ред. Н.Н. Петрунина. Л.: Наука, 1986. Т. 12. С. 305—323.
- (*Vatsuro V.E.* Iz istoriko-literaturnogo kommentariya k proizvedeniyam Pushkina // Pushkin. Issledovaniya i materialy / Ed. by N.N. Petrunina. Leningrad, 1986. Vol. 12. P. 305—323.)
- [Долинин 2007] — *Долинин А.А.* Пушкин и Англия. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- (*Dolinin A.A.* Pushkin i Angliya. Moscow, 2007.)
- [Долинин 2009] — *Долинин А.А.* Анджело // Пушкинская энциклопедия. Произведения / Ред. М.Н. Виролайнен и др. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 37—52.
- (*Dolinin A.A.* Andzhelo // Pushkinskaya entsiklopediya. Proizvedeniya / Ed. by M.N. Virolaynen et al. Saint Petersburg, 2009. P. 37—52.)
- [Лети 1795] — *Лети Г.* История Елисаветы королевы Аглинской: с прибавлением истинного характера сея Королевы и ея фаворитов / Пер. с фр. А. Рознотовского. СПб.: Печатано иждивением И.К. Шнора, 1795. Т. 1—2.
- (*Leti G.* Vie d'Elisabeth, reine d'Angleterre. Saint Petersburg, 1795. Vol. 1—2. — In Russ.)
- [Летопись 1999] — Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. Т. 1. 1799—1824 / Сост. М.А. Цявловский. М.: Слово, 1999.
- (*Letopis' zhizni i tvorchestva Aleksandra Pushkina: In 4 vols. Vol. 1: 1799—1824 / Comp. by M.A. Tsyavlovskiy. Moscow, 1999.*)
- [Лотман 1995] — *Лотман Ю.М.* Идейная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 212—227.
- (*Lotman Yu.M.* Ideynaya struktura "Kapitanskoy dochki" // Lotman Yu.M. Pushkin. Saint Petersburg, 1995. P. 212—227.)
- [Модзалевский 1910] — *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина. (Библиографическое описание). СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1910.
- (*Modzalevsky B.L.* Biblioteka A.S. Pushkina. (Bibliograficheskoe opisanie). Saint Petersburg, 1910.)
- [Муравьева 2012] — *Муравьева О.С.* Капитанская дочка // Пушкинская энциклопедия. Произведения / Ред. М.Н. Виролайнен и др. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 445—463.
- (*Murav'eva O.S.* Kapitanskaya dochka // Pushkinskaya entsiklopediya. Proizvedeniya / Ed. by M.N. Virolaynen et al. Saint Petersburg, 2012. P. 445—463.)
- [Наказ 2018] — Наказ Комиссии о сочинении проекта нового уложения Екатерины II: Первоначальный конспект Наказа, источники, переводы, тексты / Изд. подгот. Н.Ю. Плавинской. М.: Памятники исторической мысли, 2018.
- (*Nakaz Komissii o sochinenii projekta novogo ulozheniya Ekateriny II: Pervonachal'nyy konspekt Na-*

- kaza, istochniki, perevody, teksty / Ed. prep. by N.Yu. Plavinskaya. Moscow, 2018.)
- [Неклюдова 2000] — Неклюдова М.С. «Милость» / «Правосудие»: о французском контексте пушкинской темы // Пушкинские чтения в Тарту 2: материалы междунар. науч. конф. Тарту, 2000. С. 204—215.
- (Neklyudova M.S. "Milost'" / "Pravosudie": o frantsuzskom kontekste pushkinskoy temy // Pushkinskie chteniya v Tartu 2. Tartu, 2000. P. 204—215.)
- [Осповат 1998] — Осповат А.Л. К источникам пушкинской темы *милость* — *правосудие* («восточная» повесть Ф.В. Булгарина) // ПОЛУТРОПОН: к 70-летию Владимира Николаевича Топорова / Отв. ред. Т.М. Николаева и др. М.: ИНДРИК, 1998. С. 591—595.
- (Ospovat A.L. K istochnikam pushkinskoy temy *milost'* — *pravosudie* ("vostochnaya" povest' F.V. Bulgarina) // ПОЛУТРОПОН: k 70-letiyu Vladimira Nikolaevicha Toporova / Ed. by T.M. Nikolaeva et al. Moscow, 1998. P. 591—595.)
- [Осповат 2007] — Осповат А.Л. О некоторых источниках «Капитанской дочки» // The Real Life of Pierre Delalande. Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin / Ed. by D.M. Bethea, L. Fleishman, A. Ospovat. Stanford, 2007. Pt. 1. P. 85—99.
- (Ospovat A.L. O nekotorykh istochnikakh "Kapitan-skoy dochki" // The Real Life of Pierre Delalande. Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin / Ed. by D.M. Bethea, L. Fleishman, A. Ospovat. Stanford, 2007. Pt. 1. P. 85—99.)
- [Проскурина 2020] — Проскурина В.Ю. Екатерина II в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина // Homo scriptor. Сборник статей в честь 70-летия М. Эпштейна / Под ред. М. Липовецкого. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 140—169.
- (Proskurina V.Yu. Ekaterina II v "Kapitanskoy dochke" A.S. Pushkina // Homo scriptor. Sbornik statey v chest' 70-letiya M. Epshteyna / Ed. by M. Lipovetsky. Moscow, 2020. P. 140—169.)
- [Пушкин 1948] — Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 8. Кн. 1. Романы и повести. Путешествия. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948.
- (Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochineniy: In 16 vols. Vol. 8. Bk. 1. Romany i povesti. Puteshestviya. Moscow; Leningrad, 1948.)
- [Сулье 2020] — «Ночь — время, когда Наполеон и его армии должны явиться к памятнику своей славе». Французский писатель Фредерик Сулье — об открытии Триумфальной арки / Пер., вступ. заметка, послесл. и примеч. В.А. Мильчиной (<https://gorky.media/fragments/noch-vremya-kogda-napoleon-i-ego-armii-dolzhy-yavitsya-k-pamyatniku-svoej-slave/> (дата обращения: 20.09.2021).)
- (Soulié F. "Noch" — vremya, kogda Napoleon i ego armii dolzhny yavit'sya k pamyatniku svoey slave". Frantsuzskiy pisatel' Frederik Sul'e — ob otkrytii Triumfal'noy arki / Transl., introd., afterword and notes by V.A. Mil'china (<https://gorky.media/fragments/noch-vremya-kogda-napoleon-i-ego-armii-dolzhy-yavitsya-k-pamyatniku-svoej-slave/> (accessed: 20.09.2021)).)
- [Belle Assemblée 1814] — Belle Assemblée: or, court and fashionable magazine. 1814. July.
- [Colman 1826] — Colman G. The Circle of Anecdote and Wit: A Choice Collection of Pieces of Humour. London: J. Williams, 1826.
- [Colton 1820] — Colton Ch.C. Lacon: Or, Many Things in Few Words: Addressed to Those who Think. London: Longman, Hurst, Rees, 1820.
- [Conteur de société 1829] — Le Conteur de société ou Les trésors de la mémoire; choix d'anecdotes nouvelles, peu ou point connues. Paris: Corbet aîné, 1829.
- [Des Essarts 1778] — Des Essarts N.-T. Essai sur l'histoire générale des tribunaux des peuples tant anciens que modernes, ou Dictionnaire historique et judiciaire. Paris: Durand, neveu, 1778. T. 3.
- [Drohojowska 1858] — Drohojowska A. Les reines illustres. Paris: Magnin, Blanchard et C<sup>o</sup>, 1858.
- [Edinburgh Budget 1808] — The Edinburgh Budget of Wit and Amusement. Edinbourg: J. Moir, 1808.
- [Edinburgh Medley 1800] — The Edinburgh Medley of Entertainment. Edinbourg: T. Braun, 1800. T. 1.
- [Encyclopediana 1791] — Encyclopediana ou Dictionnaire encyclopédique des ana. Paris: Chez Panckoucke, 1791.
- [Encyclopédie 1765] — Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. En 17 t. / Ed. par D. Diderot, J. d'Alembert. Neufchastel: Faulche, 1765. T. 15. Sen—Tch.
- [Garofalo 2008] — Garofalo D. Manly Leaders in Nineteenth-Century British Literature. Albany: State University of New York Press, 2008.
- [Hall 1855] — Hall S.J. Woman's Record, Or, Sketches of All Distinguished Women. New York: Harper and Brothers, 1855.
- [Journal des anecdotes 1833] — Journal des anecdotes anciennes, modernes et contemporaines. Paris: Au bureau du journal des anecdotes, 1833. T. 1.
- [Ladies' Museum 1830] — The Ladies' Museum. London: James Robins and Co, 1830. T. 1.

- [Leti 1693] — *Leti G.* Historia o vero Vita di Elisabetta, Regina d'Inghilterra. Detta per soprannome la comedianta politica. Amsterdam: Abramo Wolfgang, 1693. T. 2.
- [Leti 1694] — *Leti G.* La vie d'Elizabeth reine d'Angleterre / Trad. par L.-A. Le Peletier. Amsterdam: Henri Desbordes, 1694. T. 2.
- [Moreri 1725] — Le grand dictionnaire historique, ou mélanges curieux de l'histoire sacrée et profane par l'abbé Louis Moreri. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1725. T. 4.
- [Morin 1842] — *Morin A.* Dictionnaire du droit criminel. Paris: A. Durand, 1842.
- [Notices 1819] — [*Craufurd Q.*] Notices sur Marie Stuart, reine d'Écosse. Paris: J. Gratiot, 1819.
- [Nouveau dictionnaire 1766] — Nouveau dictionnaire historique-portatif, ou Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par des talens, des vertus, des forfaits, des erreurs, &c. &c., depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours / Ed. par F. Moysant, P.-J. Grosley, L.-M. Chaudon. Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1766. T. 2.
- [Nouvelle bibliothèque de société 1782] — [*Sautreau de Marsy C.-S.*] Nouvelle bibliothèque de société contenant des Faits intéressans, des Mélanges de Littérature et de Morale, des Variétés Historiques, un choix de bons Mots, de Poésies fugitives, des Contes en Vers et en Prose, etc. Londres; Paris: Delalain-aîné, 1782 T. 1.
- [Paban 1820] — *Paban G.* Année des dames, ou Petite biographie des femmes célèbres pour tous les jours de l'année. Paris: Crevot, 1820. T. 2.
- [Partnow 1993] — *Partnow E.* The New Quotable Woman: The Definitive Treasury of Notable Words by Women from Eve to the Present. Meridian, 1993.
- [Percy Anecdotes 1821] — The Percy Anecdotes. London: T. Boys, 1821.
- [Riballier 1779] — *Riballier.* De l'éducation physique et morale des femmes: avec une notice alphabétique de celles qui se sont distinguées dans les différentes carrières des sciences & des beaux-arts, ou par des talens & des actions mémorables. Bruxelles: Frères Estienne, 1779.
- [Sévrette 1878] — *Sévrette J.* Langue anglaise: recueil de morceaux choisis, prose et vers. Paris: Eugène Belin, 1878.
- [Short stories 1876] — Short stories for school and home reading. London; Edinburg: W. and R. Chambers, 1876.
- [Spence 1852] — *Spence M.A.* Margaret Lambrun // The Dew-drop: A Tribute of Affection. Philadelphia: Lippincott, Grambo and Co, 1852.
- [Stark 1805] — *Stark J.* Biographia Scotica; or, Scottish biographical dictionary. Edinburgh: Constable and Co, 1805.
- [Stephen 1794] — *Stephen J.* A New Biographical Dictionary; Or, Pocket Compendium: Containing a Brief Account of the Lives and Writings of the Most Eminent Persons in Every Age and Nation. London: J. Robinson, 1794.
- [Strickland 1848] — *Strickland A.* Lives of the Queens of England from the Norman Conquest; with anecdotes of their Courts. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1848. T. 7.
- [Ternisien d'Haudricourt 1788] — *Ternisien d'Haudricourt F.* Femmes célèbres de toutes les nations avec leurs portraits. Elisabeth, reine d'Angleterre. Paris: Gattey, 1788. VII<sup>e</sup> livraison.
- [Thérenty, Vaillant 2001] — *Thérenty M.-È., Vaillant A.* L'An I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de *La Presse* de Girardin. Paris: Nouveau Monde éditions, 2001.

# Книга как событие



Виталий Лехциер

## **Поэзия и ее иное: философские и литературно- критические тексты**

Екатеринбург; М.: Кабинетный  
ученый, 2020. — 190 с. — 350 экз.

Александр Житенев

## **Интерпретация поэтической фактичности<sup>1</sup>**

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_193

Книга В. Лехциера — это событие: и потому, что она в дискуссионном порядке очерчивает границы литературной актуальности, и потому, что в ней теоретически проблематизируется поэзия и поэтическое.

Разговор подобного рода давно назрел, но в силу того, что пул исследователей новейшей русской поэзии составляют по преимуществу историки, а не

---

1 Работа выполнена в рамках гранта Российского научного фонда, проект № 19-18-00205.

теоретики, никак толком не мог начаться. Конечно, усилия в этом направлении предпринимались, но всерьез о каких-то прорывах в теории поэзии в русскоязычном контексте говорить до недавнего времени не приходилось. Возможно, с этой книгой ситуация изменится — и будет хорошо, если она вызовет широкое обсуждение.

Гибридная идентичность автора — поэт, исследователь литературы, философ — оказывается в этом случае явным преимуществом, поскольку позволяет не только обозначить новые аналитические подходы, но и сформулировать ключевые тезисы без догматизма, с максимальным вниманием к живой литературной реальности.

Книга компактна, построена на развернутом анализе сравнительно небольшого числа примеров, но методический аппарат оговорок и ограничений, обуславливающих выбор тем и персоналий, в ней безупречен. Она репрезентативна — и в смысле отражения актуальной проблематики современной поэзии, и в смысле демонстрации выработанных автором за двадцать лет подходов к предмету: постметафизического, феноменологического, связанного с «фреймом документальности».

По-настоящему новой книгу делает опыт радикальной историзации мышления о поэзии. В самых разных вариациях в ней звучит мысль о невозможности в современном гуманитарном знании любого субстанциализма. Эта идея связывает самую раннюю из теоретических работ книги, «Апологию черновика», с ее критикой канонического текста, и самую позднюю, «Экспонирование и исследование», с ее тезисом о необходимости «проблематизации эстетической автономии».

Важнейшая интуиция книги — понимание, что эстетическое «бесконечно закрывает мир вместо того, чтобы его открывать» (с. 72), что в нем есть импульс самоограничения, возвращения к естественности, и именно ему следует уделять внимание. По В. Лехциеру, «жизни нет, если она не выговаривает себя в речи» (с. 147), и опыт проговаривания-свидетельствования, с его точки зрения, сейчас особенно интересен. Поэтический текст ценен тем, что в нем говорит социальная и антропологическая реальность, и заявленные в книге теоретические ракурсы призваны сделать зримыми эти референтные связи.

Взгляд на поэзию как феноменологию позволяет заявить как проблему эстетическое освоение «структур и форм первичного опыта мира», «экстатическое обычное» (с. 78), скрытое за «наивным» восприятием. Справедливо указывая, что в поэтических практиках XX века важное значение имеют разные варианты «анализа связи сознания и мира» (с. 78–79), В. Лехциер предпринимает серьезную попытку их «картографирования», устанавливая неочевидные сходства между Приговым и Драгомощенко, Ходасевичем и Рильке.

Опыты сближения поэтического и феноменологического применительно к русской лирике XX века уже имели место, новизна подхода Лехциера состоит в последовательности и системности таких параллелей. Ценность этого способа исследовать поэзию — в раскрытии структуры образа через систему интенциональных актов, в выявлении «устройства» эстетизиса, его социокультурных и исторических оснований.

Нет необходимости говорить, что это позволяет существенно обогатить аналитическую оптику, по-новому прочертить связи эстетического и внеэстетического. Другое дело, что в рамках единственного текста, пусть и блестяще фундированного, дать ответы на все вопросы невозможно. В чем различия раз-

ных типов «феноменологического» письма? В каких исторических обстоятельствах они возникают? Можно ли говорить об углублении связей феноменологии и поэзии в контексте исторической поэтики? Все это — материал для других исследований. Хочется думать, они будут.

Феноменологический подход, выявляющий социокультурные основания мышления, служит детализации тезиса, что любой разум, в том числе поэтический, «совсем не “чистый”, что он фактический», существующий в «конкретных коммуникативных» или «биографически-речевых ситуациях» (с. 47, 56). Ценность подхода В. Лехциера в том, что он ясно показывает: рассматривать поэтический текст только в эстетическом ряду непродуктивно, поскольку это закрывает многое и в обстоятельствах его создания, и в авторской интенциональности, ведь «высказывание — это плоть опыта» (с. 59).

Внимание к «ситуированности» речи делает закономерным исследование не только разных форм «поэтичности», но и «иного» поэзии, которым в контексте книги как раз и оказывается все, что делает высказывание историчным, — «например, исследовательское начало или политическую вовлеченность, или этическую задачу свидетельствовать о страдании совершенно реальных людей» (с. 111). Это очень важный аналитический ход, который позволяет связать опыт имманентного и социокультурного анализа текста, принять во внимание универсальную для XX века идею, что «искусство осуществляется как критика собственных оснований, границ и условий» (с. 60).

В книге этот ход подробно обоснован в статье «Корзина искусства», где показано, что в практике XX века эстетическое ориентировано не только на пересоздание мира, но и на его «реактивацию после всех символических захватов», что в нем важна «этическая рефлексия», вызванная избыточностью, максимальностью искусства. «Самоограничение эстетического» — способ преодолеть условность искусства, вернуться к «беззащитной естественности жизни» (с. 71).

Такая жесткая связка этического и эстетического делает объяснимой попытку прочесть современные поэтические практики в интеллектуальном контексте постметафизики — как продолжение в эстетическом поле критического мышления с его «идеями фаллибилизма, незавершенности, промежуточности и процессуальности предьявляемой истины» (с. 58). Это, вероятно, главный «пуант» книги, который, несомненно, вызовет сочувственное приятие, поскольку он возвращает поэтической работе значение актуальной гуманитарной практики.

Постметафизика у В. Лехциера трактуется довольно широко — как родовое обозначение целого ряда «критических» традиций: феноменологии, критической теории, аналитической философии и структурализма. Ее главная сущностная черта — внимание к опосредованиям сознания и высказывания. В поэтическом контексте «постметафизическое» проявляет себя как рефлексия над ситуированностью речи, как «внимание ко всему социальному и повседневному, языковому и опосредованному» (с. 39). Это продуктивный объяснительный ход, который позволяет с единой точки зрения прокомментировать самые разные поэтики, задать общую рамку для разговора о русской поэзии начала XXI века.

Эффектной и убедительной кажется трактовка постметафизики как единства трех импульсов — «этизации, лингвизации и политизации» (с. 38), и каждый из них в книге В. Лехциера получает детальный комментарий. В то же время логика акцентуации и отсекаемости возможностей, кажется, допускает дискуссию. Можно ли трактовать поэтическую практику как «постметафизичес-



кую», если в ней наличествует принцип «процессуальности истины», однако критика поэтического разума ограничивается только «лингвизацией»? Возможно ли опосредованное присутствие «этизации и политизации» или они должны быть тематически заявлены? Эти и другие вопросы были бы схоластическими, но «постметафизика» у В. Лехциера соотносится прежде всего с «социальной поэзией нового типа», в основе которой — напряженное само-соотнесение с «чужой речью», а поскольку не все актуальные практики на этом выстроены, нельзя не спросить, «постметафизические» ли они.

Вполне очевидно, впрочем, что эти и другие вопросы не ставят под сомнение концепцию, а скорее доказывают, что она вполне рабочая, — именно потому, что предполагает обсуждаемость своих оснований. То же самое можно сказать и об идее сосуществования в современной поэзии двух основных моделей субъективности — «медиумической», когда в поэте говорит некая надличностная сила, и «ситуативной», когда сборка субъекта происходит внутри «биографически-речевой ситуации». Очевидно же, что субъектность может быть и сконструированной — и тогда ее не описать в этой бинарной системе, нужны другие координаты.

В книге В. Лехциера среди других блестящих формулировок есть одна особенно яркая — и она тоже соотносена с установкой на «промежуточность» результата познания: «Недавно я для себя определил ситуацию в современной поэзии формулой  $N + 1$ . <...> Формула  $N + 1$  фиксирует фактическую множественность и одновременно процессуальную открытость актуального» (с. 64—65). Это слово — «открытость» — кажется уместным соотнести и с построениями автора книги, несомненно увлеченного сложностью реальности больше, чем завершенностью теоретической идеи.

В трехчастной книге, включающей разделы «Черновое письмо, поэзия как феноменология и координаты постметафизики», «Взаимный дар: документ, свидетельство, политизация», «Рецензии и отзывы» центральное место в соответствии с авторской трактовкой поэтической постметафизики занимает разговор о *docu-poetry*.

Дискуссия о возможностях, пределах и формах политизации современной поэзии ведется уже давно, и вклад В. Лехциера в нее значителен — и потому, что он критически комментирует самые разные концепции, и потому, что с опорой на американскую исследовательскую традицию вводит в отечественный научный оборот новый термин и дает к нему подробные комментарии.

Упрощая, можно сказать, что документальность в книге выступает самым показательным примером фактичности, той самой «биографически-речевой ситуации» — и если поэт ставит задачу «этнографического» описания реальности, в которую он погружен, и если он ориентирован на работу с чужими свидетельствами. При этом документ очевидным образом нагружен знанием о социальной реальности, политически окрашен, а потенциально — и перформативно заряжен. Это новый и многообещающий ход, что подтверждается виртуозными разборами текстов А. Авербуха, Л. Юсуповой, М. Малиновской, А. Колчева, С. Лейбграда, Д. Кузьмина, Е. Симоновой, М. Новака.

Логика такой конкретизации политического безупречна, и если ей можно возражать, то только в исходной посылке. По В. Лехциеру, «социальное есть чужая речь», а потому «лирический опыт в постметафизической перспективе... есть поэтическая интерпретация социального как речевой коммуникации» (с. 46).

Для выявления особого характера этой коммуникации с другим вводится новый термин — «интерречь», под которой имеется в виду взаимодействие «не просто с другими завершёнными произведениями культуры, а с фактической чужой речью» (с. 47). Интерречь — это конкретная (стилевая) сфера пересечения «поэтики и политики как экзистенциальных практик» (с. 39). Именно здесь происходит «ситуирование» и самособирание поэтического субъекта, и автор книги убедительно показывает, как в этой точке могут сталкиваться разные идентичности.

Документальная поэзия, по В. Лехциеру, — это «привилегированная территория высказывания» (с. 101): она проблематизирует статус поэтического субъекта, ставит под вопрос эстетическую автономию его высказывания, делает зримыми — в жесте «экспонирования, транспонирования и исследования» документа (с. 124) — те социальные связи, которые его сформировали. Это поле со значительным инновационным потенциалом, фокус литературной актуальности.

Обоснованность этого тезиса, как других ключевых положений книги, не вызывает сомнений. Книга В. Лехциера — новое теоретическое высказывание о поэзии, и этим она исключительна. В ряду последних книг о новейшей русской лирике ей принадлежит одно из самых заметных мест: она по-новому проблематизирует материал, обосновывает перспективные методы его анализа, вводит актуальные поэтические практики в широкий контекст философского знания.

Ольга Соколова

## На границе поэтического высказывания:

ДОКУМЕНТ И СВИДЕТЕЛЬ

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_197

Концептуальная и методологическая пограничность, установка на стратификацию концепций и подходов заявлена уже в названии книги Виталия Лехциера. Прием наведения и сдвига фокуса с ключевой идеи — поэзии — за ее границы, в иное, — отражая стратегию когнитивного преодоления оппозиций и смещения «фигуры-фона», маркирует дискурсивную установку автора на отказ от алгоритмизированных путей означивания, на деиерархизацию и децентрализацию системы в целом. Разворачивая систему измерений современной поэзии — как критики, феноменологии, свидетельства, — Виталий Лехциер изначально формулирует тезис об отрицании доминирования любого дискурса, даже поэтического, скрывающего в потенциале возможность слишком поэтического.

Следуя авторской оптике, сместим точку зрения в сторону расширенного видения — за границу поэзии как ‘делания, творения’ — в ее «иное», этимологически родственное индоевропейским количественным единицам со значением уникальности (греч. *oĩnos*, англ. *one*, нем. *ein*), но пережившее семантический сдвиг: от первоначального значения ‘один’ к значению ‘другой, непохожий’. Эта различность, неповторимость мотивирует этимологические связи *ино́го* с субъективной лиминальностью и расщепленностью (*инок, инакомыслящий*), а также с пространственной маргинальностью (*инокходец*). Заданная в названии динамика распределения когнитивных ресурсов и неоднородности дискурсивных практик развивается в самой книге в следующих основных проблемных зонах: в области актуальной, политической поэзии и референциально-структурной пограничности анализируемых текстов, охватывающей форматы черновика и чистовика, художественного и прикладного текста, «своей» и «чужой» речи, социального и личного документа.

В книге неоднократно звучит имя Эзры Паунда в связи с важными для В. Лехциера проблемами включения документальных материалов в поэтический текст, выявления эпистемологического и эстетического статуса документальной и социальной поэзии. Паунд выступает в роли агента нового поэтического высказывания, совмещающего тенденцию к политизации поэзии с языковым экспериментом. Развивая диалектический подход, заданный В. Лехциером и направленный на проблематизацию понятия поэзии и поэтического *per se*, можно вспомнить разграничение «жесткого» (*hard*) и «мягкого» (*soft*) модернизма, которое вводит Паунд. Не давая четкого определения этих понятий, он пишет: «Я прошу прощения за использование таких полуметафорических [*sic*] терминов “жесткий” и “мягкий” в этом эссе, но после того, как я некоторое время ломал голову над этим вопросом, я не вижу другого способа решить эту проблему. Под “твердостью” я подразумеваю качество, которое в поэзии почти всегда является добродетелью, — я не могу придумать ни одного опровергающего это случая. Под мягкостью я подразумеваю противоположное качество, которое не всегда является недостатком. Любой, кому не нравятся эти текстурные термины, может возложить вину на Теофиля Готье, который определенно предлагает их в “*Emaux et Camées*”» (Pound E. *The Hard and Soft in French Poetry*, 1918; цит. по: [Pound 1968: 285]). Сравнивая такой подход с идеей «участного мышления» М.М. Бахтина как бытия-события, П. Николлс делает вывод о фокусировании Паунда на политической, «жесткой» идее, в то время как «мягкость» ассоциируется с мифическим, дополитическим миром [Nicholls 2013: 19].

Пользуясь терминологией Паунда, можно сказать, что основным объектом книги становится «жесткая», актуальная, действенная поэзия, восходящая к перформативному повороту, которая не только анализируется в лицах (это и отдельное эссе, посвященное американскому поэту Марку Новаку, и анализ творчества современных русскоязычных поэтов, развивающих практики социальной, политической и документальной поэзии); в книге также проводится анализ ключевых составляющих параметров поэзии: дискурсивных, коммуникативных и субъективных. Здесь важно подчеркнуть релевантность аналитической оптики В. Лехциера — взгляд философа на поэзию, который позволяет автору осуществить масштабное междисциплинарное исследование гибридных явлений на границе поэтического и политического дискурсов. Основными полюсами книги стали поэтическое, политическое, философское и обыденное,

конstellации которых проявляются в разных форматах: как объекты исследования и как методы познания, как точки проблемного фокусирования и интегративные области сдвигов фокуса. Перераспределение этих полюсов, определяющее гетероморфность современной поэзии, получает в книге глубокое осмысление через понимание поэзии как формы постметафизического мышления и как феноменологии.

Выявляя параметры коммуникативной ситуации в социальной и документальной поэзии, Лехциер берется за актуальную и сложную проблему поэтической субъективности, неразрывно связанную в современном контексте с философией свидетельства и *trauma studies*. Выбранный автором подход заставляет вспомнить тезис о значимости этимологии слова «свидетель» Дж. Агамбена, который стоит у истоков типологии поэтического субъекта. Агамбен выделяет два латинских слова: *testis*, от которого происходит итальянское слово *testimone*, обозначающее того, кто выступает в роли третьей стороны (*terstis*) в процессе или в споре между двумя противниками, и *superstes*, буквально ‘переживший’, которое «указывает на того, кто пережил нечто, прошел до самого конца какое-то событие и поэтому может свидетельствовать о нем» [Агамбен 2012: 15]. Обращаясь к греческой этимологии, Агамбен вводит еще один вектор: *martis* ‘мученик, свидетель’, *martirium* — ‘мученичество’, что обозначает казни гонимых христиан в ранней патристике и восходит к праиндоевропейскому *\*(s)mer-* ‘помнить, вспоминать’, отсылая к проблеме памяти, с одной стороны, и к отказу некоторых еретиков от мученичества как бессмысленной смерти — с другой [Там же: 27]. Шифтерность позиции субъекта между третьим лицом внешнего свидетеля и первым лицом ‘пережившего’ травму, нарративным режимом воспоминания и «нулевым» дейксисом субъекта не-свидетельствования, акцентированная у Дж. Агамбена, получает сложные формы репрезентации в современной поэзии.

Книга имеет двухчастную структуру, где в первой части осмысляются более общие теоретические вопросы философии черновика, политической фактичности как формы феноменологической редукции и метафизического мышления в поэзии, а во второй — общие проблемы разрешаются в масштабе отдельных поэтических стратегий. Разговор о субъективности в современной поэзии как прагматической категории Лехциер начинает с анализа структурного и семантического статуса черновика, который осмысляется в книге в координатах «чернового письма», или «черновых вариантов», развивающихся вне темпоральных границ и преодолевающих границы художественного — эмпирического. Коллажная вариативность структурных компонентов и возможных интерпретаций формирует особую полимодальность черновика, где отсутствие иерархической вертикали «черновик — оригинал» согласуется с динамизмом сдвигов внимания, лежащих в основе когнитивных механизмов усиления, или фокусирования, и подавления, или «затемнения». Черновик — это и семиотическая открытая структура (в терминологии У. Эко), и форма перераспределения когнитивных усилий между процессуальностью перцептивного восприятия внешнего сигнала и его внутренней обработкой, настроенной на модус *in progress*, или *im Werden*. Развивая важный для понимания эпистемологической и коммуникативной структуры дневника когнитивный аспект, можно провести параллель с теорией точки наблюдения, или точки обзора (*vantage theory*), согласно которой категория субъективного конструирования представляет собой «связь между фиксированной и подвижной координатами в окру-

жающем физическом пространстве и способах его восприятия и познания» [MacLaury 1995: 269]. Пересечение координат во внешней реальности и в сознании образует точку наблюдения, в перспективе которой одна и та же реальность воспринимается каждым индивидуально, в зависимости от субъективного выделения или подавления ее отдельных элементов. В этом плане черновик как парадигматически организованный набор вариантов, или альтернатив выбора, представляет уникальную модель такой точки наблюдения, где в фокусе оказываются все возможные варианты и которая предельно выражает идею Р. Якобсона о структурных основаниях поэтической речи, где принцип эквивалентности проецируется с оси селекции как выбора средств на ось комбинации как их проективного соположения.

Согласно Лехциеру, «черновик — это всегда *автокоммуникация*. Автокоммуникация строится как внутренняя речь, разговор в отсутствии другого, что проявляется в особом «усеченном синтаксисе», сокращении слов и предложений, герметизме» (с. 28). Убедительный тезис автора о специфике прагматическо-структурной автореференциальности черновика вызывает вопрос в связи с завершающим его утверждением о том, что «автокоммуникативность — характерная черта современной поэтики». Ведь автокоммуникативность — одна из черт поэтического дискурса в целом, которая актуализируется посредством метаязыковой рефлексии в поэзии XX века, начиная с авангарда. Хотя такое утверждение может объясняться погруженностью автора в выбранный материал.

Анализ различных поэтических практик позволяет Лехциеру выделить несколько форм поэтической субъективации: «децентрированный» и «транцендирующий к другим голосам» поэтический субъект (с. 50); «медиумическая и ситуативная поэтические субъективности» (с. 58); «множественная», «гибридная субъектность» *docuproetry* (с. 104); «дискурсивная полисубъектность», «организованная в стихотворении рационально — сложным, гибридным субъектом, который осуществляет перенос документов в литературу, поэтически транспонируя их минимальным способом (фрагментируя и склеивая фрагменты в логике верлибризации), и одновременно проводит этнографическое исследование (интервью, «анализ документов»), сопровождая его методологической рефлексией» (с. 118); «расколотое “я”» «галлюцинаторных субъектов», страдающих от потери внутренней, «субъектной» автономии (с. 154). Поэзия и ее иное — в фокусе видения Виталия Лехциера — позволяет вновь актуализировать зияющую проблему (не)возможности письма, продуцирования и интерпретации текста в условиях неиссякаемой череды «апорий Освенцима»: давления означивающего дискурса, монополии «capitalization» символического и несимволического капитала (у Марка Новака), «войны», ломающей языковые и этические нормы (у Александра Авербуха) или дисциплинарных, контролирующих психиатрических инстанций (у Марии Малиновской). Свидетельство поэзии разворачивается на границе с не-свидетельствуемым, а поэт артикулирует саму невозможность свидетельствовать. В ситуации обострения практик дисциплинарности и активизации режимов, производящих власть, поэзия оказывается выражением пограничного опыта субъекта как свидетеля того, что находится за гранью и поэтического, и экзистенциального опыта.

## Библиография / References

- [Агамбен 2012] — *Агамбен Дж.* Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Европа, 2012.
- (*Agamben G.* Il potere sovrano e la nuda vita. Moscow, 2012. — In Russ.)
- [MacLaury 1995] — *MacLaury R.E.* Vantage theory // Language and the Cognitive Construal of the World / Ed. by J.R. Taylor, R.E. MacLaury. Berlin; New York: De Gruyter Mouton, 1995. P. 231—276.
- [Nicholls 2013] — *Nicholls P.* Hard and Soft Modernism: Politics as “Theory” // A Handbook of Modernism Studies / Ed. by J.-M. Rabaté. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. P. 15—33.
- [Pound 1968] — *Pound E.* Literary Essays / Ed. by T.S. Eliot. London: Faber and Faber, 1968.

Денис Ларионов

# Необходимая работа<sup>1</sup>

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_201

1

Виталий Лехциер принадлежит к немногочисленной, но неуклонно расширяющейся в последнее время плеяде авторов, чья работа не сводится к созданию только лишь замечательных поэтических текстов, а включает и сложную, многоступенчатую рефлексивную о сущности творческого акта и месте поэзии в современном мире. В случае Лехциера эта рефлексия связана с многолетней преподавательской и исследовательской деятельностью в рамках академических институций, посвященной широкому кругу вопросов в диапазоне от феноменологии письма до философских оснований медицины; результаты этой работы представлены как в рассматриваемой книге «Поэзия и ее иное», так и в вышедшей несколькими годами ранее монографии «Болезнь: опыт, нарратив, надежда»<sup>2</sup>. Разные по объему, формату и поставленным задачам, эти книги сходны в общей эпистемологической установке на преодоление больших нарративов раннего модерна в пользу «речевой реабилитации каждого», объединяющей как субъектов медицинского вмешательства, так и субъектов поэтической речи.

В то же время неизбежно возникает вопрос: в каких отношениях столь плотная укорененность в академическом дискурсе сочетается с поэтическим письмом самого Виталия Лехциера? Подобный вопрос может (и)оказаться не-

---

1 Работа выполнена за счет средств гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00205 «Поэт и поэзия в постисторическую эпоху»).

2 *Лехциер В.Л.* Болезнь: опыт, нарратив, надежда. Очерки социальных и гуманитарных исследований медицины. Вильнюс: Logvino literaturos namai, 2018.

принципиальным (хорошие стихи философа или социолога могут никак не соотноситься с его профессиональными интересами) или вовсе бестактным (профессор философии сочиняет стихи ситуативно, не претендуя на литературную ценность и серьезность высказывания), но в случае Лехциера он исключительно важен. И дело, разумеется, не в том, что его стихи тем или иным образом иллюстрируют его же философские или социологические тексты. Нет, этого не происходит. Скорее, адресованные разным аудиториям тексты вступают в сложный дискурсивный симбиоз, позволяющий рассмотреть ту или иную проблему с разных, недоступных другому «языку», сторон: опубликованные в разных изданиях поэтический и академический (философский, социологический) тексты взаимно комментируют друг друга. Как это происходит? Позволю себе небольшую цитату из собственного предисловия к вышедшей в 2019 году поэтической книге В. Лехциера «Своим ходом: после очевидцев»: «Так, например, разбору понятийного неологизма *emplotment* посвящены и академическая статья, и поэтический текст Лехциера: в первой он подробно рассматривает влияние феноменологической философии на территории нарративного взаимодействия в медицинской практике, а во втором один из обсуждаемых в статье примеров, история некоего Стивена, постепенно “возвращающегося в мир людей” после тяжелейшей аварии, рассказывается с близкой дистанции»<sup>3</sup>. Другими словами, поэтическая оптика (в пику аналитизму академического письма) позволяет приблизиться к субъекту, стать участником коммуникации, выявить принципиальную для Лехциера «ситуированность... любого опыта, а тем более высказывания. Высказывание — плоть опыта, его фактическое осуществление» (с. 55). Отказываясь от онтологической заданности произведения, Лехциер выходит в непредсказуемое поле текста как коммуникативного взаимодействия, делая поэтическое высказывание инструментом анализа глубинных социальных процессов. По-видимому, подобная концептуальная позиция восходит к классическим работам Валентина Волошинова 1920-х годов, особенно к его статье «Слово в жизни и слово в поэзии» (1926) с ее восприятием поэтической речи исключительно как формы специфической коммуникации, невозможной без «особой жизненной речи», в которую уже «заложены потенции (возможности) будущей художественной формы»<sup>4</sup>. В этой связи кажется закономерным, что отсчет истории современной поэзии для Лехциера начинается с поэтов лианозовской группы, главным образом Всеволода Некрасова, стремившегося обнаружить в обыденной речи следы поэтического слова.

Нельзя не отметить и то, что концепция Лехциера достаточно сильно отличается от позиции другого последователя волошиновской металингвистической теории — Павла Арсеньева, успешно сочетающего академическое и поэтико-артистическое амплуа на базе критического осмысления исторического авангарда и актуализирующего новые формы ангажированности; Лехциер же дрейфует в сторону близкой республиканизму коммуникативной утопии, где каждая и каждый имеют возможность высказаться и быть услышанными. При этом для Лехциера-поэта начиная с 1990-х годов было важно, что поэтическая

3 Ларионов Д. Такая ситуация // Лехциер В. Своим ходом: после очевидцев. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 8.

4 Волошинов В. Философия и социология гуманитарных наук. СПб.: Acta-press, 1995. С. 64–65.

речь не помещается в концептуалистскую рамку, но поднимается из бездонных глубин «жизненного мира», в котором происходит обсуждение возможности диалога:

Рядом сядь. Говори, говори, но сядь.  
Прихоть? Прихоть. Исполни же эту прихоть.  
Посиди пять минут, ну замри хоть.

И ты считаешь, что я не прав?  
Тогда поставь саундтрек с дудуком,  
как тебе сбор парагвайских трав?

Чистый чабрец, подожди, не пей,  
подожди, Wedding dance или Strange and Empty,  
помнишь магическое: Измаил-бей

И на холсте венеция каждый день  
не успокаивает, наоборот, заводит,  
так и ты наводишь тень на плетень<sup>5</sup>.

## 2

Разумеется, концептуальная рамка книги «Поэзия и ее иное» держится не только на разработках Валентина Волошинова. Написанные в разные годы и по разным поводам, статьи Лехциера опираются на достаточно широкий контекст рефлексии над природой эстетического вообще и поэтического в частности. Помимо социологической поэтики и, шире, академической социологии, важной для Лехциера является феноменологическая традиция философствования: так, например, одну из программных статей с красноречивым названием «Поэзия и феноменология» он начинает с сильного тезиса о том, что «поэтический опыт близок опыту феноменолога, а современная поэзия родственна феноменологии по своим задачам» (с. 78). Отталкиваясь от сходного тезиса Гуссерля, который, конечно, имел совсем иную «мотивацию» для сближения поэзии и философии, Лехциер утверждает, что «иногда поэты самостоятельно... практикуют в стихах “дескриптивную эйдетику” феноменов, обращают свое внимание на конститутивную активность сознания, осуществляют экзистенциальную аналитику, наконец, решаются на социальную феноменологию, выявляя типичные структуры жизненного мира и документируя эффекты естественной установки...» (с. 74). Лехциер бросает стремительный взгляд на американскую, немецкую и русскоязычную поэзию прошлого века и сопутствующие им философско-эстетические размышления: исходной точкой для него становится пионерское по своей сути исследование Кэте Хамбургер (увы, до сих пор не переведенное на русский) о «лирической эпистемиологии» Р.М. Рильке, а останавливается (слово *заканчивается* здесь не совсем подходит) его обзор на недавнем прочтении философами Георгием Чернави-

---

5 Лехциер В. Поэты Самары // Воздух. 2007. № 2 (<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-2/samara/>).



ным и Натальей Артёменко (независимо друг от друга) поэзии Д.А. Пригова. Впрочем, сами поэты и художники не отстают от философов и самостоятельно обращаются к феноменологическим стратегиям мысли. Помимо уже названного Пригова, Лехциер обращается к текстам и акциям Андрея Монастырского и группы «Коллективные действия», которые «практиковали “пустые акции”, направленные на демонстрацию различных состояний сознания, их времени и процессуальности» (с. 84), а также к текстам Аркадия Драгомощенко, который «по-гуссерлиански отслеживает самые разные ноэтические акты, протекающие в сознании» и «анализирует “элементы зрения”, “опыт описания изолированных предметов”, бесконечный поток когитаций и их интенциональных эффектов» (с. 89). Впрочем, Лехциер обнаруживает феноменологические операции не только у поэтов, имеющих славу «сложных» и «темных», но и у тех авторов, кто обращается к анализу повседневного опыта в самом привычном его понимании. Так, например, статья о поэзии и феноменологии заканчивается образцовым анализом поэтических травелогов Александра Бараша, который отказывается от оптики туриста в пользу «опыта современного путешественника... нацеленного на открытое познание/признание другого, а в конечном итоге на такой образ жизни, которому свойственна новая беспочвенность... принципиальное трансцендирования “я”, поиск и проблематизация “себя”, своей исторической и персональной фактичности» (с. 96).

С повседневным опытом человека работает и документальная поэзия (docupoetry) — одно из самых интересных явлений в актуальной российской литературе последних лет, получившее в статье Лехциера «Экспонирование и исследование, или Что происходит в новейшей документальной поэзии...» оригинальное теоретическое выражение<sup>6</sup>. Отталкиваясь от концепции американского теоретика документальной поэзии Д. Харрингтона, Лехциер определяет docupoetry довольно просто — как работу поэта «с уже имеющимися документами» (с. 102). С одной стороны, подобное определение бесконечно расширяет пространство работы поэта, ведь статус документа может быть присвоен самым разным свидетельствам и артефактам (что Лехциер показывает в отдельных статьях, посвященных документальным текстам Марии Малиновской и Александра Авербуха), с другой — усложняет его или ее задачу в плане этики, ведь символическая граница между свидетелем или посредником и непосредственным участником событий (который, по-видимому, соответствует автору «в старом смысле») ничтожно мала. Производя философский и поэтологический анализ документальности, Лехциер апеллирует к опыту Марка Новака и других американских поэтов-документалистов, для которых поэтическое произведение (как правило, они пишут огромными циклами или книгами) соответствует реальному политическому действию, направленному на защиту прав определенных социальных групп, или исследовательской работе, посвященной реинтерпретации отдаленных от нас исторических событий.

Переплетение, нерасторжимость поэтического опыта и философских практик для Лехциера ни в коем случае не интеллектуальная мода и не локальное явление, характерное для русскоязычной или американской поэзии. Понятая

6 Другим важным исследованием, по сути впервые поставившим проблему документальной поэзии в современной русской поэзии, является статья Ильи Кукулина «Documentalist strategies in contemporary Russian poetry». В своем тексте Лехциер неоднократно ссылается на нее.

в самом широком смысле, исследовательская направленность современной поэзии на любом (европейском) языке возникает в тот же период, когда во второй половине XX века начинается смена парадигм в гуманитарных науках. Поэт оказывается носителем «постметафизического мышления», а творческий акт уже не сводится к отказу от посюсторонней реальности в пользу трансцендентности. Более того, Лехциер выдвигает важный тезис о том, что сопротивляться метафизическому суждению искусство начало не сегодня и не в период расцвета модерна, но «с момента осознания своей специфичности», который Лехциер отсчитывает не с оформления эстетики как отдельной дисциплины в XVIII веке, но с появления полотен Яна ван Эйка и Веласкеса, которые оказываются не только «высказываниями о мире», но и «аналитикой условий живописного опыта» (с. 59). В новейшей же поэзии образуется «ситуативная поэтическая субъективность, рождающаяся в жизненно-речевых обстоятельствах, по ту (или эту) сторону “больших нарративов” и трансцендентно заведенного механизма легитимации» (с. 57). Согласно Лехциеру, подобная поэтическая субъективность «насквозь социальна, политична и никогда не отказывается от своего места в социуме» (там же). Эти суждения Лехциер высказал почти десять лет назад и многократно уточнял в полемических выступлениях. Честно говоря, я не знаю более точных и обнадеживающих слов о месте и смысле поэтической работы сегодня, в середине 2021 года.

Алла Горбунова

## Сумерки коммуникации

(В ПОИСКАХ ДРУГОГО МЫШЛЕНИЯ  
И СУБЪЕКТА ПОЭЗИИ)

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_205

Я с большим интересом прочитала книгу Виталия Лехциера «Поэзия и ее иное». Мне очень понравился анализ конкретных вещей, который проводит Виталий: поэтики черновика как вариативного, бифуркационного письма, или того, что означает чужая речь в современной поэзии, — или то, как Виталий пишет о других поэтах. Но у меня возникают проблемы с общей рамкой, которую Виталий накладывает на эти вещи.

Честно признаюсь, что само направление мышления, ориентированное на коммуникативные и социальные практики в хабермасовском изводе, мне не близко. Так же не до конца мне понятен статус предлагаемого «постметафизического мышления»: идет здесь речь об описании философских оснований определенного типа интеллектуальных и творческих практик, включая практики ряда современных поэтов, или в это понятие встраивается некий порядок предпочтения и превосходства, подразумевающий, что эти практики более со-

временные, прогрессивные, лучше согласующиеся с нашим опытом, то есть некий шаг вперед по отношению к «метафизическому» мышлению?

Когда я читала прекрасное и очень близкое мне описание поэтики черновика, меня смущало лишь одно: ощущение, что одно метафизическое суждение пытаются заменить другим, по сути тоже метафизическим, суждением. Прочитированные в книге слова Г.О. Винокура: «Творческие усилия не знают никаких границ и никогда не находят себе успокоения» — это такая же догма, как то, что чистовик лучше черновика, единое лучше многого и т.д. Это очень даже метафизический ход: думать о творческих усилиях вообще и о том, что им присуще. То есть если в классической парадигме мы руководствовались суждением: «Творчество — это создание законченного совершенства», то в неклассической на смену ей приходит противоположное утверждение: «Творчество — это бесконечный поиск». Я не очень люблю такие суждения, что одно, что другое, потому что лично для меня творчество — это многоуровневый процесс, в котором есть множество сосуществующих и часто даже разнонаправленных векторов.

Я согласна с Виталием, что — не знаю, как это назвать, предположим — «онтологическая парадигма» или «идеал рациональности», в том числе в отношении искусства и литературы, действительно изменились, но стоит ли понимать это изменение как в чем-то превосходящее в плане отношения к истине/опыту/раскрытию мира, чем то, как понимали это все раньше? Нет ли здесь прогрессистской логики, подразумевающей, что сейчас мы понимаем, как устроено творчество, лучше, чем те, кто мыслил «метафизически»? То есть мне кажется, что в книге Виталия прогрессистская логика смешивается с феноменологической оптикой.

Вообще все эти культурные изменения — странные вещи. Вот, например, классические метафизики создавали так называемую метафизику субстанции. А потом субстанциальное мышление стало считаться примитивным; то, что раньше мыслили как субстанции, стали мыслить как процессы. Победа глагола над существительным и т.д. А сейчас мы, например, уже знаем, что объекты микромира могут при одних условиях проявлять свойства волн, при других — частиц. Расстановка акцентов во всех этих вещах: единое и многое, субстанции и процессы, единственно возможная связь или ветвление вариантов — вообще простекает часто не из опыта (мышления), в ней зачастую есть некие встроенные мыслительные предпочтения. Мы начинаем понимать что-то иначе — почему? Потому, что мы стали понимать что-то лучше, или нам просто надоело, как раньше? И то, и другое может иметь место. Так или иначе, очень легко можно примешать к феноменологии творчества — идеологию творчества.

Я думаю, что книга Виталия чрезвычайно полезна для очень многих людей, желающих понять современную поэзию и испытывающих с этим трудности, потому что они мыслят в рамках «старой парадигмы» и их надо просто просвещать. Правда, современные «актуальные» поэты как раз, наоборот, в большинстве своем мыслят в рамках «новой парадигмы», и все, что здесь написано, — важные составляющие их поэтической практики. Но я не вижу тут никакого превосходства ничего над чем. В любой парадигме, в любом способе мышления, который в огромной степени является не личным достоянием, а во многом определяется доминирующими способами мыслить и распространенными социальными практиками в тех кругах, где человек формируется и стремится творчески реализоваться, есть и свои ограничения, свои слепые

пятна, свои конвенции. На мой взгляд, творческое усилие художника совсем не в том, чтобы воплощать в своем творчестве более новую и прогрессивную парадигму или бороться с ней, а скорее в том, чтобы стремиться, насколько это возможно, не позволить никаким парадигмам определять свое творческое мышление. Чтобы они ловили, но не поймали.

Вообще сам тип мышления, предполагающий оперирование такими огромными категориями, как «метафизическое», «постметафизическое», мне не очень близок: слишком легко говорить об этих понятиях так, будто мы понимаем, что они значат. К книге Виталия в принципе можно предъявить тот же упрек, что он сам бросает Хайдеггеру, а Хайдеггер — Ницше: несмотря на всю критику метафизического мышления, она не свободна от его родовых привычек. Что касается критики Виталием Хайдеггера, я не согласна с ней. Он пишет: «Подлинное постметафизическое мышление в философии обретается все-таки в другой стороне» (другая сторона — Хабермас, этика, политика, язык). Мне кажется, что Хайдеггер более, чем кто-либо другой, заложил основы другого мышления — другого начала, и это не Хайдеггер периода «Бытия и времени», а скорее Хайдеггер периода «Beiträge». Но Виталий не хочет, чтобы другое мышление исходило из другого начала. Потому что «начало», хоть то, хоть другое — это что-то, чего не должно быть в сугубо горизонтальном мышлении, фокусирующемся только на сущем. Для такого мышления я бы вообще не использовала название, отсылающее к метафизике. Речь здесь идет не о перестройке предельных оснований, а о том, чтобы мыслить в другой плоскости, где сам разговор о них невозможен.

В общем, я думаю, что предложенный Виталием вариант — это не единственный и не бесспорный вариант того, как можно понимать «постметафизическое мышление». Книга Виталия как будто подразумевает, что все, что не относится к «посюсторонности», порядку сущего, социальных коммуникаций и т.д., — это что-то метафизическое. Но оно ведь может и не постулироваться метафизически, а раскрываться в опыте. И экзистенциально-феноменологическое измерение человеческого бытия не может быть сведено к порядку сущего и социально-коммуникативных практик. В человеческом опыте порой раскрываются вещи, о которых худо-бедно умела говорить метафизика и никогда не умел говорить Хабермас. Если постметафизическое мышление в том смысле, который в него вкладывает Виталий, декларирует верность персональному и интересубъективному опыту, как он пишет, — как оно отнесется к тому, что в этом опыте иногда открывается что-то отнюдь не социальное, не повседневное, не языковое и не опосредованное, а, например, дыра в Ничто? Я подозреваю, что есть некоторые вещи, про которые сторонники такого постметафизического мышления думают, что эти вещи сугубо спекулятивные, а они могут быть отнюдь не спекулятивными, а опытными, просто относиться к тем регионам опыта, с которыми они в своей повседневной жизни не соприкасаются. Да и граница между спекулятивным и опытным не так очевидна, она весьма зыбкая.

В целом у меня сложилось впечатление, что предложенный Виталием извод постметафизического мышления содержит в себе определенную идеологическую программу, близкую ряду современных мыслителей и художников, комплекс установок, стоящих за рядом актуальных тенденций. Я думаю, что все мы очень разные: одни конструируют и анализируют, а другие видят и интуитивно схватывают. Мы можем хотеть этической и социальной справедливости.

ности, понимания сложных социальных связей вокруг нас, проработки исторической памяти и политической фактичности, но мы же (некоторые из нас) можем хотеть и других, странных вещей: смерти и абсолютной любви, черного солнца, ледяного огня, переживания невыразимого и познания запредельного, поэзии как ветра из обители богов или того ледяного холода, от которого, кажется, не согреться уже никогда. И это все тоже есть, и не по ту сторону, а прямо здесь. Вещь раскрывается, и через нее вдруг сочится ужас. Бывает же? Бывает.

Теперь что касается поэта-медиума, в которого бросают камни уже не знаю сколько лет, и поэта, чья сборка поэтического субъекта может быть только имманентной. Виталий проводит это разделение на два основных типа поэтического субъекта: имманентно собирающийся и опирающийся на трансцендентную легитимность, пусть и допускающую содержательно разные формы медиумичности. Понятно, что сборка поэтического субъекта может мерцать и колебаться между эффектами медиумичности и имманентности. Но когда приводят два типа чего-то — всегда хочется придумать третий. И я сейчас предлагаю просто пофантазировать, поиграть, поискать альтернативу этим двум типам, ни один из которых меня по-настоящему не устраивает. И меня бы здесь интересовала возможность не содержательно, а структурно отличающейся медиумичности. То есть когда вопрос не в том, обретает субъект медиумического типа легитимность через голос Бога или через коммунизм и сострадание к угнетенным, а когда сама эта медиумичность на уровне структуры другая. Возможен ли некий «странный», «необычный» медиум («квир»-медиум? «перверсивный» медиум?), который, в отличие от имманентного субъекта, имел бы отношение к условно трансцендентному, но оно было бы устроено иначе?

Например, он был бы пророком и трикстером одновременно. Или пророком и случайным алеаторным эффектом одновременно. Классический медиум состоит с Высшим Внешним в достаточно прямолинейных отношениях, имеет с ним прямую, однозначную, не противоречивую внутри себя связь. А медиум иного типа эти отношения может иметь нестабильными и внутренне противоречивыми. Эти отношения могут быть полны превращений, переворачиваний и парадоксов. Внутри этих отношений медиум иного типа может полностью отказываться от свойственного классической медиумической модели отношения власти. Такой медиум имел бы много черт, общих с имманентно-ситуативным субъектом, но отличался бы от него тем, что находился бы в отношении к тому, с чем имманентно-ситуативный субъект соотноситься не может (с Истиной, Реальностью, Бытием и т.д.). То есть он эти вещи видит, а ситуативно-имманентный субъект не видит. Но трикстерская природа позволяла бы медиуму иного типа то проявлять свои качества медиума, то раскрываться как эффект ситуативной игры случайности и необходимости, так что про него не было бы никогда до конца понятно, кто же он. Он мог бы одновременно транслировать сакральный голос и расщеплять его; то наделять свое высказывание сверхзначимостью, то превращать его в бессвязный набор символов. Этот медиум иного типа, которого я описываю, — это не какое-то утверждение, а просто некий задел, моя личная интуиция, попытка помыслить другую онтологическую структуру самоидентификации в процессе высказывания. Под словом «медиум» же я имею в виду не некий ретранслятор, а того, кто изнутри самой поэтической работы состоит в отношении к чему-то, обладающему онтологической значимостью, и через это отношение поэзию размыкающий и выстраивающий ее объем.

Видимо, одним из ключевых отличий структуры медиума иного типа от двух других типов субъекта было бы его отношение к трансцендентному/имманентному. Классический медиум состоит в отношениях с Высшим Внешним, а медиум иного типа может не признавать оппозицию трансцендентного и имманентного. То есть он состоит в неких отношениях, в которых не состоит имманентный субъект, но это странные по сравнению с классической моделью медиумичности отношения, ведь то, к чему он относится и через что обретает себя, не воспринимается им ни как однозначно Высшее, ни как однозначно Внешнее. Тогда как само предложенное Виталием различие двух типов поэтического субъекта основано на дуалистической метафизике (имманентное/трансцендентное, внешнее/внутреннее). Я же всегда думала, что истина и реальность, с которыми соотносится поэт, или, скажем, бытие, голосом которого он выступает — это отнюдь не внешнее, трансцендентное и символическое. Они имманентны в той же степени, что и трансцендентны, и раскрываются изнутри поэтического опыта. Поэт может не апеллировать к внешней инстанции, легитимирующей его роль, но внутри его поэзии может быть такое встроенное свойство: в ней может открываться портал или множество порталов. В ней может возникать как вертикаль, гора, холм, так и, наоборот, появляться какие-то кротовые норы, провалы — дыры в другую Вселенную. То есть поэзия может быть вовсе не размазана по горизонтали, как у имманентного субъекта, не быть горизонтальной системой связей, потоков, случайных эффектов, а в ней могут быть и горы вознесения, и кротовые норы, в общем очень неровный рельеф. В ней можно упасть вверх или вниз, и для описания всего этого гораздо больше бы подошли не понятия имманентного/трансцендентного, а какая-то сложная физика и математика других измерений.

Вообще я думаю, что трактовка медиумичности в поэзии через трансценденцию — это не единственно возможная схема. Кому принадлежит сакральный голос, который слышит и пропускает сквозь себя поэт-медиум? Точно ли это внешняя инстанция? Но ведь этот голос вполне может зародиться внутри смысловых и текстовых связей, однако он при этом является сакральным голосом, а не горизонтальным пространством случайных эффектов. И совершенно не обязательно думать, что пространство смысловых связей — это какая-то алеаторика, множество шумов, что в нем не может вдруг зазвучать кристальный и лично-обращенный голос. Так, например, Олег Юрьев писал когда-то про развоплощенную культуру русского модерна: «Итак, “первая русская культура” — не умерла. Она была лишь — лишь! — вытеснена в соседнее измерение, в бесплотность, но уходить отказалась и постепенно начала искать себе всякие “рупоры” — везде, где только было возможно. Что означает: во всех, в ком это было только возможно. И в той мере, в какой это было возможно. Именно это порождало и все еще порождает довольно причудливые формы “сожительства” двух языков, двух координатных систем в одном человеческом сознании. Например — это был, вероятно, самый ранний случай такого рода “подключения к медиуму” — временное, ограниченное несколькими годами более чем исключительных обстоятельств, овладение Геннадием Гором». Можно же представить себе и такой взгляд: голос, возникающий из встреч и обломков культурных парадигм, вдохновение не как внешняя символическая легитимация через «трансцендентное», а сложное устройство поэтического мышления, в котором могут возникать и овладевать (сакральные и не очень) голоса, образующиеся из какой-то смысловой

памяти, поэтических связей и разрывов, некоего смыслового, поэтического инфрауровня.

Что касается ситуативно-имманентного субъекта, которому отдает предпочтение Виталий, то, каким бы политичным, социальным и фиксирующим свое положение в социуме он ни был, на мой взгляд, его способ самоидентификации все равно задан рыночно-капиталистическим мышлением (речевые потоки, коммуникации, горизонтальные социальные практики, которые устроены наподобие движущихся финансовых потоков, циркуляции информации, медиа и т.д.). То есть такой тип сборки субъекта — во многом и порождение, и рефлексия этого глобально-капиталистического имманентного пространства.

И еще у меня сложилось впечатление, что, когда Виталий критикует поэта-медиума, на самом деле он не столько критикует медиумичность, сколько не принимает, что через такого поэта говорит именно «сакральный» голос; но при этом Виталий вполне одобрительно пишет о чем-то ином, что говорит через поэзию или что поэзия обнаруживает в себе, например исследовательское начало, или политическая вовлеченность, или этическая задача свидетельствовать о страдании людей. То есть у поэзии есть Иное, поэт может состоять в отношениях с этим Иным, но этому Иному лучше быть весьма определенного рода.

Я предлагаю предоставить Иному свободу быть совсем Иным.

Огромное спасибо Виталию за интересную книгу, совмещающую анализ современной поэзии и философский подход. Мне бы очень хотелось, чтобы таких книг было больше, потому что я остро ощущаю, как сейчас не хватает языка для неконвенционального философского разговора о поэзии и феноменологии творчества. Я была очень рада возможности прочитать эту книгу и сформулировать для себя некоторые мысли, на которые она меня навела.

Александр Уланов

## Дальше, в иное?

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_210

Книга Виталия Лехциера находится в области активно обсуждаемых в настоящее время проблем — и потому сама порождает много вопросов. Название книги, видимо, связано с тем, что казалось для поэзии иным прежде — и к чему она активно обращается сейчас.

Первая половина книги — динамика, подвижность текста. Лехциер отмечает, что литература отказывается от прежней ориентации на идеальную законченность текста (ни убавить, ни прибавить, лучшие слова в лучшем порядке и т.д., с. 11). Отказывается от понимания произведения как обязательного и стабильного, чего требовали педагогика и практика массового издания (с. 13; кажется, что не в последнюю очередь и нежелание массового читателя

думать и разбираться в вариантах). Литература пришла к пониманию бесконечности создания текста (Поль Валери говорил, что стихотворение заканчивается, когда за ним приходит издатель — иначе работа над текстом могла бы продолжаться бесконечно), к пониманию сомнительности «последней воли автора» — получается, что произведение фактически завершается смертью автора в прямом смысле. Для описания того, что идет от подвижности и бесконечности работы над текстом, Лехциер использует термин М.Л. Гаспарова «поэтика черновика», которую определяет как «структурирование законченного текста по принципу черновика... когда характерные черты текста черного становятся осознанным художественным приемом» (с. 26). Можно попробовать развить эти интересные мысли, например классифицируя тексты по степени завершенности. Вполне завершены фрагменты романтиков или содержащие зачеркивания стихи Вс. Некрасова и Н. Искренко. Более изменчивы вариативные тексты, «Стеклянная улитка» М. Павича или «двойчатки» и «тройчатки» О. Мандельштама. Но и то, и другое — именно законченные тексты, лишь имитирующие черновик, и они имеют свои черновики. Возможно, ближе к черновику что-то вроде постоянной *work in progress*, например стихи Э. Дикинсон, существующие в нескольких вариантах в разных письмах, разделенных порой десятилетиями. А еще ближе — неотредактированный поток сознания или текст, написанный автором для себя и в принципе непонятный для кого-то еще. Но содержащийся в таких текстах объем неочевидных связей для дальнейшего движения читателя ощутимо ниже, и получается, что поэтика черновика далеко не всегда благо. Книга В. Лехциера показывает обилие проблем в области, работа в которой едва начинается. Эта область связана и с важными вопросами о мере порядка и хаоса в литературе.

Другая важная особенность современной литературы, отмечаемая в книге, — связь с этикой, обращение к Другому вместо замкнутости на себе. «*Этика важней онтологии*» (с. 39; курсив здесь и далее принадлежит тексту книги. — А.У.). Этому соответствует отказ от самовыражения. И здесь для Лехциера ключом оказывается чужая речь. «Поэтический текст сегодня — это, как правило, *внутренняя* речевая коммуникация, то или иное практическое (т.е. действенное, перформативное) *отношение* к чужой речи» (с. 45). Да, внутренняя коммуникация переходит в действие. Но достаточно ли будет взаимодействия с чужой речью?

В качестве редактора издания «Цирк Олимп + TV» Лехциер провел опрос «Чужая речь в авторских поэтических практиках». Характерно его замечание по поводу ответов: «*Другой* может быть разный, социально разный, так что поэт должен занять какую-то ценностную позицию в использовании чужой речи, позицию, которая не была бы только эстетической, по крайней мере в узком — автономном — смысле этого понятия. Но подавляющее большинство ответов как раз этого аспекта не содержало» (с. 43). Можно это отсутствие понимать как отказ авторов редуцироваться к социальному даже при использовании чужой речи.

«Современная поэзия ищет поэтическое в живой естественной речи» (с. 41). Но концептуализм показал, насколько эта речь полна штампов — и не очень-то жива и естественна. Постановка во главу угла чужой речи несет большую опасность растворения человека в социальной коммуникации, потери себя. Лехциер об этом риске не упоминает. Наоборот, порой предлагает сместить акцент на социальное вместо индивидуального: «...давно пора сде-



лать акцент не на *индивидуализации* за счет “чужих слов”, не на лирической переплавке чужого в собственное, а на этико-антропологической максиме *трансцендирования* к другим голосам как таковым» (с. 50). Кажется, индивидуальность тут спасти затруднительно. Литература при этом превращается в инструмент социализации. Между тем межличностное не редуцируемо к социальному. Социальное редуцируемо к типам, которые могут быть объектом научных исследований. Возможно, при редукции поэзии к социальному мы имеем дело со старым соблазном литературы как науки — выразившемся в натурализме или в структурализме.

Лирический опыт, согласно Лехциеру, «реализуется благодаря тому, что чужая речь получает всегда *эмоциональную контекстуализацию*» (с. 46). То есть на первом плане оказываются эмоции (а не многозначность, например). Важен отход от самовыражения, но он произошел задолго до обращения к социальному — например, в идеях Рильке о поэте как переводчике с языка молчания. Лехциер вспоминает о Рильке или Драгомощенко как примерах слушающей поэзии, но это Рильке периода «Новых стихотворений», а не более поздних и гораздо более многообразных «Дуинских элегий» или «Сонетов к Орфею», а Драгомощенко из сборника 1960—1970 годов, гораздо более прямолинейного, чем его позднейшие тексты.

«Поймать речь на поэзии — значит как раз поймать себя на собственной фактичности, заново обнаружить свое “вот” в конкретной ситуации» (с. 56) — но это обнаружение именно уникальности ситуации, индивидуальности, чужая речь тут ни при чем. Лехциер сочувствует поэзии как «частному делу» (с. 53), это можно только приветствовать, но для частного дела нужно гораздо больше, чем чужая речь.

Можно только согласиться с Лехциером, что искусство должно ограничивать себя перед лицом реальности, чтобы не превратиться в пустую игрушку. «Искусство может участвовать в возвращении к естественности, в движении прорыва к реальному (чувству, миру, опыту, вещам)» (с. 69). «Только становление может быть реальностью и естественностью» (с. 70). «Этическое измерение эстетического в том-то и заключается, что искусство ответственно не перед традицией, как считал Элиот, а перед незащитной естественностью жизни, постоянно находящейся на пути к себе» (с. 71). Но следует ли из этого, что *«сегодня — чем больше искусства, тем меньше искусства и чем меньше искусства — тем больше искусства»* (с. 72)? Реальность очень многообразна и сложна, и упрощением «чем меньше» ее становление не уловить. Интенсивность переживания в современной литературе, действительно, не в приобщении к трансцендентному миру, а во внимательности к миру здесь и сейчас. Но этот мир — не только повседневность, он гораздо сложнее дихотомии «трансцендентное/повседневное». Поэзия поворачивается к присутствию, однако присутствию не только из ближайшего социального окружения. Лехциер отмечает в современной поэзии отказ от позиции поэта как медиума высшей силы — но поэту недостаточно быть и медиумом социального.

Вторая часть книги посвящена в основном документальной поэзии, характеристикой которой, конечно же, не является документ сам по себе. Лехциер приводит точку зрения американского поэта Джессики Джонсон, что «документальная поэзия — это не новый жанр или вид поэзии, но постоянный ток, импульс, проходящий как сквозь индивидуальные поэтики, так и сквозь всю историю мировой поэзии, начиная как минимум с “Энеиды” Вергилия или

«Генриха V» Шекспира» (с. 109). Между тем никто ведь не относит Вергилия или Шекспира к документальной поэзии — видимо, потому, что у них есть еще очень многое, кроме документа, и документ подвергается значительной трансформации.

«Обычный тип социальной поэзии задается *тематически*», а новый тип характеризуется способностью «поэтического опыта к коммуникативной чуткости, интерречевой восприимчивости» (с. 40). Но документальная поэзия (где работа автора, как, например, пишет Лехциер о книге М. Малиновской, часто сводится к сбору и отбору текстов без добавления единственного своего слова) именно редуцируется к теме: «о польской общине в США», «о шахтерах Западной Виргинии», «о людях с расщепленным сознанием». Многоголосие документов ослабляет чью-либо (в том числе и автора) претензию на абсолютную истину. Но это никак не связано с поэтической формой текста. И часто тенденция автора пересиливает и отменяет многоголосие (например, в приводимых Лехциером текстах американского поэта М. Новака).

Всегда необходима альтернатива государственному дискурсу, однако возникает впечатление, что стиховая форма мало что дает этой альтернативе и, наоборот, привносит риск обесценивания свидетельств, перехода их в ранг фикции, с которой в общем сознании связана поэзия. Вызывает уважение другое — стремление автора доступными ему средствами восполнить недостаток честной и открытой публицистики. Возможно, именно в этом заключается основная причина современного интереса к документальной поэзии. Но не надо забывать, что это реакция на ситуацию данного места и данного времени.

Стоит ли рассматривать отнесение текста к стихам как какое-то повышение его в чине? Записанным М. Малиновской монологам людей с расщепленным сознанием представление их в сборнике стихов ничего не прибавляет и не убавляет. Документальная публицистика или этнографическое исследование ничем не хуже поэзии. Натурализм пытался использовать художественный текст как научный инструмент понимания мира, а до этого была натурфилософская поэзия, но литература и наука вроде бы от этого отказались? А объявление всего поэзией ведет к тому, что ничто не поэзия (что относится не только к поэзии, но к любому чрезмерно расширенному определению чего угодно). Или текст сознает свою недостаточную выразительность и нуждается в лиловой печати «документально»?

Поэзия дает эмоции, вовлеченность, но именно это порой ведет к созданию мифа вместо спокойного разговора о проблеме. Документальная поэзия выводит документ в публичное пространство — но это делает любая публикация. Поэтическая публикация имеет более широкую аудиторию? Не связано ли это только с тем, что с умной журналистикой в России совсем плохо? Нет ли у автора книги пусть подсознательных, но выживших с прежних времен иллюзий о большой аудитории поэзии? Во дворе, где считали Викторю, чей монолог приводит М. Малиновская, больной и душой (с. 157), так и будут считать, поскольку документальную поэзию там не читают. Какова аудитория документальной поэзии? Не стихи ли это для тех, кто и так согласен с автором документальных коллажей? Тогда стихи подтверждают заранее наличную точку зрения, работая по механизмам массовой культуры.

Характерно, что, защищая документальную поэзию, Лехциер полемизирует только с консервативной точкой зрения, настаивающей на «органической» или «подлинной» форме стиха, на абсолютной эстетической автономии

произведения (с. 108), но не с вопросом об узости документа для открытого произведения.

А. Авербух, о книге которого говорит В. Лехциер, строит свои тексты на основе реальных писем, любит «этой речью, ее неправильностями, точно так же, как эстетическими эффектами от постоянных переходов с русского языка на немецкий, вкраплениями идиша и эстонского» (с. 126) — но что к этому любованию добавляет документальность, почему все это не могло быть придумано автором с хорошей чувствительностью к языку, как, например, у Лескова? Порой тексты Авербуха напоминают Яна Сатуновского, который тоже обходился без документов. «Об исчерпанности вымысла» (с. 153) можно говорить разве что при воображении, отощавшем на голодном пайке контакта только с очевидно-социальным.

В документальной поэзии есть попытки найти сложность в перекодировке эстетического, в гибридности субъекта (с. 154), это интересно теоретически, правда пока не очень удается практически. Например, у Новака субъект каждый раз ясен и довольно одномерен. Видимо, включение документа в текст оправдано как один из приемов. Но не доводит ли документальная поэзия единственный прием до предела, то есть до абсурда, загоняя автора и читателя в очень небольшой фрагмент реальности, связанный с социальными отношениями, которые важны, но тем не менее являются только базой для личности, которая далее создает нечто иное уже в межличностном пространстве (где индивидуальность, насколько это возможно, стремится уйти от повторяемости социального).

По поводу стихотворения Д. Кузьмина «Вид с тринадцатого этажа» Лехциер говорит о предметности мира, столь яркой и захватывающей, что вызывает желание летать (с. 140). Но это область не социального и тем более не документа. И если повседневный мир вызывает такое желание, каков будет эмоциональный подъем и прилив сил, если всмотреться в мир чуть дальше обычно встречаемого? Хотя для этого потребуется индивидуализация поэтики, основанная на работе с языком, стандартный язык не может вывести далеко за пределы стандартного опыта.

«Мир ранней поэзии Кузьмина эмпиричен, а не трансцендентален, интерсубъективен, а не монологичен, более интенционален, чем автореферентен, антропоцентричен, а не просто объективен» (с. 143). Эту характеристику можно отнести ко всей современной поэзии, способной что-то находить, отказавшейся от старых штампов. И эта поэзия идет дальше.

Лехциер говорит о произведениях, в которых вещи присутствуют, как «вынутые из фрейма повседневного пользования, переставшие быть подручными, не ставшие *наличными*... сдвинутые со своих обычных мест, вступившие в состояние становления» (с. 37). Не это ли отвечает поэтике черновика? Но отрицается ориентацией на поэтику «чужой речи» или документа, не становления, но наличного, ставшего. И несомненно, важная этика оказывается замкнутой в наличной ситуации, обреченной на ее самовоспроизводство.

В книгу на равных помещены рецензии на поэтов и на фотографов — и действительно, арт-фотография развивает ту же предметную ассоциативность. Но и здесь Лехциер непоследователен, утверждая преимущество речи: «Жизни нет, если она не выговаривает себя в речи» (с. 147). Без речи прекрасно обходится искусство, а часто и человеческая практика (слова «я тебя люблю» либо ясны из всего, что человек делает, либо являются ложью). С другой сто-

роны, жаль, что отсутствуют упоминания о прозе — притом что в современной литературе проза часто организована по сходным с поэзией принципам и решает сходные задачи.

И замечательно, что Лехциер вспоминает о радости, которой очень не хватает в современной литературе — и в мире. «Бытие-в-мире, осуществленное как реальный опыт чувственной вовлеченности в неприметно проходящее событие жизни, может порождать полноценную, неинфантильную, невинную радость соприсутствия, пусть даже возникающую и существующую, лишь пока длится художественный образ» (с. 182). Будем надеяться, что литература идет к этой радости при помощи более иного и что радость благодаря этому оказывается прочнее.

Евгения Сулова

## Поэтический разум и социальное действие

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_215

В книге «Поэзия и ее иное» Виталия Лехциера на многих страницах часто повторяется формула «поэтический разум». И это то, с чего мне хотелось бы начать рассмотрение книги. Автор понимает поэзию как практику, размещающую себя особым образом в отношении реальности, и на первый план выходят два аспекта: эстетический и эпистемологический. Поэзия как опыт и поэзия как познание. Неспроста автор упоминает о «дивергентной поэтической рациональности» (с. 62).

Чтобы попытаться ответить на вопрос о том, как действует поэтический разум, можно начать с размещения поэзии в определенной области. И такой областью для автора служит парадоксальная на первый взгляд связь между феноменологическим и политическим, и ее характер в полной мере раскрывается в социальной и документальной поэзии.

Свое исследование поэзии В. Лехциер начинает с рассмотрения феномена чернового письма и его значимости для современной поэзии, «чернового художественного сознания» (с. 22), которому противоположно сознание чистовика. Черновик как *текст в любом порядке* и *текст для себя* вышел на языковую сцену в романтическую эпоху в виде фрагмента, но, как отмечает автор, «лишь сейчас настоящие литературные наброски, этюды, концепты вполне убедительно выглядят как самостоятельные произведения» (с. 46). Рифма современности с романтической эпохой здесь существенна. Это время, когда «постметафизическое мышление» в искусстве начинает набирать силу в управлении репрезентацией. И именно тогда происходит рефлексивный скачок, позволяющий вырабатывать очень специфические интроспективные режимы

в поэзии более позднего периода. Я бы говорила не о преодолении метафизического мышления, а о его снятии через процедуру интродуцирования: те инстанции, которые были внешними, продолжают действовать в формах *рефлексивных процедур*, определяющих наш опыт.

Автор акцентирует процессуальный характер черновика, и мне хотелось бы остановиться на двух аспектах, связанных со специфической темпоральностью текста подобного типа: *черновик как текст в любом порядке* и *черновик как речь для себя*, «связь и смысл» (с. 27). Виталий Лехциер определяет черновик как алеаторический и автокоммуникативный текст, в котором может быть снят вопрос выбора варианта. И если мы попробуем сместить взгляд с самого текста на среду его функционирования, то увидим отчетливую тенденцию. На первом этапе создания текста, чтобы хоть какое-то слово было записано, необходимо уже предварительное пространство, в котором будет осуществляться сборка. Пространство листа, но одновременно — и прежде всего — концептуальное пространство, даже если оно еще не дано во всей своей интуитивной связности. Вот это нулевое пространство в современной поэзии выдвигается на первый план так же, как конструктивная основа была скрыта под рисунком в классической живописи и выведена вперед в живописи авангардной. Этим концептуальным пространством, вероятно, является поле языка (при всей проблематичности определения последнего). И тогда поэтический текст как бы *инсталлируется* в нем. Б. Гройс писал о суверенной власти художника в инсталляции. Вероятно, это верно и для поэзии. Концептуальное пространство, в котором разворачивается поэтический текст, — это ментальный white cube, галерея с пустыми стенами. Однако психика никогда не бывает пуста. Какой же процедурой это пространство *удерживается* пустым? Здесь имеет место темпоральное и смысловое удержание, возникающее как ответ на автоматизм письма эпохи авангарда и автоматизм опыта эпохи информационного капитализма. Слова там размещены в соответствии с пространственно-концептуальной природой смысла, но с учетом — по сравнению с эпохой авангарда — совершенно другого социального модуса, в котором действует субъект, где на первый план выходит постметафизическое поэтическое мышление, которое «рефлектирует собственную ситуированность, собственные контекстуальность и перформативность» (с. 40).

И здесь мы приходим к идее черновика как текста для себя. Развивая мысль, предложенную в книге, можно было бы сказать, что в таком тексте, и это действительно очень важная тенденция в современной поэзии, *снимается оппозиция между речью для себя и речью для другого*. Часто и вовсе невозможно определить статус поэтического текста: это мысль, обращенная к кому-то речь или случайно услышанное чужое слово. Вслед за оппозицией своей и чужой речи разрушается и следующая: *становятся нерелевантны границы между внутренней речью, разговорной речью и письменной речью*. Тот же процесс кодируется и в желании социального единства с искусственным интеллектом, и в тотальном подключении к социальным сетям. Это означает, что позиция субъекта в языке и по отношению к социальному стала иной: кардинально изменились отношения между индивидуальным и коллективным — граница стала плавающей так же, как плавающими стали границы государств, а политика перестала быть манифестацией и даже властью инструмента, уйдя в те зоны, где она, мерцая, тихо направляет ход нашей жизни: экология, культура питания и программное обеспечение.

Фундаментальное значение для поэзии имеет взгляд. Субъекты не существуют автономно друг от друга, они питаются взглядом друг друга, и взгляд обретает свое место в языке каждый раз заново. Виталий Лехциер пишет о включении в письмо чужой речи как об основании социальной поэзии. Такой тип письма производит субъекта поэзии, который теперь действует также и в этическом измерении опыта, иначе говоря эстетическое становится этическим. И именно этот вопрос, на мой взгляд, является нервом всей книги: *как поэтический разум может осуществлять этическое действие?*

Без глубокой феноменологической работы, осуществляемой поэтами, идущими, в отличие от философов, не прямым, а окольным путем, невозможно попасть в ситуацию, где опыт другого становится настолько же значим и приобретает одновременно и эстетический, и этический модус. Обращаясь к работе Анны Гозетти-Ференци о поэзии Рильке, автор пишет, что поэтический язык «не представляет, а провоцирует постижение» (с. 77). Феноменологическая редукция, позволяющая перейти к анализу отношений сознания и мира, вдруг дает себя узнать в эстетическом разрезе. Как пишет автор, «созерцать открывшееся в результате феноменологической редукции поле трансцендентального сознания, а дать увидеть то, что себя показывает. Последнее означает создание некоей искусственной ситуации, в которой феномен может быть узнан. Для этого требуется определенный талант постановщика, сценариста или режиссера» (с. 84). И для этого необходимо произвести «подвешивание эстетического взгляда на мир как такового» (с. 70). Это и есть фундаментальная процедура, осуществляемая в современной поэзии, и статус чужого слова в ней непосредственно связан с тем, как пространство смысла проектируется.

Феноменологическая редукция, и это одна из важнейших мыслей в книге, позволяет нащупать особый способ социального действия — не приписывать повседневности те или иные значения, не критиковать ее или отвергать, а рефлексировать, различать и проводить последовательный анализ, выявляя основания нашего опыта. И тогда социальное событие предстает не в своей готовой объектной форме, но как то, что обладает силой проявления реальности, ее оснований, а значит — и возможности социального действия. Это изменение может служить ответом времени на события 1960-х годов, когда речи приписывалась сила политического действия («Взятие речи» Мишеля де Серто, декларация Красного мая, позиция Языковой школы, возникшей как активистское движение, и многое другое). Переведение политики в сферу языка, речи и дискурса в конце 1960-х говорит об изменении самой сцены высказывания и позиции субъекта на этой сцене.

С точки зрения автора, для понимания социальной феноменологии, в сфере которой сегодня работает поэзия, важно обратить внимание на *docuopoetry*, работающую как с историческими документами, так и с личными свидетельствами, а также с информацией (вне зависимости от медиума, с помощью которого она репрезентирована), которая именно в поэтическом тексте приобретает статус документа. При всей проблематичности определения самого явления (автор приводит самые различные точки зрения на этот вопрос) обращение к документальной поэзии проявляет глубокую исследовательскую интуицию, так как именно документальная поэзия собирает на себе огромное количество скрытых тенденций — того самого «видимого, но не замечаемого». Кроме всего прочего, показывая феноменологическую основу документальной поэзии, Виталий Лехциер косвенно указывает на нерелевантность устаревшего

различения между поэзией, обращенной к исследованию своего внутреннего опыта, и поэзией, обращенной к политическому жесту.

В случае документального письма стоит выделить несколько наиболее существенных моментов. Во-первых, именно в поэзии такого типа открывается то, что субъект — это не столько отдельно взятая случайная или уже предзаданная точка в реальности, сколько особая позиция. Только заняв ее, мы можем увидеть глубже констелляцию процессов, направляющих событие. Речь идет о поэтической работе, которая проектирует/организует условия познания, помещает в центр ситуацию или вопрос и дальше стремится обнаружить и очертить горизонт события, работая со свидетельствами. Во-вторых, документальная поэзия в своих эпистемологических установках тесно связана с научным исследованием и является чем-то вроде мысленного эксперимента на территории факта и одновременно — расследованием. Она работает с самим контуром коллективного внимания и управляет содержаниями сознания, которые направляют наш опыт. В-третьих, документальная поэзия является специфической экономикой знака: привлекая те или иные свидетельства и фреймируя их в стихотворении, автор меняет символическую значимость фактов. Виталий Лехциер отмечает, что документальный импульс проходит через всю историю литературы, однако никогда проектирование значимости того или иного документа не становилось самостоятельным процессом поэтической работы. Рассматривая поэзию Марка Новака, автор отмечает, что поэтический эффект возникает именно благодаря четко выстроенной драматургии, в основе которой лежит смена регистра высказывания. Поэтому четвертым наиболее существенным аспектом документальной поэзии является работа с дискурсами и регистрами речи: событие, скрытое под своей дискурсивной репрезентацией, раскрывается благодаря тому, как автор организует динамику работы с материалом. В эпоху, когда нет своей и чужой речи, а есть информация и память, а на место личностной автономии заступают новые порядки связи людей, работа поэзии заключается в том, чтобы распознать в реальности то, что позволит распутать узлы опыта, увидеть и сказать так, чтобы действие познания отозвалось в реальности изменением. Это и есть этический жест поэзии.

# Прочтения

Илья Герасимов

## Владимир Сорокин:

СОРОК ЛЕТ БЛУЖДАНИЙ В ОЖИДАНИИ ПУСТЫНИ  
(ИСТОРИЧЕСКАЯ РОМАН-СТАТЬЯ)

### Часть II

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_219

Написав первые пять романов за десять лет, Сорокин взял паузу почти той же продолжительности перед следующим («Голубое сало», 1999). Вероятно, эта пауза связана и с тем, что изначальный дополнительный импульс к написанию серии романов, так или иначе вытекающих из первого («Норма»), был исчерпан: Сорокин опытным путем деконструировал письмо практически до «белого», или «нулевого» уровня и стал «писателем без Литературы». Тем самым он обеспечил себе безусловное первенство в постсоветской русской словесности, а заодно и возможность позиционировать себя вне литературы, осмысливая ее совершенно «объективно», взглядом со стороны<sup>1</sup>.

Если изначальный бартовский проект и сохранил для него какую-то актуальность, то лишь в той части, в которой доказывал иллюзорность достигнутого результата:

Существует... тупик, в который приводит письмо. И это — тупик, в котором находится само общество; современные писатели чувствуют это: для них поиски нестиля, устного стиля, нулевой или разговорной степени письма оказываются, в сущности, попыткой предвосхитить такое состояние общества, которое отличалось бы абсолютной однородностью; большинство из них понимает, что без ре-

---

1 В иной логике вывод о письме Сорокина как возникающем «после литературы» делается и в кратком введении к антологии по сорокиноведению: Добренко Е., Калинин И., Липовецкий М. По(с)ле литературы // «Это просто буквы на бумаге...». Владимир Сорокин: после литературы / Ред. Е. Добренко, И. Калинин, М. Липовецкий. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 7.



альной — а отнюдь не мистической или сугубо номинальной — универсальности социального мира не может существовать и универсального языка<sup>2</sup>.

Барт на полном серьезе говорил о коммунистическом обществе как единственном «абсолютно однородном», позволяющим языку полностью отождествляться с реальностью без посредничества культуры (литературы и истории). В антисоветские 1990-е коммунистический идеал казался политически невообразимым, что не отменяло самой эстетической проблемы достижения тоталитарного (в смысле преодоления любых конфликтов и противоречий) единства текста и реальности и однородности порождающего его общества. Утопичность этой задачи являлась не столько политической, сколько физической, поскольку ее разрешение предполагало трансформацию письмом самой темпоральности:

Итак, любому современному письму свойственна двунаправленность: письмо стремится к разрыву с прошлым и в то же время жаждет пришествия будущего; в нем воплощен удел любой революционной ситуации, ее фундаментальная двойственность, требующая, чтобы Революция черпала образы желаемого в той самой действительности, которую она стремится разрушить. Как и все современное искусство, литературное письмо одновременно воплощает в себе и отчуждающую силу Истории, и тоску по этой Истории... письмо... грезит о языке, чья естественность идеальным образом предвосхитила бы тот новый и совершенный адамов мир, где язык будет свободен от отчуждения. <...> Литература становится утопией языка<sup>3</sup>.

Эти инсайты Барта реже всего упоминаются и комментируются исследователями ввиду их кажущегося абстрактным визионерства. Романы Сорокина последних двух десятилетий наглядно демонстрируют, что имел в виду Барт, а бартовские метафоричные генерализации помогают многое понять в творчестве Сорокина этого периода. В частности, появление в его текстах диахронного измерения и хронотопа прошлого-будущего (альтернативной реальности) и проблематики тоталитарного (абсолютно однородного) адамова мира, «где язык будет свободен от отчуждения». Изменение масштаба исследовательской задачи проявилось и в том, что Сорокин начинает размышлять теперь не только в категориях «языка», «текста», «прозы» и ее жанров, но и «литературы» как общепризнанного социального института, участвующего в формировании и поддержании нормы и самой формируемой господствующей социальной нормой.

Несмотря на огромный перерыв между романами, «Голубое сало» начинается, видимо, на том же месте, на котором закончился роман «Сердца четырех» в 1991 году, когда «спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех» из бункера глубоко под землей были выброшены «на ледяное поле»<sup>4</sup>. Спустя полвека после этих событий где-то на севере Восточной Сибири (в нескольких часах езды от Ачинска), среди заснеженного пространства старая шахта служит убежищем Ордена хтонических русских патриотов-«земле.бов».

2 *Барт Р.* Нулевая степень письма / Пер. с фр., науч. ред., авт. предисл. и коммент. Г.К. Косиков. М.: Академический проект, 2008. С. 113.

3 Там же. С. 112—114.

4 *Сорокин В.* Сердца четырех // Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Ад Маргинем, 2002. Т. 2. С. 861.

Каждый уровень шахты соответствует рангу в иерархически организованном ордене, чем глубже — тем больше власти, комфорта и степени посвящения в сакральное знание. На самом верху обитают работяги-боевики, которым запрещено пользоваться продуктами внешнего мира, и поэтому они влачат жалкое существование в холоде и голоде. Дальше, вниз, становится светлее и сытнее, жизнь напоминает обкомовские интерьеры, кабинеты ЦК, а после и вовсе какие-то олимпийские чертоги, в которых обитают существа с гипертрофированно развитыми половыми органами, которые периодически совокупаются с «родной землей». На одном из уровней находится и хранилище «12,690,505 образцов русской земли» — что делает это место буквально ее средоточием<sup>5</sup>. В самой глубине расположены покои Великого магистра. Эти люди считают естественным смеяться только на похоронах, радость от достижения великой цели выражают торжественным распеванием на протяжении часов «Нееет! Нет! Нееееет! Неет! Нееееееееет!...»<sup>6</sup>, в их мире отсутствуют женщины (подтверждая догадку «Романа» о бесплодности русского национализма).

Насколько тщательно и детально прописан мир Ордена, открывая возможность для сложных интерпретаций, настолько же скупо сообщается о мире вокруг: известно только, что в среде русских патриотов произошел раскол в 2026 году на южных (в черноземной полосе) и северных («в суровой тайге между Подкаменной и Нижней Тунгусками»)<sup>7</sup>. Кроме того, территориальная экспансия и культурная гегемония Китая привели к тому, что «в Иркутске и даже в Бодайбо уже китайцы». В бункере на ничейной территории, не слишком далеко от шахты Ордена, под эгидой китайцев проводится эксперимент по созданию человекоподобных организмов, способных клонировать произведения Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, А.П. Платонова, В.В. Набокова, Б.Л. Пастернака и А.А. Ахматовой. Целью эксперимента являются не сами тексты, создаваемые клонами (и цитируемые в романе), а возникающие в процессе письма отложения загадочного вещества под их кожей. Его называют «голубым салом», и Сорокин объясняет это странное название еще в эпиграфе к роману, цитируя «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле в переводе В. Пяста — главу LVI «Как среди замерзших слов Пантагрюэль нашел непристойности»: «Мне захотелось сохранить несколько неприличных слов в масле или переложив соломой, как сохраняют снег и лед»<sup>8</sup>. Голубое сало — материальный продукт столь эфемерного занятия, как литература, и его центральная роль в сложном и полифоническом романе, в котором создается новый мир или даже миры, каждый со своим языком, подчеркивает преемственность с предыдущими романами Сорокина.

Никто не знает, для чего нужно голубое сало. Китайцы планируют использовать его уникальные физические свойства при строительстве реактора на Луне. Орден похищает наработанные запасы вещества, понимая исключительную ценность этого ресурса, но не его назначение. Великий магистр принимает решение переправить чемоданчик с испускающим таинственный свет продуктом (подобно кейсу с загадочным содержимым в таранти-

---

5 Сорокин В. Голубое сало // Там же. Т. 3. С. 127.

6 Там же. С. 117.

7 Там же. С. 132.

8 Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / пер. В. А. Пяста // Классика в иллюстрациях Гюстава Доре. М.: АСТ, 2021. С. 136.

новском «Pulp Fiction») в прошлое — в альтернативный 1954 год, в советское коммунистически-сословно-корпоративное общество с еще живым и даже довольно молодым Сталиным. Сталин полагает, что голубое сало — сверхмощное оружие, и тайно от Политбюро бежит в Германию к своему союзнику Адольфу Гитлеру. Гитлер верит, что это концентрат «голубой крови», в разыгравшейся схватке Сталин впрыскивает это вещество себе в мозг — после чего пространственно-временной континуум вселенной схлопывается и после нового «большого взрыва» пересоздает новую реальность. В этой реальности будущего, с которой начиналось действие романа, появляется Сталин, выглядящий как реальный Сталин в последние годы жизни. Только теперь он в прислугах у молодого плейбоя китаизированно-глобалистского общества, для которого собирает из 416 шматков голубого сала накидку, чтобы показаться на пасхальном балу. Круг замыкается: непонятно, что именно изменилось в будущем в результате вселенской перезагрузки, достиг ли Великий магистр своей цели. Ясно только, что «голубое сало», возникающее под воздействием литературы, способно полностью трансформировать реальность.

Это самый сложный и самый авангардный, программный роман Владимира Сорокина. То же самое можно сказать про «Норму», который был просто беспрецедентным, но спустя двадцать лет писательский умысел Сорокина стал гораздо более изощренным, а спонтанно возникающие дополнительные смыслы, неясные ему самому, еще более глубокими. Интересно искать оставленные писателем «пасхалки» и разгадывать шарады — будь то испускающее таинственный свет содержимое чемоданчика (фильм Тарантино монтирует эпизоды не в хронологической последовательности, проблематизируя причинно-следственные связи) или обломок античной колонны с хранящимся внутри золотым шприцем, которым периодически делает себе инъекции под язык Сталин («классики марксизма» плюс «опиум для народа»). Очень интересна альтернативная реальность 1954 года, не такая уж и альтернативная по сути описываемых отношений (включая Хрущева и Сталина или Сталина и Гитлера). Однако центральным сюжетом романа остается проблема соотношения текста, нормы и общества — теперь, после работы в пяти романах и других произведениях Сорокина, отчетливо сформулированная как взаимоотношения литературы (книжной культуры в целом) и нации.

После постсоветского романа «Судьба четырех» Сорокин пишет сразу постнациональный роман «Голубое сало», потому что тупиковость эроса русской нации прояснил еще «Роман». Действительно, русский патриотизм ушел в землю и под землю, доведя логоцентризм русской культуры до предела фаллоцентризма. Это результат не столько политического (идеологического) процесса, сколько логики русской культуры. Эффект камеры-обскуры, исследованный в предыдущем романе, помогает понять, что абсолютный культ духовности имеет идеальную, невидимую проекцию в такую же абсолютную телесность. Духовность и телесность/сексуальность (carnality) принципиально различны, относятся к разным сферам жизни — и при этом неразделимы, особенно в виде проекции на плоскость текста, в мир литературы<sup>9</sup>. Если увидеть эту внутреннюю взаимообратимость слова и тела, становится понятным изображение в Москве 1954 года О.Э. Мандельштама и А.А. Ахматовой (ААА) через

9 Всесторонний анализ «карнальности» прозы Сорокина см. в: *Липовецкий М.* Сорокин-троп: карнализация // «Это просто буквы на бумаге...»... С. 100—121.

«материально-телесный низ» (харкотины, кала, антиэстетичности и аморальности), в столь же предельных выражениях и образах, в которых обычно рисуются их апологетические портреты в «духовном» регистре. Трудно словами передать «духовность»: сплюснутая в текст, проекция мира через камеру-обскуру литературы безнадежно искажает изначальный смысл. Но язык телесности позволяет гораздо точнее передать, во всяком случае, масштаб и интенсивность явления — тем более что живая литература (не в виде клонов) представлена в романе лишь поэтами:

Под каждым Словом современной поэзии залегают своего рода геологические пласты экзистенциальности, целиком содержащие все нерасторжимое богатство Имени, а не его выборочные значения — как в прозе или в классической поэзии. <...> Потребитель поэзии, лишившись путеводных нитей в мире избирательных реляционных связей, сталкивается со Словом лицом к лицу, оно вырастает перед ним как некая абсолютная величина со всеми скрытыми в ней возможностями. Такое Слово энциклопедично, оно разом содержит в себе все свои значения... Вот почему каждое поэтическое слово — это всегда неожиданность, это ящик Пандоры, из которого выскальзывают все потенциальные возможности языка...<sup>10</sup>

Главная коллизия романа — разрыв живой связи и преемственности русской литературы. Только клоны писателей, созданные китайцами, создают аналог высокой литературы, позволяющий выработать голубое сало («пласты экзистенциальности»). Эту ли проблему бесплодного «землеимения» (русской души «без романа», ушедшей в предельную телесность) пытается решить Великий магистр, отправляя голубое сало в прошлое? Но в альтернативном 1954 году тот же центральный, экзистенциальный кризис удалось разрешить и без вмешательства из будущего. ААА на сносях, к ней привели 38 подростков, из которых кто-то должен стать ее преемником в литературе. По очереди подходя к постели разрешившейся от бремени ААА, они не находят в себе сил принять от нее «плод» — «черное матовое яйцо, чуть меньше куриного»: ни Роберт (Рождественский), ни подошедшие втроем «Белка, Женя и Андрюха» (Ахмадулина, Евтушенко и Вознесенский).

— Никого! Во всей империи — ни одного восприемника!  
— Что же будет, господи? — простонала маленькая дама.  
— Разорвется цепь золотая. — ААА бессильно посмотрела на потолок. — Будете прыгать по земле, как блохи, и не знать, что такое звезды...<sup>11</sup>

И тут появился последний кандидат: «Он был рыжим, с отвратительным красным лицом; большие водянистые глаза близко сидели возле толстого мясистого носа; из отвислых мокрых губ торчали неровные зубы».

— Кто ты, обмылок? — спросила ААА.  
— Иосиф, — ответил мальчик неприятным фальцетом.  
...Мальчик подошел, опустился на колени. Его уродливое лицо нависло над ладонями. Он открыл большой, как у птенца, рот и проглотил яйцо.  
— Свершилось! — произнесла ААА сдобным, как филипповская булка, голосом и облегченно вытянулась на мокрой от крови кровати. — Подойди.

10 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 85—86.

11 Сорокин В. Голубое сало. С. 217.

Мальчик подполз к кровати на коленях.

ААА положила ему на рыжую голову свою тяжелую грязную руку:

— Те, кто пытался, будут просто рифмовать. А ты станешь большим поэтом. Ступай<sup>12</sup>.

Как видим, события альтернативного 1954 года (за год до рождения Сорокина) оказываются вполне историческими по смыслу и масштабу, пусть и в иной хронологии. Тем интереснее воздействие этого сюжета на реальное будущее, которое Сорокин никак не мог предугадать.

После описанного выше эпизода автор довольно долго остается с безутешной троицей молодых поэтов, пересказывает их разговоры, встречу с опасной компанией, в которой герои и читатель узнают «Крапивицу — пахана зловещей лианозовской шпаны» (Лев Кропивницкий), с которым «широкоплечий Холя» (Игорь Холин), бритоголовый Генрих-Вертолет (Сапгир), Севка-Мямля (Всеволод Некрасов) и Оскар-Богомаз (Рабин). Невдалеке поет спародированный Булат Окуджава. А еще до лианозовских хулиганов Белка, Женя и Андрюха встречаются, казалось бы, вовсе неуместного в этом контексте, постороннего поэтической тусовке персонажа:

Сзади раздался свист. Друзья обернулись. К ним подошел очень высокий парень в модной спортивной куртке с надписью «ATLANTA», с португальской сигариллос в красивых и наглых губах. В руках он держал потертый спущенный мяч для регби на толстой резинке. Парень лениво, но умело бил по мячу ногами в китайских кедах, мяч метался на резинке во все стороны, пугая прохожих.

— Здорово, чуваки! — усмехнулся краем рта парень.

— Здорово, Васька, — уныло вздохнул Андрюха.

— Дай закурить, — прищурился Женя.

— Последняя. — Васька забросил мяч за спину. — Ну как?

— Иосиф сожрал, — выдохнул Андрюха.

— Во бля! — замер Васька. — Кто б подумал? А что ж Боб?

— Твой Боб просрался, — сплюнул Женя, устало потер лоб.

<...>

— Да ну, чуваки... — повел спортивными плечами Васька. — Я вам давно говорил: надо лабать джаз. А все остальное приложится<sup>13</sup>.

У Сорокина свои цели в этом сюжете, выделяющемся своей внутренней теплотой и усмешкой из ледяной отчужденной текстуальности романа: в разговоре хулиганы строго напоминают, что первым про антимирь написал «Севка-Мямля» («Антибог / Антимир / Антибелый антисвет / Антивоздух и вода / Есть у нас на да и нет / Антинет / И антида! / <...> / Антиморда — это жопа / А анти-античепуха — / Это та же чепуха»<sup>14</sup>). Сорокин дает понять, что изобретает антимирь, в которых возвышенная духовность оказывается телесным низом, а вот «анти-антиабсурд» остается абсурдом. И сталинский 1954 год, и растущая вниз иерархия Ордена — антимирь, параллельная реальность «темной материи», находящейся за пределами нашего социального опыта. «Антимирь» же Вознесенского («Есть соль земли. Есть сор земли. / Но сохнет сокол

---

12 Там же. С. 217—218.

13 Там же. С. 218—219.

14 Там же. С. 221. См.: Некрасов В.Н. Справка. М.: Постскриптум, 1991. С. 20.

без змеи») скорее могли бы послужить ключом для понимания авторской трактовки русского будущего изнутри горизонта нашей культуры.

Создание антимира — интересное переосмысление модели письма Барта, глубоко материальной в своей социальности и историчности, но не догадывающейся о гипотетической возможности существования темной материи, предоставляющей совсем иные условия для функционирования письма. Возможно, Сорокин даже имеет в виду, что, если бы мейнстримом русской литературы стали лианозовцы (швырнувшие на землю томик ААА), а не Бродский — продолжатель традиции диалога поэта с верховной властью (пусть и остроконфликтного), она не зашла бы в безнадежный тупик, не имея продолжения после смерти Бродского.

Эти темы заслуживают специального исследования, сейчас же важнее отметить то, чего Сорокин никак не мог иметь в виду: спустя восемь лет Василий Аксенов развернет эту микроисторию о поэтах-шестидесятниках в своем последнем автобиографическом романе «Таинственная страсть», главным героем которой станет Боб (Роб) Рождественский, а центральными действующими лицами — та самая троица. А еще раньше, в романе «Москва Ква-Ква», Аксенов представит свою версию альтернативной позднесталинской утопии, содержащую скрытые цитаты из Сорокина (а в «Вольтерьянках и вольтерьянках» 2004 года изобретет новый язык для созданного им мира по примеру Сорокина). Тем самым Аксенов представит свою версию «совершенного адамова мира» Литературы как утопии языка и свое понимание социальной функции письма.

Сорокин — неочевидный источник вдохновения Аксенова, публично заявившего: «Голубое сало» — мерзейшее глумление над Ахматовой»<sup>15</sup>. Но и появление Аксенова в сорокинской новелле о московских поэтах объяснимо только многолетним внутренним диалогом «постмодерниста» Сорокина и «модерниста» Аксенова, их актуальности друг для друга. Сорокин подал пас Аксенову для написания мемуарного романа, а сам в 1999 году отвечал на шокирующий импульс аксеновского «Острова Крым» 1979 года (который мог дать толчок и к написанию «Нормы»). Аксенов первым описал «другую Россию» и предсказал ее поглощение тотальным «русским миром» (в политической оболочке СССР), опирающимся на более фундаментальную, чем идеология, основу тотальной русской культуры<sup>16</sup>. Стремление к абсолютной литературе неизбежно предполагает торжество общества «абсолютной однородности» — политической и культурной. «Голубое сало» моделирует сложную, нелинейную динамику причинно-следственных связей, лишь отчасти рационализируемую самим автором: с одной стороны, опасность и тупиковость преемственности официального канона русской культуры, сформированного поздним сталинизмом и навсегда пропитанного им, с другой — отсутствие национального будущего в случае разрыва «цепи златой», преемственности литературы. Даже в постнациональном будущем — как возможна живая связь общества, забывшего, для чего нужно «голубое сало» литературы? Непосвященные мастерят маскарадные костюмы из него («для развлечения»), но есть ли посвященные?

15 Василий Аксенов: «Голубое сало» — мерзейшее глумление над Ахматовой // <https://www.newsru.com/cinema/13jul2002/aks.html>.

16 Герасимов И. Василий Аксенов, «Остров Крым» и «русский мир»: Гибридность как упущенный шанс русского западничества // *Ab Imperio*. 2017. № 3. С. 195—228.

Последующие произведения Владимира Сорокина разрабатывают разные аспекты эстетической и историко-социологической программы романа 1999 года. В 2002-м был опубликован седьмой его роман, «Лед», за которым последовали еще два, сформировав «Ледяную трилогию». Сорокину свойственно дописывать, допроговаривать оставшиеся ему самому недопонятыми темы и символы в уже опубликованном произведении (как сборник рассказов 2008 года «Сахарный кремль» проясняет повесть 2006-го «День опричника»). Поскольку эта манера прямо противоречит определению ценности художественного текста как автономной «аналитической машины», принятому в этой статье, то мы остановимся лишь на первом романе трилогии, впервые намечающем новый мир (или антими́р) и его мифологему.

Очевидно, что «Лед» — прямое продолжение «Голубого сала», рассказывающее о «посвященных» в его секрет, только вместо голубого сала, производимого клонами писателей, в романе фигурирует сходное вещество — принесенный Тунгусским метеоритом голубоватый космический лед,

идеальное космическое вещество, порожденное Изначальным Светом. Внешне оно похоже на земной лед. На самом деле структура его другая. Если его сотрясать, в нем поет Музыка Света. Ударяясь о нашу грудную кость, лед вибрирует. От этих вибраций пробуждаются наши сердца<sup>17</sup>.

Пробуждаются к Изначальному Свету (высшей истине и абсолютному духу) не все, на Земле должно быть лишь 23 тысячи избранных, владеющих 23 сакральными словами, которыми их сердца напрямую переговариваются. Внешне их можно отличить по виду — они голубоглазые блондины, но понятно, что не каждая арийская «белокурая bestия» — будущий «брат» или «сестра». Пробуждение требует странной процедуры: молотом, изготовленным из того самого льда, надо с силой бить по груди предполагаемого избранного. Если его сердце отзовется и назовет свое «настоящее» имя, то после периода реабилитации и обучения он примкнет к братству. Если это окажется простой человек, несознательная «мясная машина», он умрет. В общем, голубое сало трансформируется в этом романе в голубую кровь в полном соответствии с заклинаниями умирающего Гитлера из романа 1999 года:

— Голубая кровь... а не новое оружие.

<...>

— Только кровь... только новая кровь спасет мир... — шептал Гитлер<sup>18</sup>.

Основное действие происходит в современной Москве, с историческими экскурсами в военное и послевоенное время (специально исследованными в других романах трилогии). Источник сакрального знания и сакрального единства на месте падения Тунгусского метеорита вновь оказывается в Восточной Сибири, уже локализованном в прошлых романах («в суровой тайге между Подкаменной и Нижней Тунгусками»). Эта настойчивая ассоциация средоточия русскости с территорией довольно поздней колонизации заслуживает отдель-

17 Сорокин В. Лед // Сорокин В. Собрание сочинений. Т. 3. С. 745.

18 Сорокин В. Голубое сало. С. 288.

ного обсуждения, но допустим, что речь идет о формальном географическом центре РФ (официально идентифицируемым с озером Виви в Красноярском крае: чуть восточнее Ачинска, чуть западнее предполагаемого места падения метеорита). Понятно также, почему избранных с «ледяными сердцами» (голубой кровью) кажется уместным представлять арийцами — это один из основных тропов избранного народа сверхлюдей. Конкретнее, Сорокин отсылает к архетипическому для современных конспирологических мифов тексту — «Утру магов» Повеля и Бергера (1960). Именно они придумали историю нацистских мистических поисков (Туле, Аненэрбе), в которой фигурирует и «Вельтайслере» — доктрина вечного льда», якобы центральная для нацистского мистицизма<sup>19</sup>. «Арийский код» был намечен уже в романе 1999 года, где высшая тайна Ордена — обнаруженные на самом нижнем уровне шахты артефакты «зороастрийцев», прежде всего «ледяной конус» как часть их машины времени, использованной для переправки голубого сала в альтернативный 1954 год. И конечно же, ледяное сердце подлинно избранных — образ, отсылающий к замороженным сердцам четырех, в виде кубиков, выбрасываемых в новой комбинации на ледяное поле.

В принципе, Сорокин описывает классический процесс нацистроительства: национальное пробуждение, вовлечение в сообщество заочной солидарности, говорящем на «языке сердца» — на своем особом национальном языке и при помощи особого медиума, делающего возможным одновременное бесконтактное общение всех членов нации (прежде всего литературы). Конец истории наступает с достижением окончательного национального единства, когда все без исключения члены нации приобщаются к свету истины (абсолютному духу) — станут лучами Света Изначального. Приобщение к нации требует усилия и работы над собой, но Сорокин описывает очень специфическую версию нации и характерный процесс приобщения к ней через страдание и насилие, открывающее в испытуемом подлинную субъектность:

— А меня били семь раз, — заговорила Экос. <...> Меня взяли на даче. Привязали к дубу. И били ледяным молотом. А сердце молчало. Оно не хотело говорить. Не хотело просыпаться. <...> Молот был весь в крови. И когда сердце заговорило и назвало мое настоящее имя — Экос, меня поцеловал стучащий. В губы. Это был мой первый братский поцелуй.

<...>

— Стучащий?

— Стучащий.

— То есть — стучач? — нервно усмехнулся Боренбойм...<sup>20</sup>

---

19 «Это было объяснение космоса, противоречащее официальной астрономии, но оправдывающее древние мифы. <...> Как раз это хотел сказать посвященный Рабле, когда написал: “Наука без осознания — только развалина души”; он имел в виду науку без высшего осознания. ...вера в мировой лед — естественное наследство нордического человека. <...> Совместные совещания объединяли теоретиков национал-социализма и теоретиков вечного льда ...было установлено сказочное происхождение арийской расы, спустившейся с гор, обитаемых сверхлюдьми иных времен, предназначенными для того, чтобы управлять планетой и звездами. <...> Доктрина... отвечает на три главных вопроса: Кто мы? Откуда пришли? Куда идем?» (Бержье Ж., Повель Л. Утро магов: Посвящение в фантастический реализм / Пер. с фр. Е. Патусева-Иванова. М.: Миф, 1991. С. 25—29).

20 Сорокин В. Лед. С. 654.



Описанный процесс раскрытия истинного, но спящего пока «я» буквально воспроизводит теорию особой советской субъективности по версии Игала Халфина. В первой половине 1990-х годов когорта докторантов-историков нью-йоркского Колумбийского университета (в которую входил и Халфин) под влиянием молодого профессора Стивена Коткина сделала открытие: если применить к раннесоветскому периоду концепцию современного общества и современного субъекта Мишеля Фуко, то «все сходится». Сталинизм производил «почти бесконечный поток слов о том, что он намеревался сделать, зачем, как и с какими результатами» не в качестве тоталитарной пропаганды, а в качестве публичного дискурса, функционально идентичного дискурсам публичной сферы современного западного общества<sup>21</sup>. Идеологически выверенные записи в личных дневниках, в выступлениях на собраниях, в признательных показаниях на следствии — не попытки доказать идеологическому режиму свою лояльность, а искреннее стремление открыть свое подлинное «я» как новую, советскую субъектность. Ведь субъект в фуколдианской модели формируется гегемонными дискурсами, так что повторение догмы не подавляет, а освобождает подлинную личность: «Речь идет не о тривиальной самоцензуре: индивидуумов постоянно призвали выявлять и отсекал буржуазную часть своей души, то есть применять насилие к самим себе»<sup>22</sup>. Как объяснял однокашник Халфина Йохен Хелльбек,

в советском случае... мы наблюдаем поразительный феномен, когда массовая аннигиляции жизни на физическом уровне сопровождалась массовым утверждением жизни на уровне текста, в форме тщательно сделанных, внутренне согласованных автобиографий. Можно сказать, что это было определяющей чертой советской эпохи, сформировавшейся отчасти на основе демиургической, жизнетворной власти, которой российская/советская культуры наделяли текстуальные модели, а отчасти — на основе советского революционного проекта, выделявшего «я» в качестве центральной темы. <...>

Размышляя над сталинской эпохой, мы интуитивно проводим границу между насилием и правдой... мы считаем, что насильственные государственные практики, вырисовывающиеся за актами автобиографического самовыражения, мешают правдивому выражению «я». Однако изучать следует то, как практики, включая практики насилия, формируют «я» в первую очередь. <...> Более того, в контексте советской революции насилие также может быть понято как этическая категория. Среди борьбы, разрушения старого мира и строительства нового насилие было моральным императивом, оперировавшим не только в социальной среде, но в равной мере — на индивидуальном уровне как призыв уничтожить старорежимное «я» и бороться за достижение нового образа жизни<sup>23</sup>.

Версия советской субъективности Халфина была наиболее радикальной: он буквально интерпретировал допрос в НКВД как «soul-seeking» (поиск души):

В центре процесса «чисток» находился диалог между «оступившимся» товарищем и его следователем. <...> В этом смысле интересы следователя и подсудимого совпадали: и тот и другой искали рецептов «излечения» как партии в целом, так и душ партийцев<sup>24</sup>.

21 Цит. по: *Kotkin St. Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*. Berkeley, 1995. P. 367.

22 Интервью с Игалом Халфиным // *Ab Imperio*. 2002. № 3. С. 235—236.

23 Интервью с Йоханом Хелльбеком // Там же. С. 236—237.

24 Интервью с Игалом Халфиным. С. 239—240.

Халфин называл допрос в госбезопасности «герменевтикой души»<sup>25</sup>, а в книге «Из темноты к свету» (2000) сообщал, что «яркий свет коммунизма являлся конечным пунктом назначения, символом человеческой метаморфозы в Нового Человека»<sup>26</sup>. «Главным предметом поисков следователя было субъективное состояние подзащитных, а не их явное поведение»<sup>27</sup>. Так что ледяные молоты, которыми специальные бригады «людей Света» проламывали грудные клетки подозреваемых в избранности, «взяв» их и вывезя в укромное место, является буквальной иллюстрацией фантазии Халфина (и хорошо еще, что кроме «молота» в дело не пущен «серп»). В процессе допроса «сердца» происходит массовое уничтожение несознательных «мясных машин» — «шлака» (термин Сорокина) в поисках избранных 23 тысяч. Для непосвященного «лед» — наиболее статичное агрегатное состояние пластичной воды — это просто лед, а не кристаллизованное голубое знание и уникальный экономический ресурс.

С точки зрения профессиональной историографии для признания права на существование этой модели советской субъективности нужно забыть, что Фуко описывал буржуазное монокультурное французское общество Пятой республики — демократическое, сверхиндустриализированное, обладающее тотальной грамотностью и насыщенное современными СМИ. Сталинский СССР 1930-х (да и послевоенного десятилетия) — это общество преимущественно неграмотное, с большинством, буквально не умеющим читать и писать, с образованным меньшинством, интегрированным в разноязыкие национальные культуры<sup>28</sup>. Если бы оно управлялось гегемонными дискурсами, как полагается модерному обществу, то не прибегало бы к публичным и крайне символическим экзекуциям, что в модели Фуко как раз и отличает архаический режим прямого и неизбежно избирательного насилия от современного, основанного на тотальных косвенных дисциплинарных практиках. Если бы следователи учитывали верноподданные декларации в изъятых при обыске дневниках (а не руководствовались в принятии решения о судьбе арестованного планом на аресты и расстрелы); если бы открывшего в себе под пытками истинного «советского субъекта» выпускали для пополнения рядов подлинно советских людей (а не расстреливали или гноили в лагере); если бы сталинский режим проявил интерес к формулированию параметров нормативного советского субъекта (и «Моральный кодекс строителя коммунизма» в жалкие 120 слов появился не в 1961 году, а хотя бы в 1937-м) — можно было серьезно обсуждать гипотезу «советской субъективности». Идеологически нормализующая идеократические режимы (как сталинизм, так и нацизм), эта гипотеза основана на неумелом обращении со сложными концепциями и скверной работе «руками» с историческими источниками, включая даже личные указания тов. Сталина:

Надо его прижать к стенке, заставить сказать — сообщить всю правду и потом наказать по всей строгости. Он, должно быть, агент польско-немецкий (или японский).

---

25 *Halfin I. Looking into the Oppositionists' Souls: Inquisition Communist Style // The Russian Review. 2001. Vol. 60. № 3. P. 316.*

26 *Halfin I. From Darkness to Light: Class, Consciousness, and Salvation in Revolutionary Russia. Pittsburgh, 2000. P. 2.*

27 *Halfin. Looking into the Oppositionists' Souls... P. 324.*

28 См.: *Gerasimov I. Plebeian Modernity: Social Practices, Illegality, and the Urban Poor in Russia, 1906—1916. Rochester, New York, 2018. P. 171—192.*

Чекисты становятся смешными, когда дискуссия с ним об его «политических взглядах» (это называется допрос!). У продажной шкуры не бывает политвзглядов, — иначе он не был бы агентом посторонней силы<sup>29</sup>.

Традиционное разделение труда в исторической профессии между «эмпириками» и «теоретиками» привело к тому, что возражающие против произвольного обращения с фактами «эмпирики» не могли вступить в полемику на том же концептуальном языке, а ищущие новые идеи «теоретики» обрадовались новым возможностям. Отныне вместо смущающего своей одномерностью обличения сталинизма можно было глубокомысленно заявлять: «не все так однозначно...», на два десятилетия советская субъективность стала главной теоретической рамкой осмысления раннесоветского общества.

Впрочем, и образованная читающая публика, и социальные институты, наделяющие общественным престижем и перераспределяющие финансовые стимулы, отдают явное предпочтение «советско-субъективному» автору Юрию Слезкину, рассуждающему о «Доме на набережной» с его знаменитыми обитателями в категориях специфики советской модерности, а не родившемуся на десять дней позже него Юрию Дмитриеву, восстанавливающему имена расстрелянного сандармохского этапа. Выбор стоит именно «или — или»: в одной версии советской субъективности связанных колючей проволокой людей безымянно зарывают в лесной яме, в другой они открывают в своем сердце коммунизм и живут дальше, несмотря на войны и репрессии. Дело не в «многогранности модерности» и имманентно присущей ей темной геноцидальной стороне: либо конкретный субъект и его «я» имеют значение для политического режима и общества, либо сложный логистический и риторический механизм сталинской «герменевтики души» имеет не большее практическое значение, чем странные упражнения героев «Сердец четырех», чьи ледяные сердца извлекаются из уже мертвых тел. Как бы его ни интерпретировать — симпатическая магия, карго-культ утверждения революционной нации (через имитацию встречи «подлинных революционеров» с «врагами народа»), корчи «безязыкой улицы», не имеющей другого языка, кроме телесного насилия, — советский массовый террор просто не заинтересован в появлении живого сознательного субъекта после встречи со следователем.

Впрочем, дело не сводится к интеллектуальной моде и некачественной истории. Есть что-то в позднем сталинизме, что заставляет Аксенова и Сорокина тоже видеть за материальным убожеством и душевной деградацией от постоянного страха («Писатель с перепуганной душой — это уже потеря квалификации»<sup>30</sup>) нечто большее: альтернативную реальность («антимир») платоновской республики философов-патрициев, готовящих «Новую фазу» коммунистического общества («Москва Ква-Ква»), или инклюзивной и синтетически «всесистемной» Москвы 1954 года, средоточие которой — Большой театр («Голубое сало»). В этом антимире, воплощающем бартовский идеал абсолютно однородного (тотального) общества, действительно центральную роль играет субъектность, точнее неразрешимое противоречие между идеалом реализации

29 Сталин — Кагановичу (8 августа 1934 года) // Сталин и Каганович. Переписка. 1931—1936 гг. М., 2001. С. 425.

30 «Писатель с перепуганной душой — это уже потеря квалификации»: М.М. Зошенко. Письма, выступления, документы 1943—1958 годов // Дружба народов. 1988. № 3. С. 184.

абсолютной субъектности и жесткими рамками идейно-текстуальной реальности, формирующими ее и тем самым обрекающими ее на пассивную и зависимую объектность. Торжество освобожденного текста нулевой степени письма оборачивается угнетением (и в этом смысле «смертью») автора, полностью зависимо уже не от литературы, истории и общества, а от собственного создания. Идеальная советская субъектность одновременно и желательна, и абсолютно недостижима хотя бы в единственном экземпляре. Даже Сталин, занимающий нишу абсолютного демиурга, не обладает свободой, включая свободу воли. «Может ли бог создать камень, который не сможет поднять?» — не Сталин в конечном итоге создает этот камень, не всякий камень он может создать.

В «Голубом сале» тема пугающей субъективности сначала возникает в явившемся одному из лидеров Ордена раннем рассказе Сорокина «Заплыв» — о пловцах-факелоносцах, составляющих лозунги своими факелами и проплывающими с ними по ночному каналу перед толпами зрителей. Изначальный лозунг выглядел так: «ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ВОПРОСОВ СОВРЕМЕННОГО ЦЕЛЕВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА БОРО ЯВЛЯЛСЯ, ЯВЛЯЕТСЯ И БУДЕТ ЯВЛЯТЬСЯ ВОПРОС СВОЕВРЕМЕННОГО УСИЛЕНИЯ КОНТРАСТА»<sup>31</sup>. В результате тайной манипуляции высшего руководства лозунг трансформируется в «ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ВОПРОСОВ СОВРЕМЕННОГО ЦЕЛЕВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА БОРО ЯВЛЯЛСЯ Я»<sup>32</sup>. А в альтернативной реальности 1954 года, впрыснув в свой мозг экстракт голубого сала, «“Это... я!” — успел проговорить Сталин»<sup>33</sup>. Он бежит из Москвы к Гитлеру, очевидно потому, что в СССР не в состоянии, даже в своем богоподобном статусе, обрести полную субъектность хотя бы на то мгновение, за которым последует неизбежная катастрофа.

Символическим языком художественного текста Аксенов и Сорокин пишут о другой тотальности и ином тождестве: не между официальной идеологией и внутренним миром конкретных людей, а между разными сферами культуры. Обладающий бесконечной властью режим создает и закрепляет определенный канон русской культуры, наделяемый не только неоспоримым знанием высшей духовной и моральной истины, но и властью над умами и душами людей. По закону отрицаний антимиров (Антинет / И антида!), та же, или еще большая, власть оказывается у тех, кто исключен из этого канона или осознанно противостоит ему — как показано на примере находящихся в прямом диалоге с верховной властью ААА и Мандельштама. Тотальность русской культуры оказывается куда реальнее и мощнее политического тоталитарного режима, она не прекращается со смертью вождя и даже падением коммунизма. Потому что не существует духовной ниши, в которой может почувствовать и выразить словами свою автономную субъектность личность, находящаяся во власти не просто дискурсов (Фуко) и текстуальности (Барт), но и литературы. А с утратой литературой своего центрального положения не остается языка, на котором можно осмыслить и выразить субъектность.

Поэтому тоталитарная утопия «строительства Боро» трансформируется в «Путь Бро» — так называется продолжение романа «Лед» (2004), как будущее время изначально лозунга — в прошедшее. Бро — первый посвященный,

---

31 Сорокин В. Голубое сало. С. 123.

32 Там же. С. 127.

33 Там же. С. 289.

начинающий собирать нацию избранных. Ему не надо строить новую субъектность, он уже обрел ее, сразу в готовом виде, и в этом качестве находится в поиске себе подобных. Для него болезненный вопрос автономной субъектности не стоит, поскольку утопическая ситуация существования идеально соответствующих друг другу «братьев» predetermined сказочным событием в прошлом — падением особого метеорита.

Используя максимально далекую от популярных этнокультурных трактовок нации модель советской субъективности Халфина, Сорокин поставил эксперимент с модерной нацией как воображенным сообществом разделяемого знания (в отличие от хтонически-примордиальной нации как общности бытия в ранних романах). В норме эта нация должна быть текстоцентрична, поддерживая чувство единства лично незнакомых друг с другом членов через медиум культуры, литературы. Однако эксперимент ставился в конкретных условиях начала 2000-х на фоне явного исчезновения старого тотального комплекса русской культуры: тающего на глазах, одновременно теряющего способность сплачивать общество, выражать значимые смыслы и доставлять эстетическое удовольствие. Поэтому «Лед» исследует возможность сохранения нации после литературы, лишь получившей первоначальный импульс от прикосновения к ней:

Но больше всего нам везло [находить избранных] почему-то в библиотеках. Там всегда сидели тысячи мясных машин и занимались молчаливым безумием: внимательно перелистывали бумажные листы, покрытые буквами. Они получали от этого особое, ни с чем не сравнимое удовольствие. Толстые потертые книги были написаны давно умершими мясными машинами, портреты которых торжественно висели на стенах библиотек. Книг были миллионы. Их непрерывно размножали, поддерживая коллективное безумие, чтобы миллионы мертвецов благоговейно склонились над листами мертвой бумаги. После чтения они становились еще мертвее. Но среди этих оцепеневших фигур были и наши. В громадной Библиотеке имени Ленина мы нашли восьмерых. В Библиотеке иностранной литературы — троих. В Исторической — четверых. Братство росло<sup>34</sup>.

Сказочная модель советской субъективности Халфина позволяет смоделировать сказочную реальность идеальной, гармоничной нации избранных. Но и в этих исключительно благоприятных обстоятельствах численность ее не может превышать романских 23 тысяч (каков бы ни был символизм этой цифры). Вряд ли можно построить жизнеспособное общество на столь узкой основе.

\* \* \*

Среди множества произведений, созданных Владимиром Сорокиным, здесь речь идет преимущественно о его романах, максимально соответствующих критериям художественного произведения как аналитической машины. Они позволяют в полной мере развернуться авторскому замыслу и при этом столь сложны и многослойны, что не позволяют писателю полностью контролировать нарратив, подменяя логику текста собственной. Многочисленные же рассказы скорее иллюстрируют уже готовую идею, дистанция между текстом и

---

34 Сорокин В. Лед. С. 787—788.

авторским умыслом в них минимальна. Так, в рассказе «Снеговик» (2001), написанном незадолго до завершения «Льда», прямым текстом говорится: «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА УМЕРЛА! <...> ДА ЗДРАВСТВУЕТ ЛИТЕРАТУРА! <...> Из русского писателя я стал просто писателем»<sup>35</sup>. Как мы видели, в романе «Лед» эта констатация служит лишь скрытой отправной точкой исследования общества, возникающего после литературы.

Однако не меньшую, чем романы, роль в творчестве Сорокина играют по крайней мере две повести: «День опричника» (2006) и «Метель» (2010). Они компактнее большинства романов, менее полифоничны и напрямую разрабатывают элементы программы «Голубого сала», однако формируют вполне автономные и оригинальные миры, для которых разрабатывается собственный язык. Марк Липовецкий и Дирк Уффельман полагают, что «неосредневековье» и «ретробудущее» — естественные и единственно возможные формы утопического письма Сорокина в культурно-политическом контексте постсоветской России<sup>36</sup>. Если же, помимо социального анализа, Сорокин преследовал задачу исследования и деконструкции письма, то он мог прийти к этому результату и в логике теории Барта об архаизирующем новоязе как имманентным состоянием «языковой утопии»:

Любопытно, что это фатальное свойство литературного знака — которое не позволяет писателю написать ни слова так, чтобы он немедленно не оказался в специфическом положении носителя архаичного, анархического, подражательного, но в любом случае условного и обезчеловеченного языка, — начинает действовать как раз тогда, когда Литературу... пытается использовать то гуманистическое движение, которое... сумело наконец включить Историю в созданный им образ человека<sup>37</sup>.

Но если писатель сам создает архаический язык, включая «Историю в созданный им образ человека» по своим правилам и в соответствии с собственной версией истории, не освобождается ли он тем самым от «фатального свойства» инерции литературы?

Обе повести заполняют белое пятно на карте России будущего, лишь намеченной в романе 1999 года: накануне или вскоре после описанных в нем событий. «День опричника» описывает Россию как неомосковитское сословное общество, озабоченное сохранением национального духа в ситуации после разрыва литературной преемственности и смерти литературы. Соответственно, это нация совместного быта-бытия, уже описанная и проанализированная ранее Сорокиным, обреченная на вымирание. Несмотря на идеологическую накачку режимом и цензуру, огороженность страны от внешних влияний «Великой русской стеной», русскость подспудно поглощается «китайскостью», причем именно на телесно-бытовом уровне. Книги используются лишь ясно-видящей, сжигающей их для придания силы своим магическим действиям. Художественное творчество примитивизировалось до уровня скоморохов. Ли-

35 Сорокин В. Снеговик // <https://www.srkn.ru/texts/snegovik.shtml>; Lipovetsky M. The New "Norma": Vladimir Sorokin's Telluria and Post-Utopian Science Fiction // The Post-Soviet Politics of Utopia Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia / Ed. by M. Suslov, P.-A. Bodin. New York, 2020. P. 301—314; Uffelmann D. Eurasia in the Retrofuture: Aleksandr Dugin's "tellurokratija", Vladimir Sorokin's "Tellurija", and the Benefits of Literary Analysis for Political Theory // Die Welt der Slaven. 2017. Vol. 62. № 2. P. 360—384.

37 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 111.

шенная творческой потенции, нация избранных явно находится на пути вырожжения в закрытый Орден из «Голубого сала». Лишь продажа нефти и газа по трубам за границу позволяет поддерживать в состоянии равновесия это общество «этнического гомеостаза» (пользуясь термином Л.Н. Гумилева)<sup>38</sup>.

«Метель» образует вторую часть диалогии вместе с «Днем опричника», или, скорее, «полуторную» часть: ее нарратив более расчетлив и предсказуем, но вполне автономен. Если повесть 2006 года была про Москву, чиновников на красных мерседесах и продажу сырья, то повесть 2010 года — про деревню эпохи закончившейся нефти, вырубаемые на топливо рощи, езду на лошадях и, судя по всему, открытые границы. После дня опричника наступает ночь земского врача, который едет сквозь буран прививать жителей деревни от завезенной из Южной Америки эпидемии.

Доктору нужно проехать от ямской станции до цели назначения «Долгое» совсем небольшое расстояние — 15—17 верст. Нет никакой необходимости рисковать, ему дается несколько шансов не ехать в ночь и переждать метель у тех, кто приютил его — на казенном постоялом дворе, в доме мельничихи, в кибитке витаминдеров — кочевых распространителей супернаркотиков. В конце ему остается до цели всего две версты. Доктор упрямо пытается преодолеть небольшое расстояние с негодными средствами, погубил своего возницу-крестьянина, чудом выжил сам, и его ожидает или рабство, или репрессии. Как неспособен защитить общество от распада и утраты русскости опричник, так неспособен и движимый профессиональным долгом доктор вылечить больных. Интеллигент, «он смеялся над русским человеком», Государем, плохо отзывался о властях, «желал России провалиться в тартарары»<sup>39</sup>, но эта критическая общественная позиция не придала рациональности его поступкам.

Похоже, Сорокину явно было интереснее допридумывать детали новой воображаемой реальности, чем решать глобальные проблемы. Он оставил достаточно зацепок любителям разгадывания шарад (прежде всего ясно прочитываемый символизм снов и наркотических видений персонажей). Однако, борясь с фатальностью архаизма языковой утопии при помощи превентивной сознательной самоархаизации хронотопа и языка, Сорокин выталкивает себя из стихии художественного текста — спонтанной и автономной, пусть и обусловленной письмом, — в расчетливую литературу. Об этом говорит беспрецедентное расширение сферы умственного и игрового за счет «странного», не вполне понятного не только читателю, но и самому писателю, и все большая натужность этой игры. Например, кочевых торговцев наркотиками он называет «витаминдерами»: «витамин» — одно из сленговых обозначений амфетамина, Сорокин посылает сигнал о скрытой социальной актуальности повести читателю «в теме» (прежде подобного заигрывания с читателем, кажется, не случалось). Дальше — больше. Витаминдеров (слово звучит как искусственно-задорное обозначение детских персонажей, типа Телепузиков) зовут «Дрёма, Задень, Скажем и Баю Бай»: псевдоромантистские имена нарезаются автором из заглавной песни к советской детской телепередаче «Спокойной ночи, малыши». Они распространяют наркотики — шар, куб, пирамидку. Эта нарочитость и исключительная «складность» семантического ряда выдает предельно нас-

38 Герасимов И. «Правда русского тела» и сладостное насилие воображаемого сообщества // «Это просто буквы на бумаге...»... С. 512—524.

39 Сорокин В. Метель. М.: АСТ, 2010. С. 171.

тойчивое желание автора навязать читателю единственно правильное прочтение текста. Все понятно, они символизируют детский мир в повести, лишенной детей, у бездетных героев, не способных к обновлению. Только наркотики, заменившие литературное воображение, вызывают переживания детства у взрослых. Это то же общество гомеостаза, в котором отсутствует даже целенаправленная политика русскости — скорее, русскость переживается в воспоминаниях о прошлом как часть радостной памяти детства.

\* \* \*

В 2013 году выходит следующий роман Сорокина, «Теллурия», в котором вытесняемое уже в «Метели» пространство спонтанного, не контролируемого полностью писателем воображения окончательно исчезает. Более того, уже в повестях он отказался от экспериментов с темпоральностью, когда хронотоп повествования определяет не грамматическое настоящее время, а «двунаправленность: письмо стремится к разрыву с прошлым и в то же время жаждет пришествия будущего» (Барт). «Голубое сало» и в какой-то степени «Лед» описывают реальность, заданную диалектическим напряжением между будущим и прошлым, стремящихся освободиться от детерминизма друг друга (как объясняет альтернативный Берия, «Двойная спираль времени не существует. Тройная — да»<sup>40</sup>). Антимиры являются закономерным продолжением очень определенного состояния знакомого нам социального и культурного мира, в них нет ничего произвольного. В повестях же происходит «схлопывание» временного континуума в одномерное время альтернативной реальности. Речь от первого лица в настоящем времени еще играет важную роль в «Дне опричника», но «Метель» полностью возвращается к традиционной для романа грамматической норме третьего лица и прошедшего времени. В общем, этот перелом происходит уже в «Голубом сале», в рассказе о пловце-факелоносце и трансформации сложно-временного лозунга «ЯВЛЯЛСЯ, ЯВЛЯЕТСЯ И БУДЕТ ЯВЛЯТЬСЯ ВОПРОС» в простое прошедшее «ЯВЛЯЛСЯ Я»:

Теперь понятно, в чем польза и в чем неприемлемость простого прошедшего времени в Романе: это — ложь, выставляющая себя напоказ; простое прошедшее время очерчивает границы того, что следует считать правдоподобным, оно раскрывает область возможного и тут же указывает на его фальшивость<sup>41</sup>.

Выйдя из литературы и обретя абсолютную субъектность автора, Сорокин перезапускает роман заново, не обзревая разные виды письма как самостоятельный феномен, но моделируя их, не допуская практически никакой автономии и непредсказуемости текста<sup>42</sup>. Живое безумие «Сердца четырех», диктуемый письмом калейдоскоп зарисовок «Нормы» заменяется рационально сгенерированным слайд-шоу из пятидесяти микроновелл, маскирующим внутреннюю прямолинейность и ограниченность нарратива. Автору нечего исследовать

---

40 Сорокин В. Голубое сало. С. 159.

41 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 73.

42 «Сам факт умножения разновидностей письма учреждает новую Литературу в той мере, в какой последняя, создавая свой язык, стремится лишь к тому, чтобы быть воплощенной мечтой...» (Барт Р. Нулевая степень письма. С. 114).



в досконально понятном ему мире «Теллурии»: ни новую норму, ни язык реальных людей, ни особый язык, специально созданный для нового романного мира, потому что мир этот почти целиком состоит из самоцитирования и подгонки очевидных литературных цитат. Из множества шматов голубого сала в итоге скроен карнавальный костюм.

Дело происходит в безнефтегазовом будущем вскоре после «Метели», в котором на место «кубов» и «пирамидок» старых наркотиков пришли гвозди из редкого минерала теллура, забиваемые прямо в мозг странствующими мастерами-плотниками. За некоторыми вкраплениями почти весь изобразительный ряд — «образы», «протагонисты», «монстры», «текстуры» — заимствованы из ранних произведений, механически копируются по аналогии или буквально дорабатываются: мы узнаем рост в метрах гигантских лошадей и продолжительность жизни в годах крошечных людей («малых»), появившихся и поразивших воображение своей необъяснимостью еще в «Метели». Текст романа настолько равен самому себе, что не нужно даже гадать о возможной датировке событий. Это «Москва 2042» Войновича под властью православных коммунистов, и для демонстрации этой очевидной параллели автор расписывает долгий сюжет с прогулкой до серой громадины «кольцевой стены, отделяющей Москву... от Замоскворечья»<sup>43</sup>. Впрочем, в тексте очевидны цитаты и других классических утопий и антиутопий. Так, уникальный для российского социального прогнозирования инсайт Александра Чаюнова о территориальной раздробленности российского общества будущего по принципу политических режимов стал одним из главных источников вдохновения Сорокина в этом романе. Персонаж из будущего в чаюновской повести 1919 года рассказывал: «...в Якутской области у нас парламентаризм, а в Угличе любители монархии завели “удельного князя”, правда, ограниченного властью местного совдепа, а на Монголо-Алтайской территории единолично правит “генерал-губернатор” центральной власти»<sup>44</sup>. У Сорокина на Алтае располагается Республика Теллурия (единственное месторождение уникального теллура) под властью бессменного генерала-президента, на Урале еще идет борьба за создание Соединенных Штатов Урала, в Москве и Рязани монархии (в той или иной степени ограниченные властью обкома партии, если не совдепа). На многих страницах романа воспроизводится и специфическое визионерское письмо социальных утопий, высмеянное еще Стругацкими в «Понедельнике» (чтение в как бы непринужденной форме лекции по обществоведению случайно встреченному чужаку). Другим явным источником цитат в новом романе Сорокина служит «Остров Крым» Аксенова, причем наиболее авангардные и потому быстро устаревшие «фирменные» регистры аксеновского письма, имитирующие спонтанность и полифонию. Сюжет про ведущего прямую телетрансляцию кельнского репортера Рихарда Шольца, которого через наушник координирует продюсер Замира, чьи реплики совмещаются с описанием видеоряда на экране, является прямой цитатой-пародией телесцены в романе Аксенова (когда «три разбитных комментатора... непринужденно, с улыбочками, перебивая друг друга, рассказывали о случившемся два часа назад...»<sup>45</sup>).

43 Сорокин В. Теллурия. М.: Corpus, 2020. С. 24.

44 Чаюнов А. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии // Чаюнов А. Венецианское зеркало: Повести. М.: Современник, 1989. С. 197.

45 Аксенов В. Остров Крым. М.: Эксмо, 2017. С. 272.

Очевидно, Барт был прав в своем пессимистическом выводе о невозможности для писателя добиться полной свободы от литературы:

Так рождается трагедия письма, ибо отныне всякий сознательный писатель вынужден вступать в борьбу с всемогущими знаками, доставшимися ему от предков, знаками, которые из недр инородного прошлого нанизывают ему Литературу словно некое ритуальное действие, а не как способ освоиться с жизнью. <...> Тщетно будет он пытаться создать совершенно свободный язык; последний вернется к нему как продукт производства... писатель вынужден и дальше пользоваться этим отвердевшим языком, замкнувшимся на самом себе под чудовищным напором огромного множества людей, которые на нем не говорят. Существует, следовательно, тупик, в который приводит письмо...<sup>46</sup>

Сорокин прошел всю «алхимическую цепочку» ритуала освобождения от власти письма и обретения полной автономности писательской субъективности, чтобы оказаться в том же самом тупике. Только теперь он сам волен «нанизывать литературу» по своему произволу. Этим объясняется бесконечное самоцитирование в «Теллурии»: роман даже начинается с самопародии (писем рассказчика любовнику, как в «Голубом сале»), в тексте воспроизводятся и отдельные сюжеты, и специфический неоархаичный слог «Дня опричника». Поэзия окончательно «расколдовывается», коль скоро в новом романе Сорокина за ней стоит не особый вид письма, «Слово» с безграничной свободой, истинной и «пластами экзистенциальности», а полная свобода выбора автора, реализуемая им как право на произвол. Поэтому роман пестрит переименованными стихотворными строчками-цитатами, наглядно демонстрирующими, насколько игра автономной «нейросети» художественного письма отличается от продукта писателя, старательно имитирующего спонтанную генерацию новых смыслов: «бессоница, гарем, тугие телеса» или «Vbelomvenchikeizrozvperediuoroboros» (последняя псевдоцитата заботливо сопровождается сценой поедания персонажем собственного хвоста — для особо недогадливых читателей)<sup>47</sup>.

Лишив письмо всякой самостоятельности (подобно тому, как письмо лишает свободы обычных писателей), Сорокин тем самым лишил художественный текст функции автономной аналитической машины. В «Теллурии» минимальный объем недосказанности и еще меньший — непонятности для самого автора, которому слишком явно не терпится передать читателю некое развернутое логическое послание, не опосредованное и не усложненное инстанцией письма. Сорокин даже не утруждает себя облекать свое послание в умственные шарady, нарезая свой «месседж» на монологи персонажей. Порциями с первых страниц автор зачитывает историософскую лекцию об открывшейся ему логике российской истории начиная с 1917 года, через коллективизацию и индустриализацию, постсоветский переходный период, обсуждая проект «Гражданин поэт» и слитый протест на Болотной площади, переходя в дотошное уточнение очередности событий воображаемого будущего (и так довольно понятных из прошлых текстов). В отличие от неожиданных и часто незапланированных инсайтов ранних романов, социальный анализ «Теллурии» не представляет собой обществуведческой ценности. Так, в несколько заходов, с особой подачей транслируется мысль о том, что под видом заботы о со-

46 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 112, 113.

47 Сорокин В. Теллурия. С. 98, 293.

хранении исторической преемственности В. Путин окончательно ее разорвал и разрушил российскую государственность (главы XXXIX и XL). К моменту издания романа в 2013 году эта мысль являлась общим местом в профессиональной литературе. Причем этот вывод оказался синтезирован еще в «Дне опричника» (2006) — помимо воли автора и, судя по всему, даже без его ведома, являясь действительно оригинальным для своего времени. В этом и состоит преимущество вычислительных возможностей художественного текста, которым «Теллурия» не смогла воспользоваться.

Оставленные все же в романе фрагменты спонтанного художественного текста производят важные, хоть и неизбежно фрагментарные инсайты. Наиболее интересен новый эпизод в воображаемой истории будущего, ставший навязчивой темой в позднем творчестве Сорокина — нашествие исламизма на Европу, приведшее к «новому средневековью». Гораздо интереснее было предчувствие будущего в сюжете с гражданской войной на Урале, причем не само даже предсказание ДНР-ЛНР, а угадывание литературного стиля очерков о героических повстанцах а-ля Прилепин. Потенциально очень многообещающе намечена тема зооморфов — клонированных зверолоудей, но автор пока даже не до конца определился с их «устройством»: то ли это люди с идеальными человеческими телами и звериными головами, то ли мохнатые звери с человеческим сознанием.

Норма, литература и нация остаются центральными сюжетами Сорокина, но, по существу, большой роман добавляет немного к ранним рассуждениям. Чайновская идея политической «антиимперской» диверсификации России кажется Сорокину шансом возродить подлинную русскость:

Когда постсоветская Россия развалилась на куски! Вот тогда каждый русский вспомнил, что он русский! Вот тогда мы вспомнили не только веру, историю, царя, дворян, князей да графов, обычаи предков, но и культуру, но и язык! Правильный, благородный, великий наш русский язык!<sup>48</sup>

Одновременно в романе делается робкая попытка синтезировать «пострусскость» через гибридизацию не с глобальной европейской или китайской культурами, а с домашней инокультурностью — прежде всего тюркской. Так впервые после «Острова Крыма» с его языком яки появляются несколько строк русского с вкраплением казахского. По сравнению с реально протекающими сегодня языковыми процессами и уровнем изучения их социолингвистами — это очень скромная попытка<sup>49</sup>. Борясь с автономностью художественного текста, Сорокин не позволяет ему в полной мере реализовать интуитивное предчувствие значения гибридности, которое сам писатель сводит к избитой проблематике «исламизации Европы».

Личное преодоление литературы писателем (в бартовском смысле) реализуется в романе через изображение физического прекращения литературы. Книг в будущем нет, бумаги дома не держат, читать многие не умеют. Единственный любитель книг в романе, впавший от них в меланхолию и осознавший себя как личность — автономный мужской член, убежавший из «гарема» себе подобных, подобно носу майора Ковалева (глава XIII), и максимально на-

48 Там же. С. 61–62.

49 Ср., например: Алишариева А., Ибраева Ж., Протасова Е. Казахстанский русский: взгляд со стороны // *Ab Imperio*. 2017. № 4. С. 231–263.

глядно демонстрирующий диалектическую связь логоса и фаллоса. Функцию литературы полностью взяли на себя теллурные гвозди, добываемые из того же источника «во глубине сибирских руд», что раньше служил средоточием русской духовности. Новый супернаркотик прямо противопоставляется «пустым глазницам пыльных библиотек»<sup>50</sup>, обладая тем же, только гораздо более наглядным, эффектом дополнительного человеческого опыта и предвидения, что и книги.

Если Сорокин не хочет буквально уравнивать литературу и наркотики (в частности потому, что параллельный пик популярности в XX веке обеих «субстанций» продемонстрировал их принципиальную неэквивалентность), то «Теллурия» доказывает лишь одно: общество по-прежнему нуждается в трансперсональном медиуме моделирования и переживания человеческого опыта в образах, а не рациональных конструктах. О том, как соотносятся разные культурные формы, выполняющие идентичную функцию, — известная нам литература и некая возможная будущая структура — в романе ничего не говорится.

\* \* \*

Окончательное преодоление литературы и письма происходит в следующем, куда более компактном романе Сорокина, «Манарага» (2017) — подлинно послелитературном, точнее металитературном, трактате о литературоведении<sup>51</sup>.

В уже знакомом и лишний раз уточняемом будущем, скорее мировом, чем сугубо российском, но столь же внелитературном, подпольное братство бук-н-гриллеров (book'n'grill chefs) разъезжают по свету, подобно «плотникам» «Теллурии». По заказу богатых клиентов они готовят блюда на гриле, используя в качестве топлива старые печатные книги, больше не издающиеся и не читающиеся и существующие лишь в статусе музейных экспонатов. Публичный ритуал приготовления пищи на горячей книге называют «чтением». Для поддержания равномерного горения том листают при помощи «меча» — герой романа называет свой «Экскалибур» (предположительная этимология этого имени меча короля Артура, легендарного основоположника самого жанра рыцарского романа, — «нарушающий целостность в битве»). Понятно, что реальный предмет не может быть больше кортика или кухонного ножа (он и перевозится в небольшом кейсе), но Сорокину важно, чтобы это был именно меч, и именно Экскалибур. Не так ли препарировует книгу и литвед, перелистывая страницы и разрывая живую ткань повествования инструментом стальной логики? Книга служит топливом для приготовления его собственного блюда-интерпретации, после такого «чтения» от нее ничего не остается, кроме «голубоватого облака» — лишь эфемерного намека на былую телесность голубого сала и материальность синего льда. Литературоведы — члены профессионального цеха-корпорации («кухни») с жесткими внутренними правилами, работают лишь с аутентичными образцами книжной продукции, попытка подсушить контрабандой в качестве полноценного объекта для чтения фальшивку

---

50 Сорокин В. Теллурия. С. 398.

51 Марк Липовецкий отметил, что в «Манараге» Сорокин «уже сам выступает в роли критика» (Липовецкий М. Автопортрет художника с грилем: «Манарага» и литературоцентризм // «Это просто буквы на бумаге...»... С. 637).

сурово карается корпорацией. Каждый специализируется на определенной национальной литературе, но есть и специалисты по комплиту (сравнительному литературоведению).

В «Манараге» Сорокин делится с читателем своими оценками русской литературы, теорией пошлости и литературы второго ряда («сорта»). Кажется, что в литературоведческом романе из трех центральных тем творчества Сорокина — нормы, текста и нации — размышления о литературе подминают все прочие. Он расширяет обсуждение темы гибридности и продолжает развивать сюжет зооморфов, но скорее как декоративные элементы повествования, чем основу новой социальной нормы. Когда же дело доходит до проблемы общества как законодателя рамок письма (Барт), роман предлагает ответ не совсем на тот вопрос: не «Где источник общей речи и национального общежития?», а «Что там, в глубине земли, в центре Евразии?». Не в Красноярском крае, в географическом центре России, а на Урале, на глобальной границе Европы и Азии, обнаруживается та же многоуровневая шахта, что и в «Голубом сале». Но в ней не спрятаны никакие арийские артефакты, не укрывается тайный орден. В ней просто добывают графит, черную материю, из которой можно синтезировать все на свете (но можно и стержень для карандаша выточить, конечно). Тайна и сказка хтонического зрота (сексуального, национального) заменяется капиталистически-технологической утопией: все нужное можно воссоздать на молекулярном уровне, все желания удовлетворяются «умными блохами» — продуктом развития нанотехнологий и искусственного интеллекта.

Этот поворот малоинтересен с точки зрения социального анализа — что не удивительно, поскольку лишившейся автономии художественный текст Сорокина утратил былой потенциал спонтанного смыслопорождения. Но в логике титанической борьбы с письмом или глубокого исследования письма, которую я предполагаю в качестве сознательной движущей силы творчества Сорокина, это очень многозначительный шаг. Металитературность «Манараги», проявляющаяся на уровне сюжета в истории «литературоведов», на более глубоком уровне отменяет письмо экзистенциально, отмечая любую социальность (культуру и историю) как посредник между языком и «природой» и замыкаясь напрямую на самой элементарной ее основе — атомной структуре графита (др.-греч. «записывать, писать»).

Однако с того момента, как поэтический язык решительно пересматривает саму Природу — причем делает это в силу одних только особенностей своей структуры, не принимая во внимание содержания дискурса и не задерживаясь на его идеологической роли, — с этого момента письмо перестает существовать; остаются одни только стили; именно они позволяют человеку решительно повернуться лицом к объективному миру, не заслоненному образами, которые создаются в ходе Истории и социального общения<sup>52</sup>.

И если «Теллурия» состоит из каталога разнообразных писательских стилей, оставшихся после письма, то в «Манараге» между атомами письма (графитом) и текстом не остается ничего, даже литературщины. Сорокин позволяет своему герою мысленно произносить фразы, достойные плохих переводов иностранных книг или интернетных фанфиков: «Я — за мирное небо над жаровней»,

---

52 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 89.

«Облом в “Обломове”», «И я сделаю это, черт возьми!»<sup>53</sup>. Разговор между собой крутых спецназовцев и описание их внешнего вида выглядит пародией на детскую приключенческую повесть Аксенова «Мой дедушка памятник» (1970) или «Джин Грин — неприкасаемый» Аксенова, Овидия Горчакова и Григория Поженяна (1972):

- Голубые шершни, время настало?! — проорал блондин.
- Тряхнуть стальными мудьями!! — ответно заорали десантники.
- Обрушимся на врага как?!
- Гром и молния!!
- и т.д.<sup>54</sup>

Последние романы Сорокина написаны нарочито чужими — и ничьими конкретно — словами, максимально стремясь воспроизвести штампы массовой культуры:

Известно, что язык представляет собой совокупность предписаний и навыков, общих для всех писателей одной эпохи. Это значит, что язык, подобно некой природе, насквозь пронизывает слово писателя, хотя при этом не придает ему никакой формы и даже никак его не питает: он похож на абстрактный круг расхожих истин; лишь за его пределами начинает сгущаться своеобычность одинокого писательского слова<sup>55</sup>.

Уйдя от социальности «в тонкий мир с головой», Сорокин продолжает размышлять о зависимости литературы от разных форм природы (о чем не задумывался Барт), чему посвящена центральная сюжетная интрига романа. В уральской шахте, оборудованной как объекты организации «Спектр» в бондиане, один из «поваров»-предателей налаживает клонирование экземпляра романа «Ада» Владимира Набокова — альтернативной истории антимира (Анти-Терры), в котором запрещено электричество. Цитата из текста Сорокина, вынесенная на обложку «Манараги» — «Эпоха Гуттенберга завершилась полной победой электричества» — подчеркивает несовместимость письма антимира Набокова с письмом нового романного мира Сорокина (подобно темной материи — с нашей физической средой). Эта сложная концептуальная конструкция, требующая отдельного детального обсуждения, одновременно доказывает невозможность высокой литературы в привычном понимании в «нашем мире» и оптимистически утверждает ее реальность в иных «физических условиях».

В пространстве романа обескровленный автором художественный текст сохраняет остаточную возможность производства дополнительных смыслов хотя бы на структурном уровне, благодаря нестыковкам между внутренней логикой романа и заданными им самим обстоятельствам. Бук-н-гриллеры занимаются нелегальным, жестоко караемым делом, сжигая украденные из библиотек и музеев книги. Легальное производство клонов старых книг позволит им легализоваться и заняться официальным спокойным бизнесом. Но откуда у одного из «поваров» — чей бюджет мы представляем из текста — средства

---

53 Сорокин В. Манарага. М.: Corpus, 2017. С. 94, 183.

54 Там же. С. 187.

55 Барт Н. Нулевая степень письма. С. 55.

на баснословно дорогой инфраструктурный проект с разработкой шахты, на приобретение установки молекулярного копирования, найм персонала, включая службу безопасности, во всем превосходящую корпоративную структуру «кухни»? Второе связанное с этим противоречие — яростное сопротивление главного героя проекту клонирования книг и подчинение ему лишь благодаря воздействию на мозг новой кибернетической «блохи». Что именно возмущает его в перспективе жечь книги молекулярно клонированные, а не тиражированные типографским способом, да еще и легально?

Роман не дает прямого ответа на эти вопросы, логика художественного текста, подчиненная авторскому произволу, не работает так, как должна бы в полноценном художественном произведении. Но общий интертекст романов Сорокина, написанных за сорок лет, позволяет найти ответы. Никакой book'n'grill в принципе не совместим с технологией «умных блох», создающих и поддерживающих необходимые переживания и состояния не временно, подобно наркотикам и чтению литературы, а постоянно. Ни инкунабулы, ни клонированные издания не оправдывают эфемерный эффект «голубоватого облака»: не может быть денег на массовое клонирование «Ады» у обычного «повара» и не нужно оно, потому что кроме повара-литведа в новом мире книга никому не нужна. Во всяком случае, устойчивый рынок чтения создают только они — и толкователи, и основные квалифицированные потребители литературы.

Похоже, эта мысль примиряет писателя с профессиональными комментаторами его творчества (которые, вероятно, и не догадываются о степени раздражения, вызываемого их разрушительным испепеляющим «чтением»). Поэтому Сорокин дарует герою книги главное понимание литературы, пронизывающее все его творчество — как принципиальной трансгрессии. Мишель Фуко многословно формулировал свою теорию трансгрессии как длящегося переживания нарушения границы в процессе этого нарушения, не раньше и не позже<sup>56</sup>. Для передачи собственного восприятия трансгрессии Аксенов использовал джазовую идиому импровизации и синкопы, кажущуюся очень уместной: момент «перехода» обычно проскакивается нарративом как обладающий бесконечно малой длительностью. Был живой — и вот уже стал мертвый, был свет — настала тьма, была любовь — и прошла. Но смена привычного ритма нарратива синкопой подчеркивает ранее проходной момент, заставляет задерживаться там, где раньше проскакивали от одного статичного состояния в другое. Трансгрессия существует, лишь пока происходит затянувшееся нарушение границы, обязательно осознаваемое как нарушение. Таким образом, она вторична относительно определяющей границу нормы, но только трансгрессия предоставляет переживание полной аутентичности и субъектности (коль скоро норма всеобща и анонимна). Только трансгрессия позволяет увидеть норму со стороны. Максимальная острота наслаждения связана с трансгрессией: целью чревоугодника служит переживание постепенного насыщения, а не достигнутая плотная сытость; целью садиста — причинение страданий, а не обозревание трупа; эрос вообще является фантазией о бесконечно растянутом процессе достижения цели.

Возможно, изначально стимулированный социальной критикой, интерес к норме Владимира Сорокина основан именно на осознании фундаментально-

56 *Foucault M. A Preface to Transgression // Foucault M. Language, Counter-Memory, Practice. Ithaca, 1977. P. 29—52.*

го парадокса человеческого стремления к трансгрессии и невозможности зафиксировать и стабилизировать это состояние. С этим же связано и параллельное «бартовское» измерение его поисков: язык возможен лишь как трансгрессия уже существующих смыслов, но понятным его делает только подчинение определенной системе. Но и реальность системы (нормы) подтверждается лишь в момент ее нарушения, отстранения от нормы, создающего позицию для внешнего наблюдателя. Социальное взаимодействие неизбежно обладает эффектом трансгрессии — утверждения и преодоления нормы. Художественная литература существует лишь до тех пор, пока способна на трансгрессию — беспрецедентное использование и описание неопишуемого. Отсюда пресловутые «извращения» и «фантастика» творчества Сорокина: он постоянно воспроизводит ситуацию трансгрессии, поскольку живой язык существует только в трансгрессии, если не в создании новой Нормы, то хотя бы в нарушении сложившейся<sup>57</sup>. (В этой логике можно дать определение феномена классической литературы: классика впервые описывает и тем самым кодифицирует норму; все последующие писатели должны ее преступать, ревизовать, пересоздавать.)

Придуманый в «Манараге» бук-н-гриль при всей своей разрушительности и паразитировании на чужом творчестве имел дело с уникальной книгой, добытой с риском для чужой и своей жизни. Поэтому он являлся трансгрессией хотя бы с точки зрения уголовного кодекса — как прежде литература была трансгрессивной по содержанию. Перспектива легально воспроизводить механическую копию оригинала, щадя старые книги, в этой логике оказывается гораздо разрушительнее для литературы, чем огонь.

\* \* \*

Что же будет дальше? Будет ничего.

Литведам нужны хорошие писатели, обществу нужны литведы — профессиональные читатели и филологические факультеты, преподаватели которых даже студентов-естественников приобщают к культуре художественного текста как альтернативного механизма обработки и восприятия информации. Там и тогда, когда гуманитарные факультеты маргинализируют, и начинается «новое средневековье» трампизма и путинизма (а вовсе не из-за «понаехавших» мусульман). Корреляция отсутствия высшего образования с поддержкой Трампа доказана статистически<sup>58</sup>, но это частный случай общей тенденции упадка гуманитарного и *liberal arts* образования в последние пару десятилетий. Правда, нацизм и сталинизм опирались на классическую филологию и профессиональную историю и заключили пакт с их сегментами, официально признанными частью национального культурного канона (яростно уничтожая другие сегменты). Но эта непрямая и сложная связь требует еще исследования и осмысления — как историками, так и хорошими писателями. Формирующиеся на наших глазах сообщества наднациональной и постнациональной солидар-

---

57 О трансгрессии в творчестве Сорокина, в особенности кульминации ее в «Сердцах четырех», см.: Рыжков М. Медиум и автор: о текстах Владимира Сорокина // «Это просто буквы на бумаге...»... С. 37, 41–43.

58 Ср.: *Nietzel M.T.* Biden vs. Trump: The College Education Divide Is Wider than Ever // *Forbes*. 2020. June 15 (<https://www.forbes.com/sites/michaeltietzel/2020/06/15/biden-vs-trump-the-college-education-divide-may-be-wider-than-ever/?sh=5f31aeb77999>).



ности структурируются социальными сетями (ФБ, твиттер, ОК) и больше напоминают «моральные сообщества», оставляя центральное, пока что вакантное, место некой новой культуре. Очередной всплеск трансгрессии нормы, происходящий на наших глазах, связан с процессами постколониальной деконструкции старых структур власти, накрывшей общества первого мира — бывшие имперские метрополии. В пылу борьбы критика режимов гендерной и расовой гегемонии, структурировавших старые либеральные демократии, выглядит столь нормативной, что роль освобождающей трансгрессии берут на себя политически консервативные сторонники сохранения статус-кво (от высококолобых постмодернистов до пролетарских трампистов). История продолжается всегда и всегда порождает потребность в романе как способе экзистенциального переживания и переосмысления нового беспрецедентного мира.

Сорок лет Владимир Сорокин моделировал в своих романах ситуацию распада литературной среды и самого общества, питающего эту литературу и питающегося ею. И вот сейчас, когда этот ожидавшийся десятилетиями момент настал, когда российское общество распадается еще прежде, чем российское государство, когда литература все более маргинализируется во всех отношениях, Сорокину, кажется, нечего особенно сказать нам по существу о жизни «после литературы», да и не очень интересно. Для него это больше не социальное, а экзистенциальное состояние полностью преодоленного бартовского «письма». Сорокин, видимо, прояснил для себя и «социальные» вопросы, которые раньше создавали дополнительную глубину его произведений. «Русская литература умерла» (2001), «русский мир умер» (2017)<sup>59</sup>, трансгрессия стала нормой.

В то же время способность Сорокина создавать автономные смыслопорождающие художественные тексты никуда не делась даже в двух последних антилитературных романах. Во-первых, намечаются параметры настоящей, не лубочной «новой русскости» — не придуманной к середине XIX века статичной «этничности», а посреднической многоликой культуры, поддерживаемой разнообразным населением огромной территории бывшей России. Помимо англицизмов и китаизмов, в новых текстах Сорокина эта посредническая культура гибридизируется с казахским и башкирским языками, напоминая теперь культуру яки «Острова Крыма» (перспектива которой так испугала Аксенова, что он предпочел, переборов логику романа, отдать вольный Остров Крым под власть СССР как охранителя канона русской культуры). Новые герои Сорокина демонстративно гибричны (в частности, он тщательно расписывает принципиально гибридный социальный опыт главного героя «Манараги»). Во-вторых, появившаяся спонтанно, в позднем творчестве Сорокина постепенно развивается линия зооморфов. В «Манараге» уже цитируется и лирическая проза, и религиозно-экзистенциалистское откровение человеколюдей. Вместо умозрительного постгуманизма философов и обществоведов произведения Сорокина исподволь разворачивают тему глобального пересмотра границ между человеком и зверем, людьми и зверями. Но это, видимо, не те проблемы, над которыми ему самому интересно и остро необходимо размышлять. Как сказано в «Манараге» по поводу перспектив зооморфной прозы: «...жарить-то [здесь] не на чем! <...> Это всего лишь электронные вспышки... на голограмме стейк на зажаришь»<sup>60</sup>.

59 Сорокин В. Манарага. С. 18.

60 Там же. С. 147.

Говоря о традиционных писателях, находящихся в зависимости от письма, Барт допускал два варианта конвертации ими «природы» в литературу:

Горизонт языка и вертикальное измерение стиля очерчивают для писателя границы природной сферы, ибо он не выбирает ни свой язык, ни свой стиль. Язык действует как некое отрицательное определение, он представляет собой исходный рубеж возможного, стиль же воплощает Необходимость, которая связывает натуру писателя с его словом. В одном случае он обретает близость с Историей, в другом — с собственным прошлым. Но каждый раз речь идет о чем-то природном, т.е. о привычном образе действий, когда сама энергия писателя имеет лишь орудийный характер и уходит в одном случае на перебор элементов языка, в другом — на претворение собственной плоти в стиль...<sup>61</sup>

Сорокин вполне свободен выбирать и язык, и стиль, и если в своих поисках он преодолел интерес к «Истории» и перебрал все элементы языка, то ему остается еще исследовать собственное прошлое как воссоединение письма с «природным». Неутомимый трансгрессор, Сорокин прежде никогда не нарушал в открытую границы собственной биографии писателя. О творческой плодотворности этого выбора свидетельствует опыт Василия Аксенова — неочевидного предшественника Сорокина из иного поколения. После распада ткани художественного текста в псевдопублицистическом романе «Редкие земли» (2006) Аксенов смог создать новое полноценное письмо в автобиографическом романе «Таинственная страсть». Это история о реальных людях (включая автора) в той же мере, как и выдуманных; обусловленная реальными обстоятельствами, но при этом автономная; написанная специально созданным для нее языком и ставящая вопросы, на которые сам автор не знает заранее ответов (или эти ответы не совпадают с теми, что генерируются логикой художественного текста). Сорокинская «Теллурия» и означает буквально «редкую землю». Он может принять очередной пас от Аксенова и написать свой следующий роман не о культуре в себе, а о себе в культуре. Он может воздержаться от пересечения этой важной черты. Но иных возможностей письма — просто буквами на бумаге — у него, кажется, уже не остается.

---

61 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 58.

# Литературный модернизм в Норвегии: поэтика безличности Тура Ульвена

## От редактора

В свое время, на рубеже XIX—XX веков, норвежский модернизм был не только полноправной частью скандинавского и, шире, общеевропейского модернистского движения, но и во многом определял его — достаточно назвать Хенрика Ибсена и Кнута Гамсуна, радикально обновивших арсенал литературных, сценических, театральных форм и поставивших перед современностью ряд мучительных, трудноразрешимых вопросов. И тогдашней русской читающей публике, надо сказать, с этими «трудными» писателями повезло — их переводы появлялись своевременно, едва ли не синхронно с оригиналом. Сейчас в это сложно поверить, но только в период с 1896 по 1909 год увидело свет четыре (!) собрания сочинений Ибсена в разных переводах, основателю «новой драмы» посвящали работы Анненский, Шестов, Белый, Блок, Мережковский; в том же 1909 году выходит собрание сочинений Гамсуна в двенадцати (!) томах, на долгие годы автор «Голода» становится одним из властителей дум русской интеллигенции...

Потом что-то произошло (вообще-то многое), и норвежский модернизм второй половины XX века практически исчез с наших карт (в отличие от жанровой, облегченной литературы в духе Ю Несбё или Эрленда Лу). В своем интервью журналу «Вагант»<sup>1</sup> Тур Ульвен (1953—1995) упоминает с дюжину значимых авторов-соплеменников — и предшественников, и ровесников, — из которых переведены хорошо если двое-трое. Самому Ульвену посчастливилось больше: по-русски стараниями в первую очередь Дмитрия Воробьева и Нины Ставрогиной есть относительно небольшой, зато представительный корпус его стихотворений, есть программное интервью журналу «Вагант», а недавно в издательстве «Носорог» вышел роман «Расщепление» — единственная его крупная проза — удачный повод заполнить образовавшуюся лауну и очертить новые контуры европейского модернизма, не только норвежского.

1 Ульвен Т. Интервью / Пер. с норв. Н. Ставрогиной // TextOnly. 2014. № 42 (2) (<http://textonly.ru/case/?issue=42&article=38859>).

(Ульвен отталкивался от французского сюрреализма, переводил Рене Шара, Ханса Арпа, Леопарди, Сэмюэля Беккета и Клода Симона.)

Открывает блок специально написанная для «Нового литературного обозрения» статья **Сигурда Теннингена** «О том, что знают камни, по-норвежски», дающая краткий, но весьма познавательный очерк биографии и «поэтики безличности» Тура Ульвена в контексте послевоенной скандинавской литературы. Затем следует подборка стихотворений 1983—1993 годов, наиболее плодотворного и оригинального периода в творчестве поэта, когда он отошел от увлечения сюрреализмом и начал пробовать себя в том числе в короткой фрагментарной прозе. Скепсис в отношении традиционных сюжетных форм и поиски иной, ненарративной логики представлены в его эссе с характерным названием «Непрограммируемое». Завершает блок эссе **Ольги Баллы** «Иножизния Тура Ульвена», посвященное хитросплетениям и странностям «Расщепления».

*Александр Скидан*

# Сигурд Теннинген

## О том, что знают камни, по-норвежски

Sigurd Tenningen

What the Stones Know in Norwegian (Det steinene vet på norsk)

**Сигурд Теннинген** (Университет Агдера, Норвегия; факультет искусств, научный консультант; PhD) sigurd.tenningen@uia.no.

**Sigurd Tenningen** (PhD; Research Advisor, Faculty of Fine Arts, University of Agder, Norway) sigurd.tenningen@uia.no.

**Ключевые слова:** Тур Ульвен, норвежская литература, поэзия, поэтическая проза

**Key words:** Tor Ulven, Norwegian literature, poetry, poetic prose

УДК: 82

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_248

UDC: 82

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_248

В статье дается краткий обзор творчества выдающегося норвежского писателя и переводчика Тура Ульвена (1953–1995): от ранних стихов, написанных под влиянием французского сюрреализма, до глубоко оригинальных поэтических книг, обеспечивших автору прочное место в послевоенной скандинавской литературе, а впоследствии и прозы, тяготеющей к эстетике фрагментарного и незавершенного.

This article offers a brief overview of the prominent Norwegian writer and translator Tor Ulven's (1953–1995) artistic career, from the early poems inspired by French surrealism over the highly original poetry collections which secured him a firm place in the after-war Nordic literature to later prose works gravitating towards an aesthetic of the fragmentary and the incomplete.

Литературное наследие Тура Ульвена, покончившего с собой в 1995 году, довольно невелико по объему, однако по признанию и оригинальности может сравниться с творчеством главных скандинавских писателей XX века. Не будет преувеличением утверждать, что те одиннадцать книг, которые он написал за свою жизнь, обогатили нашу литературу новым регистром, чтобы не сказать — *новым языком*. Вместе с посмертно опубликованными стихотворениями вся его продукция умещается в два тома общим объемом примерно в 1200 страниц: стихи, эссе, один роман, малая проза и фрагменты. Кроме того, он немало переводил, прежде всего с французского (Рене Шар, Сэмюэл Беккет, Клод Симон и другие), а также с английского и итальянского. Быть может, он менее известен рядовому читателю, чем принадлежащие к тому же поколению Ян Хьерстад и Юн Фоссе, но есть все основания говорить, что Ульвен оставил значительный след в норвежской литературе наравне с упомянутыми авторами. Об этом следе метко высказался, в частности, Стиг Сетербаккен:

Мало какой писатель послевоенной Норвегии глубже и непосредственнее повлиял как на своих коллег из числа современников, так и на следующее поколение. Это влияние помогло крупным талантам обрести собственный голос, а таланты не столь значительные обрело на участь простых эпигонов [Sæterbakken 2012: 19].

Ульвен с самого начала апеллировал к читателям искушенным и восприимчивым; показательно, что, невзирая на скромный объем, написанное им по-

лучило довольно-таки широкую (по норвежским меркам) рецепцию. На сегодняшний день о его творчестве написаны три полноценных монографии, защищены три диссертации и напечатан ряд эссе и статей; кроме того, ему посвящены объемные специальные номера журналов «Vagant» и «Vinduet» в Норвегии и «Standart» в Дании. Хотя трудно с абсолютной уверенностью судить о жизненном сроке литературных произведений, кажется вполне естественным согласиться со словами критиков Торунн Борге и Хеннинга Хагерупа, писавших в своей монографии «Скелет и сердце» («Skjelett og hjerte», 1999), что Ульвен — «одно из немногих литературных имен нашего времени, которые с почти стопроцентной вероятностью не померкнут и для будущих поколений» [Borge, Hagerup 1999: 20].

До сих пор не существует ни одной биографии Тура Ульвена, а источником скудных общеизвестных сведений о нем по большей части выступают литературные коллеги и друзья. Согласно стандартным биографическим справкам, Ульвен родился в семье, принадлежавшей к типичному норвежскому рабочему классу, в Орволле — районе Осло — в 1953 году. Он так и не получил никакого формального образования, но некоторое время посещал ослоскую Экспериментальную гимназию, где поощрялась активная роль учеников в учебном процессе и принятии решений. Там он влился в контркультурно-анархистскую андерграундную среду, сложившуюся вокруг фэнзина «Dikt & datt». Именно в этом издании он в 1972 году опубликовал сюрреалистическое стихотворение «Дроздовые острова», впоследствии воспроизведенное в полном собрании его стихотворений. В ранних текстах Ульвена вообще просматривается явная близость к сюрреализму, которую, пожалуй, правильнее всего интерпретировать как проявление того, что Ханс Магнус Энценсбергер однажды назвал «норвежским непопаданием в такт», — то есть провинциальной обособленности, в сфере искусства дающей питательную почву для растений необычных и оригинальных [Enzensberger 1984].

Иными словами, Ульвен обладает всеми чертами поэта-самоучки — автора, который через самообразование и бесчисленные подражания приходит к выработке собственного голоса. В своем единственном опубликованном интервью, данном журналу «Vagant» в 1993 году, Ульвен называет себя «ортодоксальным сюрреалистом примерно с 1971-го по 1979-й», упоминая, что в те годы «протудировал несколько тысяч страниц сюрреалистической теории и лирики» [Hagen, Schram Hoel 1993]. Это высказывание отсылает к определенной программной позиции, которая подкрепляется библиографией: в 1972 году Ульвен перевел подборку стихотворений франко-немецкого писателя и художника-сюрреалиста Жана (Ханса) Арпа. Эти тексты были напечатаны в авторитетном журнале «Vinduet», который в то время редактировали поэты Хьелль Хеггелунн и Ян Эрик Волл. В 1974 году Ульвен написал сценарий сюрреалистического короткометражного фильма под названием «Человек с птичьим мозгом» («Mannen med fuglehjernen») и сам сыграл главную роль. В 1976 году он, что любопытно, участвовал с подборкой рисунков в международной выставке сюрреализма в Чикаго, а годом позднее напечатал стихи в журнале «Basag» под псевдонимом Людвиг Варгфут, причем биография Варгфута обладала безошибочными чертами сходства с его собственной: родился в Осло в 1953 году, работал машинистом подъемного крана, играл на блюзовой губной гармошке.

Тогда же вышла дебютная книга Ульвена «Тень первоптицы» («Skyggen av urfuglen», 1977), тоже отмеченная явным влиянием французского сюрреа-

лизма в духе Поля Элюара и Андре Бретона. Отчетливее всего это проявляется в избыточном богатстве образности, причем в самом соположении всех этих сталкиваемых друг с другом неоднородных образов не прослеживается какого-либо упорядочивающего принципа. Вот, например, одно из стихотворений отсюда под названием «Ночная энтомология»:

Древняя рыба с водобоязнию  
парит под грозовыми тучами

Булавки хлещут  
по рыжему бетону пустыря  
где прожектор вот-вот отловит  
твою съёженную фигурку

[Ulven 2013a: 17].

Что это, как не сюрреализм французского образца в сочетании с норвежским непопаданием в такт? Это стихотворение отнюдь не единичный пример в творчестве Ульвена, и, хотя впоследствии поэт дистанцировался от сюрреализма, стало общим местом утверждать, что сюрреалистическое влияние заметно на протяжении всего его творческого пути. Но если, начиная со второй книги «После нас, знаки» («Etter oss, tegn», 1980), все-таки уже не приходится говорить об «ортодоксальном» сюрреализме, то объясняется это умением Ульвена претворять импульсы, полученные от Элюара и других, в концентрированный и сдержанный образный язык. Этот образный язык, тоже на удивление богатый, вместе с тем оказывается гораздо более *последовательным*. Мотивы становятся более простыми (в смысле большего единства), а мелкое членение строк и строф дает стихотворениям больший акустический простор. Сюда добавляется более выраженная доля образов и мотивов, тематизирующих долгие временные промежутки, как в этом тексте из книги «Точка исчезания» («Forsvinningspunkt», 1981):

Тихо

в зале.

Челюсть,  
выкопанная из земли,  
склонила  
над микрофоном

и ревёт

вымершим  
голосом

ледниковых времён

[Ульвен 2010: 91].

С формальной точки зрения стихотворение довольно типично для Ульвена. Оно состоит из двух завершённых периодов, разбитых на девять стихотворных

строк<sup>1</sup>, связанных при помощи анжамбеманов. Длина строки варьируется от одного до трех слов. Кроме того, текст содержит пять пустых строк, служащих выделению отдельных слов и фраз. Описываемая ситуация, возможно, позамышлена из музея естественной истории. В то же время во всей этой сцене есть нечто театральное, будто бы гротескная пресс-конференция, где к публике обращаются ископаемые останки.

Еще одна бросающаяся в глаза черта многих стихотворений Ульвена — употребление личных местоимений в безличном смысле. В его стихах часто фигурируют «он», «я», «мы» или «ты», однако трудно связать эти местоимения с какими-либо определенными характеристиками. Они остаются подчеркнуто *анонимными*, что, вероятно, можно понимать в свете ульвеновской эстетики безличности, если воспользоваться выражением датского исследователя поэзии Петера Стейна Ларсена [Larsen 2003]. Речь идет о такой лирике, которая не стремится в первую очередь к субъективному или экспрессивному высказыванию, а потому не должна интерпретироваться через призму единственной личности, аутентичной и авторитетной. В качестве случайно выбранного примера приведу следующее стихотворение из книги «Мусорное солнце» («Sæppelsolen», 1989), где «мы» обращается к некоему трудноидентифицируемому «ты»:

Ты, верно, думал,  
что это всё.

Мы увернём тебя  
в тебя же;

поведаешь о том,  
что знают камни,

по-норвежски

[Ulven 2013a: 223].

Перед нами опять-таки типичное ульвеновское стихотворение, которое состоит из двух периодов, распределенных между четырьмя строфами. Некое загадочное «мы» обращается к «ты» при помощи апострофы (одной из самых распространенных в поэзии Ульвена фигур речи), и затруднительно решить, кому или чему соответствуют оба местоимения. Кроме того, почти угрожающий тон стихотворения еще больше мешает понять, кто или что говорит. Главный момент текста — две заключительные строфы, где возникает связь между «тем, что знают камни», и языком стихотворения (норвежским).

Это сочетание простых мотивов и сложных сопоставлений Ульвен переносит и в прозу; его первой прозаической книгой стало собрание фрагментов «Погребальные предметы» («Gravgaver», 1988). Впоследствии Ульвен выпустил еще три сборника фрагментов или малой прозы и один роман; посмертно вышла гибридная по жанру книга «Камень и зеркало» («Stein og speil», 1995). Хотя «Погребальные предметы» — первая у Ульвена чисто прозаическая книга, речь не идет о некоем полном формально-жанровом повороте. Как отме-

---

1 В оригинале на одну строку меньше, чем в цитируемом переводе. — *Примеч. пер.*



чает литературовед и специалист по Ульвену Уле Карлсен, нет причин преувеличивать жанровые различия в творчестве писателя, поскольку его проза «пронизана поэтической первоначальной формой» и во многом должна читаться так, «как если бы это была поэзия» [Karlsen 2003: 1]. Если ульвеновская лирика в целом может восприниматься как более или менее бессобытийные мгновенные образы (правда, «мгновения» эти вмещают в себя тысячи или миллионы лет), то повествовательная проза связана с разворачиванием нарратива. Между двумя этими полюсами существует ряд смешанных форм.

Кажется естественным рассматривать эти книги как порождение некоего особого поэтического, а возможно и психологического, склада. Но точно так же, как Хорхе Луис Борхес считал, что «предшественников» Кафки можно найти всюду в мировой литературе — от Зенона до Кьеркегора и Леона Блуа, — так и тексты Ульвена неправильно было бы всецело индивидуализировать. Скорее, его стихи и проза обнаруживают ряд своеобразных переключек с *Weltschmerz* романтиков (Леопарди, Шопенгауэр), французским сюрреализмом и тем, что, пожалуй, можно было бы назвать скандинавской (но не лютеранской!) скупостью. Исследуя в своей прозе возможности повествования, Ульвен опирается на фрагмент, что с точки зрения повествовательной техники означает переход от законченных нарративов к осколочности и незавершенности. Тот факт, что сам Ульвен подчеркивал важность этого сдвига, проявляется в жанровых определениях, которые он давал своим книгам прозы. Такие жанровые подзаголовки, как «фрагментарий» («Погребальные предметы»), «истории» («Нет, не то» / «Nei, ikke det», 1990, и «Ждать и не видеть» / «Vente og ikke se», 1994), «прозаические отрывки» («Поглощение» / «Fortæring», 1991) и «mixtum compositum» («Камень и зеркало»), призваны направлять интерпретацию в сторону незавершенного. Из шести книг прозы лишь «Расщепление» («Avløsning», буквально «Смена» или «Замена», 1993) имеет более конвенциональное жанровое определение — «роман». Но и здесь следует ясно понимать, что речь не идет об эпическом романе в традиционном смысле. Книга скорее состоит из нескольких монологов, соприкасающихся между собой как раз в плоскостях разлома, в области фрагментарного, где разные рассказчики «сменяют» (*avløser*) друг друга.

В заключение, чтобы дать читателям некоторое представление об ульвеновской прозе, приведу небольшой отрывок из «Погребальных предметов». Этот текст — размышления о грампластинке с записью Трагической увертюры Брамса, исполненной Симфоническим оркестром NBC в нью-йоркском Карнеги-холле в 1953 году (спустя примерно неделю после рождения автора). В качестве вступления или пролога ко всей книге (мы все еще находимся на первой странице) эта увертюра задает тональность, сообщая «Погребальным предметам» минорное звучание. Далее текст разворачивается как лавина избыточных и вместе с тем последовательных ассоциаций:

Какая-нибудь дата. Например, 22 ноября 1953 года. В тот день — или скорее вечер (по местному времени) — Артуро Тосканини дирижировал Симфоническим оркестром NBC, игравшим Трагическую увертюру Брамса. Несомненно, дирижировал он тогда и другими произведениями, однако из всего концерта на этой грампластинке, чей золотистый конверт блестит передо мной прямо сейчас (в уже устаревший настоящий момент), содержится запись только тех 14 минут 7 секунд (указанных на обложке), которые понадобились Тосканини для исполнения

именно этой вещи, самой, быть может, мрачной и неумолимой у Брамса (наряду с пассакальной темой в Симфонии № 4), с ее неотступными, отчаянными маршевыми ритмами, с провалами грозных пауз, подобных гнегущей иссиня-черной тьме между двумя раскатами грома — или тому неизвестно сколько длящемуся мгновению, когда взрывающееся здание, готовое вот-вот рухнуть, как бы повисает напоследок, перед тем как опуститься, будто роскошный лифт, в пенный океан смыкающейся над ним пыли. Похоже на аплодисменты [Ulven 2013b: 19].

*Перевод с норв. Н. Ставрогиной*

## Библиография / References

- [Ульвен 2010] — *Ульвен Т.* Избранное / Пер. с норв. И. Трера и Д. Воробьева при участии М. Ньюдала и Г. Вэрнесса. Кнопшарп; Чебоксары: Ariel, 2010.  
(*Ulven T.* Izbrannoe. Knopparp; Cheboksaary, 2010. — In Russ.)
- [Borge, Hagerup 1999] — *Borge T., Hagerup H.* Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1999.
- [Hagen, Schram Hoel 1993] — *Hagen A. v. d., Schram Hoel C.* Et språk som gløder, men later som det ligger under kaldt, ildfast glass. Intervju med Tor Ulven // *Vagant*. 1993. № 4 (<http://www.vagant.no/et-sprak-som-gloder-men-som-later-som-om-det-ligger-under-kaldt-ildfast-glass/> (accessed: 01.05.2021)).
- [Enzensberger 1984] — *Enzensberger H.M.* Norsk utakt / Overs. av L. Tømte. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.
- [Karlsen 2003] — *Karlsen O.* Innledning // *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap* / Red. av O. Karlsen. Oslo: Unipub Forlag, 2003. S. 1—10.
- [Larsen 2003] — *Larsen P.S.* Tor Ulven og modernismens poetikk // *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap* / Red. av O. Karlsen. Oslo: Unipub Forlag, 2003. S. 13—36.
- [Sæterbakken 2012] — *Sæterbakken S.* Avsjeling. Etterord til Tor Ulvens *Avløsning* // *Vagant*. 2012. № 4. S. 19—25.
- [Ulven 2013a] — *Ulven T.* Dikt i samling. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2013.
- [Ulven 2013b] — *Ulven T.* Prosa i samling. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2013.

Тур Ульвен

## Из стихотворений 1983—1993 годов

\* \* \*

Если бы эволюция  
шла вспять,

от  
сложных форм  
к всё более

простым, то  
жизнь стала бы  
в конце концов

очень простой.

\* \* \*

Отсюда  
мне виден чёткий очерк  
лесной опушки

на фоне июньского неба,  
вечер. Деревья медленно скользят  
во мрак друг друга. День  
скользит вместе  
с планетами  
от зелёного  
к чёрному.

Я должен пробиться сквозь свои глаза  
к темноте  
и безмолвию  
по другую их сторону.

Но кто скажет, в чём  
разница между  
чернотой и зеленью?

Кто живёт  
и шевелится  
в твоих руках,

когда ненадолго  
вглядишься в них на свету?  
Многие. Те же,

кто никогда не  
существовал.

Кто есть и кого  
нет — прямо

сейчас?

Лес живой.  
Ты чувствуешь запах  
полночной  
еловой хвои. Ветер  
шумит

в тебе. В нас

7—8.06.1983

\* \* \*

Сегодня вечером  
будет маленькое  
новшество. Они явятся

изводить тебя  
тишиной.

6.07.1983

\* \* \*

Дефект речи,

что всё разрастается,  
пока слова не лопнут и не  
отслоятся от дыхания,

а фонемы не хлынут  
из слов,  
черны,

как бы крылатым дождём из пепла,  
потихоньку светлеющим

и переходящим  
в снежинки,

теперь они падают  
над вековечной равниной  
в Голландии,

снег лежит там

пиши!

или просто иди, иди  
куда подальше

пищи́!

17.11.1983

\* \* \*

Конечно, у тебя есть крылья:  
сперва белые, потом чёрные,  
потом снова белые.

Затем перья кружат над землёй,  
как листва,  
а тяжесть плоти уменьшается,  
мышцы тают  
и жилы. Теперь

в костяном глокеншпиле  
крыльев остались одни  
тонкие спицы —

а ты всё летишь! Пльвёшь  
дальше в виде скелета,

окаменелости, выпростав крылья  
из самой горы,

неподвижно  
паря

25.11.1983

\* \* \*

Прежде чем уснуть  
в спальном мешке  
из растущей травы,  
приникни ухом  
к земле. Слышишь — слабый

перестук  
шагов: Ботфорты, туфли с пряжками,  
железные набойки и сандалии.  
Но больше босые ноги.

Некий ритм.  
Они всё

ближе. А вот уже

ушли далеко  
вперёд.

*19.06.1983—29.02.1984*

### (ИЗ КНИГИ РЕКОРДОВ)

Смотрите:  
женщина с самыми

маленькими в мире глазами.

Просто пара  
сморщенных впадинок  
в голове,

будто от вдавленных  
судьбой изюминок.

Она ничего не видит.

Но есть и такие,  
у кого вообще нет  
глаз.

Иные рождаются  
без головы.

Иные вообще не  
рождаются. Разве что  
в мыслях.

Их

глаза и есть самые  
маленькие в мире.

*7.03.1984*

\* \* \*

Камни,  
знававшие,  
что они камни.

Кости, знававшие  
синтаксис.

Зов бытия,  
обращённый  
внутрь, в собственную

пустоту.

Вся съеденная тобою  
пища, все мысли  
в мозгу — отмыты до

камней, костей.

*5.10.1984*

\* \* \*

В хлопьях снега,

что падает, пряча  
твои следы  
от вечера,

уже содержатся  
завтрашние следы — и тот снег,

что падает  
и на них. А остаётся  
один

голос без головы,  
песня,  
звучащая так же светло,

Из стихотворений 1983—1993 годов

как этот снег,  
что падает вместе  
со всеми следами  
сквозь бесследность,

столь же нетронут,  
сколь ты нерождён. И чудо в том,  
что ничего не случалось, что

ни у чего нет  
ни истории,  
ни имени,

только голос  
летающего снега.

1990

\* \* \*

Ну-ка, попробуем закусить  
на природе, за пище-

отталкивающим столом. Опять

всё сбросил. Очередной банкет  
в пролёте.

И пусть летит. А родниковая вода  
пусть заливает

чёрную, гладкую, несъедобную  
горбушку  
камня.

22.02.1993

*Перевод с норв. Н. Ставрогиной*



## Непрограммируемое<sup>1</sup>

Эпоха Просвещения и романтизм одновременно? Во всяком случае, в последние годы норвежская литература демонстрирует странно противоположные тенденции, — что необязательно дурной признак. Там, где царит тотальное литературное единообразие, диктатором (вероятно) становится или полковник, или законодатель мод, даже если последний и облачился по случаю в скромный костюм массового производства (в скобках же можно задаться вопросом: не выступал ли еще совсем недавно индустриальный рабочий, подобно крестьянину предшествующих столетий, литературным носителем идеально-типических ценностей интеллектуалов, — в качестве реального социального субъекта, однако сам того не зная либо не желая брать на себя эту хилястическую роль; революционный рабочий, — как и, например, *bon sauvage* просветителей, — представлял собой явление литературное (и художественное); впоследствии, в 1980-е годы, он в общем и целом из книг исчез).

В очень схематичном виде истекающее литературное десятилетие можно разделить на две в чем-то параллельные, а в чем-то пересекающиеся линии: одной соответствует конструктивистский роман, другой — эмоциональная лирика.

В норвежской литературе (хотя, конечно же, не в литературе вообще) этот насквозь (в теории) интеллектуальный роман выглядит неким новшеством. Разумеется, любой хороший роман — и норвежский не исключение — имеет, по-видимому, свою композиционную схему и свою литературную логику; не считая «Баллады о сновидении»<sup>2</sup>, ни одно крупное художественное повествование (чего нельзя сказать о нехудожественной прозе: странная примета времени), пожалуй, не велось еще от первой до последней страницы в состоянии парапсихологического экстаза; произведения осознаются как таковые. Напротив, вымышленные герои книг эксплицитно или имплицитно воспринимаются (и авторами, и читателями) как некие живые, в значительной степени самостоятельные големы: у этих людей есть биография, предшествующая событиям романа и продолжающаяся после того, как последняя страница окажется перевернута (если только они на ней не умрут); психологи готовы препарировать их внутренний мир; жизнь (так сказать) может столкнуть их с оценкой их поступков как морально недопустимых — или, наоборот, достойных подражания; подчас их становится прямо-таки жаль. Эти представления (понятные, стойкие и не вполне беспочвенные: даже настоящий человек для других всего лишь «феномен», принципиально непознаваемый изнутри) по-прежнему распространены, нередко среди писателей, которые имеют дело с тяготеющим к эпосу литературным рынком, где для хорошей истории требуются пластические фигуры в натуральную величину.

1 Опубликовано в журнале «Vinduet» (1989. № 2).

2 В этой известной норвежской средневековой балладе описываются видения загробного мира, явившиеся герою во сне, который длился с 24 декабря (рождественский сочельник) по 6 января. — *Здесь и далее примеч. пер.*

Конструктивистский роман, как известно, саботирует эту радость симулированной жизни (опять-таки в скобках: почему воображаемая жизнь иногда оказывается предпочтительнее реальной? не потому ли, что жизни как бы слишком мало, что ей чего-то недостает, какого-то гула судьбы, чего-то такого, что должно было наступить, но заставляет себя ждать, вот люди и читают тем временем книги, в которых это что-то наступает снова и снова?), делая это с продуманным (и зачастую веселым) цинизмом; в данном случае роман понимается как тщательно, от первой страницы до последней, продуманная «конструкция» и, соответственно, теряет свой престижный статус полупоэтического «естественного явления», становясь литературой среди прочей литературы, словом из продолжающегося в обоих направлениях (истории литературы и будущих книг) текста, которое призвано быть скромным акцентом в нескончаемом анонимном бормотании литературных форм, а вовсе не криком страдания или ликования из плотских или духовных уст. В определенном смысле этот романский поджанр сделал выводы из того факта, что литература всегда мертва. По той же причине он, как ни парадоксально, ввел в книгу самого автора. Прежде подобное служило гарантией ее правдивости, но теперь все наоборот; если раньше писатель благодаря своему присутствию, нередко в роли рассказчика, выступал гарантом своей истории, то сегодня авторское присутствие в книге свидетельствует о том, что и сам он, стоит ему только проникнуть в текст, тоже превращается в фиктивную фигуру, своего рода анти-Лазаря. Даже если он не принадлежит к галерее действующих лиц, то все равно присутствует в качестве программиста, который вводит текст, полный скрытых или явных цитат, нарушений иллюзии, жанровых пастишей и стилизаций, иронически, подчас шутивно, обходится с персонажами и так далее. Это все известно. Однако в антиинтеллектуальной норвежской традиции, где чувство почти приравнивается к морали, а мораль в любом случае является чувством, это кажется чем-то шокирующим, чуть ли не католическим (ведь католики, по мнению богословов, главным человеческим свойством считают интеллект, тогда как протестанты выделяют скорее волю) и уж точно неприятным — за исключением тех случаев, когда форма оказывается до того увлекательной (например, коварно маскируясь под детективный роман), что про конструкцию можно и забыть. Между тем автор про нее не забывает, а от читателя по-прежнему требуется усилие понимания: книга, напоминающая тест на уровень интеллекта, — испытание для самых честолюбивых.

Типичная для того же времени лирика как будто бы развивалась в почти противоположном направлении. «Большие слова оставил я / позади. <...> Большие слова держат уверенный курс, / исчезая»<sup>3</sup>. Прошло немало времени с тех пор, как эта поэтика была сформулирована одним из крупных поэтов 1960-х годов, а потому не удивительно, что в начале 1980-х годов, после десяти лет пуританского ограничения притязаний, лексикона и тематики (что, несомненно, отнюдь не входило в намерения процитированного лирика), поэзия в итоге вернула себе громкую риторику и заново вспыхнувший пафос. Не одни только возвышенные излияния чувств обрели (или заново обрели) свой язык; слово «фантазия» вдруг сделалось чем-то вроде универсального ключа к потаенным сокровищам поэзии, а ориентированная на пользу, трезвомыслящая

3 Строки норвежского поэта, редактора и переводчика Хьелля Хеггелунна (1932—2017), чьей поэзии Ульвен в том же 1989 году посвятил отдельную заметку.

норвежская лирика взорвалась безудержным мельканием образов сродни рок-клипам тех лет, с той разницей, что у поэзии были куда более традиционные предки: мировой модернизм межвоенного периода, прежде всего сюрреализм, воспринятый либо от французских поэтов-пионеров, либо через более виталистическую и «нечистую» латиноамериканскую поэзию, а в иных случаях — в переработанном виде — через немецкую или шведскую лирику (где рецепция сюрреализма с его богатым воображением насчитывала уже несколько десятилетий); кроме того, наблюдалось определенное влияние нервной, неоэкспрессионистской датской поэзии, а быть может, просто-напросто своеобразное возрождение норвежской драматически-пышной метафорики 1950-х годов (или более ранней), когда регулярным метром могли выражать метафизический смысл: симметрия, иерархия, порядок нередко сочетались с буйной барочной образностью.

Если конструктивистский роман был встречен в штыки из-за своей чрезмерной умопостигаемости, то с новой лирикой то же самое, пусть и в меньшей степени (не потому ли, что поэзия слывет сферой эксцентричного, субъективного и загадочного, избавленной от предъявляемых к прозе требований эффективности? но разве прозаические образы становятся более понятными оттого, что разворачиваются по мере продвижения повествования, которое подражает реальной жизни с ее предполагаемыми целенаправленностью и устремленностью к пользе, — как если бы «кажущееся» было понятнее просто «кажущего себя?»), произошло потому, что для воспринимающей традиции она была непонятной. Лирика, пусть даже с некоей долей экстравагантности, считается приемлемой до тех пор, пока не выходит за пределы, так сказать, аллегорического, то есть, во-первых, черпает свои образы из сокровищницы традиции с особым упором на природу и этапы человеческой жизни, а во-вторых, отсылает к морально-гуманистическим (или религиозным) ценностям, поскольку такая поэзия при всей своей туманности тяготеет к абсолютной переводимости (или абсолютной непереводаемости, но тогда в направлении сверхчувственного смысла, перед которым читателю остается лишь благоговейно смириться). Новая же лирика, напротив, склонна позволять образам покоиться в самих себе. Или наоборот — беспокойно кружиться, рождая все новые образы, однако принципиальной остается при этом непереводаемость, то есть их языковой маскарад: образ говорит именно это — и одновременно нечто другое, признавая, в сущности, что у него не два языка (как у стихотворения-аллегии: конкретный образ и его смысловое наполнение), а сто языков (Пауль Целан: «das hundertzüngige Meingedicht»<sup>4</sup>). В принципе, это объясняется тем, что для норвежской традиции такое понимание поэзии явно чуждо и непривычно; поэтому иногда приходится видеть, что сюрреализм в качестве «формы» (или орнаментики) используют для изображения довольно-таки очевидного положения вещей или, наоборот, систематически эксплуатируют как механическое зеркальное отражение обыденного языка. Есть и новая разновидность лирики, вдобавок совершенно выпадающая из предлагаемой здесь грубой схемы, — (само)рефлексивная, интеллектуальная, которую уместно

4 Цитата из книги стихов «Поворот дыхания» (1967); в оригинальном написании: «das hundert- / züngige Mein- / gedicht»; в переводе Алёши Прокопьева: «сто- / языкое я- / стихо-мнени-я» («Вытравлена...»); в переводе Анны Глазовой: «сто- / языкое мое- / стихотворение» («Вытравлены...»).

противопоставить эмоциональному (или даже «новому духовному») роману, так что путаница, как водится, только возрастает — или обобщение становится таким мелочным, каким оно, в сущности, и является. По той же причине здесь не затрагивается и открытый, подчас ожесточенный, конфликт между романистами и критиками.

Итак, формальное и теоретическое обновление — но вместе с тем некий раскол. Литература как будто бы стала более рассудочной и более эмоциональной сразу. В этом можно усмотреть общий рост литературной энергии, что, казалось бы, заведомо предпочтительнее застойной непритязательности. Однако при ближайшем рассмотрении ни один из обрисованных выше подходов к литературе, конечно же, не оказывается незабываемым.

Очевидно, что роман не может возникнуть в некоем вакууме вне разума. Самое слепое и пылкое вдохновение неизбежно пропускается через линейную логику языка с его грамматико-семантическими границами. Эти границы растяжимы, но не до бесконечности. При желании можно представить роман, написанный одними неологизмами (но чем заменить слова вроде «и», «или», «с»?) на основе старых слов или морфем, — однако не литературный текст без связи с кодифицированным смысловым содержанием. Вернее, такие тексты (но не «романы») уже написаны, в частности дадаистами и летристами, и любовью, кто пробовал читать подобное, знает, что их развлекательная ценность (а она по большому счету единственная) радикально снижается по мере увеличения длины текста: они захлебываются собственным монотонным шумом. Факт, в общем-то, банальный.

Но автор конструктивистского романа идет другой дорогой. Вместо того чтобы бежать сломя голову от навязчивого смыслопорождения, он пытается досконально им овладеть, не только путем скрупулезной кодировки формы, но и (в метаромане) путем включения рефлексии о форме — или формообразования как такового — в сам текст. В этом проявляется тот факт, что писатель не просто знает, что пишет роман (а не описывает нечто реальное), но и знает об этом своем знании, тем самым рефлексировав о необходимых условиях книги (или жанра). Таким образом, высшей целью (или средством?) выступает интеллектуальное овладение материалом и формой (которые неразделимы), то есть наблюдается тенденция к очищению текста от любых случайных, нерациональных элементов.

Возможно ли это вообще? Ведь насквозь рациональное литературное произведение должно не только поддаваться объяснению как по частям, подобно механизму или компьютерной программе (где не должно быть ни одной нефункциональной составляющей), так и, разумеется, в своей целостности. Оно должно еще и заранее учитывать все мыслимые критические интерпретации (которые могли бы указать на непродуманные места в тексте, его слепые пятна) — не только уже существующие, но и любые возможные будущие трактовки, потенциально идущие вразрез с авторским замыслом. В истории литературы предостаточно примеров такой судьбы, постигшей произведения прошлого, — а современные романы скоро превратятся в чтение из прошлого. Нельзя застраховать вещь от того, чтобы вместо задуманного автором хладнокровия в ней отыскивали страсть. Главная фундаментальная слабость конструктивистского романа состоит в том, что он (на уровне тенденции, всегда на уровне тенденции; никогда литературе не избавиться от своих колебаний) симулирует полное владение языком; подобно бодлеровскому денди, он хочет жить и уме-

реть перед зеркалом, перед собственной (само)рефлексией, дабы никто не смог попрекнуть его за недостаток изящества в чем бы то ни было. В каком-то смысле это кажется почти что параллелью к попыткам полного интеллектуального овладения жизнью — такого, чтобы ни одно слово не было невзвешенным, чтобы в мыслях и поступках не было ни намека на непоследовательность, чтобы никакое спонтанное побуждение не могло сорвать маску с суверенной личности. Загвоздка в том, что в литературе изящество тоже имеет свои границы: она не может видеть себя одновременно сзади и спереди, непрерывно, во все времена.

Лирика, которая, казалось бы, черпает из никогда не оскудевающего кладезя бесконечно струящихся образов, занимает другую, можно сказать противоположную, позицию. На первый взгляд, в поэтических текстах царит безграничная свобода, как будто бы в любой момент можно чудесным образом переместиться куда угодно; этот пребывающий в вечном становлении язык намекает, что все изменчиво, все возможно. Однако возможно не все. И в литературе тоже. Поэзия (незримо) скована, в частности, старыми литературными формами, а новая норвежская лирика во многом берет пример с произведений того периода (межвоенного), когда во главу угла ставилась связь между языковым и социальным потенциалом, когда считалось, что языковая свобода найдет свое соответствие в свободе общественной. Так что у этой модернистской риторики есть утопический второй голос: однажды наше общество станет таким же свободным, как наш нынешний язык. Эта наивная мечта о таком месте, где все существенные конфликты прекратятся, где люди и их языки обретут дом после насильственного изгнания в сферу неприродного, не годится для эпохи, когда сюрреалистическое представление о бессознательном как о царстве свободы сменяется идеей бессознательного (и тогда уж и социального) как арены неразрешимых конфликтов. Тот факт, что отдельные поэты, особенно молодые, окрашивают поток своих образов еще более старым (неоромантическим) накалом чувств, проблемы не решает. Для постмодернистской же театральности этот последний прием недостаточно непринужденный, так как сила постмодернистской литературы заключается в том, чтобы демонстрировать поверхностность и пустоту своих многочисленных образов, а не в простом нахождении компромиссов между двумя литературными языками. Кстати говоря, неумение умерить моральный контроль привело к слабости постмодернистских экспериментов в нашей стране. Не сильны мы, увы и ах, в написании аморальных книг.

Итак, представляется, что в литературе действуют (на уровне тенденции, никак иначе) два вихря, каждый в своем направлении: объективизирующее (направленное на произведения и читателя) хитроумие конструкции — и субъективный напор изобретательной фантазии. Обои движениям как будто имманентно представление о чистоте литературы, в форме чистой мысли или чистого чувства (или воображения), оба пытаются разрешить конфликт между рациональными и иррациональными элементами в литературе путем устранения одного из них. Однако конфликт пафоса и разума, к счастью, неразрешим. Писатели могут пытаться спастись бегством в ослепительный свет мышления или слепящую тьму чувствительности — их измученные души, будем надеяться, нигде не найдут покоя. Лишь верность конфликтам и противоречиям позволяет литературе достигать максимальной завораживающей силы, которая также может становиться объектом мысли. Это не то же самое, что

придерживаться золотой середины; напротив, именно благодаря образам, порожденным конфликтами, литература может инсценировать экстремальный опыт, который вне ее отрицается, сводится к тривиальному или остается на уровне догадок и абстракций.

Это двоякое слово «завораживать». Завораживает необъяснимое, даже в объяснимом. В конечном счете литература, кажется, покоится на «образах» — или, лучше сказать, путешествует при помощи них сквозь время — в большей степени, нежели на мыслях или чистых выражениях чувств. Конечно, некоторые идеи из прошлого не умирают, в противном случае у нас не было бы, в частности, актуализируемой истории идей и философии, одни музеи. Но если современное понимание современных же литературных идей быстро тускнеет, то образы из произведений движутся дальше, к новым формам понимания; они претерпевают превращения, оставаясь неизменными. Литературный образ не обязательно понимать как метафору (в техническом смысле), с тем же успехом это может быть, например, сцена, секвенция, описание, эпическое развертывание. И наоборот, рассчитанное выражение чувства (скажем, лунная ночь и замковые руины в изображении посредственного романтика), некогда захватывавшее читателей, не тронет нас, если только не подыщет такой образ, который затрагивал бы и мысль. Между тем когда Йоран Сонневи<sup>5</sup> в книге «Незавершенные стихи» пишет: «В нас сердце тишины / Даже если мы вырвем его / Кровавыми руками», — перед нами оказывается образ, который ни заменяет собой какую-либо однозначную философскую мысль, ни возникает в потоке образов, где происходит все и ничего. Этот образ заряжен метафорической (в нетехническом смысле) люминесценцией — или обскуренсценцией, он тяготеет к смыслу, невидимому и для самого поэта, которого, однако, приблизила к этому смыслу его интуиция (слово, сегодня скомпрометированное и извращенное, чтобы не сказать опошленное, бульварной метафизикой), его мыслящая интуиция (которая не равна преувеличенной чувствительности или наивности). Если наука работает с тем, что пока остается непонятным, то литература, напротив, в конечном счете работает с тем, что пониманию не поддается, — с непрограммируемым. Даже если на проверку оно окажется пустым, подобно пространству между двумя строками, в котором ничего не написано.

*Перевод с норв. Н. Ставрогиной*

---

5 Йоран Сонневи (род. 1939) — известный шведский поэт и переводчик.

Ольга Балла

# Иножизния Тура Ульвена

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_266

**Ульвен Т. Расщепление: Роман /**

Пер. с норвежского Н. Ставрогиной под ред. С. Снытко.

М.: Носорог, 2020. — 128 с.



Вообще Тура Ульвена (1953—1995) — поэта, эссеиста, переводчика, одного из значительнейших авторов в Скандинавии, вполне можно считать открытием (очередной раз имеющим шанс случиться) для русского читателя. Он довольно неплохо переводился и издавался в здешней бумажной и электронной периодике, больше десяти лет назад в Чебоксарах вышло его поэтическое «Избранное»<sup>1</sup> (чувашско-русская билингва), а в «Живом журнале», поросшем, увы, густой травой забвения, на протяжении целых пяти лет — 2009—2014 — существовало целое посвященное ему сообщество<sup>2</sup>, двадцать шесть записей в котором почти исключительно переводы из Ульвена да единственная, со-

всем небольшая, рецензия — Данилы Давыдова — на то самое «Избранное». Однако упорно создается впечатление, что он у нас по существу и не прочитан: кроме коротенького отзыва Давыдова, который скорее подбирает общую формулу текстам Ульвена и его поэтической позиции<sup>3</sup>, чем анализирует все это, доселе на русского Ульвена была написана, кажется, одна-единственная рецензия — Виктора Анисимова, на то же «Расщепление»<sup>4</sup>; других, по крайней мере, обнаружить не удалось. Всякий раз его открывают, как впервые. Конечно, мы попытаемся сделать это еще раз; но с самого начала стоит сказать, что Ульвен (по крайней мере, в своем прозаическом облике) менее всего экспериментатор, эпатирующий почтенную публику, ищущий — ради, например, освежения восприятия — новых форм, ломающий инерции и взрывающий основы. Напротив, все, что он писал — и «Расщепление», единственная его крупная проза, в частности, если не в особенности, — именно и исключительно об основах: об основах человеческого существования. Об антропологических константах.

- 1 Ульвен Т. Избранное: Стихи / Пер. с норв. И. Трера и Д. Воробьева при участии М. Ньюдала и Г. Вэрнесса. Кноппарп; Чебоксары: Ariel, 2010.
- 2 <https://tor-ulven.livejournal.com/profile>.
- 3 «Ульвен — поэт созерцания, поэт умолчаний, парадоксальным образом весьма четко демонстрируемых» ([https://tor-ulven.livejournal.com/#post-tor\\_ulven-5377](https://tor-ulven.livejournal.com/#post-tor_ulven-5377)).
- 4 Анисимов В. Нащупать переключатель темноты // Прочтение. 2021. 13 января (<https://prochtenie.org/reviews/30447>).

Сам Ульвен — в своем единственном за всю жизнь интервью (кстати, переведившемся на русский<sup>5</sup>) — говорил, что персонажей в книге целых пятнадцать. Хм. Да, несколько разных жизней, разных биографий, эмоциональных и телесных обстоятельств там действительно представлены (по моим подсчетам всего-то три; кстати, между собою очень даже связанных; но так ли важно, сколько именно, тем более что границы между ними незаметны и переходы от одной к другой совершенно нечувствительны, то есть — каждая из этих жизней в любой момент может стать другой, и это неспроста, неспроста), но голос... голос один. Потому что жизнь на самом деле — одна. И это она, единственная жизнь, претерпевает расщепление, пытаясь преодолеть свою единственность, конечность и связанную с ними безысходность. Она старается прорыть внутри себя, в воображении старого, примерно девяностолетнего, человека с вырезанной гортанью, новые русла.

«...Теперь он вновь различает успокаивающий металлический дух ружейного масла; само ружье стоит, как обычно, у кровати на расстоянии вытянутой руки, заряженное, как обычно. Он подготовлен. Одно плохо — патроны эти всего-то в два раза моложе его самого, то есть лет им уже сорок с лишним. Быть может, пора раскошелиться на новые. Но если он ими не воспользуется, то и радости от них никакой, а значит, деньги будут пущены на ветер» (с. 5).

Так все начинается.

Этот единственный герой, достигший, похоже, пределов собственного существования, явно — и, несомненно, давно, те самые «сорок с лишним» лет подряд — рассматривает как выход из своих тупиков самоубийство (этим выходом в конце концов воспользовался и сам автор, покончивший с собой на сорок втором году), но до самого конца книги так и не предпринимает его. Зато предпринимает другое: движется по своей жизни вспять, нащупывая точки ветвления разных ее возможных вариантов. Расширяет свое сокращающееся жизненное пространство — внутрь.

Сначала вспоминает: восстанавливает утраченные моменты своей жизни, начиная с относительно недавних — десятилетней примерно давности. Восстанавливает их тщательно, в живых чувственных подробностях — возвращает им полноту сиюминутности. «Он помнит, как был на море в последний раз, лет десять тому назад, он тогда еще кое-что заметил (острота зрения будто компенсировала ему отсутствие гортани), поначалу этот предмет смахивал на бутылку (с письмом?), потом на портсигар, подгоняемый ветром с моря, но в итоге оказался всего-навсего бруском, обточенной деревяшкой, которая в конце концов прибилась к берегу и осталась покачиваться на волнах, ударяясь о камни у воды: не принеся никакого послания, гладкая, без малейших следов от выпилившего ее инструмента. Он помнит, как отрадно было сидеть и наблюдать за этой пустяковиной, дрейфующей к берегу, будто надо лишь подождать — и что-нибудь да приплывет, пусть бессмысленное, незначительное, но все-таки хоть деревяшку — а принесет, прибудет, пригонит, нужно только дожждаться, думает он, да это же он сам, он и есть брусок, стучащий о прибрежные камни тем летним днем десять лет назад» (с. 6).

Ветвление, уклонение в иножизния начнется потом, и очень не сразу — какое-то время в воспоминании-воображении герою явно будет являться его

5 Ульвен Т. Интервью // TextOnly. 2014. № 42 (2) (<http://textonly.ru/case/?issue=42&article=38859>).



собственная, уже прожитая, жизнь («жабье бульканье и кваканье» человека без гортани, которое у него вместо голоса, испугавшее продавщицу в кафе, — явно из этой исходной жизни). Однако стоит обратить внимание, что в качестве своей возможности это ветвление намечается уже практически одновременно с первым воспоминанием. Прежде чем вспомнить свою последнюю встречу с морем десять лет назад, герой бродит воображением по тому, что могло бы быть — вот сейчас, по совсем близкой, совсем возможной альтернативной реальности: «Он мог бы пойти к морю. Жалеет ли он, что не пошел? Он не знает. Наверное, купил бы в киоске пачку печенья с начинкой (только его надо слегка размачивать во рту) и бутылку газировки, потом долго и с трудом спускался бы к пляжу, где уселся бы на траве и, отложив трости с курткой и засучив рукава рубашки, ел печенье и потягивал газировку, не спеша, с наслаждением, глядя на набегающие волны и чувствуя ветер в волосах или, вернее, на лысине, запах соли, йода и прелых водорослей» (с. 6). Память и воображение с самого начала заявляют тут о своем глубоком родстве — до едва-различимости. До неразличимости вообще.

Поэтому путешествие в несбывшееся начинается одним движением с прыжком в прошлое, может быть — к одной из возможных точек ветвления: «Нет. На брусок в воде он глядел десять лет назад. Или семьдесят три года назад. На пляже. Его рука скользнула вверх по ее бедрам, под платье, и так далее, нет, не то, думает он, но он видел, как отблески от яхты пляшут в ветвях и листве, пропадают на мгновение и появляются вновь, нестерпимо медленно, и чуял едкий запах горелых сосисок, плывший от разведенного выше по течению костра (от которого к тому времени осталась лишь тлеющая груда красно-оранжевых головешек, откуда иногда с треском вылетал сноп вьющихся искр), и он рад, что все это в прошлом» (с. 6—7).

Ни в одной из созданных героем внутри себя альтернативных жизней, правда, ничего утешительного не обнаруживается (и не удивительно: Ульвен не был бы Ульвеном, если бы видел иначе; у него вообще вполне безутешный взгляд на удел человеческий). Напротив, всякий раз обнаруживается того или иного рода ущерб (в одном из вариантов герой вообще безногий калека, совершенно беспомощный без женщины, которая оставила его, уйдя неизвестно куда). В этом смысле главный (точнее было бы, пожалуй, — исходный) герой, сколько бы ни измышлял иные варианты себя, — безусловно честен. Он не склонен обольщаться.

«Вся его жизнь пошла насмарку», — пересказывает автор внутреннюю речь героя. — «Если бы он никогда не родился, ничего бы не изменилось» (с. 125). В конце повествования герой приходит, кажется, к тому, что ничего не изменилось бы и в случае, если бы он прожил другую жизнь, много других жизней. Жизнь — это нечто по определению обреченное на поражение.

Кстати: «экспериментальность» взгляда Ульвена-прозаика на осмысляемое им вещество жизни, которая тоже упоминалась немногочисленными его русскими рецензентами, видится сильно преувеличенной. В своем единственном большом прозаическом произведении Ульвен вполне традиционен: ближайший его предшественник и наставник — Марсель Пруст с его пристальным вглядыванием в ткань реальности, в мельчайшие ее волокна и в неотделимый от нее процесс восприятия, с его острым чувством самоценности каждого момента; как и у Пруста, чувственные впечатления (переданные совершенно реалистически, до гипнотизма), попавшие в поле восприятия как бы случайные

предметы уводят героя Ульвена в иные точки времени-и-пространства; не говоря уж о том, что и ведущая идея здесь совершенно прустовская: поиски — и тщательное воссоздание — утраченного или так и не обретенного (велика ли разница?) времени, воля к тому, чтобы все-таки прожить его, отнять у небытия. Проживающий свои инобиографии герой Ульвена отнимает таким образом у небытия отдельные ситуации, состоящие сплошь из ближайших чувственных впечатлений — и тем более убедительные и живые. Свое реальное и возможное прошлое он мыслит не столько линиями, сколько пятнами, образующими некоторый пунктир.

Родство Ульвена с Прустом уловил и Виктор Анисимов: «Все выглядит так, — говорит он, — как если бы Пруст страдал диссоциативным расстройством идентичности и написал о поисках утраченного времени сквозь призму расщепления»<sup>6</sup>. Ну, для того, чтобы проживать в воображении иные варианты себя, чтобы иметь в них потребность, не смиряясь с собственной ограниченностью и конечностью, никакое диссоциативное расстройство личности — никакая патология вообще — не требуется; что же до «расщепления», то оно взялось в русском тексте исключительно благодаря переводчику (причем не Нине Ставрогиной, а Дмитрию Воробьеву, переводившему стихи для русско-чувашского «Избранного», в котором роман упоминается под таким именно названием). То есть это ход русского читательского/переводческого воображения, запускающий это воображение по плодотворным, но собственным путям. Да, находка прекрасная, так сказать самоигральная, — однако исходное значение норвежского «avløsning» всего лишь «смена», а кроме того, еще и «отпущение грехов»<sup>7</sup>, то есть смыслов разрушения, травмы, патологии в нем нет.

Тем более что время в этой истории, сколько бы ни ветвилось, развивается, подобно классическому романному времени, линейно (даже притом что это, как мы заметили, не столько линии, сколько пунктиры), по прямой, — или, вернее, по такой хитрой прямой, которая в конце концов оборачивается кругом: описав громадный круг по нескольким жизням, повествование возвращается в исходную точку, и герой снова обнаруживает себя в той же комнате, из которой некогда двинулся в свое внутреннее странствие, к тому же ружью, которое у кровати терпеливо ждет своего предполагаемого использования, в ту же самую ночь. «...Он будет лежать и читать об этом перед сном, в духоте летней ночи. Ружье стоит у кровати. Он подготовлен. Он зажигает ночник на прикроватном столике. Свет лампочки зловеще, прерывисто дрожит, будто вместо нитей накала в ней один или несколько светлячков, мечущихся перед смертью: почти гаснет, вспыхивает, снова съезживается, разгорается и, лихорадочно помигав напоследок, окончательно гаснет. Придется сегодня обойтись без чтения. Лампочку можно поменять завтра» (с. 125—126).

Сколько бы обликов герой ни приобретал, он проходит через разные свои возрастные состояния — на которые автор не забывает указывать — вполне последовательно, пока не вернется к своей исходной, хорошо обжитой, безнадежной старости — которую набирал, наращивал в разных жизнях — разными путями.

6 Анисимов В. Нащупать переключатель темноты (<https://prochtenie.org/reviews/30447>).

7 <http://norsk.dicts.aulismedia.com/>.

В каком-то смысле можно сказать, что времени тут два: ближайшее, сиюминутное и очень типично устроенное биографическое. Большого исторического времени тут нет: в этом масштабе Ульвен происходящего не рассматривает.

И совершенно неспроста у героя ни в одном из его вариантов нет имени — как нет и других социальных координат: профессии и рода занятий, этнической принадлежности, политической позиции — что там еще бывает?.. Семейные отношения в одной из жизней мелькнут, но, кажется, лишь затем, чтобы своей неудачностью подчеркнуть одиночество героя. На то, что дело происходит волею слепого случая в Норвегии, указывает разве что только мимоходом упомянутый форикол «тошнотворной склизкой консистенции, с жесткими кусками хрящеватого мяса и плотными горошинами перца» (с. 10—11), — «традиционное норвежское блюдо, — поясняет переводчик, — ягнятина, тушенная с капустой, черным перцем и пшеничной мукой» (с. 10), — на место этого форикола читатель волен подставить что угодно, более близкое — сопоставимо противное — лично ему. Ульвена-прозаика занимает существование как таковое, очищенное от этих условностей, его физиологический факт, единственное всякий раз соприкосновение человека и мира. Говорю же — антропологические константы. Время, возраст, эрос, жизнь, смерть.

# Хроника современной литературы

Александр Марков

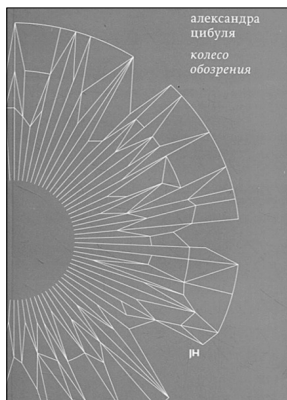
## Яркие зарева искусства

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_271

### Цибуля А. Колесо обозрения

СПб.: Jaromír Hladík press, 2021. — 56 с.

Третья книга стихов Александры Цибули, после семилетнего перерыва, привлекает неожиданной основательностью, твердым шагом, в отличие от более мягкого шага прежних книг. Весомость поступи отчасти эффект публикации стихов в социальных сетях: регулярность публичного присутствия, открытость обсуждениям и готовность всякий раз заново представлять свою поэтику требует почти спортивной решительности. Конечно, поэтов, публикующих новые стихи на своих сетевых страницах, немало: но чтобы это сказывалось не в звуке речи, а в ее динамике, напряженности, даже какой-то сжатости, уже редкое явление. Поэзия Цибули, действительно, не открытие новых культурных пространств, требующих собственной акустики, а скорее динамичная жизнь в уже открытых пространствах.



В стихах предыдущей книги, «Путешествие на край крови», было показано обживание этих пространств как страшных, не в смысле непривычности, а буквально — как пахнущих кровью, где за музыкой трубадуров — всемирная история войн. По сути, в этой книге исследовалось, как картины или иные произведения искусства начинают историю: например, «Лесной пожар» Пьеро ди Козимо действительно разыгрался как история беспомощности зверей и людей перед механизмами, в том числе социальными. Цибулю интересовало оживление картин, но не развлекательное, а, напротив, не позволяющее отвлекаться от текущих поражений.

Новая книга кажется уже не началом, а *продолжением* истории — как, не отвлекаясь от всего текущего, мы можем строка за строкой открыть образы, объясняющие состоявшиеся победы. Победы, конечно, в смысле не триумфов, а моментов, в которые мир может быть *уверенным*. Не случайно в стихах Цибули последнего года так много говорится о мессенджерах, надежных средствах связи, их состоянии и как бы мерцающем статусе пользователя — это создает сразу впечатление чего-то вроде радиоспектакля с четкой акустикой, однако без строгой локализации исполнителей и пользователей, обновленного авангардного звукового монтажа, позволяющего прорваться даже не к *самим вещам*, как требовала феноменология, а к катастрофам и развязкам в мире вещей, к тому самому моменту, когда «Лесной пожар» вновь становится просто картиной в галерее, но мы видим сразу несколько катастроф в реальном времени.

Технику Александры Цибули я бы обозначил как технику фильтров, имея в виду и фотографические фильтры, и вообще любой способ сделать изображение или звук более ясным. Конечно, мы сейчас знаем собственную энергию фильтров в фотографических приложениях, здесь же в них акцентирован готовый вид отснятого, а у Цибули разворачивается повествование:

С колеса обозрения видно, что наступила осень:  
красные и жёлтые деревья, люди  
летают на ракете посреди грусти. Бездомные,  
как космонавты в космосе...

(С. 16)

Осень мы видим через фильтр деревьев: они объясняют, почему время необратимо, а событием оказывается даже простое развлечение людей в парке — это тоже трата времени, печально уходящего. Но если все подчинено закону космической траты, постоянного расширения Вселенной и роста энтропии, тогда бездомные, которые выброшены в мир, вдруг оказываются «космонавтами», вполне подчинившими себе энтропию мира: совершившими тот шаг во Вселенную, после которого пребывание любого человека во времени не будет вполне бессмысленным. Поэзия Цибули как раз говорит о таких победах над пространством и временем, не декларативных, но не позволяющих сводить выигрыш к привычкам грамматики и здравого смысла.

Цибуля ввела в книге «Колесо обозрения» новый тип аналитики: предмет не раскладывается на исчерпывающие его составные части, а постоянно выделяются какие-то новые моменты, позволяющие исподволь проявиться реальности, вывести ее в тот самый открытый космос:

железная дорога  
сделана из жалости и жести. снег  
сделан из жалости: лечит землю, не  
обижает людей.

(С. 12)

Все мы слышим созвучие *железо — жалость — жесть*. Вдруг неожиданно жесть оказывается ослабленной, жалкой ипостасью железа, и близость слов позволяет выделить наравне с *сильным* железом железной дороги *слабое*

железо всех зимних переживаний, путешествий и странствий. Снег тогда не скрывает все подряд вещи, а, напротив, делает менее бессмысленным переживание долгой зимы.

Мерцающий субъект в новой книге Цибули стал субъектом *историческим* и даже доисторическим. Одно из самых удивительных стихотворений книги написано от лица динозавра, который не просто знает, что вымирает, но понимает, почему ему не достанутся все победы. Это динозавр, одиночество которого не приводит к испугу, а само есть испуг, как в детстве несправедливость не вызывает обиду, а сама есть обида: «иногда я бегу а противника всё нет / я бегу совсем один / я умираю от любого соприкосновения с миром» (с. 37).

Это «иногда» — ключевое слово, именно в нем проявляется то неожиданное сознание, которое и позволяет *мерцающим субъектам* не умирать, не топиться умирать от того, что противник рано или поздно придет — как раз он может не прийти, и поражения и победы не всегда зависят только от раскладов того, кто с кем бьется. Они в этих строках образуют саму *материю героизма*, позволяющую природе эволюционировать невзирая на противников.

Цибуля — профессиональный искусствовед, сотрудник и знаток Эрмитажа, обжившая его даже не просто как знакомое пространство, а как *героя* во всех смыслах, саморазвивающееся материальное приспособление для понимания истории искусства. Больше всего это искусствоведение проявляется не в стихах, где упомянуты художники или произведения, а во вроде бы более простых строках:

Тёплые шапочки света  
на деревьях и на домах,  
последняя нежность этого года.  
Теперь всё погаснет  
до наступления заморозков.

(С. 49)

Казалось бы, мы возвращаемся даже не к детскому, а к утробному чувству, прежде зрения и слуха, когда еще не различаются свет и тепло. Но на самом деле в этих стихах кратко изложена история живописи: открытие черного цвета, цвета для графики, передающего холод, а не окраску предмета, и переход от простой подражательности к идее или концепции полотна, от образа — к формальной конструкции. К уже усвоенной нами *ласковости*, противостоящей энтропии, прибавилась строгая историчность, выводящая нас из доисторичности.

Конечно, Петербург Цибули — это город графики, в духе Добужинского, Голлербаха и Конашевича. Ее отношение к понятию «петербургский текст» при этом ироническое, как к чему-то, что не дотягивает до настоящей истории, оставаясь лишь характеристикой отдельных районов и явлений: «Белые брюки. “Петербургский текст” Малой Коломны. Верфи, за которыми как будто бы всё заканчивается, возможно, это и есть тот самый “экзистенциальный горизонт”?» (с. 41).

Конец города за верфями — фотографический эффект не самого популярного среди туристов петербургского пейзажа, который, чтобы он был осознан как экзистенциальный опыт всех петербуржцев, требует постоянной настройки. Белые брюки, конечно, напомнят любому имевшему дело с цифровой

фотографией настройку «баланса белого», а все гадательные в *материи героизма* «будто бы» и «возможно» и станут параметрами настройки экзистенциального переживания.

Когда мы читаем у Цибули: «Иконический знак, роспись...», — сначала кажется, что поэт исповедует что-то противоположное модернистской вере в могущество знака. Ведь, наоборот, ее знак бесконечно зависим от дружеских расположений, отношений в социальных сетях, настроений и признаний в сетевом общении. Но на самом деле эта поэзия разделяет с модернизмом лучшее в нем: *этику трудового усилия*, для которой нищий чердак художника оправдан нищим подвалом рабочего, и труд должен встретиться с трудом. Только для модернизма могущество знака было могуществом индустриальной рекламы, а Цибуля имеет дело с постиндустриальным производством, где важнее авторизирующая *роспись*, движение информации вроде *блокчейна*.

Воспетая в одном из центральных стихотворений книги гиперреалистичная скульптура (John De Andrea, “Paar”, 1978), выставленная в Аахене, представляет собой лабораторию новых материалов, создающих навязчивый эффект присутствия странной эротической сцены. Но поэта интересует только само место выставки — стеклянный павильон, как тот самый горизонт восприятия, когда милосердный обмен, дача взаимы, вдруг перестает сужать горизонт воображения и становится настоящим милованием. Почти протокольная скороговорка поэтического очерка начинает звучать как повеление, «держи дистанцию». В последний пандемический год это выражение стало означать медицинское требование поведения в публичном пространстве, но здесь оно связано с выдержкой фотоаппарата и необходимостью самим продолжить события, которые до этого мы запомнили лишь на фотографиях.

Сопротивление энтропии со стороны бездомных, самих домов, фотографий домов и в домах, благодаря неожиданному переходу от *слабости* материала к *силе* воспоминания и движения информации, и есть главная задача стихов книги. В некоторых стихотворениях сюжет — поиск человеческих слов как сильных среди постоянно слабеющих сигналов об опасности, превращающихся в собственное эхо:

Вечерний маршрут, проложенный  
среди ключев поэзии. Красный человек,  
уснувший в береговой зоне,  
в качестве молчаливого спутника,  
его опасные знакомцы, говорящие  
мне «Здравствуйте» на пустыре.

(С. 43)

Хайдеггер провозглашал, что только человек может умереть, животное — лишь околеть. А Цибуля, чтущая животных, отвечает, что только человек может уснуть, животное просто спит. И только человек может *быть* на пустыре, животное может разве *жить* на пустыре. Так в нюансах употреблений проявляется обновленный гуманизм этих стихов.

Основное свойство такого человеческого языка — он помнит о собственной грамматике, в отличие от языка для животных, просто сообщающего смыслы. Вот только один из многих примеров такого *грамматического блокчейна*:

Край облака обратился в ледник:  
но не шли к леднику,  
находясь в обстоятельствах сломанной речи  
и опоздания.

(С. 28)

Выражение «в обстоятельствах» продолжает обстоятельство образа действия, *находясь* — при этом семантика слова «находясь» никак не связана с действием. Получается, что старые действия суть лишь бледный след прежнего жизненного пожара, тогда как новое действие — тот самый выход в открытый космос речи, где надо починить сломанные слова, как чинят сломанное оборудование космического корабля. Но и до этого слово «обратился» указывает и на грамматическое обращение, которого здесь нет, потому что речь сломалась, падежи слова «ледник», винительный и дательный, не позволили дойти до обращения к леднику, к тому, чтобы воззвать к нему не опоздав. Так постоянная невозможность выстроить речь исходя из грамматического мышления противостоит в этих стихах любым стертым смыслам.

Собственная грамматика поэзии Цибули — *грамматика любовной речи*:

Есть время для трепета, когда я нахожу  
твою ресницу между страниц  
ненадолго одолженной книги.

(С. 50)

Любовная речь обычно стремится удержать предмет любви. Но здесь его удержать невозможно, пока ты держишь у себя всего лишь книгу, которой долго распорядиться не придется. Любовная речь, по Ролану Барту, именно так все время ставит под вопрос свое прямое намерение, потому что сами ее грамматические и семантические комплексы, взятые из книг, организуют не менее сильные намерения. Но Цибуля отвечает здесь и Барту: в современной любовной поэзии можно говорить не о *существовании* среди намерений, а о *бытии*, которое уже с нами, как та самая ресница из Мандельштама, и которое встречаешь с трепетом слабости и силы. Я вижу в изящно изданной книге Цибули не менее радикальный авангардный жест прямого разговора с бытием в обход прежних условностей, чем в футуристических книгах, отпечатанных на обоях или крафтовой бумаге и угрожающих синевой небес и экспериментов.



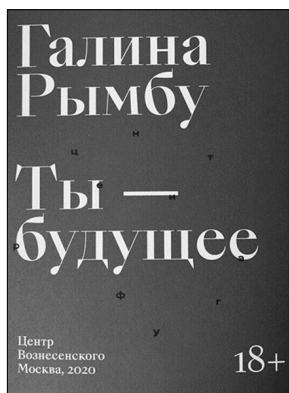
Алексей Масалов  
**Шестикнижие**

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_276

**Рымбу Г. Ты — будущее**

М.: Центрифуга, Центр Вознесенского, 2020. — 222 с.

Политическая модальность феминистской поэзии Галины Рымбу подкрепляется многосторонним подходом к поэтическому ремеслу, о чем и свидетельствует новая книга «Ты — будущее» и ее сборка как некоей эстетико-политической целостности, особого жеста. Дело в том, что шесть разделов книги выстроены не в хронологическом порядке, а тексты собраны по интонационному, семантическому и, возможно, техническому принципу. Такая группировка создает эффект соединения шести книг в одну, где каждая — отдельное высказывание о времени, субъекте, его надеждах, воспоминаниях и непрекращающейся борьбе, сделанное при этом при помощи различающихся между собой художественных языков.



Как считает Дмитрий Кузьмин, одной из содержательных доминант поэзии Рымбу является «острое чувство истории в каждом текущем моменте»<sup>1</sup>, но не обязательно истории как прошлого, или «большой истории». Именно поэтому первый раздел впитывает мотивы борьбы через элгические и пасторальные мотивы в личной истории. Это может быть ощущение времени, проведенного с сыном («мы прожили целую эпоху — // от свинки пеппы до наруто», с. 9), или далекое детство («беременные коровы в гудящих доспехах из мух и оводов. / в детстве у реки я боялась к ним приблизиться», с. 30), или сны («возможно, в одном из своих снов / моя

панда превращается в прекрасную буч-лесбиянку, / заходит в квир-бар», с. 27). В том или ином случае первый раздел напоминает модернистскую поэтику ранних стихов Рымбу, только теперь природа и время осмысляются через рефлексивность сборки женской субъективности, как в цикле «Лето. Ворота тела», соединяющем разновременное переживание телесности и сексуальности и память о детстве и бабушке в языке зооморфных метафор:

лапки, наверное, как у енота —  
быстрые, суетливые,  
но если когда-то появится тот, кто сделает что-то,  
что делал отец, что делали мальчики в школе, парни  
с района, мужчины

1 Кузьмин Д. На шаг впереди языка. Предисловие к книге Галины Рымбу «Кровь животных» // Новая карта русской литературы ([http://www.litkarta.ru/dossier/na-shag-vpered-i-yazyka/dossier\\_38184/](http://www.litkarta.ru/dossier/na-shag-vpered-i-yazyka/dossier_38184/)).

вообще не знакомые, пьяные друзья и поэты, я знаю,  
у меня есть когти, острые вообще как бритвы,  
они разорвут его тело, выпустят его кровь на свободу,  
даже если будут бояться. лапки.

(С. 34)

Первый раздел книги — раздел надежды, «это праздник внутри катастрофы» (с. 11) и утопия, выраженная в образе сына. Поэтому пасторальные мотивы становления в конце раздела («читаю книгу матери, / и сама становлюсь ею», с. 38) переходят в «Элегию» об уходящем лете («всё скоро закончится. лето закончится. время висит / на кончике хвоста спящего зверя», с. 40). В трансформацию мотивного содержания включается и финал текста, где кончающееся лето «не метафора», а возникновение иного движения, «мысленно», во времени и пространстве.

Второй раздел — это объемный цикл «Космический проспект», которым завершалась предыдущая книга, «Жизнь в пространстве» (НЛО, 2018). Но если в составе предыдущей он читался как финальная точка между пространством борьбы и «орбитой» капиталистической реальности, то здесь он воспринимается как ретроспекция внутрь этой «орбиты». Анафорическая гинзберговская поэтика обнажает не только левую меланхолию среди провинциальных улиц и столкновения настоящего с прошлым, но и сохранение в памяти всего того, что собирает субъект в его воспоминаниях и травмах:

и даже не пыгаться объяснить, почему мне иногда кажется, что мы по-прежнему вместе,  
<...>

и даже тогда, когда меня бесило его желание, и я уже не хотела заниматься сексом с ним,  
и даже тогда, когда мне было стрёмно целоваться с ним,  
потому что от него пахло салатиком с крабовыми палочками,  
и даже тогда, когда нам уже после многих лет ежедневных встреч и секса было не о чём поговорить и мы тупо ходили вдоль Космического проспекта и щёлкали семечки,  
и даже тогда, когда моя мама сказала, что убьёт себя, если я буду встречаться с ним,  
и даже сейчас, когда мы не смогли себе позволить узнать друг друга...

(С. 50)

Поэтому второй раздел — это раздел памяти, которую субъект пронесит, взрослея, когда «отец спит на полу, и мы ждём / его зарплаты, как чуда, как мессию» (с. 45), когда «космос существует для избранных, / даже не сейчас, — в перспективе» (С. 53) и когда «мы смотрим друг на друга и ждём / лучшего продолжения» (с. 57). Во многом исповедальная интонация цикла «Космический проспект» построена на имплицитных мотивах сопротивления, которые активизируются к концу, к костру «запрещенного масштаба», где финальный вопрос в чем-то является вопросом и к той политической субъективности, что собирается в текстах Рымбу: «почему от вас так пахнет огнем?» (с. 60).

Ответом на этот вопрос, как представляется, выступает и сам цикл, и следующий раздел, в котором воспоминания о подруге и ее парне-вышибале, об отдыхе с подругами и «пивке» становятся способом заронить «зёрна раздора / в мёртвый язык» (с. 71). Эти «зёрна» прорастают в «анархию-ночь» (с. 75), сон, изымающий «из пространства власти, / независимо от пола, класса, расы, вероисповедания, здоровья, / возможностей, ментального состояния, / и погру-

жает в тёплые долины ясности» (с. 76), историю ЛГБТ-активиста Жени и «Стихи с новыми словами».

Стихи этого раздела повествовательны и в чем-то неоромантически, как поэзия Сергея Жадана и Вальжины Морт, у которых протестная семантика переплетена с нарративом личной истории внутри истории «большой». Здесь неоромантическая оптика, когда «грань между фикцией и реальностью размывается»<sup>2</sup>, наиболее четко проявляется в стихотворении «Этот день», изображающем квир-анархистскую утопию через «будущее в прошедшем», ведь «Это было в такой день лета, когда дубинки полицейских стали раскалёнными» (с. 72). Такое употребление формы глагола деформирует причинно-следственную связь, при которой революция является только желаемым результатом, делая перемены обозримыми:

Это было в такой день лета, когда мой отец навсегда сбросил со своих плеч  
мешок с мукой и ушёл домой,

когда моя прабабка сбросила с плеч военный мешок с мукой и ушла домой,

а мой прадед другой, на небе  
красным знанием фашистский раздавил виноград,  
растоптал своими сильными, смуглыми ногами  
и не стал из него  
делать вино

Этот день был всегда, ясный до мелочей,

такой день, когда в сердцевине насилия, светлого, по-новому проявилась  
анархия-ночь.

(С. 75)

Однако новая утопичность такого художественного мышления не может существовать без критической рефлексии, и даже когда «червоне сонце чернит — к ветру, / к переменам» (с. 102), все равно возникает обращение к прошлому («мама я вижу как из твоих ладоней выходят свирепые лучи / они обжигают меня», с. 103). И даже «Стихи с новыми словами», с борьбой за инклюзивность и корректность речи оборачиваются разговором о личной травме, нанесенной реальностью: «женщина, имеющая опыт приводов в полицию с 13 лет / (подросток (или ещё ребёнок?) в трудной социальной ситуации), / навыки спать в подъезде, накрывшись ковриками, / и какать, чётко прицелиясь в мусоропровод...» (с. 115). Такие тематические переходы делают этот раздел нарративом между утопией квир-анархизма и дистопией капиталистической реальности, нарративом о клетке языка и борьбе с ней, в которой субъективность собирается из обломков протеста и насилия, сопротивления и травм.

Поэтика расколотого нарратива развивается в четвертом разделе, цикле «Рассказы на детской площадке», но становится в чем-то близка поэтике Ста-

---

2 *Липовецкий М.* «Свет состоит из тьмы и зависит только от нас»: Сергей Жадан и неоромантизм // Воздух. 2017. № 1 (<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2017-1/lipovetsky/>).

нислава Львовского, для которого «сочетание “детскости” (потерянности) и историчности персонажей»<sup>3</sup> включается в исследование связности и разорванности всего мира. Так и здесь «вирус-версия государства», «цветочный сок, который приблизит революцию» и «странный / последний указ президента» выступают в роли триггеров, обнажающих некоторую связность, но при этом не цельную, а будто бы состоящую из осколков: «даже если мы не встретимся, / даже если умрёт общий чат, / вдруг мы уже — организация?» (с. 127).

В этом плане пятый раздел становится способом собирания цельности как из разных методов письма, так и из разных модусов восприятия. Это и суггестивный «Конспект игры LISA: The Painful RPG (начало)», где стирается грань между игрой, сном и реальностью. Это и метафорическая поэма «Роза», в которой изображается распад человеческой воли «на танцполе войны» (с. 147). Это и агитационное «Оскорбление власти», и прямое высказывание вызвавшего скандал стихотворения «Моя вагина», и риторическая инвектива «Великой русской литературы», и документальная фиксация протестов в поэме «На дежурстве всегда. Саботаж-1962»:

Борьба — это каторга ума.

кандалы сердца.

Это выстрелить площадь чёрного.

Это — слова распылены и

нормализация слова.

(С. 185—186)

Конечно, этот раздел не только о разнообразии техник письма Галины Рымбу, диапазон которых пролегает от прямого проговаривания травмы до суггестивной метафоризации политического в минималистических циклах «Время мира» и «Удар на память». Этот раздел — воплощение эстетического активизма как поэтической стратегии, где квир-анархистские взгляды сочетаются с равным отношением ко всему разнообразию актуальной поэзии. И поэтому метафорически изображенные патриархальные «лагеря близости» (с. 196) — это интонационное развитие образов «Хазара Облепина» (с. 171) и «железных жуков» (с. 144), а сборка субъективности, при которой возникает возможность «Делать революцию вагиной. / Делать свободу собой» (с. 160) — это «руки / рвущие темноту» (с. 196) и продолжение «оскорбления власти» как «прямого дела» (с. 149).

Такая радикальная пересборка языка и пересборка субъективности усиливается финальным разделом, куда помещена постапокалиптическая поэма «Фрагменты из “Книги упадка”», метафорическая образность и сплетенность смыслов которой даст фору некоторым адептам высокого деполитизированного искусства. По словам поэтессы, центральный образ самой книги упадка «символизирует письмо, память (даже архивирование), знание, нежели такой

3 Кукулин И. Антифон замолкнувшего радио // Львовский С. Camera rostrum: Стихотворения и переводы. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 10.

тип книги, с которым мы в конкретный исторический период имеем дело. И в то же время это такой почти религиозный или магический объект: он преобразует мир и преобразуется сам»<sup>4</sup>. Феноменология катастрофы этой поэмы подобна «лингвистической мистике»<sup>5</sup> Аркадия Драгомощенко, особенно его поздних «античных» циклов, но в то же время через образы «выживших» анализирует аффекты политического, эгалитарное взаимодействие субъектов, мысли, речи внутри синтеза постапокалипсиса и утопии. Именно поэтому и финальный текст книги — это «Ночь. Лежим у границ», текст о любви внутри тишины застывшего мира, мира, в котором одновременно собираются все возможные реальности из предыдущих текстов книги: прошлое, настоящее и будущее, боль и надежда, упадок и утопия, страх и тепло.

Эстетико-политическая модальность книги «Ты — будущее» в многоголосии шести разделов совмещает в себе сложный разносторонний подход к сборке женской субъективности, к политической утопии и любви, которая всегда «находит свой путь» (с. 40).

---

4 Божович М. «Депрессия и меланхолия — это способ знания». Галина Рымбу: большое интервью // Colta.ru. 2019. 11 октября (<https://www.colta.ru/articles/literature/22622-galina-rymbu-bolshoe-intervyu>).

5 Кукулин И. Голоса, отпущенные на волю. Интервью с Александром Скиданом о его романе «Путеводитель по N» // TextOnly. 1999. № 0 (<http://www.vavilon.ru/textonly/issue0/skidan.htm>).

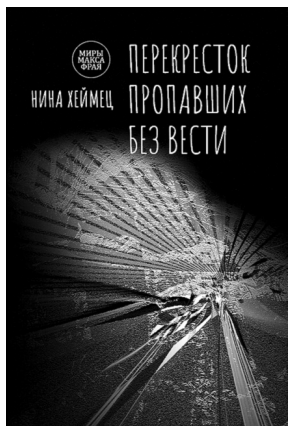
## Созидающее исчезновение

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_281

### Хеймец Н. Перекресток пропавших без вести: сборник рассказов

М.: АСТ / Миры Макса Фрая, 2021. — 220 с. (электронная книга)

Перед нами *книга исчезновений и исчезнувших* — так определяет ее автор. Сборник включает 48 рассказов, где люди показаны в непривычной для нас плоскости, как если бы карта их родственных и дружеских связей была стерта и вместо нее создана другая, основанная на зыбком недоказанном родстве. Этим новым хрупким связям предстоит тяжелое испытание: кто-то исчезнет, а кто-то будет биться над загадкой чужого исчезновения. Можно разделить героев этой книги на две условных «команды»: пропавших без вести и идущих по следу.



Первые могут явиться читателю в плотном хромотопическом коконе, но вскоре выяснится, что он не защищает от хаоса, и факты только для того и возникли, чтобы быть опровергнутыми. Потеряв биографию, пропавшие приобретают новое существование и странную власть над теми, кто их ищет. Иногда кажется, что они побуждают искателей повторить собственный путь, но в итоге становятся либо невидимыми учителями, либо лукавыми проводниками, и те, кто идет по следу, вынуждены всякий раз придумывать свой собственный метод, «выбираться своей колесей». Похоже, именно искатели, часто берущие на себя роль посредника или связиста, — истинные герои этих историй. В рассказе

«Колесо обозрения» такой персонаж сам становится порталом в неведомое: «Туннель был бесконечным и всегда приводил к нему. Но в этот раз вместо него там стояла темнота, и, когда я увидел ее, она устремилась ко мне через открывшийся проход, как войско, врывающееся в осажденный город через пробитую в стене брешь; как кулак, вонзающийся в живот не ожидающего атаки Гудини. Его не было» (с. 122).

Обыденная жизнь и вселенная исчезновений в «Перекрестке» похожи на сообщающиеся сосуды, и алхимическая формула их взаимодействия меняется от рассказа к рассказу. Исчезновение — это еще не смерть, оно открывает целую вселенную возможностей, нужно лишь вступить в игру.

Готовность к игре и особая лунатическая отвага — главные черты героев. Во многих историях даже не отдельные люди, а целые компании единомышленников перевоплощаются то в группу исследователей, то в команду криминалистов. В исходной точке идет напряженный поиск улики, строятся неожиданные версии — и то и другое лежит в плоскости поэтического — вполне здравый подход, когда привычные нам траектории причин и следствий обры-

ваются. Добросовестное перечисление фактов, топонимов, имен является, возможно, ироническим оммажем старой прозе, но затем происходит интересная трансформация: отважные путешественники, экипированные наивно и громоздко, на ходу освобождаются от балласта. К середине истории герой все больше напоминает персонажей современных испанских писателей: Энрике Вила-Матаса, Хавьера Мариаса, Фернандо Мариаса. Он становится стремительным и чутким, как и надлежит быть тому, кто преследует ускользающего призрака в зеркальной галерее. А к концу рассказа оптимизм естествоиспытателя превращается в несгибаемое намерение шамана. Возможно, путешествие только затем и затевалось, чтобы переместить героя из физического бытия — в литературное, а из него — в магическое?

Отдельная задача для читателя — определить род условности, которую нам предлагает автор. Например, вещи — чем они здесь являются: театральным антуражем, игрушкой или магическими предметами? То же можно сказать и о действиях персонажей: они похожи то на детскую игру, то на осуществление странного культа, то на флешмоб. В некоторых рассказах герои словно находятся на сцене — возможно, таким способом нам показывают, что бутафорией здесь является абсолютно все, а истинная работа совершается на тонких уровнях: верой, намереньем, острым желанием выйти за пределы тела.

В любом случае, став шаманом или сыщиком, герой будет отслеживать любое изменение в пейзаже, из которого вычтен исчезнувший — но это лишь первый этап; ему еще предстоит обосноваться в новой системе координат; возможно, самому создать пригодную для жизни среду.

И вот пространство создано. Теперь нужно научиться в нем жить: ждать вестей, верить или не верить свидетельствам очевидцев, слухам, полицейским протоколам. Герои книги и тут находят свой путь: так ребенок, поэт или сумасшедший шел бы по минным полям реальности. Искатели бодры и деятельны: иногда они пытаются отследить закономерности, все запротоколировать, как в рассказе «Хроника ключевых событий», где дети пытаются зафиксировать саму жизнь слой за слоем. Иногда герои реконструируют реальность, как в рассказах «Прохожий» и «Живые картинки». А иногда ставки и совсем высоки: необходимо побороть саму смерть (рассказ «Свидетель»).

Но поможет ли все это вернуть пропавших или хотя бы вступить с ними в контакт? Первое случается редко, второе осуществляется почти в каждой из историй. Так, рассказ «Мой старший брат» начинается с упоминания пещеры, недавно найденной геологами. Там обнаружили «тысячи существ — десятки прежде неизвестных ученым видов ящериц, тритонов и улиток, прозрачных, медленных, не готовых к человеческому взгляду» (с. 183). Младший брат считает пропавшего старшего подобным существом: всего лишь не готовым к чужому взгляду и только потому — невидимым. Он разрабатывает собственную систему: всякий раз, отследив где-то на периферии зрения серое пятно (которое он трактует как присутствие брата), мальчик тут же переводит взгляд на первый же попавшийся предмет, и тот «рассказывает» ему об исчезнувшем.

Коммуникация в текстах Хеймец — это совместное преодоление среды; отсюда некоторая замедленность, словно герои движутся под водой. Эта затрудненность движения в сочетании с готовностью принять логику сна роднит героев с персонажами Мураками. Очень легко приписать и тем и другим отстраненность, но при этом герои понимают друг друга с полуслова, вернее — вне слов, так что читатель часто превращается в наблюдателя диалога-пантомимы.

В «Колесе обозрения» два мальчика, каждый в своей кабинке, застревают на самой высокой точке гигантского колеса. Что-то сломалось — они зависли над землей, чувствуя, как кабинки раскачивает ветер, они напуганы, но в этой пустоте оказываются способными на маленький жест ободрения и дружбы. Спустя минуту движение колеса восстанавливается.

Пространство, несомненно, главная тема этой книги. Во многих историях оно является одновременно местом преступления, преступником, потерпевшим и свидетелем. Созданное из хорошо знакомых нам ландшафтов, оно при этом немного сюрреалистично и приводит на память то заостренный полдень на площадях де Кирико, то оплывающие дюны Дали. Слишком живое, слишком «говорящее», оно первым сигнализирует о сбое в системе: «Смерть — это покачивающаяся дверца платяного шкафа в бабушкиной квартире. В зеркале отражается дверь. В двери — люди. Смерть — это блестящие под фонарем перила подземного перехода. Смерть — это три горящих окна из двенадцати. Смерть — точка несоответствия» («Вертолет», с. 58).

В рассказе «Анат и ее друзья» пространство одновременно манит и пугает. Главная героиня — Анат, по всей видимости художница. Друзья присылают ей описания странных случаев, которые с ними произошли. Герои изучают пространство, и оно, разумеется, отвечает им тем же. Так, например, дежурный в патрульной будке внезапно ощущает необъяснимый страх. Сразу приходит на память «арзамасский ужас» из «Записок сумасшедшего» Толстого. В обоих текстах именно пространство является триггером, заводящим механизм паники. У Толстого это чисто выбеленная квадратная комнатка. «Как, я помню, мучительно мне было, что комнатка эта была именно квадратная. Окно было одно, с гардинкой, — красной»<sup>1</sup>. Удивительно, насколько способ описания страха — «красный, белый, квадратный» — уже не принадлежит миру слов, а напоминает еще не созданные на тот момент картины русских конструктивистов.

Текст Хеймец тоже соотносится скорее с пластическим языком, чем с литературным. В остром клине следов на снегу — этой безмолвной реплике пейзажа — страх превращается в геометрию. Интересно, что уже в «Записках сумасшедшего» опыт экзистенциального ужаса нарастает как снежный ком: арзамасский, затем московский... Вскоре «арзамасские ужасы» самой разной конфигурации заполняют страницы книг, лягут в основу психоаналитических теорий и отдельных жанров в литературе и кино и, наконец, — станут обыденностью, пусть и непостижимой. Возможно, Анат и ее друзья собирают некую базу данных, свидетельства преступлений пространства — сообщника смерти и виновника многих исчезновений? Целая стена в квартире героини заклеена фотографиями, на которых, впрочем, никаких ужасов нет. Там лишь «рыбины, барханы, самолеты, айсберги» (с. 161) — прекрасное и пугающее в этом тексте идут нога в ногу, как двое неизвестных из рассказа, оставивших следы на снегу. Умирает Анат, кстати, от сердечного приступа, как и полагается тому, кто вступил в борьбу с вездесущим и могущественным врагом.

В отличие от героя Толстого, корреспонденты Анат не изменяют свою жизнь после пережитой экзистенциальной встряски. Да и в целом на перевернутом сборнике не найдешь и легчайшей этической разметки. На первый взгляд может показаться, что автор зачарован самим моментом контакта с не-

1 Толстой Л.Н. Записки сумасшедшего // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1982. С. 47.



ведомым, считая его самоценным. И тем не менее обозначение зла в рассказах присутствует: оно в самой их разомкнутой структуре. Почти в каждом наблюдается выпадение сегмента, или того самого, очерченного следами, клина. Если немного изменить приводимую выше цитату: зло — точка несоответствия.

И наконец, само исчезновение, чем бы оно ни было: трагическим случаем, розыгрышем или природной аномалией — в книге оно не просто точка отсчета, а сложный механизм созидания. В рассказе «Три выстрела» есть удивительная метафора: возникновение целой семьи благодаря выстрелу из прошлого. В этом рассказе стреляет... скелет! Оружие сдетонировало, когда рядом с ним рухнул стгнивший сук. Перед нами зарождение жизни наоборот, как если бы перепуталась знакомая по сказкам цепочка: от Кощея — к утке, от утки — к яйцу, от яйца — к игле (пуле). Целая семейная ветвь образуется за счет выстрела, сделанного самой смертью.

Мотив выстрела, произведенного наугад и одновременно в цель, повторяется и в рассказе «Госпожа Маоз». В данном случае выстрел — это одна из абсурдных версий, которыми сыпет наперебой веселая компания, и в итоге тоже создается семья: возможно, целая выдуманная жизнь двух братьев успевает осуществиться в те несколько минут, пока ее рассказывают. История как-им-то образом изменяет траекторию настоящей пули и отменяет самоубийство — здесь созидающая сила не смерть, а Случай.

Интересна динамика внутри самой книги: если первые рассказы оставляют ощущение, что перед нами этакий каталог исчезновений, где дотошно запротоколированы все способы взаимодействия с дырой в пространстве (возможно, некоторые эпизоды пародируют научные эксперименты), то от рассказа к рассказу конструкции становятся все более сложными, а анатомия исчезнувших — все более эфемерной. Главными персонажами здесь могут быть уже не люди, а фантомы, воспоминания и, наконец, само непознаваемое.

Осип Мандельштам писал: «Книга, утвержденная на читательском пюпитре, уподобляется холсту, натянутому на подрамник»<sup>2</sup>. Читателю «Перекрестка пропавших без вести» придется не просто трудиться над «холстом». Он окажется в непривычной среде, где искривление перспективы потребует перенастройки оптики и кинетики. «Перекресток» Нины Хеймец многомерен, но в его сложном пространстве пропавшие без вести все же могут встретиться с оставшимися без вестей.

---

2 Мандельштам О.Э. Вокруг натуралистов. Путешествие в Армению // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1971. С. 163.

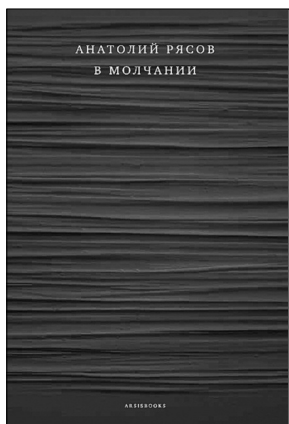
Петр Казарновский  
**Говори, забвение**

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_285

**Рясов А. В молчании: повесть**

М.: ArsisBooks, 2020. — 128 с.

Книга Анатолия Рясова задает вопросы. Парадоксальные и драматичные. Она тревожит, заставляя шевелиться что-то в памяти. Отказом от прямого высказывания — а для этого выбраны определенные модусы письма — высвобождается энергия припоминания. Ему придана форма диалога: с собой нынешним, прежним, возможно будущим (уже не одно лицо), с женщиной, сыном, родителями, покойными предками... Часто диалог не маркирован; его задача не драматическая, да и вообще в редких случаях отчетливо выявляется. Цель — в установлении тонких связей между произносимым, когда любую реплику может произнести любой из участников. Русская проза, кажется, сторила такой патологичности. Ее можно встретить отдаленно у эгоцентричного и эксцентричного своей фрагментарностью В. Розанова; в конце XX века Леон Богданов и Вл. Эрль (в первую очередь — в романе «Вчера, послезавтра и послезавтра») почти независимо друг от друга разрабатывали подобные формы высказывания, закольцованного на самом себе, но с целью все-таки улучшить своего конфидента. У образчика письма, исповедуемого Рясовым, гораздо больше прецедентов во французской словесности: от стихотворений в прозе Алоизиуса Бертрана и Ш. Бодлера — через сюрреалистов — до поздних прозы и театра С. Беккета и «рассказов» М. Бланшо (разумеется, здесь названы наиболее угадываемые).



Герой Рясова, надев обезличивающую шапку-невидимку, проникает в логово памяти оставленного то ли в отражении, то ли на киноплёнке своего двойника-оригинала и заставляет память говорить. И тут возникает подсказанный процессом письма вопрос: насколько следует доверяться памяти, поскольку забвение «многократно превышает память» (с. 73). Психоанализ в любом его изводе здесь, по-видимому, ни при чем, хотя травма героя им самим осознается: что-то произошедшее в детстве, отчего страны, в которой оно проходило (прошло ли?), больше нет. Что-то совершается, итог чему один — либо мир остается прежним, либо он категорически (катастрофически) меняется. До неузнаваемости. И герой узнаёт. Вся повесть есть волнами, толчками, биениямидвигающийся процесс узнавания. И вымалчивания. С усилием сказать о забытом, но незабвенном; со слабостью подчинить память бессловесному...

Каталог: скриптор фиксирует все предметы, оказывающиеся в зоне его рассеянного внимания. И неважно, на месте ли тот предмет, который назван. Предметы образуют то пейзаж, то интерьер, то живую картину, на месте за-

мирающую согласно мере, выбранной и меняемой в ритме повторов, кружений, подъемов и спадов. Предельно парцеллированное письмо: отказ от прямых рядов однородных членов приводит к уникальности и самостоятельности каждого объекта. Дробление больших периодов нейтрализует описательность и вместе с тем не производит акцентировки и разрезает текст необходимыми паузами: «Провалы. Без конца. Без времени. Без причины. Без понимания. Без лишних чайных. Даже без слез. Порой. Изредка. <...> Без озноба. Без уюта» (с. 37). Или случай расчленения одного действия на возможные варианты: «Смотрит в темноту. Смотрит в свет. В сумеречную реку. В тени птиц. В пасти рыб. В овраг, в небо, в лес. Вглядывается в... раковины своих полусогнутых ладоней. Смотрит на воду в свете. Смотрит на воду при темноте. На ее странное шевеление. Закрывает глаза. Кладет голову на траву. Слышит долгий мгновенный шелест. Не двигается. Не открывает глаз. В коварном, робком торжестве. Все неподвижнее. Все неизменнее. Молчит» (с. 39). Но есть и такое: «Закрывал. Глаза» (с. 48), когда разбивается устойчивая целостность предиката и обязательного объекта. Анафорические периоды создают не только поэтический ритм, но и гул, так важный для... Для кого?

Вспоминающий погружается в гул. Гул стирает границы реальных и возможных миров. Постоянное «туление» (слово Рясова) становится еще одним проявлением тишины, заставляющим постоянно пересматривать первичность то ли внешнего, то ли внутреннего. Память — гул, с которого можно считывать. Уходя в области непредставимого (того, чего не увидишь ни на какой киноплёнке), память наталкивает на обнаружение новых связей между ставших незаметными предметов (*sic*). Сосредоточенному на этих связях мир кажется способным «удалить из себя предметы», «мир мерцает» — одна из устойчивых формул повести — сквозь слезы, сквозь толщу воды, сквозь темноту, сквозь зияния анамнезиса. Пусть это будет подводный мир, или мир света, или мир утрачиваемого — и уже неясно чьего — детства. Мир мерцает, сопровождаемый гудением мысли. А сама мысль — иллюзия, «что все вещи находятся от тебя на равном расстоянии, что твоя мысль не отделена от мира» (с. 28).

И движение совершается в двух направлениях — вперед, к предполагаемой безмерности засмертья, и назад, к сужению при вхождении в мир. «Мера» и «мир». «Мир» и «мера». Мир со знаком «да», мера со знаком «нет». Приятие мира и неприятие меры. Колебания между внемирностью и всемирностью. Сквозь слушающее и старающееся молчать тело толчки прибоя, дрожание света, ощупь шероховатых поверхностей... Время то замедляется, то ускоряется. Невозможность вспомнить — это то же, что и невозможность забыть. И наоборот. Как «забвение — способ помнить»<sup>1</sup>, так и молчание — возможность сказать, но не благодаря установившейся паузе, а как раз вопреки тишине и без ее нарушения.

Специфика текста Рясова в том, чтобы уйти от категоричности и сообщить всем фразам — от мала до велика — интонацию гадательности, так что к каждой можно прибавить вводное «может быть» или «?». Равенство ли внешнего и внутреннего — видения, опыта, зияния — устанавливается такой стилистикой? Равенство ли до полного неразличения? «Мы еще здесь» (с. 114), — говорится на пороге перед превращениями, перед началом их. «Мы

1 *Бланиш М. Ожидание забвения* / Пер. с фр. В. Лапицкого. СПб.: Амфора, 2000. С. 58.

не здесь», — говорит герой-собеседник из романа М. Бланшо «Ожидание забвения»<sup>2</sup>, утверждая отделенность от окружающего всем, что им (и его собеседницей) еще не сказано. Рясов такими намеками-отсылками соизмеряет свое положение относительно пути, пройденного героями французского писателя по направлению друг в друга. Пожалуй, Рясова от Бланшо принципиально отличает сосредоточенность на собственных (его героя) памяти — беспамятстве — говорении — молчании, что отсекает возможность того модуса диалога, когда поменявшиеся своими «я» собеседники говорят не друг с другом, а друг из друга — из глубин своего *vis-à-vis*. Отсутствие того неопределимого толчка, который и привел бы автора повести «В молчании» к проникновению в оппонента, и делает книгу Рясова непроницаемо герметичной. Его углубленному «рассказу» как будто недостает не столько собеседника, сколько со-слушателя.

Именно в таком дискурсе (*recit*), органично усвоенном Рясовым от М. Бланшо, и возможен поиск соразмерностей, тождеств — когда кажущиеся абстракциями *жизнь* и *смерть*, *память* и *беспамятство*, *речь* и *молчание* обмениваются внеположными им репликами-определениями, взаимно их наполняющими. Словно осторожно следуя рецепту Бланшо, автор «В молчании» неузнаваемо меняет местами, смешивает, даже путает время говорения своих героев, время действия. Нечто схожее и с местом: автор уравнивает в своей значимости как место, где должно произойти воспоминание, так и воспоминание, воскрешающее образ места.

В повести Рясова нет абзачного членения текста. Письмо готово принять тотальный характер. Только разбивка на главы (параграфы) позволяет вхождения героя внутрь ускользающего пространства. Пространство комнаты, пространство двора, пространство под водой, пространство памяти, спроектированной на белой простыне. Пространства узнавания. Незнанные пространства. Незнакомые объемы. Отчужденные смыслы.

Каждый новый «параграф» — очередное вхождение. Повествователю «почему-то... не надоедает начинать заново» (с. 45) свой рассказ. Преодоление описательности. Возвращение письма к метафизичности — письму метафизичности. Метаписьмо: пишущий избавляется от радостей и фобий и приобретает испуги и счастье. «К великому счастью» — шесть раз (с. 28). «К несчастью» — два раза (с. 86). «К нестерпимому счастью» — два раза (с. 92). И так далее.

Стоит заметить, что подавляющее большинство глагольных сказуемых во всей повести несовершенного вида. Среда текста сама пребывает в каком-то плавучем, текущем (подслеповато-иммерсивном) становлении. Именно такая морфология сообщает письму неустойчивость, амбивалентность: кто в ком волен — субъект в своей памяти или она в нем? До какой поры (меры) он сохраняет субъективность/субъектность? Рясовым выбран стиль, соответствующий состоянию «зыбкости, смятения, готовности пошатнуться и обрушиться» (с. 117).

Воспоминания о том неуловимом миге, когда было утрачено первое лицо. Скорее, попытка этот момент зафиксировать — «нарисовать, пропеть, записать» (с. 52). Момент замолкания из-за неуверенности, можно ли обозначить искомое всхлипывающим «я». Предпочтение тишины, молчания, безмолвия.

---

2 Там же. С. 33.

Чтобы слиться с «абсолютной, всеохватной» тишиной мира, с его безразличным молчанием. Преодолеть в себе мир его же оружием. Но и испуганное знание, что это безуспешно. Только непонимание. Только непонимание. Как форма связи с миром. И ныряние в забвение: воспоминания об отсутствии. Об отсутствии «я» — о медленном, медлительном испарении «я». О «пределной близости к смерти» (с. 88). Герою — этому безличному, обезличенному, обезличиваемому, но упорно ищущему идентификации децентрированному безымянному — кажется, что он единственный покойник из всех воскрешаемых в памяти родных. Пропущенное сквозь тишину слово — сможет ли оно побороть астигматизм памяти? Когда «все воспоминания откуда-то украдены» и узнается только «беспокойное, цепкое забвение» (с. 103).

Природа воспоминаний: парк, грот, река, море, океан, остров (названия глав). Лабиринты памяти: сумрак, гул, город, квартира (имена параграфов). Пейзаж для «беззвучных слов», которые страшно вымолвить и замолчать которые нельзя. «Произнести забвение» (с. 113)? Воля к произнесению. Воля к растворению. Но происходящее происходит «помимо воли» (с. 17, 42, 67). «...От человека тут мало что зависит» (с. 53). Как будто и от автора, самое сильное слово которого — последнее в повести: «Достаточно» (с. 117). Достаточно для чего? — «Для бесконечности» (с. 38)? Для вымалчивания невыговариваемого? Но нельзя исключить и композиционной сцепки заглавия повести с этим заключительным словом: «В молчании ... достаточно»; тогда в этой недоговоренности, пусть и немного нарочитой, содержится загадка: *достаточно быть в молчании или в молчании всего достаточно*, — и весь замысел оказывается то ли высвобождающим, то ли, наоборот, устанавливающим торжество безмолвия. Не правильнее ли тогда было бы назвать книгу «В молчание» — как призыв: не *где*, а *куда*?

Книга синтаксически очень продумана (все-таки это не нарочитость, а требование формы). Компоновка 17 глав-параграфов друг за другом, несмотря на общую тенденцию к углублению, предполагает видеть в таком порядке комбинаторный принцип: не исключено, что в интерпретации замысла поможет иное расположение, аккуратное придание своей последовательности. Названия ряда глав образуют с первым предложением цельную фразу. Так, § 3 «Парк» начинается: «Был пуст»; § 6 «Река» вливает целым периодом, на ходу обретая полагающуюся мощь: «Не приостанавливалась. Слишком кипучая для отражений. Слишком холодная для рук»; а зачин § 10 «Шторм»: «Шипел, переливался, подбегал ближе. Брел по побережью», — позволяет видеть осуществление искомого единства призрачного персонажа второго предложения (брел) с неумолчным шевелением природы.

В другом фрагменте текст напоминает монтажные листы: герой смотрит снятые на восьмимиллиметровую пленку кадры своего — или уже чужого? — детства. Сам готов сравнить этот просмотр с сеансом психоанализа: узнавание и расподобление то и дело опережают одно другое. «Обрывки моей, незнакомой жизни», — констатирует зритель впечатления от нечеткого фильма, в котором сюжет столь же важен, как и фактура: «размытое, пыльное» изображение со множеством склеек, «как если бы психоаналитик, вместо того чтобы выслушать очередной сбивчивый рассказ, прокрутил на экране склеенную из обрывков жизнь пациента» (с. 93).

Анатолий Рясков ставит почти невыполнимую в рамках большого текста задачу — избежать высказывания, или суждения, или вывода. Читатель вовле-

чен в ожидание события, хотя бы фабульного или словесного. Но оно медлит с приходом и, вероятно, так и не свершается.

И автор удерживает себя от конкретики в именах, датах, но избегает и плоского обобщения, чтобы на уровне воспроизводимых — восстановленных, реставрированных, предугаданных — толчков музыкально-ритмически, отчасти пластически (в повести есть ломкая чувственность, эрос не-припоминания) отразить изменчивость и постоянство мифа. Повторы, возвраты к прежде оставленному, кружения не только создают особый ритм («остинато», — под-сказывает он возможный принцип организации всего материала). Борясь со смыслом, Рясов прослеживает неисповедимый ход молчаливой молитвы. Неслышной. Ни к кому не обращенной. Кажется, свободной от привычно требуемой интенции. Ведущей в безмолвие. В беспамятство. В непонимание. В бессмыслицу. И все это выполнено без нажима, ровно, аскетично. Если автор отчетливо и не воплощает, то по крайней мере заявляет, что им открыт «истинный цвет слова» — бесцветность, бледность, белизна<sup>3</sup>. «Лишь неприметная траурная кайма по краям» (с. 110).

Повесть Рясова — хотя намеки заставляют видеть «В молчании» как роман, метафизический роман без героя о свойствах памяти, или поэму в прозе — превышает номинальный, исчислимый текст, о чем создатель не раз с грустью сообщает: «Я никогда не смогу завершить этот короткий, слишком короткий текст» (с. 82), «этот бесконечно короткий текст» (с. 107). Силясь «написать о том, что не может вспомнить» (с. 69), герой сам становится текстом, повествующим и о небылом. Так совершается преобразование физического свойства слова: так и не становясь нейтральным, оно испаряет удельную массу и превращает объект в свою противоположность. Так настойчивое «достаточно» в финале порождает энергию, которой долго еще придется затухать, превращаясь в неслышимый, нефизический текст, в котором точно не будет «ничего не потеряно» (с. 117), так как ни потерять, ни приобрести в таком разреженном составе ничего невозможно. Повесть А. Рясова — открытое письмо. Памяти. Забвению. В точку, где они сходятся. Где начинается одно и заканчивается другое. И наоборот. Не потому ли и флексия заглавного «В молчании» в силу мыслящейся фонетики воспринимается как императив: в молчание? Из молчания в молчание. Видимо, только так непроговоренному прошлому сообщается бесповоротная назапмятность. А пока неопределенный герой пребывает в ужасавшем Паскаля «вечном безмолвии бесконечных пространств».

---

3 Еще одна параллель с Бланшо, речь которого стремится стать «нейтральной и бесцветной», словно распоряжение, исходящее от него и ему предназначенное.

# Библиография

Татьяна Венедиктова

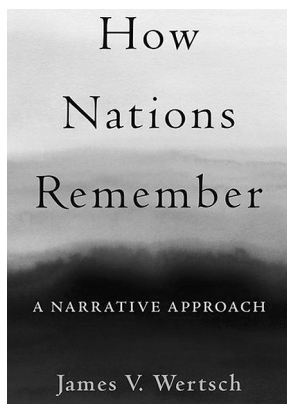
## Между пафосом, скепсисом и прагматическим запросом:

КОЛЛЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ КАК ПРЕДМЕТ  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЗНАНИЯ

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_290

### **Wertsch J.V. How Nations Remember: A Narrative Approach.**

N.Y.: Oxford University Press, 2021. — XV, 271 p.



Исследовать коллективную память начали почти столетием назад. В 1920—1930-х годах Морис Хальбвакс, Аби Варбург и Фредерик Бартлет осуществили пионерский прорыв, «учредив» новое направление междисциплинарных исследований. Спустя полвека интеллектуальная инициатива Пьера Нора сообщила мемориальным студиям новый импульс развития — сосредоточенность на национально-культурных комплексах, местах памяти, изживании травматического опыта, и примерно в этом ключе поле разрабатывалось еще полвека, обретая относительную стабильность. Сегодня встает вопрос: куда дальше?

По мнению Джеймса Верча<sup>1</sup>, направление дальнейшего движения мысли задается парадоксально-

1 Джеймс Верч — профессор социокультурной антропологии в Университете Вашингтона в Сент-Луисе, автор множества публикаций, в числе которых стоит упомянуть: *Wertsch J.V. Vygotsky and the Social Formation of Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985; *Idem. Voices of the Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991 (рус. пер.: *Верч Дж. Голоса разума: социокультурный подход к опосредованному действию*. М.: Трикола, 1996); *Idem. Mind as Action*. Oxford; L.: Oxford University Press, 1997; *Idem. Voices of Collective Remembering*. N.Y.: Cambridge University Press, 2002.

тью переживаемой нами ситуации. Ввиду нарастающей политической активности популистских национализмов мы не можем не заниматься национальной памятью. Но не можем при этом и оставаться в пределах «методологического национализма», то есть принимать нацию как объективную единицу анализа, приписывая ей «субстанциальные» характеристики, такие как «характер», интересы, интенции и проч. Зато мы можем — и в этом состоит принципиальная позиция Верча — сосредоточиться на самой инструментальной памяти, на средствах ее производства, воспроизводства и передачи.

Инструмент не существует отдельно от процессов, практик, контекстов его использования. Инструментальное знание по определению практично — и это же можно сказать о рецензируемой книге. Заявленная в ней теоретическая концепция развернута в массу примеров — безукоризненный профессионализм соединен с тонкой рефлексией личного опыта. В текст второй главы вмонтирована фотография, на первый взгляд бытовая: на дорожке среди березок остановились, по-видимому прервавшись в разговоре, двое. Седой человек в консервативном плаще, с зонтиком (несмотря на явно солнечный день) и некто молодой, долговязый, в стильных усах и по-иностранному ярком свитере. Это профессор МГУ Александр Романович Лурия и Джим Верч, на тот момент его ученик, свежее испеченный «постдок» из Америки. И это май 1976 года, самое начало почти полувекового интеллектуального приключения будущего профессора Верча. Важным ресурсом в этом приключении была разработка идей российского происхождения. А также позиция удивленного, вечно вопрошающего культурного аутсайдера, готовность ставить вопросы как будто наивные, в итоге часто безответные, но стимулирующие методологический поиск. Именно таковы вопросы, организующие рецензируемую книгу.

Почему самоочевидное для меня и таких, как я, оказывается иной раз странным, невероятным, а то и возмутительным для других? Чем богато и чем опасно интерсубъективное пространство, где контактируют «разные памяти, разные миры» (это название первой главы)? Какой из него возможен ход и куда: в тупик враждебного молчания? в облегчение открытого конфликта? в диалог, пусть хромой, но все равно обнадеживающий?

## Формы и формулы национальной памяти

Память нации — метафора, и не для всех убедительная. Уподобление нации субъекту — сомнительный перенос, который позволяет себе «народная» психология, но не чуждается его и серьезная наука. Само по себе это не страшно, даже неизбежно, констатирует Верч: главное — научиться использовать эвристическую силу метафоры, не давая ей окаменеть, приобрести квазинатуральность прописной истины. Помнят всегда и именно индивиды, хотя то, *что* и *как* они помнят, всегда же опосредовано социальными практиками и институтами. Уроки Выготского, Бахтина и Лурии позволяют сосредоточиться на том, как происходит интернализация социального дискурса, как личный опыт взаимообусловлен опытом «мнемонического сообщества».

Исторически нация и национализм относительно новый «проект». От других видов групповой памяти (этнической, родовой или поколенческой) национальная память отличается тем, что опирается на аппараты современного государства. Как про национальный язык говорят, что это диалект, вооруженный армией и флотом, так и про национальную память можно сказать: это социальная память плюс



институты образования и медиа. Именно по этой причине многие склонны думать, что содержание национальной памяти зависит напрямую от властных стратегий, от политических решений, транслируемых сверху вниз. В действительности, возражает Верч, успешность или неуспешность политических мер зависит от массы трудно контролируемых факторов. Человек — существо, живущее воображением, склонное к созданию иллюзий, но ценящее свободу и не терпящее грубой манипуляции. Поэтому «кураторы» национальной памяти (*purveyors of national memory*) далеко не всемогущи. Работа памяти — равнодействующая, сознательных и бессознательных усилий, привычки и живой реакции на новые стимулы.

Идея превосходства критического радио над чувственно-эмоциональной природой человека выглядит в сегодняшнем интеллектуальном климате как пережиток слишком наивного позитивизма: когнитивистику занимает скорее их связь, чем их противоположность. Даниэль Канеман, например, предлагает говорить о «разноскоростных» типах мышления, которые сотрудничают, перенимая друг у друга первенство в зависимости от «вызовов» ситуации<sup>2</sup>. Другой американский психолог, Джонатан Хайдт, известный своими исследованиями интуитивно-бессознательных оснований морали, уподобил человеческое сознание погонщику, сидящему верхом на слоне, при этом «слон — остальные 99% психических процессов — те, что нами не осознаются, но реально управляют нашим поведением»<sup>3</sup>. Отношения между погонщиком и слоном примерно такие же, как у Канемана между системами 1 и 2: сторона, озабоченная управлением и контролем, склонна приписывать себе главенство, и ей действительно принадлежат право и способность осуществлять осознанный, стратегический выбор. Но эффективность таких решений сильно зависит от способности слышать и понимать состояния, привычки и устремления как бы подвластного организма — «слона».

Развиваемая в этой логике концепция Верча предполагает последовательное различение логических ментальных структур и структур нарративных. Первые объясняют, вторые настраивают на соучастие. Узнав, что «король умер, потом умерла королева» (образец минимального нарратива), мы можем — и даже не можем не — предполагать: отчего же она умерла? От горя, от болезни или ее убили? Нарративное мышление предполагает преобразование опыта в рассказ, при этом и наш опыт, и прорастающий из него рассказ многослойны. Если поверхностный слой отсылает к времени, месту, действующим лицам, то слой глубокий от очевидности далек; для его описания Бартлет в свое время ввел понятие *схемы*. Схема — устойчивый паттерн поведения, или цепочка действий, резюмирующая некую повторяющуюся ситуацию, или нарративный шаблон (*template*). Последний не обязательно осознавать, напротив: мы чувствуем себя куда свободнее, не осознавая его (то же можно сказать о единожды приобретенном навыке плавания или езды на велосипеде). Стойкое соответствие формы и значения (код) плюс механизм привычки — вот что такое шаблон.

- 
- 2 Канеман, как известно, различает в психике человека две системы: Система 1 тесно связана с интуицией, работает быстро, без ощутимых усилий и контроля; мы не «раскладываем» ситуацию «в голове», схватывая ее телесно и целостно. Система 2, напротив, предполагает сознательное приложение внимания и умственных усилий. Мысля в Системе 1, мы формируем нарратив, приятный нам своей убедительностью; дисциплина «трудоемкой» мысли, работающей в Системе 2, напротив, может обескураживать, вызывать сопротивление. См.: *Kaneman D. Thinking: Fast and Slow*. N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 2011 (рус. пер.: *Канеман Д. Думай медленно... решай быстро*. М.: АСТ, 2014).
  - 3 *Haidt J. The Righteous Mind: Why Good People Are Divided by Politics and Religion*. N.Y.: Pantheon Books, 2012. P. XIV.

## Память и история

С точки зрения культурной психологии память и историография неразрывны и противоположны. Часто их трудно различить, но нужно стараться — хотя бы из этических соображений: в противном случае нам останется признать, что правдой о прошлом всегда владеет тот, на чьей стороне сила и влияние.

Основную посылку рассуждений Верча можно сформулировать так: история работает по дискурсивным правилам, которые ставят нарративное мышление под контроль логики, озабоченной объяснением и доказательством. Отсюда стремление историков к объективности и переписыванию уже написанного в свете вновь обнаруженных свидетельств. Память, напротив, стремится к воспроизводству уже опробованных схем-сюжетов, смысловые импликации которых не обязательно рефлексированы (и только «крепчают» в отсутствие рефлексии).

Коллективную память отличает всегдашняя и глубокая убежденность в собственной правоте, в натуральности поддерживающих ее конструктов. Ее главная задача состоит не в выяснении правды о прошлом, а в утверждении идентичности. История же делает другую ставку — на контролируемое сомнение и грамотно упорядоченную дискуссию. Память не отличает давнее от вчерашнего и в этом смысле аисторична, даже антиисторична; история, напротив, старается дистанцироваться от прошлого и тем самым открыть его для непредвзятого анализа. Память не терпит «лишних» усложнений, противоречий, двусмысленностей и потому с готовностью редуцирует событие к мифическому архетипу; она склонна пренебрегать тем в прошлом, что противоречит «интуитивно правильному» о нем представлению. Историю характеризуют педантизм в трактовке деталей, любопытство ко вновь открываемым фактам и неумная изобретательность по части сюжетов: в поле истории они подлежат не консервации, а обновлению. Наконец, и адресат у дискурсов памяти и истории тоже разный. Память подразумевает ответственность перед сообществом/родом, а история — перед профессиональным сообществом, введенными им внутренними правилами и поддерживаемыми в нем протоколами поведения. С учетом всех этих различий ответ на вопрос «Нужна ли история историков человечеству?» совсем не очевиден. Еще Эрнест Ренан в классической статье 1882 г. «Что такое нация?» писал, что для инстанций, курирующих процессы нациообразования, усилия историков несущественны, подозрительны, а может быть, и опасны. О том, что интересы памяти и истории противоположны, писали и Хальбвакс, и Нора. Правы, однако, и те, кто настаивает на родственности этих дискурсов, каждый из которых предполагает активную работу воображения и построение рассказа. История, болезненно пережившая кризис позитивистской аксиоматики, стоит сегодня перед выбором: отказаться от давнишней, любимой претензии на объективность производимого ею знания или пересмотреть природу «исторической правды», переговорить ее — не в логике отражения и соответствия, а в логике прагматической успешности (по возможности не банально, не близоруко понятой).

Отдавая должное и традиционному для науки объективизму, и постмодернистскому скепсису, Верч предпочитает говорить о *взаимообращаемости* памяти и истории. Нельзя сказать, что история — чистые факты, а память — чистое мифотворчество. Но можно предположить вместе с Яном Ассманом, что «история обращается в миф, как только становится предметом воспоминания, рассказа и использования, то есть как только вплетается в ткань современности»<sup>4</sup>, открывается

---

4 Assman J. *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997. P. 14.

определенного рода использованию. Стоит прошлому приблизиться к настоящему и стать для кого-то «нашим прошлым», и оно тут же (незаметно даже для «пользователей») переходит из зоны ответственности истории в зону памяти. Природа различий между ними резюмируется в следующей таблице (с. 95).

<b>Память</b>	<b>История</b>
Отображает субъективный взгляд рассказчика	Стремится к объективности
Дает единую перспективу видения, выработанную сообществом памяти	Отображает множественность точек зрения
Склонна к чрезмерной уверенности и не терпит двусмысленности	Открыта сомнениям, принимает сложность и двусмысленность, включая этическую
Нерефлексивна, бессознательна	Сознательна и рефлексивна
Закрыта для рационализации, обсуждения	Опирается на обсуждение и процедуры доказательства
Рассматривает прошлое в живой связи с настоящим	Изучает «прошедшее прошлое»
Не требует специальной подготовки	Профессиональный дискурс со строгими правилами
Поддерживает нарратив, жертвуя доказательностью	Скорее пожертвует нарративом, чем позволит себе пренебречь доказательствами

## «Шаблон» как инструмент анализа

Третья глава книги Верча — «Национальные нарративы» — начинается с примера того, как работает русский нарративный шаблон, имеющий в трактовке автора примерно такой вид:

1. Исходная ситуация: Россия живет мирно и никому не мешает.
2. Приходит беда — неспровоцированное нападение внешнего врага.
3. Враг силен, Россия опасно близка к уничтожению.
4. Вопреки всякой вероятности, героическим усилием Россия в одиночку побеждает врага.

Разумеется, эту общую схему мы редко или никогда не наблюдаем непосредственно. Шаблон рассеян, растворен в массе частных нарративов, его присутствие мы скорее чувствуем, чем наблюдаем невооруженным глазом, а в доказательство его наличия можем указать лишь на повторяемость наблюдаемого и на готовность

других субъектов заметить замечаемое нами<sup>5</sup>. Так или иначе, шаблон всплывает во множестве усилий «инсайдеров» национального сообщества рассказать об общем прошлом, и неважно, идет ли речь о XIII, XIV, XVII, XVIII, XIX или XX столетии, участвуют ли в ситуации, помимо русских, монголы, тевтонцы, поляки, французы, немцы, турки или шведы... Войны 1812 и 1941—1945 годов, казалось бы, не похожи нисколько. Однако для русских их сходство столь очевидно и несомненно, что два события называются одинаково: Отечественная война.

В отличие от аналогии, шаблон схватывает не сходство, очевидное для всех, а то, что неотразимо убедительно именно и только для тех, кто принадлежит к данному сообществу памяти. В то же время шаблон больше, чем субъективная кажимость: используемый (повторяемый, проверяемый и удостоверяемый) во множестве совершенно непохожих ситуаций, он обретает совсем не призрачную плотность. Безотказное действие национального шаблона памяти Верч усматривает, например, в готовности Солженицына трактовать в равной мере и коммунизм, и капитализм в качестве диверсий Запада, желающего обессилить и погубить русскую цивилизацию, помешать ей в осуществлении уникальной миссии-задачи. Ранее сходный посыл проявлялся в инвективах Достоевского против материализма и социализма, демонических «измов», которым также приписывалось иностранное и враждебное происхождение.

## Другие инструменты: НОС и ННП

Анализируя работу шаблонов, Верч вводит понятие НОС — Нарратив об Особом Событии (PEN — Privileged Event Narrative). Как правило, это нарратив ярко-эмоциональный и отмеченный долгожительством; он повествует о конкретных лицах в конкретной ситуации, но в то же время исключительно эффектно воплощает в себе шаблон. Для русских, например, Особым Событием является Великая Отечественная война, а для китайцев — так называемый век унижений (цепочка поражений, неудачных восстаний, актов вынужденного подчинения внешнему произволу, растянувшаяся на целое столетие — от «опиумных войн» 1840-х до прихода к власти Мао в 1949 г.). Как правило, НОС рождает глубокий культурный резонанс, служит основой для формирования групповых привычек и потому широко используется в политике. У каждой нации свой НОС, поэтому их важно исследовать по отдельности и в сопоставлении.

Еще один инструмент обозначается аббревиатурой ННП — Национальный Нарративный Проект (NNP — National Narrative Project). Это своего рода автобиография нации, которая, как и всякая автобиография, имеет начало и середину, а также содержит в себе предвосхищение будущего завершения, устремленность

---

5 «Как американец, который десятилетиями пытался понять представления русских о мире, я выслушал тысячи рассказов об историческом прошлом, но никто и ни разу не отвел меня в сторону, не сказал: “Гляди-ка, Джим, вот она, схематическая форма, лежащая в основе всего, что ты слышишь”. Ощущение общей формы возникало из контактов с частными нарративами, в отсутствие прямого доступа к их общему коду. Сформулировав для себя сюжетную линию о Победе над Вражеским Нашествием, я проверял ее точность, расспрашивая русских коллег, насколько она им кажется знакомой и убедительной, и по большей части они соглашались с тем и другим, тем самым подтверждая, что мой анализ бесчисленных частных нарративов, направленный на поиск нарративного шаблона, шел в верном направлении. Но отталкивался я всегда именно от частных нарративов» (с. 134).

к некоей вдохновляющей цели. Код ННП, считает Верч, лежит еще глубже, чем нарративный шаблон, и еще более абстрактен. Но функция ННП та же — поддержание идентичности, поэтому к нему часто апеллируют национальные лидеры, особенно обращаясь к нации в кризисных ситуациях.

Примером здесь служит опыт американского национального сообщества, которое специфично тем, что основано не на традиционных этнических связях, не на общности территории, а на довольно абстрактной и небесспорной идее. Социализация американца предполагает приобщение к вере в «град на холме»; этот миф транслируется в школе и в медиа, в политической риторике и в бытовых разговорах. Цель американского ННП хорошо описывается формулой из Конституции США: «все более совершенный союз» (a more perfect union). При этом не известно, каким, собственно, должен быть «совершенный союз», и не удивительно, что его созиданию сопутствуют тайные сомнения и постоянный страх неудачи. Демократический град на холме — вечный «недострой», но в то же время (говоря словами президента Линкольна) «последняя лучшая надежда всего человечества». Этот парадокс много кого в Америке раздражал и раздражает: одних он побуждает забегать вперед — считать, что американцы уже «давно пришли» к желанной цели, как платоновские колхозники — к коммунизму жизни, что Америка может служить маяком остальному человечеству; другими же постоянное понуждение себя к образцовости трактуется как вредоносный самообман. В итоге мы наблюдаем непрерывное колебание между самопрославлением Америки как «совершенного», внутренне примиренного единства и признанием ее же многосоставности, которая чревата конфликтами и плодит конфликты. Так или иначе, американский ННП — или национальный квест — создает образ сообщества, которое идет по пути прогресса и на этом пути снова и снова сталкивается с проблемами, снова и снова решая их в пример и на пользу остальному человечеству. Трагизм внутренней разделенности, иные «болячки» в эту картину плохо вписываются, но присутствуют в ней невидимо и неустранимо, а временами обнаруживают себя — как срывы в расизм и насилие.

## Избирательность памяти и хитрости нарратива

Национальная память избирательна (что-то выделяется как важное, а что-то временно прячется или стирается напрочь), но при этом относительно свободна от власти времени. Если социальная память удерживает близкое, потом слабеет (американцы помнят президента, на смену которому пришел нынешний, но чем глубже в историю, тем неувереннее ответы), то у культурной/национальной памяти иная логика. Здесь важна не временная дистанция, а вписанность событий и акторов в сюжет: выпадение из сюжета влечет за собой и выпадение из памяти. Впрочем, нарративный шаблон располагает и такой гибкостью, такой «протеической» способностью преобразовывать информацию, что самые взрывоопасные факты, которые, казалось бы, должны разнести любую структуру в прах, перемалываются ею и даже ее укрепляют.

Избирательность, предвзятость, нарциссизм — свойства национальной памяти, которых ее носитель, как правило, не замечает, зато аутсайдер не может не заметить. «Ну почему, в самом деле, Владимир Путин, говоря об угрозах со стороны НАТО, то и дело поминает Великую Отечественную войну?», — такого рода вопрошание американца у российских собеседников вызывает, по опыту Верча, единообразную реакцию недоумения. В глазах большинства аналогия допустима, хотя и небесспорна, политически мотивирована и т.д. Почему бы, собственно, войну

не поминать? Вторая мировая — центральное событие XX в., вполне достойная призма для рассмотрения актуальных событий с целью извлечения из них уроков. В этой точке разговор представителей разных сообществ, как правило, вязнет: одни продолжают удивляться, другие удивляются чужому удивлению...

Американские воспоминания о войнах, замечает Верч, тоже выстраиваются по определенной схеме, хотя она и не закрепились в виде самостоятельного сильного шаблона. Вариант нарратива о граде на холме повествует о том, как дважды за XX в. несчастная Европа впадала в кровавый хаос, а США приходили на помощь, спускаясь рыцарственно со своего благоразумного холма, чтобы отстоять чужие свободы и восстановить демократию. Та же ядерная бомбардировка Хиросимы и Нагасаки помнится американцами исключительно как усилие по скорейшему завершению безумия войны и восстановлению мира. В это не верят те русские, с которыми довелось беседовать автору книги, об этом могут иметь разные мнения историки и могут спорить генералы, но население США в целом верит и помнит именно так. Все мы помним историю по большей части «в свою пользу» и, столкнувшись с «инаковой» памятью, реагируем предсказуемо: ну, ясное дело, им промыли мозги. Или: конечно, они не могут не знать, как оно было на самом деле, просто хотят выставить себя с лучшей стороны... Ни то ни другое не исключено, но, успокаивая себя подобным объяснением, мы перестаем думать о чужих и собственных бессознательных нарративных привычках и сами себя загоняем в угол, из которого трудно выбраться.

## Диалог нарративов в национальной памяти

У любого нарратива, включая нарратив национальной памяти, есть диалогическая функция. В реальной социальной ситуации мы никогда не имеем дело с единственным нарративом, как никто никогда не является единоличным автором собственного рассказа: любой нарратор кому-то отвечает, у кого-то что-то заимствует и к кому-то прямо или косвенно обращается. Эту очень «бахтинскую» мысль американский историк Уильям Кронон развивает так: «Мы рассказываем истории *в присутствии* друг друга и *в нику* друг другу, для того чтобы нечто донести друг до друга»<sup>6</sup>. Диалог в социуме часто приобретает сложные формы и совсем не обязательно, далеко не всегда увенчан общим согласием и снятием противоречий.

В многоголосой, поликультурной среде у нас теоретически есть возможность услышать и выслушать чужую, противную версию прошлого, но реализуем ли мы ее практически? Как уже сказано, нарратив памяти по природе своей консервативен, стремится удержать сюжетную целостность, сопротивляется информации, которая могла бы ее разрушить или поставить под вопрос; трансформации здесь происходят лишь в крайних случаях, чаще всего в драматических социальных обстоятельствах. В «норме» нам настолько трудно даже представить себе, что можно помнить не так, как помним мы, что легче пойти на усугубление конфликта между «непримиримыми» версиями памяти, чем терпеливо (и безнадежно?) пытаться этот конфликт разрешить.

---

6 «We tell stories *with* each other and *against* each other in order to speak *to* each other» (Cronon W. A Place for Stories: Nature, History, and Narrative // Journal of American History. 1992. Vol. 78. № 4. P. 1373—1374).

## Школьные уроки истории... или памяти

Нарратив памяти — плод привычки, которая закладывается рано. Школьное преподавание истории, особенно на начальной ступени, отвечает задаче социализации будущих граждан, прививает им чувство общей идентичности, представления об общих ценностях и достойной цели. Но все это задачи скорее памяти, чем истории — отсюда и проблемы. В американском обществе, как и в российском, периодически возникают приступы озабоченности по поводу школьного исторического образования — рисков чрезмерной критичности, «очернения» национальной истории. В 1990-х годах такими выступлениями прославилась, например, Линн Чейни, председатель Национального фонда гуманитарных наук (1986—1993) и вторая леди США (2001—2009)<sup>7</sup>. Пример встречной аргументации «очернителей» дает книга социолога Джеймса Ловена<sup>8</sup>. Ловен, сам в прошлом школьный учитель, проанализировал двенадцать популярных в США школьных учебников истории и показал, что они напичканы мифами, не выдерживающими критики. Что же делать? Прививать учащимся навык (хотя бы самый элементарный!) самостоятельного сбора данных, обоснования с их помощью собственного мнения, полагает Ловен. Не в том, разумеется, задача, чтобы каждый пятиклассник стал профессиональным историком, а в том, чтобы каждый по возможности научился отличать «информированный скепсис» от «нигилистического цинизма» — от ложного и вредного убеждения, что историю общества лучше знает тот, кто на данный момент сильнее.

Верч сочувственно цитирует Ловена, хотя в собственных ратованиях за историческую правду против мифотворческой лжи более сдержан. Как психолог, он убежден: «информированный скепсис» — довольно слабое замещение той богатой гамме эмоций, которых не может не вызывать в нас памятное прошлое. Речь все же идет о двух разных запросах — их трудно примирить и трудно сказать, какой из них важнее. Уместно ли усиленное развитие «критического мышления» в средней и даже начальной школе? Не блокирует ли оно работу центростремительных культурных сил, обеспечивающих ощущение общей идентичности, общего наследства? Подобные опасения высказываются и в США, но в России — шире и громче. Их можно отчасти понять, свидетельствует Верч, но... это как раз тот случай, когда у страха глаза велики: расшатать нарративные шаблоны сообществ куда труднее, чем может показаться.

## Управление национальной памятью

Используя в названии заключительной главы слово «managing» в применении к памяти, автор поясняет в сноске: речь идет не о менеджменте как о социальной инженерии и контроле, а скорее о способах эффективного поведения в реальном мире, где достижение полного согласия маловероятно, если вообще возможно.

Нарратив, как всякий культурный и когнитивный инструмент, рассчитан на некоторый спектр возможных применений (аффордансов), но имеет и свои ограничения. Будучи эффективным средством упаковки информации, а также солидари-

---

7 См.: *Cheney L.V.* The End of History // *Wall Street Journal*. 1994. Oct 20. P. A-26 (W), A-22 (E).

8 *Loewen J.W.* Lies My Teacher Told Me: Everything Your American History Textbook Got Wrong. N.Y.: The New Press, 1995. В 2007 г. вышло дополненное издание, в 2018 г. — переиздание с новым предисловием.

зации воображаемых сообществ, то есть культурной политики, нарратив «коварен» тем, что рождает обманчивое ощущение сверх-уверенности, пред-убежденности в «хорошо рассказанной» версии прошлого. Наивно было бы думать, что, просто предъявив объективные исторические факты, мы убедим представителей другого сообщества в истинности собственных представлений о прошлом. «Войны памяти» в каком-то смысле неизбежны. Вопрос: что делать, чтобы перевести такого рода конфликты в максимально гуманное русло, минимизировать их разрушительный эффект? Ответ на него подразумевается общей логикой рецензируемой книги. «Дискуссии по поводу национальной памяти, вероятнее всего, и дальше будут вызывать у участников только фрустрацию, если мы не будем учитывать роль нарративных истин, укорененных в нарративных шаблонах и ментальных привычках, которые их порождают и ими порождаются» (с. 223).

Верч анализирует опыт дипломатов и профессиональных переговорщиков, — тех, кто вынужден что-то делать, как-то выходить из положения в условиях мнемонических коллизий, — и выводит из этого опыта следующие рекомендации. Важно, во-первых, иметь представление о характере национальной памяти конфликтующих сообществ. Во-вторых — понимать логику происхождения основных структур памяти и их наиболее чувствительные точки. И в-третьих — сознавать, что результатом всех усилий может оказаться лишь углубление различий и противоречий. Дороже победы (заведомо призрачной) — сохранение хотя бы минимальной опоры для продолжения коммуникации. Нередко бывает целесообразно просто вынести прошлое за рамки дискуссии. В случаях, когда это не получается или невозможно, следует апеллировать к способности сторон «думать медленно», подвигая осознанной рефлексии бессознательность укоренившихся привычек. Это, конечно же, тоже трудно.

У Уильяма Джеймса есть эссе под названием «Привычка» (1887). В жизни общества, пишет там отец американского прагматизма, привычка — «драгоценнейший консервирующий элемент». Именно автоматизм привычки делает нас свободными, но в иных ситуациях он же оказывается ловушкой, выбраться из которой тем труднее, чем меньше «попавшийся» осознает себя таковым. Против власти привычки «нет приема», кроме, пожалуй, остранения, иронии. Верч ссылается здесь на собственный опыт, а также на опыт Райнхольда Нибура, американского теолога и историка, чей политический реализм питался глубоким протестантским пессимизмом — убежденностью в неискоренимости человеческого несовершенства. Самая известная книга Нибура — «Ирония американской истории» (1952) — это попытка осмыслить историю США в ее неразрешимой противоречивости<sup>9</sup>. Поможет ли ирония справиться с ситуациями, перед которыми пасуют и сила фактов, и сила моральных воззваний, и политическая, и военная сила? Научит ли нас ирония сохранять верность «своему» нарративу памяти, не игнорируя в то же время недоуменных, неожиданных или нежелательных реакций, которые он производит в представителях других сообществ? Гарантий нет, но это не повод впадать в безнадежность. Ирония или когнитивное смирение (*cognitive humility* — понятие, введенное Нибуром), готовность вслушиваться в чужую и собственную речь, вооружившись тактом и навыками дискурсивного анализа, — так выглядит своего рода аптечка первой помощи, которую рекомендует читателю Джеймс Верч. Пожалуй, сюда можно еще добавить «Молитву о спокойствии» («*Serenity prayer*»), написанную тем же Нибуром в начале 1930-х гг. Версию этой молитвы русский читатель

9 *Niebuhr R. The Irony of American History. N.Y.: Scribner, 1984.* См. также: *Нибур Х.П. Христос и культура: избранные труды Ричарда Нибура и Райнхольда Нибура. М.: Юристъ, 1996.*



хорошо знает — она украшала стену оптометрического кабинета Билли Пилигрима в воннегутовской «Бойне номер пять»: «Господи, дай мне душевный покой, чтобы принимать то, чего я не могу изменить, мужество — изменить то, что могу, и мудрость — всегда отличать одно от другого». Эта минималистичная, но емкая формула неплохо работала в разных жизненных ситуациях и в самых разных сообществах — от «Анонимных алкоголиков» до армии США в боевых условиях Второй мировой войны. С трудом формирующееся, пока очень неустойчивое, глобальное сообщество ей тоже найдет применение.

А. А. Липинская, А. Ю. Сорочан  
**Этюды о страшном:**

**ХОРРОР В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ**

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_301

В англоязычной литературе весьма часто, и со временем все чаще, встречается понятие *horror*, значительно более широкое и сложное, чем его русская калька, — под «хоррором» привычно понимаются литературные произведения и кинофильмы, призванные напугать аудиторию, «ужастики»; английский же термин может обозначать и подобные произведения, и «ужас» как философскую или эстетическую категорию, что создает немалую проблему для переводчиков: как передать понятие, которое может отсылать к одному или другому — или, возможно, к тому и другому сразу? Последнее объясняет, почему в настоящем обзоре мы применяем различные русские варианты термина (ужас, ужасное, хоррор и т.д.), но по возможности сопровождаем их указанием на исходные версии.

Строго говоря, истоки этой темы восходят к XVIII столетию, когда рождались новые формы литературного творчества и возникла необходимость в их осмыслении. Хорошо известно разграничение понятий *terror* и *horror*, сделанное Анной Радклиф в эссе, опубликованном посмертно, в 1826 г.: *terror* — это беспокойство, тревожное ожидание, *horror* — собственно столкновение со страшным и в высшей степени неприятным<sup>1</sup>. Очевидно, что романы, написанные самой Радклиф, представляют собой в первую очередь *terror*, но *horror* — это категория, которую ждало в истории литературной критики большое и непростое будущее.

Ситуацию изрядно усложнил без малого полтора века спустя Г.Ф. Лавкрафт, классик «страшного» жанра и автор влиятельного эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» (1927). Это одна из первых специальных работ, посвященных соответствующему пласту литературы, но наряду с привлечением внимания к нему она немало способствовала терминологической путанице. «Ноггог» здесь понимается весьма и весьма широко и смешивается с категорией «сверхъестественное», собственно жанровые характеристики размыты (при наличии достаточно точных и проницательных замечаний, касающихся конкретных авторов и текстов), почти как в современном научном дискурсе, максимально широко толкующем термин «готика»<sup>2</sup>. Подобное отсутствие строгости несколько не умаляет роль работы Лавкрафта и вполне объяснимо в условиях отсутствия внятного терминологического аппарата — не исследователь, а практикующий писатель вынужден интуитивно нащупывать закономерности и самостоятельно находить для них определения.

Лавкрафт в своем эссе сделал еще одну очень важную вещь — связал тексты, которые долгое время рассматривали как «низовой» пласт литературы, с фунда-

- 
- 1 См.: *Birkhead E. The Tale of Terror: Study of Gothic Romance. L.: Constable & Co, 1921. P. 38—50.*
  - 2 Достаточно отметить, что в названиях публикаций и в докладах на конференциях стали появляться определения «карибская готика», «азиатская готика», «готическое телевидение» и пр., отсылающие к регионам и видам искусства, ранее вовсе не связывавшимся с готической традицией, а в теоретических трудах используется как понятие выражение *Gothic mode* («готическая модальность», «готический модус»), которое также можно трактовать сколь угодно широко, в том числе в связи с актуальной повесткой (гендерные, колониальные и другие темы).

ментальными этико-философскими категориями. В наши дни объяснение популярности «страшных» книг и фильмов стало уже общим местом, но в конце 1920-х это было важным шагом к реабилитации целого ряда жанров — и одновременно выходом на экзистенциальную проблематику, на осмысление страха и «космического ужаса» в самом широком контексте.

Конечно, существует и другой влиятельный источник, еще более ранний и не только способствовавший реабилитации и переосмыслению страшных текстов в свое время, но и отчасти определивший современный подход, — эссе З. Фрейда «Жуткое» («Das Unheimliche», 1919). По сути это психоаналитический труд, но многие наблюдения там связаны с разбором повести Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек». Описывая природу и возможные источники страха, Фрейд озвучил тезисы, ставшие общим местом современных литературоведческих (!) трудов, — например, представление об ужасе, который вызывает неклассифицируемое (кукла или автомат как нечто, обладающее признаками одновременно неодушевленного предмета и живого существа). Но авторитет Фрейда-мыслителя способствовал тому, что пугающие тексты стали пониматься не только как специфическая форма развлечения, но и как реализация фундаментальных свойств человеческой психики. Характерно, что сам Фрейд в поисках точных определений ссылается на Ф. Шеллинга, тем самым подавая пример разговора о страшном в эстетико-философском ключе.

Уже в относительно недавнее время эта проблематика вновь стала актуальной — во многом в связи с появлением монографии Дэвида Пантера «Литература ужаса: история готической литературы с 1765 года до наших дней» (1980)<sup>3</sup>, с которой начался активный интерес к «страшным» текстам в среде профессиональных теоретиков и историков литературы; появилась и сфера исследований, известная как Gothic studies («готические исследования»; устоявшегося русского перевода нет, как все еще нет в отечественном литературоведении системного изучения этой проблематики). Пантер убедительно показал, что готика — это не только «романы тайны и ужаса», популярные на рубеже XVIII—XIX вв., но и целая разветвленная традиция, весьма многообразно представленная и до сих пор не исчерпанная. По идее, это открывало путь историко-литературным работам, касающимся самого разнообразного материала, и отчасти так и случилось, но параллельно возникла и другая тенденция: обсуждение конкретных явлений сопровождалось (и порой даже поглощалось) выходом на социальные, философские и психоаналитические темы.

Последнее во многом объясняется тем, что в англоязычной традиции известно как «spectral turn» («призрачный поворот»). В 1993 г. вышла книга Жака Деррида «Призраки Маркса»<sup>4</sup>, название которой отсылало к «призраку, бродящему по Европе». Речь в ней шла о посмертной судьбе учения Маркса — но и о посмертии вообще, о жизни, смерти, призраках и фантомах. Там же появилось понятие *hauntology* (слияние понятий *haunting* и *ontology*), чрезвычайно труднопереводимое — существующий вариант «призракология» не представляется удачным. Деррида описывал состояние призрака, который ни существует, ни не существует и настойчиво напоминает о себе из прошлого (английский глагол *to haunt* как раз обозначает «преследовать, являться»; дом с привидениями называют *a haunted house*), причем показал, каким образом можно это понятие распространить на анализ различных аспектов культуры и общества.

3 Punter D. The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day. L.; N.Y.: Longman, 1980.

4 Derrida J. Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. P.: Éditions Galilée, 1993.

Интересно, что в итоге концепция Деррида оказалась востребована литературоведами. При разборе «страшной», готической литературы уже давно возникали темы, актуальные для общества в целом (гендер, трансгрессия и т.д.), и представление о «призрачности» соответствовало общей тенденции. В наши дни обнаруживается большое количество «гибридных» работ, которые выходят за пределы собственно историко-литературной проблематики в сторону психоанализа, марксистской и гендерной тематики, разговора о фундаментальных философских, этических и психологических категориях. Это достаточно логичное следствие давнего разговора о категории ужасного, работ Фрейда, Лавкрафта и Деррида. Не только анализ конкретных текстов обогащается (или размывается) таким образом, но и хоррор, готика и родственные им явления становятся материалом, средством для продвижения определенных идей.

Особенно ярко эта идеологическая заданность проявилась в философском поле. Достаточно вспомнить, какой фурор произвела книга Р. Негарестани «Циклопедия» (2008)<sup>5</sup>. Жанр данного произведения издатели определили как «теоретический фикшн», но в книге смешаны и конспирология, и политология, и теология. В итоге текст о нефтедобыче превращается в самый настоящий хоррор, и все исторические и культурологические размышления о природе и роли нефти сводятся к декларации: «Мертвый бог — не усталый, забытый или обреченный бог, а бог, вооруженный абсолютным оружием — катастрофическим опустошением. Мертвый бог — это чума, приходящая на землю, чтобы превратить ограничивающее основание земли в прямой ход к открытости» (с. 210).

Если Негарестани не столько исследует ужасное, сколько создает произведение, тяготеющее к литературе ужасов, то в книгах Ю. Такера и близких ему исследователей на первый план выступает именно философское осмысление хоррора. В серии пермского издательства «Гиле Пресс» «Исследование ужаса» вышло уже несколько книг. Некоторые из них созданы под непосредственным влиянием Негарестани<sup>6</sup>, в других боди-хоррор становится просто удобным материалом для решения традиционных феноменологических проблем<sup>7</sup>.

Трехтомник *Юджина Такера «Ужас философии»*<sup>8</sup> посвящен пространствам, где философия сталкивается с собственным пределом. Этот предел может принимать разные обличья — тьмы, ничто, отрицания; но во всех случаях признание тщетности всех усилий в постижении мира перед лицом безосновности порождает заглавный «ужас философии». Согласно издательской аннотации, «произведения литературы сверхъестественного ужаса рассматриваются как онтологические и космологические построения, а построения философов — как повествования, сообщающие нам нечто о природе ужаса, лежащего “по ту сторону” человеческого».

Однако на самом деле категории ужасного в литературе посвящена лишь незначительная часть работы Такера; философ очень избирателен в подходе к материалу. Например, анализируя роман М.Ф. Шила «Пурпурное облако» (в переводе почему-то получивший название «Фиолетовое облако»), Такер сводит все его содержание к нескольким тезисам: «Шил отводит катастрофическую роль блуждаю-

5 Рус. изд.: *Негарестани Р. Циклопедия: соучастие с анонимными материалами* / Пер. с англ. П. Хановой. М.: Носорог, 2019.

6 См., например: *Вудард Б. Динамика слизи: зарождение, мутация и ползучесть жизни* / Пер. с англ. Д. Хамис. Пермь: Гиле Пресс, 2016.

7 См.: *Тригг Д. Нечто: феноменология ужаса* / Пер. с англ. Я. Цырлиной и Д. Чулакова. Пермь: Гиле Пресс, 2017.

8 *Такер Ю. Ужас философии* / Пер. с англ. А.Ф. Иванова: В 3 т. Пермь: Гиле Пресс, 2017—2019 (годы издания на языке оригинала: 2011—2016).

щей бесформенной мгле, чей источник описан последним выжившим в сюрреалистических, нечеловеческих терминах» (т. 1, с. 93). Однако в книге Шила ужас исходит не извне, а изнутри, основной конфликт связан с борением двух сил в душе человека — разрушителя и созидателя, демона и ангела одновременно<sup>9</sup>. Роман входит в трилогию, замысел который гораздо сложнее описания катастрофы, и «апокалиптический мистицизм», который почти незаметен во втором томе («Властелин моря»), выходит на первый план в заключительной части («Последнее чудо»). Игнорируя авторский замысел, философ использует литературные тексты для иллюстрации собственных положений. Вот, например, что он пишет о повести Эдджернона Блэквуда «Ивы» (1907): «Наиболее интересным в “Ивах” является то, что фокус внимания смещается с ужаса потустороннего на само понятие ужаса. Этот момент — момент застывшей мысли, загадочной неподвижности всего, кроме скрытно, тайком раскрывающегося (revelation) предела» (т. 3, с. 119). Но повесть теснейшим образом связана с реальным опытом писателя<sup>10</sup>; вдобавок ужас создается там не только описанием «мысли», но и особой ритмической организацией (в виртуозном тексте Блэквуд пытается передать шелест ветвей деревьев, в которых и сокрыт источник панического ужаса). И подобное игнорирование особенностей текста и контекста ставит под сомнение многие любопытные выкладки Такера. Например, очень интересна его полемика с «Введением в фантастическую литературу» Ц. Тодорова: «В тот момент, когда мы можем рационально объяснить фантастическое событие (например, это был просто сон, это был просто оптический обман, это было четвертое измерение, я был под наркотиками, это была моя галлюцинация), тогда мы покидаем пространство фантастического и вступаем в пространство жуткого» (т. 3, с. 180). Но если фантастическое существует за рамками человеческого понимания, тогда речь должна идти не о «жутком», а о «чудесном»... Такер дает немало «информации к размышлению», когда речь заходит о готическом романе и кинематографических монстрах, но чаще всего его характеристики ужасного отличаются примерно такой же точностью, как в финальном пассаже «Ужаса философии»: «Хрупкие и нуминозные, щупальца длиннее ночи...» (т. 3, с. 219).

Монография *Эндрю Смита* «Готическая смерть»<sup>11</sup> может служить хорошим примером современного междисциплинарного исследования «страшного». Теоретически речь здесь идет о репрезентации смерти в литературе указанного периода (и автор является специалистом по английской литературе XIX столетия), но на практике работа выходит за рамки собственно литературоведения и затрагивает более широкие историко-культурные вопросы. По признанию самого Э. Смита, «смерть может быть использована для исследования более широких идей, чем смерть как таковая» (с. 1). И тема эта весьма актуальна: полезно опираться не на понимаемые предельно широко внедренные уже современными исследованиями категории модальности, спектральности и т.д., но на категории, исходно присутствующие в изучаемой культуре, и проследить их эволюцию. Ничуть не менее важно учитывать историческую специфику.

Э. Смит связывает понимание смерти с представлениями о творчестве (романтизм и то, что в отечественной традиции часто называют предромантизмом) и значительными этико-философскими вопросами (взгляды Диккенса на смерт-

9 См.: *MacLeod K. Fictions of British Decadence: High Art, Popular Writing, and the Fin de siècle*. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006. P. 164–168.

10 См.: *Ashley M. Starlight Man: The Extraordinary Life of Algernon Blackwood*. L.: Constable & Robinson Ltd., 2001. P. 146–149.

11 *Smith A. Gothic Death, 1740–1914: A Literary History*. Manchester: Manchester University Press, 2016.

ную казнь). Обращается он и к фрейдовскому понятию о жутком, хоть и отказывается принимать его как универсальное, неисторическое (с. 4). В этом смысле его монография, с одной стороны, вписывается в современную тенденцию разговора о «больших темах», а с другой — противостоит ей, поскольку акцент здесь сделан не на поиске актуального в разнородном материале, а на выявлении специфики.

Ценно, что в исследовании задействованы тексты разных жанров. К примеру, с разбором так называемой кладбищенской лирики соседствует разговор об Адаме Смите и Эдмунде Бёрке, у которых можно обнаружить сходное сочувственное отношение к умершим, то есть намечается контекст, в котором возникают и распространяются идеи. Аналогично идеи Месмера рассматриваются в свете их отражения в литературе, включая появление Месмера как персонажа в романе Джеймса Бюдена. Также смерть, стоящая в центре внимания ученого, часто связывается с другими фундаментальными категориями — творчества, памяти, сновидений, чтения (и понимания), Другого. Более того, она понимается как возможность иначе посмотреть на жизнь (с. 9) — вероятно, не только в историко-литературном, но и в мировоззренческом ключе (характерно, что книгу ученый посвятил памяти своих родителей): все же в современной англоязычной традиции готика и связанные с ней темы оказываются зачастую поводом для разговора о важном, насущном, наиболее болезненном. Не менее характерно стремление Э. Смита связать смерть с категориями письма и чтения, в чем он, вероятно, отчасти наследует постструктуралистам, пусть в несколько ином, ориентированном на историю, плане.

Обращает на себя внимание обозначенная автором монографии дата (1914), завершающая изучаемый период, — «длинный XIX век». Часто ее обозначают как поворотную в исследованиях, посвященных готике, — именно потому, что Первая мировая война принесла слишком много настоящих, нелитературных ужасов и в результате навсегда изменила понимание страшного (и смерти) в европейской культурной традиции. Это достаточно дискуссионный вопрос: с одной стороны, переломную роль войны нельзя отрицать, с другой — возможны упрощения, например периодически встречающееся суждение, что примерно в это время завершилась эволюция британской готической новеллистики. Тем не менее буквально в последних словах своей работы Э. Смит говорит о важности дальнейшего изучения заявленной им темы на послевоенном материале.

Книга Уильяма Чапмена Шарпа «Постижение теней: Темная сторона литературы, живописи, фотографии и кино»<sup>12</sup> посвящена «темному» искусству, работе с неуловимым и сокрытым; речь идет о тенях и о страхах, связанных с ними. Однако исследователь не ограничивается только «ужасным»; в его книге идет речь и о рисовании теней, и о «тневых» словах и образах, даже о том, чему можно «научиться у тени». Обращаясь к обширному материалу (от наскальной живописи до фотографий американских президентов), Шарп не забывает и о литературе, поскольку «словесный образ тени» порой оказывается наиболее убедительным: «Будучи одновременно реальностью и копией, нематериальная тень — это свидетельство или “указание” на существование чего-то материального поблизости. Даже рукописные или печатные тексты, темные фигуры, выделяющиеся на более светлом фоне, имитируют тень, создавая визуальное эхо звука, идеи, объекта» (с. 4). И в словесных воплощениях «тень смерти», «тень чуждого влияния», «тень из иного мира» обретают подлинность бытия.

В отличие от предшествующих исследователей «культуры теней», Шарп рассматривает тени как «нарративный элемент, пусть и несколько абстрактный» (с. 10).

12 Sharpe W.Ch. Grasping Shadows. The Dark Side of Literature, Painting, Photography, and Film. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Не отказываясь в полной мере от психологического анализа, он в первую очередь рассматривает «культурное чтение» — индивидуальный и коллективный ответ аудитории на «встречу с тенью». И здесь, конечно, категория ужасного приобретает особое значение, так как порождается именно восприятием «теневого стороны». Появление электрического света (как и иных источников освещения) не отменяет страха перед тенями — всегда остается неведомое, скрытое (или полускрытое), вызывающее ужас или сомнения; «криминализация теней» в городской культуре становится общим местом. Тень становится ключевым элементом романтического исследования меланхолии, ужаса и внутреннего смятения чувствительных душ. Литературные влияния, такие как «готический роман» и «исторический роман», сыграли значительную роль в подборе иллюстраций и создании изобразительного канона теней. Вдобавок романтическая эпоха поставила еще одну проблему: что страшнее — тень, лишенная «источника», или тень, которую отбрасывает человек? Все эти вопросы Шарп изучает достаточно подробно, но из-за обилия материала многие темы в его книге скорее намечены и «затенены», чем полностью «освещены».

В первой главе речь идет о значениях теней. Шарп рассматривает способы метафорического использования теней в литературном и повседневном языке, используя в качестве иллюстраций тексты Дж. Барри и фильмы Дж. Форда. Далее он предлагает классификацию теней, выделяя четыре основные группы. Согласно этому представлению, тени могут быть влиятельными, слабыми, дружелюбными или автономными; но для автора важны не столько сами эти характеристики, сколько отношения теней и их создателей, «отличающиеся гибкостью и, по-видимому, безграничным диапазоном выражения» (с. 38). Здесь градации несколько иные; дальнейшая структура книги определяется следующей классификацией: «живая» тень; «тень в ином месте»; «завершающая» тень (то есть тень, необходимая для полноты человеческого существа); «независимая» тень.

Тень «живая» может выявлять сущность того, что ее отбрасывает. Понятие «фиксации тени» становится первостепенным, как форма создания искусства и сохранения души — эта традиция идет еще от Плиния Старшего. Шарп пишет о появлении демонических теней и психологически насыщенных описаниях теней-двойников. Однако в характеристике «живой» тени материалистические идеи исключительно важны; преодолению ужаса способствует просветительская идея о том, что чистые линии силуэтов раскрывают истину человеческого характера.

Наименьший интерес с точки зрения изучения «ужасного» представляет «тень в ином месте», идеальный образец которой дан в аллегории Платона о пещере. Разделение тени и отбрасываемого ее объекта становится «первым шагом на пути к знанию» (с. 40). Утверждая, что истина сокрыта в ином месте, а не в «тенях» повседневной жизни, Платон предлагает перейти от призрачных видимостей к глубокой реальности. «Выдвигая на первый план возможность того, что “простые” тени выполняют повествовательную функцию, в которой они ведут как к истине, так и к иллюзии, автор умело направляет нас “в иное место”, неважно, идет речь о религии, литературе или искусстве» (с. 40). В качестве примеров Шарп рассматривает тексты Шекспира, Донна, Ханга, Теннисона, Уитмена и других.

«Завершающая» тень связана с пугающим и фантастическим процессом обретения или утраты. В истории Петера Шлемиля, созданной Адальбертом фон Шамиссо (1814), «утраченная тень» представляет собой нечто неосоздаваемое, необходимое для завершения человека. Отсутствие незначительной детали имеет решающее значение для социальной и психологической интеграции. Этот вид тени связан со смертностью, вдохновением, красотой и прочими значимыми сторонами человечности и культуры. К сожалению, дальнейшую эволюцию сюжета Шамиссо (в романе лорда Дансени «Тень служанки», например) Шарп не прослеживает. А ведь это по-

могло бы не только показать, что тень является источником силы и плодородия, но и продемонстрировать важные для человека и социума страхи, связанные с утратой тени (отчасти автор касается этого вопроса, обращаясь к текстам Д. Танидзаки).

Раздел о «независимых» тенях предсказуемо начинается с анализа сказки Г.Х. Андерсена как истории о подавлении и освобождении. Такая тень освобождается от своего «владельца», действуя автономно; тем самым ужас вызывает не отсутствие, а как раз существование тени. В сказке Андерсена подавленная и мятежная сторона теней выходит на первый план; наслаждение свободой становится безграничным и бесконтрольным. «В середине XIX века освобожденная тень, используя обретенную свободу действий, появляется как революционная сила в искусстве и литературе — в качестве независимого формального устройства или ведущего антропоморфного персонажа. Тень разрушает иерархии, бросая вызов устоявшимся представлениям — расовым и политическим, сексуальным и этическим» (с. 40). Конечно, от литературных теней Диккенса и Уолтера Гибсона (создателя цикла повестей о персонаже по имени Тень) до двойников и теневого подсознания в текстах Конрада — расстояние немалое; но Шарп объединяет разнородный материал, включая в обзор и страшные рассказы Л.М. Олкотт, и картины Э. Уорхола, и театр теней. Угрожающим сценариям теневой жизни города посвящен особый раздел: под давлением современности сильно изменились тени, рожденные в мире искусственного света, угловатых улиц и зданий, бурлящих толп и случайных встреч. Плотность, таинственность и податливость городских теней помогли создать новые формы художественного выражения; как ни странно, здесь Шарп больше пишет о живописи, хотя анализ городских ужасов Г.Ф. Лавкрафта и его последователей был бы как нельзя более уместен. «Скрываясь почти повсюду, тени помогают определить границы жанра и придают городской среде мрачную ауру, которой зрители наслаждаются по сей день» (с. 43).

Выводы Шарпа вполне оптимистичны — избавившись от угрозы исчезновения в абстрактном искусстве, тень сегодня становится все менее опасной и представляет бесконечно увлекательный источник для повествований и образов. «Перспектива XXI века, похоже, распределяет художественные тени прошлого в коридоре с привидениями, ведущем к нашим тайным “я”; фундаментальные отношения “люди — тени” не являются однонаправленными и, безусловно, далеки от однозначного разрешения. Тени поют для нас, так сказать, полифонически, поскольку выражают, указывают, завершают или освобождаются от своих источников, часто объединяя несколько функций и значений в одном произведении» (с. 219). Изменчивые и таинственные очертания иногда ставят под сомнение саму возможность репрезентации, но тени становятся самодостаточными произведениями искусства. Страх преодолен, мир гармоничен — подобные декларации нередко встречаются в междисциплинарных исследованиях. Однако есть и иные подходы.

В последнее время издано немало работ, посвященных не общим междисциплинарным вопросам, а конкретным аспектам истории литературы ужасов — речь идет и о журналах («Weird Tales», «Fangoria»), и об авторах (Г.Ф. Лавкрафт, Р. Кэмпбелл, разумеется, С. Кинг), и об отдельных поджанрах... Но некоторые книги исторического свойства кажутся нам весьма симптоматичными, поскольку авторы обращаются к социально-историческому контексту и предлагают интересные объяснения жанровой эволюции.

Так, *Грейди Хендрикс* в книге «Дешевые книги из ада: запутанная история литературы ужасов 1970—1980-х»<sup>13</sup> исследует особенности «массовой» литературы

13 *Hendrix G. Paperbacks from Hell: The Twisted History of '70s and '80s Horror Fiction.* N.Y.: Quirk Books, 2017.



этого жанра в указанный период. В основе его изысканий не столько литература, сколько кинематограф: взлет популярности хоррор-беллетристики начинается после огромного успеха фильмов «Ребенок Розмари» (1968) и «Экзорцист» (1973); эта эпоха завершилась с появлением «Молчания ягнят» (1991) — фильм переключил внимание аудитории на триллеры и техно-триллеры. Значительное внимание Хендрикс уделяет, как можно понять из названия (буквально — «Адские книги в мягких обложках»), и визуальной составляющей — обложкам и оформлению книг. Тем самым «ужасное» становится синтетической категорией, позволяющей объединить анализ явлений из разных сфер искусства.

Ключевые темы хоррора 1970—1980-х, которым посвящены отдельные главы книги, связаны с актуальными социальными проблемами эпохи — и Хендрикс подчеркивает эту связь. Новый «готический роман» обусловлен бунтом тинейджеров, побегом из дома, освобождением от власти старших. Романы о сатанизме порождены религиозным сомнением и протестом. После экранизации «Изгоняющего дьявола» (1974) литература ужасов решительно рассталась с наследием «дешевого чтения». В книгах еще упоминались культы и черная магия, но теперь угроза существовала не в уединенных особняках на плантациях Ямайки. Предметом литературы ужасов стало не далекое, а близкое: «Сатана уже не был ближайшим соседом — он стал тобой» (с. 74). И романы таких разных авторов, как Берилл Бэйнбридж и Хьюберт Селби-младший, сравнивали с «Изгоняющим дьявола» и авторы рекламных аннотаций, и критики. Хоррор стал модным — и актуальным. К литературе ужасов обращаются авторы мейнстрима (Энн Риверс Сиддонс, Уильям Хьортсберг, Герман Раушер и др.) — и эти обращения оказываются исключительно значимыми. Но дело не только в магии имен или литературном таланте.

Потребности общества авторы хоррора улавливали удивительно быстро и реагировали оперативно. Так появились «Черный экзорцист», «В поисках Джозефа Тулли» и «Страж». Практически все эти книги были экранизированы — и создавались в расчете на экранизации. Особенно эффектен был роман «Страж» Дж. Конвица — столкновение фотомодели с адскими силами совершается на фоне узнаваемого городского ландшафта; врата ада распахиваются и извергают легион демонов, в фильме представленных без всяких признаков толерантности. Естественно, на помощь герои призывают католических священников. Но в романах ужасов католиками дело не ограничивается; романы о еврейской магии снабжались особенно эффектными обложками и, несмотря на свою малочисленность, приобрели известность (книги Ф.П. Уилсона, Г. Хошермана и др.).

Реакция на «освобождение молодежи» спровоцировала появление огромного количества романов о страшных детях, начиная с «Омена» Дэвида Зельцера и заканчивая романами Дж. Херберта. Легализация абортов в 1973 г. тоже вызвала всплеск общественных страхов; многие страшные романы на эту тему становились бестселлерами и экранизировались. Хендрикс даже предлагает классификацию «детей-убийц» в жанровых книгах: «...усыновленные, измененные, одержимые, перевоплотившиеся, дурно воспитанные, склонные к насилию, обладающие экстрасенсорными способностями, порождения дьявола» (с. 98). Можно перечислить немало романов, относящихся к каждому подтипу — с клишированными обложками и типовым содержанием.

Клоуны, кукольные дома и прочие аксессуары, связанные с детьми, в хорроре становятся постоянной и навязчивой темой. «Оно» С. Кинга — результат довольно продолжительной эволюции жанра, объединяющий целый ряд устойчивых мотивов.

Об экологических проблемах, вызвавших появление романов о чудовищных живых существах, написано уже немало, достаточно вспомнить соответствующую

главу книги С. Кинга «Danse Macabre»<sup>14</sup>. Хендрикс также уделяет немало места происхождению данного поджанра: «1974 год был годом Зверя в поп-культуре. Сначала появились “Челюсти” Питера Бенчли, роман о большой белой акуле, страдающей от стресса из-за проблем с контролем питания. Акула вонзила зубы в список бестселлеров “Нью-Йорк таймс” и продержалась там поразительные сорок пять недель» (с. 112). Год спустя, после того, как борцы за права животных совершили несколько налетов на медицинские лаборатории, Джеймс Херберт создал роман, в котором воплотил свои детские страхи. «Крысы» стали бестселлером, хотя даже поклонники этой книги признавали, что написана она чудовищно плохо. Но хоррор следует модным трендам — и успех был обеспечен.

Не будем останавливаться на кошмарах, порожденных ситуацией на рынке труда и недвижимости («Ужас Эмитивилля», «Сияние»), и на зловещих последствиях научных экспериментов, вышедших из-под контроля («Кома»). Здесь Хендрикс ничего нового не сообщает. А вот последние главы его исследования более интересны.

Одна из них посвящена «женскому хоррору», традицию которого Хендрикс возводит к Анне Радклиф, Вернон Ли и Дафне Дюморье. «Готический ужас был домашним ужасом, в котором дела сердечные были так же важны, как и материальные проблемы. Его основные темы — семьи, брак, дома, дети, безумие и тайны» (с. 157). Хендрикс связывает расцвет новой готики с сексуальной революцией 1960-х гг., откровенным изображением интимных отношений и романтической реакцией на эти процессы. В начале 1980-х все либо проходили терапию, либо выступали в ток-шоу, рассказывая о своем ужасном детстве. Ужас «вернулся в темные спальни семейного дома». В.К. Эндрюс (одна из самых популярных жанровых авторов, практически неизвестная в России) показала, что семьи могут содержать монстров и создавать их. Разрушительную силу семейных тайн писательница подчеркивала в статьях и интервью; книги ее (зачастую написанные «литературными неграми») варьируют одни и те же темы — шоковая терапия, раздвоение личности, торговля детьми, инцест и жестокость. Этот поджанр Хендрикс не без оснований сближает с «южной готикой», где тоже рассматриваются замкнутые небольшие сообщества, в которых немало «скелетов в шкафах». Успех романов Энн Райс, входящих в вампирский цикл, напрямую связан с паникой после открытия СПИДа — вампиры соблазнительны и опасны, «темный дар», который они несут людям, изменяет кровь и становится источником извращенного наслаждения. Перед нами своего рода идеальные герои: «Отчужденные, одинокие, задумчивые, готические, гламурные, светские» (с. 169).

Разумеется, легко объяснить появление монстров нечеловеческого происхождения боязнью чуждого, страхом перед Другими. Правда, этими другими могли оказаться представители иных народностей, признанные «не совсем людьми». Но чаще речь идет о «негуманоидных созданиях» — пришельцах, снежных людях и т.д. Здесь Хендрикс совершает ошибку, рассматривая в одном ряду с романами 1970-х классическую книгу об оборотнях «Мрачнее, чем вы думаете» (1948) Джека Уильямсона. Этот роман, написанный в середине века, объединяет почти все темы, о которых идет речь в монографии, и на его фоне бестселлеры 1970-х и 1980-х смотрятся гораздо бледнее, чем следовало бы. Любое нарушение исторической последовательности разрушает социальную хронологию, которая представляется весьма убедительной основой для исследования ужасного. Не вписываются в концепцию Хендрикса и такие разновидности жанра, как «тихий ужас» (quiet horror) и «мрачная фэнтези» (dark fantasy). Имена Чарльза Гранта, Роберта Эйкмана, Томаса

14 King S. *Danse Macabre*. N.Y.: Everest House, 1981 (рус. перевод: Пляска смерти / Пер. с англ. О.Э. Колесникова. М.: АСТ, 2003).

Монтелеоне только упомянуты в книге; более того, создается впечатление, что актуальные темы в литературе ужасов развивались исключительно в романах, выходящих в мягких обложках; о рассказах и антологиях сказано вскользь, буквально в паре абзацев. А ведь перечисленные авторы известны не только собственным творчеством, но и составлением серий жанровых антологий («Тени», «Истории о привидениях» и др.) Сам Хендрикс признает: «Хоррор — это характер и настроение. Некоторые из наиболее эффектных жанровых концепций немного тускнели, когда их растягивали на несколько сотен страниц...» (с. 221).

Впрочем, некоторым авторам «кровавого хоррора» это удавалось; вспышки насилия и серийных убийств действительно спровоцировали появление совершенно новых поджанров. И Хендрикс заканчивает книгу кратким рассказом о Клайве Баркере, Поппи З. Брайт, Дж. Кетчаме — авторах «сплаттерпанка» (термин изобретен писателем и журналистом Дэвидом Шоу в 1986 г.). Насилие и жестокость возводятся в абсолют — и крайности жанра остаются неприемлемыми для крупных издательств и мейнстримового рынка.

Коммерциализация литературы остановила появление новых тематических ниш; триллеры на полках бестселлеров сменили книги об ужасах, но объяснение этого процесса потребовало бы более обстоятельной характеристики «ужасного», а Хендрикс ограничивается в финале лишь самыми краткими указаниями. И его история жанровой литературы оказывается локальной, ограниченной одним национальным рынком и кратким временным отрезком. Предшествующие и последующие трансформации интересующих нас категорий при таком социально-историческом подходе остаются неохваченными.

Впрочем, в поисках интересных методов осмысления «ужасного» мы можем обратиться от эпизодов литературной истории к биографическому жанру. Написанная Рут Франклин книга об одном из авторов «литературы ужасов» «Ширли Джексон: относительно призрачная жизнь»<sup>15</sup> привлекла немалый интерес (подогретый и экранизациями книг Джексон, и фильмом о самой писательнице).

Достаточно взглянуть на названия глав, чтобы понять общее направление биографического нарратива — «Демон в разуме», «Безумная богема», «Домашние беды», «Борьба с мирозданием» и т.д. Автор отмечает склонность Ш. Джексон к мифотворчеству. При жизни она очаровывала критиков и читателей, подчеркивая свой интерес к магии: в биографических справках она называла себя «возможно, единственной современной писательницей, которая является практикующей ведьмой-любительницей, специализирующейся на черной магии и гадании с помощью колоды Таро». Джексон рассказывала о своих «магических достижениях», а первый издатель ее книг назвал автора «просто одержимой женщиной».

Однако Джексон была талантливейшей и амбициознейшей писательницей в эпоху, когда для замужней женщины статус писателя-профессионала все еще казался необычным. Она была матерью четверых детей и пыталась сохранить вид обычной американской домохозяйки, но она и ее муж, писатель Стэнли Эдгар Хайман, вряд ли были типичными жителями маленького городка в Вермонте. Магия была для Джексон, с точки зрения Р. Франклин, не методом влияния на окружающий мир (никто не знает, практиковала ли она магические ритуалы), но способом направить женскую энергию в то время, когда женщины в Америке мало контролировали свою жизнь.

«Одержимость» Джексон была совершенно иного свойства. Создаваемый ею литературный саспенс продолжает традиции американской готики — Готорна, По и Генри Джеймса. Ее уникальный вклад в этот жанр заключается в том, что она

15 *Franklin R. Shirley Jackson: A Rather Haunted Life*. N.Y.: Liveright Publishing Corporation, 2016.

уделяет основное внимание жизни женщин. За два десятилетия до начала женского движения Джексон уже писала об изоляции незамужней женщины в обществе, где наличие мужа необходимо для признания. Со временем, когда трудности в ее личной жизни становились все более очевидными, Джексон начала исследовать виды психических проблем, с которыми сталкивались тогда женщины. Не случайно во многих ее книгах дом — традиционно женский мир — становится своего рода главным героем, а традиционные занятия (приготовление пищи, садоводство т.д.) играют решающую роль в повествовании. В первом романе Джексон «Дорога сквозь стену» (1948) дома на пригородной улице отражают жизнь населяющих их семей. В «Солнечных часах» (1958) поместье становится крепостью, островом посреди хаоса мироздания. В «Призраках Хилл-хауса» (1959) и «Мы всегда жили в замке» (1962) дом оказывается одновременно тюрьмой и местом катастрофы.

Джексон не просто меняет канон истории о привидениях; по мысли Р. Франклин, она ставит вопросы, которые ведут к формированию феминистской повести. В биографии довольно много ссылок на социологов и историков женского движения.

Действие произведений Джексон об ужасе (в основном психологического свойства) разворачивается в домашней обстановке, и источником величайшего страха становится дом. А в бытовых историях страх оказывается совсем рядом — в рассказе «Чарльз» так и остается неясным, кем был зловредный мальчик — невидимым духом или сыном рассказчицы. Источником напряжения становится разрыв между ролью «счастливой домохозяйки», которую приходится играть женщине по требованию общества, и собственными устремлениями женщины. Ширли Джексон, по мнению ее биографа, испытывает давление и внутреннее, и внешнее. А там, где давление, — есть и подавление; а это уже явный источник ужаса: «Ее произведения представляют собой не что иное, как тайную историю американских женщин ее эпохи. И истории, которые она рассказывает, дают мощный контраргумент против “загадки женственности”, раскрывающий несчастье и нестабильность под маской умелой домохозяйки» (с. 12). «Психологическая напряженность, которую она [Джексон] создавала в своих романах и рассказах, часто проявляется в страхе перед саморазрушением изнутри и неотделима от реальной паранойи послевоенной Америки, одержимой ядерным уничтожением и русской угрозой» (с. 18).

«Мне всегда нравилось <...> использовать страх, принимать его, понимать и заставлять работать» (с. 3), — писала Ширли Джексон, и эти слова могли бы стать ее манифестом. Рассказывая о страхах и преступлениях, вызывая восторг и возмущение, она показывала, как сложен путь к раскрытию истинного «я», и, в отличие от многих авторов, добилась успеха.

Исследования эстетики ужаса тоже дают весьма занимательные результаты — и здесь актуальная социополитическая повестка переплетается с важными культурологическими трендами. Так, книга *Мэтта Фоули* «Призраки модернизма. Эстетика привидений, траур и фантазии о “призрачном” сопротивлении в литературном модернизме»<sup>16</sup> демонстрирует сразу две тенденции в современной англоязычной гуманитарной науке — обращение к методологии Жижека, Деррида и Лакана (включая уже упоминавшиеся термины *hauntology* и *spectrality*) и стремление осмыслить литературу модернизма в связи с готической эстетикой. Это, правда, зачастую ведет к неоправданным обобщениям и достаточно произвольным выводам, и Фоули это понимает. Слово развивая идеи Эндрю Смита, исследователь обращается к послевоенной тематике, к тому, как литература осваивает трав-

16 *Foley M. Haunted Modernisms. Ghostly Aesthetics, Mourning, and Spectral Resistance Fantasies in Literary Modernism. L.: Macmillan, 2017.*

матический опыт и вырабатывает новый язык, отмечая при этом, что он стремится к пристальному прочтению источников, которое «поощряет деконструкция как методология» (с. 8).

«Haunting» здесь понимается, конечно, в духе постструктурализма, грубо говоря не как тема призраков, но как более широкая категория, необходимая для осмысления прошлого, связанная с этикой и психологией. Что касается готики как таковой, в самом классическом понимании, создается ощущение, что Фоули не уверен в достаточной изученности ее на современном уровне (в качестве хорошего доступного издания по теме сверхъестественного в викторианской литературе приводится до сих пор не устаревшая, но едва ли исчерпывающая монография Джулии Бриггс «Взлет и падение английского готического романа», 1977<sup>17</sup>). Интересно, что примерно тогда, точнее чуть позже, наметился поворот к современной методологии изучения готики, к расширению «канона» и к привлечению идей из других областей гуманитарного знания, например марксизма и психоанализа — это есть уже у «отца-основателя» Д. Пантера.

Собственно, в монографии Фоули находится место и готическим текстам как таковым — «страшным» рассказам Синтии Асквит, Д.Г. Лоуренса, Элизабет Боуэн. Это важно в первую очередь потому, что позволяет проследить дальнейшую судьбу традиции, верхнюю границу которой так часто неоправданно проводят по 1914 г., и одновременно понять, что именно случилось за это время с литературой, почему поздние готические новеллы другие, как их «особость» складывается из этико-эстетического опыта создателей.

Большое внимание уделено и модернизму в самом прямом и привычном смысле — в частности, отдельная глава посвящена творчеству Т.С. Элиота, не только классика соответствующего направления, но и поэта, часто обращавшегося к образам смерти, скорби, потустороннего мира (что особенно интересно в свете соображений Э. Смита и его же предложения рассмотреть трансформацию этой темы после 1914 г.).

Элиот в этом смысле фигура крайне интересная: с радикальным новаторством он совмещал весьма традиционалистские взгляды и обращение к старым текстам (мифология, Данте и пр.). Фоули особенно интересуют осмысление современного города как чистилища, где живые соседствуют с мертвыми. В данном случае привлечение фрейдовского представления о скорби и меланхолии выглядит уместным как исторически, так и типологически, разве что вызывает сомнение возможность напрямую комментировать текст «Бесплодной земли» цитатами из австрийского мыслителя: это ведет к терминологической переусложненности и некоторой нечеткости: то ли Элиот опирается на Фрейда, то ли совпадает с ним. Подобная запутанность, увы, характерна для современных работ такого плана и, думается, вызвана уже отмеченной тенденцией — желанием говорить одновременно об историко-литературном и об актуальном, в результате чего стирается грань между историческим и типологическим, появляется некий набор универсальных топосов, которые можно найти практически где угодно, а толкование конкретных текстов начинает напрямую зависеть от авторской трактовки ряда «канонизированных» понятий (*ghostliness, spectrality* и т.д.).

С учетом вышесказанного приведенная Фоули трактовка «Бесплодной земли» интересна, в ней немало точных наблюдений — особенно там, где автор монографии уходит от далеко идущих параллелей и говорит непосредственно о тексте, например о том, как в нем откликается гамлетовское «Век вывихнут...» и как преломляется послевоенный опыт потерь (с. 84).

---

17 Briggs J. The Rise and Fall of the English Ghost Story. L.: Faber, 1977.

Если же обратиться к главам, посвященным непосредственно готике, точнее тому, чем она стала в руках авторов XX в., то наибольший интерес представляют рассуждения о творчестве Элизабет Боуэн. Автора монографии интересуют субъектность ее персонажей, их внутренние конфликты. Вот здесь и становится особенно заметно, как продолжающаяся традиция готической новеллистики обогащается модернистскими идеями и подходами к повествовательности. Фоули рассматривает творчество Боуэн в связи с наследием «грандов» модернизма — Т.С. Элиота и В. Вулф (с. 142) и в контексте характерного для тех лет взаимодействия реалистических и модернистских тенденций (там же). Это чрезвычайно важно, поскольку в сознании исследователей до сих пор зачастую «все лежит по отдельности», а между тем существуют сложные, многоплановые явления, не вписывающиеся в жесткие рамки разнообразных классификаций. Но опять в стороне оказывается, как ни странно, поэтика классической истории о призраках, связь с которой также прослеживается у Боуэн — как это часто случается в современных англоязычных работах, на первый план выходит не этот тип текста, а его преломление в работах Деррида и Лакана.

В 2017 г. вышел в свет очень показательный сборник статей под названием «Призрачные реальности»<sup>18</sup>. Составители поясняют, почему понятийный аппарат, относящийся к исследованию готики и литературы о призраках, применяется здесь (и вообще в современной гуманитарной науке) к литературному наследию самых разных эпох, включая современность. Здесь звучит уже хорошо знакомая отсылка к «бродящему по Европе призраку» Маркса, а вместе с ней — к реалиям середины XIX в. (капитализм, социальные проблемы, страх перед индустриализацией), в которых авторы усматривают типологическое сходство с современными проблемами, а потому считают возможным и даже необходимым рассматривать «готические стратегии репрезентации» (с. 1) в текстах последних полутора-двух столетий, включая литературу натурализма, и соглашаются с Чарльзом Кроу, создавшим термин-оксюморон «натуралистическая готика».

Совершенно очевидно, что это попытка не только выработать определенную литературоведческую методологию и терминологию, но и создать универсальный язык для разговора об актуальных явлениях (в рамках этой же тенденции на конференции, проведенной Университетом Саймона Фрэзера в марте 2021 г.<sup>19</sup>, с помощью наследия литературной готики пытались осмыслить, например, проблемы расизма в США и недавние волнения в Польше). Язык этот насыщен понятиями из арсенала Gothic studies — «предполагаемые ужасы механизации» (с. 1), «призрачная рука» (с. 2; метафора, созданная Адамом Смитом для описания капиталистической экономики), «подобные призракам рабочие» (с. 2, применительно к литературным персонажам середины XIX в.). И вот здесь при всем стремлении авторов к ясности определений возникает противоречие, грань между историко-литературным и политико-экономическим, между фактом и метафорой начинает размываться, и у читателя легко может возникнуть ощущение (вполне правомерное), что литература становится сразу и предметом изучения, и матрицей, при помощи которой осуществляется рефлексия по поводу актуальных проблем — недаром и в прошлом для анализа выбрана эпоха, которую объявляют во многом схожей с нынешней. Это не делает сборник менее ценным, просто необходимо понимать, что перед нами текст, написанный в совершенно иной традиции — совре-

18 Haunting Realities. Naturalist Gothic and American Realism / Ed. by M. Elbert, W. Ryden. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2017.

19 См. сайт конференции (с программой и тезисами докладов): <https://www.sfu.ca/conferences/iga-wll-gothic-2021/programme.html>.

менное англоязычное литературоведение отчасти берет на себя функции социальной философии и публицистики (примерно так же, как некогда в России это делала художественная литература).

Впрочем, сборник решает и ряд задач, относящихся всецело к области истории и теории литературы. Так, его создатели рассуждают о категории *mode*, которая в последние десятилетия используется, например, применительно к готике: когда, особенно после выхода в свет известной монографии Д. Пантера, стало понятно, что ограничиваться старинным «романом тайны и ужаса» невозможно, что соответствующие темы, мотивы, структурные элементы можно найти в великом множестве текстов разных жанров и эпох, заговорили о Gothic mode, понимая его иногда предельно широко, вплоть до полного размывания — как в отечественном научном дискурсе, где долгое время царил «реализм без берегов». И вот авторы сборника, осознавая издержки такого подхода, пытаются определить, с чем же они имеют дело — с жанром или модальностью, причем поднимают данную проблему применительно как к готике, так и к натурализму. Этот подход представляется весьма плодотворным — не отменяя «актуальное», он позволяет взглянуть на целый ряд литературных явлений по-новому, не уходя при этом в чистые идеологические абстракции и не теряя связи с историческим контекстом.

Характерна в этом смысле написанная Д. Гревеном статья о новелле Стивена Крейна «Чудовище» («The Monster»). Здесь затрагиваются «модные» темы маскулинности и расовой политики, но в то же время уделяется особое внимание «эстетической стратегии» (с. 46) Крейна, делающей текст сложным и неоднозначным, — вплоть до иронической переклички с «Илиадой» (там же). Интересна параллель с написанным практически в то же время романом Фрэнка Норриса «Мактиг», выдержанным в эстетике натурализма, где автор главы также усматривает представление о человеке как о вещи и «чудовищную маскулинность» (с. 47), то есть, по сути, элементы, характерные для литературной готики с ее интересом к гибридности и трансгрессии. Однако же само понятие «готика» здесь практически не звучит: исследователя интересуют не лежащая на поверхности (и часто вводящая в заблуждение) типология, а социокультурный контекст, реакция Крейна на фундаментальные противоречия эпохи и, конечно же, секрет воздействия новеллы, которая до сих пор может глубоко трогать и тревожить читателя (с. 55). О готике Гревен вспоминает тогда, когда ему необходимо сказать об «иронической отстраненности», унаследованной Крейном от «классических готических произведений Готорна, По и Мелвилла» (с. 56).

Интересна также статья Д. Кэмпбелл с очень характерным названием: «Жертва как вампир. Готический натурализм и повествования о белых рабах». Подразумеваются литературные произведения, в которых молодая белая женщина, иммигрантка или сельская жительница, устремляется в город, привлеченная лживым обещанием работы или замужества, и в итоге оказывается, к примеру, вовлечена в проституцию. Это достаточно частное явление в истории литературы, но на его примере автор показывает возможности достаточно строгого и плодотворного подхода к взаимодействию готики и натурализма. Как поясняет Кэмпбелл, оба направления изучают темные закоулки человеческой души, и там, где готика касается грани между жизнью и смертью, разумом и безумием, натурализм описывает опасную близость цивилизованного поведения и действий, диктуемых страстью, вызывает всевозможные эксцессы. Подобное сходство (различия, увы, не настолько ясно прописаны) позволяет понять, почему авторы сборника проводят подобное сближение, и увидеть литературный процесс рубежа XIX—XX вв. в несколько ином свете. Это уже не попытка найти готику где угодно, а поиск точек соприкосновения между различными направлениями и желание объяснить, как и почему они взаи-

модействуют в конкретных текстах (которые крайне редко воплощают что-то одно в чистом виде).

В изучении ужасного и в Gothic studies сохраняется уже довольно давняя тенденция — интерес к гендерной проблематике (видимо, начиная с «Субверсивной литературы» Розмари Джексон<sup>20</sup>) и к квир-тематике («Квир-готика» Джорджа Хаггерти<sup>21</sup>). С одной стороны, соответствующий пласт литературы действительно очень сильно привязан к проблематике границ и их пересечения, гендерной нормативности и ее нарушения, с другой — это, опять-таки, позволяет говорить на злободневные темы, осмыслять их сквозь призму (и на языке) литературной готики. Монография Паулины Палмер «Квир и жуткое. Новые перспективы изучения готики»<sup>22</sup> продолжает эту линию. Она рассматривает ряд современных текстов, но поднимает и более общие, методологические вопросы. В частности, П. Палмер подробно пишет о категории *uncanny* (сверхъестественное) и ее социополитическом переосмыслении, восходящем к трудам Карла Маркса, то есть о том, что практически по умолчанию лежит в основе многочисленных трудов по Gothic studies, но достаточно редко проговаривается с должной четкостью. Здесь же поясняется, какую роль играют в подобных построениях идеи Фрейда и как связаны понятия *uncanny* и *queer* (с. 8—10), проясняя тем самым связи queer studies и Gothic studies. П. Палмер включает в свои рассуждения обзор старых классических работ (Розмари Джексон, Евы Кософски-Седжвик и др.), выстраивая своеобразную генеалогию идей.

Из недавних работ можно отметить «Женскую колониальную готику» Мелиссы Эдмундсон<sup>23</sup>. Здесь «встречаются» две едва ли не самые обсуждаемые темы современных Gothic studies — гендерная и колониальная, при этом авторский подход отличает корректность и отсутствие «модной» терминологической эквилибристики, книга остается вполне традиционной (в хорошем смысле) историко-литературной работой. В то же время она аккуратно расширяет границы канона за счет включения текстов, написанных женщинами на колониальных территориях.

Вслед за Д. Пантером Эдмундсон считает, что литературная готика работает с идеей Другого, в том числе в ее социальном измерении, например позволяет осознать в приемлемой форме, что такое бедность (с. 4). Это роднит рассматриваемую монографию с другими современными трудами, где используется понятийный аппарат марксизма и психоанализа, но здесь ясность авторского стиля и взвешенность при обращении к актуальным темам позволяют увидеть не вписывание «живых» текстов в некий теоретический конструкт, но достаточно убедительную попытку их осмыслить: «...призраки существуют не только для развлечения, но и для того, чтобы читатели почувствовали неловкость, подвергая сомнениям окружающие их общество, политику, природу» (с. 4). «Женская готика позиционирует себя в рамках более широкой традиции использования фантастики и хоррора как средства обсуждения более общезначимых, реальных социокультурных проблем» (с. 5). Так Эдмундсон объясняет, почему исследуемый ею материал важен, почему готика в известной мере дает ключ к пониманию более глобальных проблем, но и сама по себе заслуживает внимания.

И обращение к определенному пласту готической традиции здесь происходит не только потому, что «это актуально»; автор достаточно подробно объясняет спе-

20 Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. L.; N.Y.: Methuen, 1981.

21 Haggerty G.E. *Queer Gothic*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2006.

22 Palmer P. *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

23 Edmundson M. *Women's Colonial Gothic Writing, 1850—1930*. L.: Macmillan, 2018.



цифику изучаемого материала, опять же в историко-литературном ключе: в силу своего «промежуточного» (с. 8) положения сразу в нескольких отношениях женщины из британских колоний, писавшие готические тексты, смотрели на многое несколько иначе, чем авторы-мужчины. В частности, они были менее склонны акцентировать внимание на угрозе, исходящей от «расового Другого», но зато могли точнее отобразить слабости и травматичный опыт колонизаторов, сочетая личное с представлениями о национальной идентичности и региональной проблематикой, касаясь того, о чем молчит «официальная» история (с. 8).

Представляется, что подобный подход может быть продуктивен и в работе с «колониальными» произведениями в жанре ужасов, написанными мужчинами, где также достаточно много сложных случаев, не вписывающихся в жесткую систему противопоставлений типа «свое — чужое», «варварство — цивилизация» и т.п., особенно если брать поздний материал, наподобие новеллы Дж. Бакана «Дубрава Астарты» («The Grove of Ashtaroth»). Впрочем, монография Эдмундсон ценна не только методологической взвешенностью, но и тем, что вводит в научный оборот достаточно малоизвестные тексты, к примеру, принадлежащие перу канадских эмигранток Сюзанны Муди и Изабеллы Валанси Кроуфорд. Учитывая, насколько в принципе проблематично понятие «готика» и как часто встает вопрос о национальной принадлежности этого явления (от британского до глобального), соответствующие главы представляют особый интерес.

Но если говорить о расширении границ, вероятно, один из самых радикальных (или как минимум необычных) подходов представлен в монографии *Изабеллы ван Элферен* «Готическая музыка. Звучание жуткого»<sup>24</sup> — впрочем, как отмечает сама автор книги, идея буквально витала в воздухе, начиная с музыкальных мотивов в классических текстах, включая «Дракулу», и вплоть до саундтреков современных фильмов и видеоигр. Совершенно ясно, что здесь снова встает вопрос о границах готики — что с ней становится при появлении новых медиа и каковы ее фундаментальные черты (грубо говоря, что делает текст в широком смысле слова именно готическим, а не просто пугающим). Ван Элферен специально отмечает проблему разграничения хоррора и собственно готики (с. 2), которая возникает, в частности, при анализе кинематографических произведений. Неясности, по мнению ученого, сопровождают и анализ готической музыки (в русском варианте специфика термина исчезает, поскольку относится он к музыке, любимой субкультурой гётов) на фоне фильмов и видеоигр, исследователи слабо различают художественные языки, присущие этим формам.

Как ни парадоксально, «Готическая музыка», расширяя границы исследуемого, является одновременно и по-хорошему консервативной работой, возвращающей нас от «готики и хоррора без берегов» и от актуальных повесток к необходимости учитывать историческую специфику материала и говорить о различных художественных языках.

В целом хорошо заметно, что современная англоязычная научная мысль осваивает самые разные грани «хоррора», привлекая в высшей степени разнообразный материал. Это дает весьма интересные результаты, отдельные темы подвергаются глубокому и всестороннему анализу, в поле зрения ученых попадают все новые и новые источники. Но в то же время по-прежнему нет глубоких обобщающих работ, попыток системно понять и показать, что же такое хоррор, хотя бы на уровне истории понятия. Будем надеяться, что все еще впереди.

---

24 *Van Elferen E. Gothic Music. The Sounds of the Uncanny. Cardiff: University of Wales Press, 2012.*

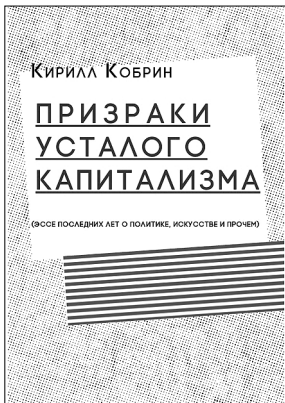
Федор Николаи

# «Эпидемия ностальгии», популярная культура и публичные интеллектуалы в поисках альтернативного будущего

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_317

**Кобрин К. Призраки усталого капитализма  
(эссе последних лет о политике, искусстве и прочем).**

М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. — 200 с. — Тираж не указан.



Еще в 2001 г. известный теоретик культуры Светлана Бойм в ставшей уже классической книге «Будущее ностальгии» поставила вопрос о причинах распространения ностальгии в современном мире и попыталась разграничить две ее версии: «реставрационную» и «рефлексивную». Как и Зигмунт Бауман в одной из своих последних работ «Ретротопия» (2017), Бойм констатировала «глобальную эпидемию ностальгии, аффективное стремление к сообществу с коллективной памятью»<sup>1</sup> и связала ее распространение с противоречиями позднего капитализма, который эксплуатирует прагматическую заикленность на современности и навязывает алармистский образ будущего как рискованного и катастрофического. В этих условиях ностальгия приобретает терапевтический характер и замещает модернистскую устремленность в будущее.

В последние годы вышло множество книг и статей, вслед за С. Бойм и З. Бауманом (и параллельно им) анализирующих феномен ностальгии, которая по-прежнему усиливается как на постсоветском пространстве, так и во всем мире<sup>2</sup>. Во многих из этих работ «XX век <...> оказывается (в том числе) веком ностальгии, а сама ностальгия — оборотной стороной модернизма»<sup>3</sup>. Сегодня ностальгию пытаются использовать в своих целях самые разные политические силы — от правых популистов до левых либералов. Пока у первых это получается гораздо лучше, чем у вторых. Но значит ли это, что ностальгию нужно разоблачать как «псевдоидеологию», которая конструирует миф «утраченной родины» и работает на легитимацию позднего капитализма?

- 1 Бойм С. Будущее ностальгии / Пер. с англ. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 16.
- 2 См., например: Gaston S., Hilhorst S. At home in one's past: Nostalgia as a Cultural and Political Force in Britain, France and Germany. L.: Demos, 2017; Kalinina E. Mediated Post-Soviet Nostalgia. Stockholm: Södertörns högskola, 2014; Post-Communist Nostalgia / Ed. by M. Todorova, Z. Gille. N.Y.; Oxford: Berghahn Books, 2010.
- 3 Дегтярев С. Прошлое и настоящее меланхолии: об одном рассуждении Светланы Бойм // Неприкосновенный запас. 2019. № 2. С. 217.

Как показывает Кирилл Кобрин в своей книге, от такого рода критики все устали так же, как и от самого позднего капитализма. «Все трюки известны, удивить нечем, да и незачем. Настоящее гомогенно, настоящее капиталистично, будущее будет состоять из настоящего, то есть оно на самом деле не будет, отменяется как нечто, отличающееся от сегодняшнего дня. Иных данная ситуация приводит в уныние, даже депрессию, некоторых — в ярость, большинству же все равно» (с. 7). Адорновская критика культуриндустрии сегодня во многом бьет мимо цели и становится скорее риторической стратегией, позволяющей «не потерять лицо» в условиях деградации публичной сферы.

Все сюжеты рецензируемой книги объединены вокруг этой проблемы — поиска сил и «призраков» прошлого, тревожащих нас своим отличием и способных что-то изменить в настоящем и будущем. Первая часть — «Левифанские хроники» — посвящена взглядам Джорджа Оруэлла и Александра Чака, а также проблеме влияния литературы на политическую сферу в целом. Вторая — ретромании и ностальгии в современной культуре: «аналоговому панку» рижской текст-группы «Орбита» и альбому «The Now Now» группы «Gorillaz». Третья — критической теории и недовольству ее ограниченностью в работах Джуно Мак и Молли Смит «Revoltin' Prostitutes» и «Capital is Dead. Is This Something Worse?» Маккензи Уорк. Четвертая — современному буржуазному городу и истории повседневности. Что общего у этих, казалось бы столь разных, сюжетов? Все они связаны с альтернативными проектами будущего, которое «не проросло» из нашего прошлого. Современная культура (в том числе популярная) является наследницей нескольких разных, конкурирующих и враждовавших между собой проектов. В том числе популистского национализма образца 1848 г. и демократического социализма 1968 г., к которым апеллируют соответственно реставрационная и рефлексивная ностальгии С. Бойм. Неолиберальный прагматизм, аполитичность, мышление *ad hoc* отодвинули второй из них, но не стерли полностью его следы.

В этом же контексте К. Кобрин противопоставляет меланхолию и ностальгию: первая включает печаль из-за того, что желаемое будущее не состоялось, и выстраивание дистанции в отношении прошлого, вторая — самодовольство мифологизированного настоящего. «Ностальгия пытается заменить своим объектом настоящее, вытеснить его, признать неподлинным. Меланхолия начинается тоже с тоски по чему-то, чего с нами уже нет, но объект ее чаще всего размыт, отдален и — главное — недостижим. Стартовая точка меланхолии — осознание того, что прошлого не вернуть и что с этим придется как-то жить. Меланхолия не отменяет реальность настоящего, она ее окутывает дымкой, эмоционально окрашивает, но не контрастно, полутонами. Ностальгия предлагает обществу несколько наборов “Лего”. Меланхолия не предлагает ничего, кроме осознания невозможности воделенного сюжета прошлого. Более того, ностальгия — коллективна, она должна разделяться обществом, ее можно у общества спровоцировать и даже ему навязать с помощью маркетинговых приемов. Меланхолия — персональна, оттого она, в отличие от ностальгии, художественно продуктивна» (с. 71). Меланхолия не означает поражения — в ней содержится еще достаточно эмоций и сил для пересборки будущего, хотя бы в культурной сфере. Основой такой пересборки становятся актуальные культурные практики, обращенные к прошлому в совершенно разном ключе, — начиная с прогулок по историческим местам, перечитывания любимых книг или коллекционирования, и заканчивая стимпанком, в котором викторианское прошлое неразрывно переплетено с современной поп-культурой и дистопическим образом будущего, «но не будущим викторианской эпохи <...> а нашим дистопическим будущим» (с. 93).

Внимательное наблюдение за этими практиками помогает обнаружить в повседневности тактики уклонения и обмана власти со стороны угнетенных, о кото-

рых писал в свое время Мишель де Серто. Их систематизация и картографирование представляется автору «наброском новой теории», способной сменить марксизм в его попытке преодолеть сложившееся в рамках позднего капитализма статус-кво (с. 129). Эстетизация повседневности противопоставляется автором набирающему силу прагматическому неопросветительству, понимаемому сегодня многими как популяризация науки в ее прикладной функции — обеспечения (вос)производства товаров в рамках существующей модели деполитизированного потребления. «Просвещение превращается в просвещенчество, история — в историю культуры, культура — в набор занимательных сведений, не имеющих никакого отношения к неприятной реальности постконсерватизма; благородное культуртрегерство оказывается хипстерским потреблением культуры, по сути ничем не отличающимся от того же самого постконсервативного подхода — после тяжелой рабочей недели сходить в субботу “за культуркой” в театр или кино, посмотреть занимательное и красивое про историю» (с. 199). Такое просветительство игнорирует принципиально важную часть наследия модерна, ориентированного в будущее, и предполагает линейное продление современности.

Эта критика ностальгии вполне справедлива. Однако, во-первых, меланхолия не проясняет собственно путей создания альтернативного будущего. В отличие от ностальгии, она действительно больше подчеркивает дистанцию между настоящим и прошлым, признает невозможность «войти в одну реку дважды». И работает в пространстве языка, а не аффективного отыгрывания: «Коренное различие между меланхолией и ностальгией заключается в роли языка. Меланхолия вне языка невозможна, она нуждается в непрерывном самоописании. Ностальгия, напротив, вся сводится к переживанию некоей эмоции, к состоянию, которое хочется повторять вновь и вновь»<sup>4</sup>. В условиях современной эпидемии ностальгии меланхолия может стать полезной прививкой, однако масштабы и долгосрочные результаты ее использования не стоит переоценивать — она не решает проблему «усталого» (или позднего) капитализма, но лишь позволяет чуть более комфортно адаптироваться к нему.

А во-вторых, меланхолия недооценивает силу неолиберального проекта и его стратегию подчинения будущего через конструирование новой аффективной утопии. Для понимания этого аффективного измерения стоит обратиться к работе «Постсоветская ностальгия: противодействие наследию империй» под редакцией Бориса Нурденбоса, Отто Беле и Ксении Роббе<sup>5</sup>. В ней рассматривается широкий спектр проявлений ностальгии: идеализация дореволюционной «России, которую мы потеряли» (С. Говорухин) в начале 1990-х; ностальгия по 1920-м в эпоху перестройки; воспоминания писателей-«деревенщиков» о традиционном укладе жизни; ностальгия по эпохе позднего сталинизма в текстах Э. Лимонова или А. Зиновьева 1980-х; переосмысление революционных идей современными левыми (например, группой «Что делать?») и т.д. Все эти сюжеты трудно свести к какой-либо оппозиции. Скорее, речь идет о силовом напряжении и разного рода конфигурациях конвенциональных нарративов («коллективной памяти» М. Хальбвакса) с повседневными практиками и аффектами. В одной из наиболее ярких статей этого сборника Сергей Ушакин на материале экспозиций «Музея социалистического быта» в Казани, «Назад в БССР» Музея городской истории в Минске, а также серии документальных работ московского фотографа Д. Ткаченко убедительно доказывает первичность аффективного воздействия вещей по сравнению с нарративами, чаще всего весьма противоречивыми. «Музей не превращает вещи в “репре-

4 Дегтярев С. Указ. соч. С. 224.

5 Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empires Legacies / Ed. by O. Boele, B. Noordenbos, K. Robbe. N.Y.; L.: Routledge, 2020.

зентации”. Он лишь предоставляет платформу для их действия. Не предполагая единого когерентного нарратива, вещи группируются по их функциям, не очень связанным с их содержанием или происхождением»<sup>6</sup>. Аффект здесь определяется как ситуативное воздействие материальных объектов и образов, которое обладает определенным потенциалом и в отношении будущего.

С другой стороны, Илья Кукулин показывает преемственность современной ностальгии по отношению к «низовому сталинизму», широко распространившейся в 1970—1980-е гг. в советском обществе, начиная с субкультуры любителей и заканчивая идеализацией чекистов в текстах «высокой литературы» («У нас была великая эпоха» Э. Лимонова, «Нашей юности полет» А. Зиновьева и др.) В ее основе лежит нарратив, противопоставляющий социальный беспорядок и сильную личность. «Этот культ сильной личности набирал обороты все 1990-е гг. и в конечном итоге стал ключевым компонентом идеологии, которую исповедует нынешняя политическая элита России»<sup>7</sup>. Здесь аффект вызывается к жизни определенным нарративом, активно эксплуатируемым сегодня в СМИ и российском кинематографе.

Именно в кинематографе, как убедительно показывают Марк Липовецкий и Татьяна Михайлова в своей недавней статье о российских сериалах 2010-х гг., создается сегодня специфическая аффективная утопия, поддерживающая эпидемию ностальгии. Настоящее (Россия «нулевых») здесь становится воплощением надежд молодых дипломатов из «Оптимистов» А. Попогребского, либеральных киношников из «Оттепели» В. Тодоровского, подпольных предпринимателей из «Фарцы» Е. Баранова, советских манекенщиц из «Красной королевы» А. Семеновй и вдумчивых чекистов практически из всех этих сериалов. Такая утопия предполагает идеализацию современности и сводит будущее к продолжению настоящего — выстраиванию карьеры или творческих планов внутри сложившихся политических рамок. Герои этих сериалов работают и служат на благо современной гегемонии, пытающейся выстроить преемственность с СССР и «забывающей» об историческом разрыве начала 1990-х. Однако многие из них все равно вызывают скорее симпатию, которая оказывается сильнее меланхолии. «Аффект, как объясняет Б. Массуми, всегда строится на “разрыве между содержанием и эффектом... Уровень интенсивности (аффекта. — М.Л., Т.М.) характеризуется пересечением семантических линий — грустное запоминается как приятное. Уровень интенсивности организован на логике, которая не признает исключенную середину. Вместо этого она смутно, но настойчиво соединяет то, что кажется разделенным... Интенсивность параллельна уровню означивания — который создает свой собственный парадокс связей»<sup>8</sup>. Вот почему в «Оттепели» (и, добавим, в других сериалах этого типа) сюжетные поражения героев странным образом сочетаются с ощущением их триумфа»<sup>9</sup>. Аффект суммирует разницу между материальной формой и смысловым содержанием. Вещи и образы прошлого оказывают воздействие на зрителя, несмотря на слабость сюжетных линий и очевидность идеологической подоплеки этих сериалов. Аффективная утопия работает, хотя и не предполагает реальных изменений, но лишь символически защищает зрителя от воображаемых будущих угроз.

6 Oushakine S. Second-Hand Nostalgia: On Charms and Spells of the Soviet *Trukhliashchka* // Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empires Legacies. P. 44.

7 Kukulin I. Longing for Fear and Darkness: “Oppositional Grassroots Stalinism” in the 1970s—1980s and Its Influence on Legitimizing Political Elites in Today’s Russia // Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empires Legacies. P. 83.

8 Massumi B. From Parables for the Virtual. Durham: Duke University Press, 2002. P. 24.

9 Липовецкий М., Михайлова Т. Больше, чем ностальгия (поздний социализм в сериалах 2010-х годов) // Новое литературное обозрение. 2021. № 169. С. 131.

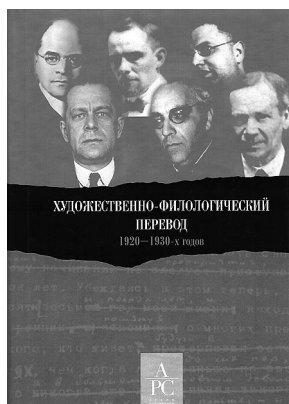
С другой стороны, обсуждение этих сериалов и их критическая интерпретация также сохраняют элемент аффективного воздействия, подталкивающий к поиску более сильных художественных высказываний. Тексты К. Кобрин, С. Ушакина, И. Кукулина, М. Липовецкого и Т. Михайловой выстраивают определенный баланс между аффективной материальностью образов и отрефлексированной меланхолией. По сути, речь идет о проработке прошлого, ориентированной не столько на философскую теорию в духе Т. Адорно или Д. Лакапра, сколько на популярную культуру с ее практиками просмотра сериалов, коллекционирования, прогулок по городу и т.д. Особенностью такой проработки представляется попытка перекодировать символические значения, продуцируемые аффектом. Кроме того, она не предполагает морализации, широко распространенной сегодня в исследованиях памяти и *trauma studies*. Ее политическая составляющая не очевидна, но в условиях торжества неолиберального капитализма — усталого, но от этого не менее навязчивого и беспардонного — она предполагает существенные перемены в будущем, которое может и должно отличаться от настоящего в лучшую сторону, а не бесконечно воспроизводить его.

## Фиалки из тигеля

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_322

### Художественно-филологический перевод 1920—1930-х годов / Сост. М.Э. Баскина.

СПб.: Нестор-История, 2021. — 720 с. — (Архив российской словесности).



Чтение этой книги глазами историка литературы и глазами практикующего переводчика вызывает совершенно разные чувства. Историк литературы восхищается тщательностью исследования вопроса, богатством библиографического аппарата, ценностью впервые вводимого в научный оборот уникального материала (каждая из восьми статей, вошедших в сборник, сопровождается обширной публикацией, а точнее, каждая из этих статей служит предисловием к публикации). А практикующий переводчик ужасается шаткости своего положения в свете теории перевода, мысленно перебирает все допущенные им прегрешения и судорожно ищет оправданий своему безнадежному делу. Безнадежному — потому, что вступительная статья

М.Э. Баскиной (Маликовой) «Филологически точный перевод 1920—1930-х годов: люди и институции» кончается цитатами самых разных, но равно почтенных авторов, которые все ставят под сомнение саму возможность перевода какого бы то ни было художественного произведения на другой язык. Перси Биши Шелли рассуждает о «бесплодности всякого перевода: стремиться перелить создания поэта с одного языка на другой столь же разумно, как бросить фиалку в тигель с целью открыть основной источник ее цвета и запаха» (рассуждение, процитированное в названии известной статьи В. Брюсова «Фиалка в тигеле»); А.А. Потебня пишет: «Если слово одного языка не покрывает слово другого, то тем менее могут покрывать друг друга комбинации слов, картины, чувства, возбуждаемые речью; роль их исчезает при переводе: остроты непереводимы»; а Д.К. Петров в 1905 г., констатируя, что при мысли о переводах некоторых произведений «в голову невольно приходит парадокс: лучше бы их вовсе не переводить», высказывает радикальное предложение: «Не лучше ли уединенному любителю поэзии взять на себя труд выучиться чужому языку, одолеть любимое произведение в подлиннике, целиком и основательно овладеть им?» (с. 80). И хотя М. Баскина возражает против редукции идеи непереводимости до представления о невозможности перевода, из приведенных фрагментов, как мне кажется, следует, что перевод невозможен и вместо того, чтобы обсуждать переводоведческие проблемы и решать практические переводческие задачи, лучше всем поголовно записаться на курсы иностранных языков.

Я, конечно, утрирую. Собственно говоря, лучшим опровержением поэта Шелли и доказательством того факта, что иногда даже фиалка, брошенная в тигель, не пропадает бесследно, служат включенные в сборник впервые публикуемые переводы: первая песнь «Поэтического искусства» Буало в переводе Д.С. Усова (публикация Т.Ф. Нешумовой), «Жизнь и взгляды Тристрама Шенди, джентльмена» в пере-

воде Г.Г. Шпета (публикация П.Б. Будрина); пятистопный перевод «Посвящения» и первой песни байроновского «Дон Жуана», за который Г. Шенгели взялся в 1953 г., через шесть лет после того, как опубликовал полный перевод той же поэмы шестистопным ямбом (публикация С. Витт). А лучшим свидетельством того, на какой теоретической основе выростали эти переводы, служат переводоведческие публикации, вошедшие в сборник: предисловие Б.И. Ярхо к его переводу «Песни о моем Сиде» (публикация В.С. Полиловой); статьи о переводе В.Н. Державина и А.М. Финкеля (перевод с украинского и публикация А.А. Кальниченко), вступительная лекция М.П. Алексеева в Иркутском государственном университете 15 декабря 1927 г. «Проблема художественного перевода» (публикация К.С. Корконосенко) и отзывы Д.А. Горбова о переводах из Верлена для издательства «Academia» (публикация В.В. Филичевой). Что касается переводов, они вызывают безоговорочное уважение и восхищение. Совершенно понятно, почему на закрытом конкурсе переводов Буало перевод Усова занял первое место; можно только сожалеть, что Шпету не удалось окончить и опубликовать свой перевод Стерна, а на параллельную публикацию двух шенгелиевских «Дон Жуанов» вообще смотришь как на трюк первоклассного иллюзиониста: почти не меняя ни лексики, ни рифм, Шенгели ухитрился «упаковать» то, что прежде помещалось в шестистопные строки, в строки из пяти стоп.

Но вот когда дело доходит до теории, тут возникают некоторые вопросы. Положение вопрошающего, впрочем, ужасно дискофортно. Почти все авторы теоретических работ о переводе, о которых идет речь в книге, стали жертвами сталинских репрессий (скорбный мартиролог занимает в книге целую страницу), а вдобавок подвергались грубым и несправедливым нападкам тех, кого М. Баскина дважды называет во вступительной статье «критиками, которые профетировали на усилившейся в связи с писательским съездом [1934 г.] гетерономии поля перевода» (с. 8, 59)<sup>1</sup>, и их позднейших последователей. Поэтому спорить с ними не только бессмысленно (их давно уже нет в живых), но и незачем. Но все-таки некоторые сомнения высказать хочется.

Сначала, однако, нужно объяснить, что же, собственно, подразумевается под вынесенным на обложку «художественно-филологическим переводом»? Во вступительной статье М. Баскина, впрочем, именуется его «филологически точным», а переводчиков, о которых идет речь, называет «филологически ориентированными», и это, пожалуй, звучит куда более ясно и лучше отвечает предмету. Вступительная статья имеет подзаголовок «Люди и институции». Люди — это ««безымянное сообщество» переводчиков-филологов, с общим габитусом и представлением о переводе как художественно-филологической задаче» (с. 6). Помимо уже упо-

1 Поделюсь недоумением: хотя общий смысл фразы понятен, глагол «профетировать» поставил меня в тупик. Вряд ли это новоизобретенный галлицизм от французского слова *prophète* — пророк; советские критики пророчествами, да еще на «гетерономии поля перевода», не занимались; может быть, это *профетировать* нужно читать как *профитировать*, то есть извлекать выгоду, но тогда не очень понятно управление: почему на гетерономии, а не, например, из или от гетерономии? В.С. Полилова пишет по поводу употребленного Б.И. Ярхо слова «прегнанция», что ей «не удалось установить источник такого употребления и найти схожие контексты, на которые мог ориентироваться Ярхо» (с. 182); примерно то же я могу сказать о слове «профетировать». Кстати, что касается «прегнанции», то, ничего не утверждая, могу высказать предположение, что Ярхо произвел это слово от французского *prégnance*, которое, согласно словарю Ларусса, «означает в гештальтпсихологии силу и стабильность перцептивной структуры, которая более или менее сильно навязывает себя субъектам» (у Ярхо речь идет о «слабых степенях прегнанции при введении прямой речи», то есть когда пропущены слова «говорит» или «спрашивает»).



мянутых Шпета, Ярхо, Усова, Алексеева, Державина и Финкеля к этому сообществу автор вступительной статьи относит также М.Л. Лозинского, А.А. Смирнова, А.В. Федорова, А.А. Франковского, С.В. Шервинского, Р.О. Шор, М.А. Кузмина, Б.К. Лившица, А.Г. Габричевского и некоторых других. Институты — это «Всемирная литература», Государственный институт истории искусств, Комиссия художественного перевода Государственной академии художественных наук, издательство «Academia». Переводческие принципы, которые с той или иной степенью интенсивности проповедовали и претворяли в жизнь люди, связанные с этими институтами, — это прежде всего требование эквиритмии в переводе стихов, которое М. Баскина называет «шибболетом эпохи филологически точного перевода» (с. 13). Во-вторых, это последовательная форенизация (очуждение) перевода, в наиболее законченной форме выразившаяся в переводе «Жизни» Бенвенуто Челлини (1931), выполненном М. Лозинским: суть этой синтаксической форенизации состояла в том, чтобы каждая фраза перевода была «так же неправильна и таким же образом неправильна, как и фраза подлинника» (с. 21), причем, как показывает Баскина в ценнейшем перечне вариантов (по машинописи Лозинского с его правкой), первоначально Лозинский перевел Челлини тоже точно, но гораздо более гладко и с большим соответствием правилам русской грамматики, но затем стал последовательно превращать эти правильные конструкции в синтаксические кальки итальянских «неправильных» оборотов, принадлежащих к челлиниевскому «идиостилю». Вот два выразительных примера этой работы: «прегерпева сейчас меньше таких превратностей» превратилось в «будучи в меньших таких превратностях», а «оглядываясь на которые, я ужасаюсь и дивлюсь» — в «каковые, когда я оборачиваюсь назад, ужасают меня удивлением» (с. 23). В-третьих, перевод этот потому и назван филологическим, что члены «безымянного сообщества» были не только переводчиками, но еще и филологами, и за перевод они брались, произведя серьезные изыскания и имея четкое представление обо всех формальных и содержательных особенностях переводимого произведения (идеальный пример — тот анализ «Песни о моем Сиде», который Б.И. Ярхо предпослал своему переводу<sup>2</sup>).

Установки, достойные уважения. И тем не менее, как я уже сказала, вопросы остаются. Не к героям сборника и не к его авторам — а к самому методу. Ярхо, наполнивший свой перевод «Песни о Роланде» латинизмами, арабизмами и архаической русской лексикой («славянизмами и древнерусизмами», языком русского былинного эпоса, с. 112, 119) хотел уйти от «какой-то универсальной “поэтичности”, какой-то нормы “художественности”, общей для всех веков и народов» (с. 61). По словам сочувствовавшей ему и придерживавшейся тех же принципов Р.О. Шор, он стремился покончить с «напомаженным и завитым Роландом» перевода Ф.Г. де Ла Барта (первая публикация — 1897 г.) и передать средневековую

---

2 В первоизданном виде перевод Ярхо так и не был опубликован. В превосходной статье В.С. Полиловой подробно изложена очень некрасивая история его публикации в 1959 г. в серии «Литературные памятники» с правкой Ю.Б. Корнеева и А.А. Смирнова. Мало того, что Корнеев и Смирнов «смягчили» и сгладили перевод, Смирнов использовал комментарий Ярхо и целые страницы из его предисловия в справочном аппарате, который подписал своим именем, без всяких ссылок на Ярхо (благо ни Бориса Исааковича, ни его брата Григория Исааковича к этому времени на свете уже не было). Это восстановление справедливости тем более ценно, что в тщательном и подробном жизнеописании Смирнова, которое в 2018 г. выпустил Б.С. Каганович (1952–2021) и которое, к несчастью, оказалось его последней книгой, ни о характере переработки перевода Ярхо, ни о «заимствованиях» из него в справочном аппарате не говорится ни слова (*Каганович Б.С. Александр Александрович Смирнов (1883–1962)*. СПб.: Европейский дом, 2018. С. 203).

поэму с сохранением «всех резкостей и шероховатостей» языка, всей ее «примитивной грубости». С теми же принципами Ярхо подходил к испанскому «Сиду» и к исландской «Саге о Волсунгах». И надо сказать, что приведенные Полиловой примеры — что было в подстрочнике и у Ярхо и что стало у Ярхо, исправленного Смирновым и Корнеевым, — неопровержимо свидетельствуют: было хорошо, а стало хуже. Корнеев насыщает текст необязательными словами, которые в статье М. Баскиной названы, со ссылкой на Лозинского, «затычками», и фразы своеобразные превращаются в расхожие и банальные. Например, фраза подстрочника «Прямо идет знамя Минайи» у Ярхо передана как «Идет и не клонится знамя Минайи», а у Смирнова — Корнеева: «Высоко развевается знамя Минайи». Другой пример: фраза подстрочника «Имеется двести и три в коннице» у Ярхо переведена как «Вот две сотни и трое», а у Смирнова — Корнеева как «Двести три всадника» (с. 130). И мы полностью сочувствуем и Ярхо, и его методу, но... Полилова как добросовестный исследователь не может обойти молчанием критический отклик на его перевод, причем отклик, принадлежащий вовсе не адепту «советской школы перевода»<sup>3</sup>. Нет, это статья Елены Ароновны Гуревич (1957—2018), великолепного знатока исландских саг, исследовательницы, которую ни в «кашкинизме», ни в «советизме» заподозрить невозможно. Правда, Гуревич в статье 1985 г.<sup>4</sup> писала не о поэтических переводах «Роланда» и «Сиды», а о прозаической «Саге о Волсунгах», но переводческий метод Ярхо одинаков во всех трех случаях. Так вот, пишет Полилова, резюмируя мнение Гуревич, «точнейший перевод, где огромное внимание уделено отражению языкового своеобразия подлинника, оставляет впечатление перевода, нацеленного не на сохранение или воссоздание поэтики памятника, а на его “склонение на наши нравы”: по формулировке Гуревич, возникает “подмена стиля”». И сама Полилова делает из этого вывод: решения Ярхо-переводчика кажутся «не столько академическими, сколько авангардными» (с. 120). Иначе говоря, даже блестящее знание всех нюансов эпохи и языка не гарантирует возможности создать «иллюзию подлинника» (В.Ф. Шишмарев о переводе «Декамерона», сделанном А.Н. Веселовским<sup>5</sup>, с. 33); всякий перевод в чем-то условен и является плодом индивидуального решения и индивидуального выбора<sup>6</sup>.

- 
- 3 О грубых, жестко идеологизированных и политизированных нападках, которым воинствующие представители этой школы и прежде всего их предводитель И. Кашкин подвергали «художественно-филологический перевод», бесосновательно заклеянный «буквализмом», см.: Азов А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920—1960-е годы. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013.
  - 4 Гуревич Е.А. «Сага о Волсунгах» в переводе Б.И. Ярхо и проблема воспроизведения поэтики исландской саги // Теория перевода и сопоставительный анализ языков. М.: Изд-во МГУ, 1985. С. 111—121; см. переиздание этой статьи в сб.: Гуревич Е.А. Поэзия и проза средневековой Исландии. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. С. 283—296.
  - 5 Об истории этого перевода, который, согласно новейшим разысканиям, не переведен, а лишь отредактирован Веселовским, см.: Боккаччо Дж. Декамерон: В 3 т. (4 кн.) / Изд. подгот. М.Л. Андреев, Л.В. Бессмертных. М.: Ладомир, 2019. Т. 3.
  - 6 Продолжу цитату из Е.А. Гуревич: «Частая инверсия, свойственная языку саги, не есть отличительная особенность именно саги как жанра, она характерна и для исландской речи вообще. Уже поэтому исландская аудитория не могла воспринимать эту черту сагового синтаксиса как стилистически отмеченную <...>. Иначе в переводе. Инверсия приковывает к себе взгляд как примета особого стиля, отличного от нашего привычного словоупотребления. Точность в передаче инверсии оказывается шагом в сторону стилистического смешения: то, что, совпадая с языком, оставалось само по себе незаметным, превращается в явную условность в переводе».

Еще один вопрос. Форенизация перевода чаще всего влечет за собою трудность его восприятия для читателя. На практике это видно по цитатам из Челлини в переводе Лозинского, а в теории «апология трудности» в рецензируемом сборнике наиболее последовательно выдержана в статье В.Н. Державина «Проблема стихотворного перевода»: «Переводчик не может передать художественную сторону чужого языка без значительного насилия над собственным; поэтому он имеет право и от читателя требовать значительного напряжения. “Легкий” перевод есть всегда подделка, а не воспроизведение художественной стороны оригинала; легкость его есть фальшивая легкость, тогда как “трудный” перевод хотя и требует от переводчика больших комбинационных способностей в области поэтического языка, но зато принципиально всегда может создать впечатление, что более-менее соответствует художественной структуре оригинала» (с. 519). Интервью порталу «Gorky.media» 29 июня 2021 г. по поводу рецензируемой книги М. Баскина закончила темпераментным призывом: «Дорогие товарищи студенты и прочие заинтересованные читатели! Если советские переводы, звучащие так, как будто иностранные авторы писали исключительно по-русски, вошли вам в кровь, это значит, что пора очистить ее чтением переводов Бориса Ярхо, Густава Шпета, Адриана Франковского и Михаила Лозинского, теоретических и историко-литературных работ о переводе Владимира Державина, Александра Финкеля и Михаила Алексея, раннего Андрея Федорова. Вам будет трудно, никто не будет вам говорить, что “верно” и как “правильно”, но вы можете быть уверены, что вас не держат за дураков»<sup>7</sup>.

Но всякая ли трудность восприятия перевода читателями есть показатель его удачи? Пруста в переводе Любимова читать очень трудно. В его придаточных предложениях увязаешь, как в болоте: значит ли это, что перевод Любимова (о котором так справедливо написал процитированный М. Баскиной Григорий Дашевский<sup>8</sup>) лучше, чем перевод Франковского? А как трудны бывают для чтения переводы, например, современных философов и историков, в которых насилие над русским языком происходит постоянно! Понятно, что Баскина ведет речь о специфической трудности, об обогащении родного языка такими «сложными», непривычными конструкциями, которые напомним читателю о конструкциях языка чужого. Но и в этом случае читатель должен все-таки не только преодолевать трудности, но и хоть что-нибудь понимать. Замечу, что когда М. Баскина оценивает конкретный перевод, выполненный в наши дни (которые она называет «эпохой нового расцвета буквализма»), она о читателе прекрасно помнит и о его интересах печется. В своей рецензии на перевод романа Жан-Поля «Грубиянские годы», выполненный Т. Баскаковой по закону этого самого «нового буквализма», — рецензии, которую смело можно назвать образцовой, — Баскина пишет: «В подходе Т. Баскаковой есть элемент профессионального переводческого элитизма и глубоко пессимистического отношения к читателю — в невнимательном отношении к тому, чтобы текст был “читабельным”, в отказе объяснять свой переводческий подход, в ничтожном тираже, — что снижает способность ее перевода “образовать” этого читателя, сделать его способным воспринимать буквальный перевод и Целана, и Жан-Поля»<sup>9</sup>.

7 Баскина М. Почему лучшие советские переводы и переводчики были забыты // <https://gorky.media/context/pochemu-luchshie-sovetskie-perevody-i-perevodchiki-byli-zabyty/> (дата обращения: 28.08.2021).

8 У Любимова, писал Дашевский, «интонация умной беседы совершенно заглохла; кристаллическая структура прустовской фразы атрофировалась — и получился вязкий текст, который нельзя прочесть вслух, не сбив дыхания» (с. 35).

9 Баскина М. Жан-Поль после Целана, или Новая глава в истории буквального перевода // Новое литературное обозрение. 2021. № 165. С. 343.

Между тем проблема читателя — важнейшая; вопрос состоит вот в чем: какой читатель способен оценить «художественно-филологический», или «филологически-точный» перевод? М. Баскина совершенно справедливо ссылается на «классическую интерпретацию Шлейермахера», согласно которой потребность в очуждающем переводе «возникает лишь тогда, когда знание иностранного языка распространяется в образованных слоях, искусство процветает и цели его все более возвышаются, интерес и любовь к ценностям других народов распространяется среди людей с развитым вкусом, даже и не имеющих отношения к занятиям иностранными языками» (с. 62). Но Ярхо, теоретик и практик этого перевода, хорошо знал, что эпоха, в которую ему довелось жить, отнюдь не такова. «Быстрыми и верными шагами, — писал он в 1924 г. в предисловии к переводу “Сатирикона” Петрония, — приближаемся мы к тому времени, когда людей, получивших классическое образование, станут показывать на ярмарках, как ацтеков». Тем не менее свою задачу он видел в том, чтобы «заставить читателя воспринимать текст *хотя бы приблизительно* так, как воспринимает его наш современник, хорошо знакомый с латинским языком и литературой. При такой трактовке текст перевода должен производить впечатление чего-то иностранного, понятного, но нового и необычного» и благодаря этому «обогатить новыми формами литературу того языка, на который произведение переводится» (с. 63). Между тем парадоксальным образом в случае «Песни о Роланде» и «Песни о моем Сиде» эти новые иностранные формы оказывались зачастую старыми русскими. Но дело не только в этом, а в том, что читатель, вовсе не знакомый с латинским языком и литературой, не способен даже *приблизительно* воспринимать текст так же, как тот, кто этот язык и эту литературу знает. Ему не с чем сравнивать. Меж тем филологический перевод исходит из традиции «обращения к подлиннику как горизонту читательской рецепции» (с. 29) и вслед за Гёте и Вальтером Беньямином отстаивает такой перевод, который, стремясь «отождествиться с подлинником, все больше сближается с подстрочником» (с. 25). Замечательно — но где читатели, способные на такую рецепцию, и не скрылись ли они уже давно, в соответствии с диагнозом, поставленным Ярхо, за горизонтом?

Чтение сборника показывает, что даже самые ригористические проповедники филологически точного перевода не соблюдали робеспьеровского наказа «да погибнут колонии, но да восторжествует принцип». Вот В.Н. Державин пишет о собственных именах в стихотворных текстах: «...переводчик должен твердо помнить, что они, во-первых, не переводятся, а транскрибируются, во-вторых, возможны только там, где есть в тексте оригинала, но зато, в-третьих, их всегда можно заменить другими подобными (если того требуют размер, ритм и т.д.)» (с. 517). То есть нужно во всем блюсти верность оригиналу, но изменять имена героев? И тот же Державин считает «вполне допустимым» сокращение или увеличение числа строк, а если стихотворение не делится на строфы, то даже «увеличение или уменьшение числа целых строф» (с. 521). А как же эквиритмичность? Эквиритмичность вообще предстает в полемиках о переводе обоюдоострым оружием: в 1930-е гг. противники переводчиков-филологов всячески их клеймили за приверженность ей, но когда в 1947 г. Шенгели выпустил своего «Дон Жуана», которого перевел шестистопным ямбом, поскольку этот размер дает «больше воздуха» и больше возможностей передать разговорное богатство байроновского стиля, Кашкин немедленно заклеил его за отступление от «легкого пятистопника Байрона» (с. 343—344). А Шпет, введивший в свой перевод Диккенса англицизмы типа «солиситор», предпочитал писать двойные согласные как одинарные, в результате чего из-под его пера выходили Диккенс, Смолет и Русо — хотя уж в этих-то случаях сохранить иноязычную форму было легче легкого. С сохранением формы вообще проблемы возникают на каждом шагу. Например, пьеса Расина по-французски называется «*Athalie*», потому что во Франции

принято именование этой царицы Иудеи в соответствии со звучанием ее имени на древнееврейском. Но в русскую традицию (и в синодальный перевод Библии) вошло ее именование по-гречески: Гофолия. Перевод Д.С. Усова, опубликованный в 1937 г. без имени переводчика, который к этому времени уже был арестован, назывался «Аталия». Последний по времени (1984) перевод Ю.Б. Корнеева называется «Гофолия». Совершенно не вхожу в оценку качества самих переводов, говорю только о названии. Что правильнее: сохранять верность французскому звучанию, которое, в свою очередь, сохраняет верность древнееврейскому источнику, — или примениться в этом случае к русскому читателю, который привык к синодальному переводу, где Аталии не сыщешь?

Если жестко противопоставлять герменевтически ориентированный филологический перевод переводу, ориентированному коммуникативно, на читателя, причем считать первый безусловно предпочтительным, то следует признать, что примениться к читателю — это отрывка «культурно-политической идеологии “соцреализма”» (с. 7), с которой нужно раз навсегда порвать. Однако в некоторых текстах сборника звучат и другие голоса. Замечательный пример приведен в напечатанной в сборнике главе из книги А.М. Финкеля «Теория и практика перевода» (1928). В одной из поэм Х.Н. Бялика («Свиток о пламени»), написанной на древнееврейском языке, говорится: «Понесите ее [песнь о Разгроме] в народы <...> и сыпьте ее раскаленные угли на головы их». Цитируя эту фразу, Финкель приводит далее комментарий переводчика Бялика на русский язык В. Жаботинского: «Сам по себе этот образ — сыпать раскаленные угли на головы тех, которые сильнее нас <...> резко противоречит общему тону этой песни, призывающей, напротив, сеять отраву и разложение исподтишка, незаметно и лицемерно. Все дело в том, что образ этот взят из Библии и в уме еврейского читателя вызывает представление совершенно отличное от буквального смысла. Он взят из притчи Соломоновой: “Если голоден враг твой, накорми его хлебом; и если жаждет, напои его водою: ибо раскаленные угли сыплешь ты на голову его” (Притчи, XXV, 22). Здесь изображена именно прикрытая, лицемерная месть, месть под видом услуги <...>. Вот почему в русском переводе пришлось заменить этот образ другим». Финкель резюмирует уклончиво: «Можно не согласиться с Жаботинским, что этот образ надо было обязательно заменять. Но ясно, что точная его передача вызывает у неискушенного читателя недоумение» (с. 533—534). Впрочем, как разрешить это недоумение, кроме как заменой, к которой — обоснованно, а не по собственному произволу — прибег Жаботинский, Финкель не объясняет. Выбор-то невелик: либо оставлять читателя в недоумении, либо снимать это недоумение в примечании, либо — решаться на замену.

По-видимому, тут все дело в оптике, и там, где теоретик жестко декларирует свои принципы, практик не может не усомниться в их всеместной применимости. В сборнике эта коллизия особенно ясно выражена в словах «выдающегося украинского переводчика-практика» Н. Зерова, который, мягко споря с Державиным, выражает сомнение в том, что «теоретик сохранил бы свою категоричность, “если бы сам был переводчиком-практиком, заинтересованным в понятности своего произведения, в том, чтобы оно хорошо было принято читателем. Не ограничил бы он тогда свою установку, не позволил бы решать дело отдельно в каждом конкретном случае?» (с. 488). Бесценные примеры того, как практик корректирует теоретика, можно почерпнуть из публикации П.Б. Будрина, в которой показана работа Шпета над переводом Стерна (в публикации — и за это отдельное спасибо! — даны в квадратных скобках слова, зачеркнутые переводчиком). Вот один показательный эпизод, описанный Будриным: «Шпет переводит выражение Стерна “nine parts in ten of a man’s sense or his nonsense”: «девять десятых в осмысленном или бессмысленном поведении человека», — сохраняя игру однокоренных слов “sense/nonsense”. Все

остальные переводчики жертвуют этой игрой, предпочитая более привычное противопоставление “ума” и “глупости”. Однако Шпету, решившему сохранить игру однокоренными словами, пришлось добавить от себя слово “поведение”, которого нет у Стерна» (с. 234). Этот случай прекрасно показывает, насколько относительно по отношению к переводу понятие «точности»: ради точности в одном приходится быть неточным в другом! И каждый переводчик, разумеется, приносит жертву по-своему.

Только стоя на очень радикальных позициях, можно настаивать, как это делал Лозинский в 1921 г., на «переводческом “монизме”, то есть представлении о наличии “только одного, наилучшего, как бы предустановленного” способа перевода, “идеального решения”», которое исключает все остальные (с. 17). Конечно, 70 толковников, которых упоминает в своей книге А.М. Финкель (с. 536), перевели Ветхий Завет на древнегреческий язык порознь, но совершенно одинаково, потому что им «диктовал» сам Господь, но светским переводчикам на подобные диктовки со стороны «духа автора» рассчитывать не приходится, а приходится всегда иметь в виду, что их перевод, пусть он и кажется им лучшим в настоящую минуту, не единственно возможный. Именно из этого сознания неокончателности любого перевода исходил, в частности, Д.С. Святополк-Мирский, которому в рецензируемом сборнике посвящена статья М.В. Ефимова. В своей английской книге о Пушкине (1926) Мирский печатал параллельно собственные подстрочные прозаические переводы стихов Пушкина и метрические переводы Томаса Баджа Шоу, — стратегию, которую очень высоко оценил П.Р. Буллок, автор современной (2011) «переводоведческой» статьи с характерным названием «Непереведенный и неперевоаемый? Стихотворения Пушкина на английском, 1892—1931» («Untranslated and Untranslatable? Pushkin’s Poetry in English, 1892—1931»): «Приводя два перевода одного и того же стихотворения, Мирский предложил своего рода составное чтение, которое отдает должное конкурирующим требованиям — буквальной точности и передачи поэтического стиля. Ни один вариант не представлен как единственно правильный: каждый содержит лишь индивидуальный отклик переводчика на те элементы оригинального поэтического текста, которые, по его мнению, наиболее важны при воспроизведении. Взятые вместе, они дают более полное представление об оригинале, причем предполагается, что ни один перевод не может претендовать на то, чтобы быть единственным» (с. 611).

А кроме того, один и тот же текст может быть переведен по-разному для разного читателя, и некоторые адепты филологически точного перевода это прекрасно сознавали. Б.И. Ярхо в 1929 г. в статье «Как переводить классиков» писал о сосуществовании разных переводов, рассчитанных на разные аудитории, и признавал, что рядом с «фундаментальными переводами», носящими «одновременно художественный и историко-литературный характер», могут и должны существовать и школьные издания с «научным обрамлением, изложенным в популярной форме», и даже «творческие переводы», стремящиеся «создать на русском языке произведение, эквивалентное подлиннику по художественной значимости» (с. 105—106). В наши дни об этом много писал глубоко уважавший Ярхо М.Л. Гаспаров, который на вопрос: «Какой перевод нужнее, более буквалистский или более вольный, тот ли, который пригибает оригинал к читателю, или тот, который подтягивает читателя до оригинала?» — отвечал: «Нужен и тот перевод, и другой перевод. Не “золотая середина” между ними, а именно оба типа перевода одновременно и на равных правах»<sup>10</sup>, а в другой, более поздней, статье заострил это утверждение со свойственной ему парадоксальностью: «Мне всегда хотелось перевести одно и то же произведе-

10 Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм // Мастерство перевода. М.: Советский писатель, 1971. Вып. 8. С. 108.

дение двумя способами — для знатоков и для простых читателей; и посмотреть, какая получится разница. Например, чтобы один перевод Марка Аврелия был “ювелирно точен” <...>, а другой так волен — с пропуском малоизвестных имен, реалий и проч. — чтобы Лев Толстой мог включить его в “Круг чтения”. Если бы оба оказались удачны, то я уверен, что для русской культуры более полезен был бы второй»<sup>11</sup>.

Иначе говоря, ту теорию филологически точного перевода, которая изложена в рецензируемом сборнике, нужно воспринимать с огромным уважением и благодарностью — но не как закон, верный для всех случаев жизни. Тем более что и филологический перевод не был полностью свободен от влияния сиюминутной конъюнктуры и межличностных отношений. Отдельные замечания на этот счет встречаются и во вступительной статье М. Баскиной; см., например: «Отношение Радловой к диктаторски проводившемуся Шпетом в собрании сочинений [Шекспира] принципу эквиритмии было скорее негативным <...>, что, впрочем, вероятно, объясняется внутрилитературным соперничеством, а не собственно переводческими соображениями» (с. 66). Но особенно ярко (и печально) этот личный и политический подтекст по видимости сугубо переводческих дискуссий показан в статье М.В. Ефимова, предваряющей публикацию доклада Д.П. Святополк-Мирского на заседании секции переводчиков Союза советских писателей 28 октября 1936 г. Доклад назывался «Пушкин как переводчик английских поэтов», и в нем в самом деле много интересных наблюдений на заявленную тему. Но, как показывает Ефимов, сделан был доклад не ради этого или, по крайней мере, не только ради этого, а ради того, чтобы — в прениях — аттестовать требования Шпета к переводчикам Шекспира как «вредительские», то есть, в сущности, выступить с «публичным политическим доносом» (с. 626). Шпет в этот момент находился в ссылке, Мирскому оставалось до ареста чуть больше полугода, а Шпету до очередного ареста, окончившегося расстрелом, — год. Ефимов резюмирует: «Сбивчивое выступление Мирского <...> полное ситуативных противоречий и внутренних нестыковок, оказывается страницей не только в истории пушкинистики, советской шекспирологии и филологического перевода, но и свидетельством жизни и смерти в разгар большого террора» (с. 629)<sup>12</sup>.

Вернусь к тому, что сказала в начале рецензии. Как историко-филологическое исследование и как сборник первоклассных публикаций (каждая — настоящее открытие!) эта книга о «филологическом переводе» великолепна. Как вклад в теорию перевода она полезна хотя бы потому, что показывает исток некоторых современных идей: их филиация хорошо прослежена, в частности, в статье А.А. Кальниченко (с. 466—467), заканчивающейся восхитительной цитатой из мудрого Гёте: «Всякая разумная мысль уже приходила кому-то в голову, нужно только постараться к ней прийти» (с. 511). А вопросы, которые вызывает теория, снимаются прежде всего практикой — теми образцами «филологического» перевода, которые представлены в книге. Они пробуждают надежду (утопическую?), что фиалка, побывавшая в тигеле, иногда все равно остается до какой-то степени фиалкой, а конфликт между форенизацией и доместикацией не так неразрешим, как кажется на первый взгляд. Может быть, эти переводы (Усова, Шпета, Ярхо) и «очуждающие», но читателя они не отталкивают, а привлекают. Читать их — большое удовольствие, и за это удовольствие хочется сказать спасибо тем, кто спасает труды этих переводчиков-филологов от забвения.

11 *Он же*. Несколько «тривиальностей» // *Одиссей* 2002. М.: Наука, 2002. С. 342.

12 А о том, как ужасна и нелепа была жизнь Мирского, после того как он вернулся в Советский Союз и понял, куда вернулся, подробно и страшно рассказано в преемственной биографии Мирского, которую Ефимов в соавторстве с английским исследователем Д. Смитом выпустил в начале 2021 г. в серии «ЖЗЛ».

Марина Загидуллина

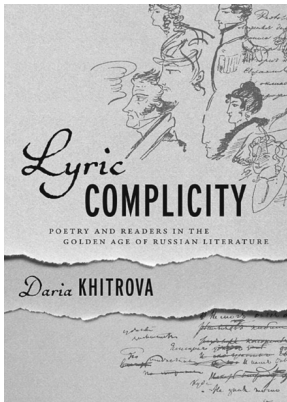
# Золотой век русской поэзии как взаимодействие

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_331

## **Khitrova D. Lyric Complicity: Poetry and Readers in the Golden Age of Russian Literature.**

Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2019. — 398 p.

Дарья Хитрова предлагает в своей книге посмотреть на золотой век русской поэзии концептуально — не отрывая поэзию (как текст) от ее автора (далеко не свободного в своем творческом самовыражении) и от читателя (который все время норовит «обернуться» автором, впрочем, будучи так же несвободным). Хотя все это звучит достаточно знакомо, напоминая азы рецептивной эстетики (однако Д. Хитрову интересующей только как точка отталкивания, а не опоры), книга полна глубоких наблюдений, казалось бы, на набившем оскомину материале.



Во введении Д. Хитрова предлагает ключевую метафору, объясняющую ее понимание золотого века как «бала» (в противовес «симфонии»): при исполнении симфонии одна часть людей в зале исполняет мелодию, а другая неподвижно слушает, но в бальном пространстве все перемешано: можно попробовать исполнить мелодию самим своим телом; можно ждать, пока тебя пригласят танцевать; можно болтать и сплетничать о других, рассматривать и критиковать их (или восхищаться ими); можно устраивать свою личную жизнь. То есть это поле возможностей, предполагающее множество самых различных *совместных* действий, и именно соучастие — суть этого поля, его предназначение (с. 14). Поэтому книга и названа «Лирическое

соучастие: поэзия и читатели золотого века русской литературы». Соучастие здесь понимается именно как совместный труд или совместное *производство поэзии*, из которой чрезвычайно сложно «извлечь» «чистого» автора и его единоличный вклад. Проблематизация самого понятия «авторство» в книге основана на проблематизации чтения: для автора книги чтение становится именно сложным актом соучастия в производстве поэзии, а само понятие «читатель» она концептуально заменяет понятием «читатели», подчеркивая значимость конкретных актов прочтения поэзии конкретными людьми, их реакций, их действий с уже написанными, исполненными и напечатанными стихами, — всего того, что Хитрова объединяет общим понятием «прагматики поэзии».

Для автора книги нет сомнений, что сама метафора золотого века какой-либо национальной литературы имеет вполне конкретный смысл «точки раздела» истории литературы на «до» и «после» и тесно связана с появлением крупнейших писательских имен. А вот литературный бум — это всплеск массового интереса к литературе, ее растворение во множестве практик ее потребления, в определенном смысле спрос на литературу. Золотой век и бум могут быть вполне дистанцированными явлениями: так, в Америке сначала возник массовый запрос, а затем



пришли основные создатели национальной литературы; во Франции все было наоборот — вначале родилась великая литература, а затем возник бум вокруг литературы как искусства. В России, как отмечает Хитрова, уникальность литературного процесса была обусловлена полным совпадением бума и золотого века, они разворачивались в одном временном отрезке, симультанно воздействуя друг на друга и предопределяя ключевые черты как производства, так и потребления поэзии (с. 15—17).

В исследовании две части (первая посвящена, если максимально обобщить, прагматике поэзии, ее функциям и «использованию» в повседневной жизни, а вторая — прагматике читателей) и обширная заключительная глава, объединяющая сказанное в виде детального анализа ситуации производства и потребления поэзии как объекта (само)наблюдения в «Евгении Онегине». В первой части автор демонстрирует значимость такой исследовательской оптики, как понимание стихотворений золотого века через призму их «двойной удачности»: они сочетают в себе «чистую поэзию» и «точную прагматику» (контекстуальность, привязанность к случаю, вписанность в публичные диалоги и т.п.). Если Пушкин посвящает стихотворение, например, Овидию, то, с одной стороны, оно включается в «большой диалог» мировой литературы, но с другой — оно почти всегда адресовано конкретному лицу, рассчитано на чтение и ответ такого лица, будь то Анна Керн, Николай Гнедич или граф Хвостов (с. 27). Как убедительно показывает Хитрова, поэзия золотого века не может мыслиться монологически, она всегда часть диалога не с идеальным читателем, но с вполне конкретным адресатом. Именно поэтому главные «медиумы» золотого века не журналы и книги, а альбомы и письма. Эпистола часто воспринимается в литературоведении как лирика, замаскированная под письмо. Но на самом деле такое стихотворение было письмом конкретному человеку (так, В.Э. Вацуро объясняет недописанность Пушкиным стихотворения «Гнедичу» смертью адресата, хотя по сути это был поэтический манифест).

В первой части книги Хитрова много внимания уделяет подходу, предложенному русскими формалистами: это прежде всего идея Эйхенбаума о литературном быте как интерфейсе между собственно литературными произведениями как искусством и реальностью, в которую они «поступали» и из которой они рождались, а также концепция изношенности приемов, предложенная Тыняновым конкретно для золотого века в части смены одической поэзии поэзией интимности (камерная установка). С позиций «двойной удачности» поэзии и как собственно искусства, и как части социальных интеракций автор книги пересматривает основательно изученные эпизоды истории русской литературы: например, роль Карамзина в широком развитии «новой поэзии» объясняется тем, что он и его последователи утвердили саму возможность *использования* поэзии в качестве кода публичных диалогов (и в определенном смысле языка публичной сферы). Поэзия призвана не «учить» публику (чему бы то ни было — морали, добру, любви к ближнему и т.п.), но обучать публику *пользоваться русским языком*, обладающим большим потенциалом средств для выражения самых тонких чувств, остроумия, философии и т.п. Легитимация камерной установки, ее широкое применение (или «пользование», как часто подчеркивает автор книги) в определенном смысле стабилизирует интерфейс, предопределяющий прежде всего *отсутствие четкой границы* между искусством словесности и речевой повседневной сферой, что и создавало условия для определенной амальгамы публики и поэтических голосов, встроенных в эту новую публичность (первая желала слышать, а вторые желали говорить слова, которые прежде в публичность допущены не были либо имели иной смысл — Хитрова показывает это на примере «безделок» Карамзина и Дмитриева; с. 47—48). Переход «от величественного к домашнему» становится не просто «речевым трендом»,

но, как отмечает автор, «субкультурой» золотого века (начиная с адресации стихотворений членам семьи и «друзьям друзей» и завершая «котиками» XIX в., чью роль тогда исполняли комнатные собачки, становившиеся героями стихотворений и даже эпитафий). Здесь нет деления на литературный и нелитературный быт: поэзия золотого века рождается из «лопухов и сора», например воспевания старой скрипучей кровати или остроумных намеков, понятных только «тем, кто в теме». Автор задается вопросом, не стоит ли приравнять светскую болтовню, искусство вести которую так высоко ценилось в это время, к фактам литературной жизни? По ее мнению, литературная история должна включать обе ветви — письменную и устную репрезентации. И Карамзин, и Пушкин потрясали современников не только своими *текстами*, но и *речами* (в обычной салонной ситуации), о чем осталось множество воспоминаний (в том числе восторженных).

Для Хитровой вопрос о неразрывной связи устного и письменного в культуре золотого века так же важен, как и вопрос о неразрывности приватного и публичного. Письма, адресованные конкретному человеку, читались потом вслух в салонах (и адресант знал, что так будет, и, в общем-то, и писал в расчете на публичность своего письма — удивить адресата надо было так, чтобы тот озвучил письмо в публичном пространстве). Устная культура красноречия была *встроена* в письменную, функционировала и пульсировала внутри нее; текст писался в расчете на звучание. И поэзия была в центре всей культуры, будь то разговор, тост, письмо, запись в альбом, шутка или комплимент. При этом само понятие авторского права (и вообще авторства) оказывалось маргинальным: поэзия, попадая в публичное пространство, заимствовалась без всякого упоминания имени автора как общественное достояние для любых нужд, связанных с многочисленными формами «перфоманса», единственным требованием была *удачность* поэтического фрагмента в решении задачи нового владельца (стать тостом, признанием, мадригалом, письмом или фрагментом болтовни). Именно поэтому «меморабельность» (иначе — «незабываемость») поэтического высказывания и становилась важнейшим критерием качества стихотворения (насколько легко оно ложится в память, чтобы быть к месту извлеченным в нужный момент письменной или устной болтовни, отвечая грубоватому требованию поговорки «Ложка к обеду дорога»). Автор приводит ряд высказываний Вяземского о значимости поэзии в этом смысле (в отличие от прозы) — «врезываться» в память; так, 63 стиха пушкинского «К морю» Вяземский выучил наизусть с одного прочтения. *Пуант* оказывается важнейшей частью поэтической культуры, а сами поэты постоянно обмениваются мнениями о «силе» того или иного стиха. В этом смысле проблематизируется и сама категория авторства. Д. Хитрова говорит о «нестабильности текстов» золотого века: поэты посылают свои стихи друг другу с просьбой поправить, отредактировать, предложить лучшие варианты; отметить слабые места, покритиковать и т.п. И даже публикация стихотворения, созданного благодаря поддержке и критике друзей, не защищает его от последующих правок, вносимых «коллективным припоминанием» (это показывается на примере стиха «Чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей», где «легче» постоянно заменяется на «больше» — в силу симметрии контраста; Хитрова ссылается здесь на такой феномен, как «фольклоризация литературы» в понимании В.Э. Вацуры). Пение стихов как форма «меморабельности», переписывание их в альбомы, публичная (артистически подготовленная) декламация — все это были разные формы присутствия поэзии в повседневности, и навыки производства поэзии в любой из этих форм высоко ценились в свете. Чтение становилось источником новых стихотворений, а времяпрепровождение близких (по духу) людей посвящалось совместному чтению и обсуждению поэзии (как было, например, в истории Жуковского и Маши Протасовой), и граница между

«духовной приязню»), любовными притязаниями и собственно чтением стихотворений оказывалась размытой и неявной: одно предполагало другое. Д. Хитрова приводит в пример письмо Григория Соколова М.П. Погодину (1829), где рассказывается анекдот об одной украинской помещице, которая бранит Татьяну за ее письмо Онегину как бесстыжую сочинительницу: «Яка проклята дівка! Нехай собі писала, та в світ би не видавала!». Для этой помещицы Татьяна была не только абсолютно реальным человеком (а не персонажем), но и писательницей, которая написала свое письмо для публичности, а не для одного только адресата (с. 109). В условиях такой циркуляции поэтических текстов собственно вопрос об аутентичности текстовой версии становится особенно острым; нестабильность текста была отражением нестабильности его авторства (в этой связи Хитрова указывает на такой традиционный раздел полных собраний сочинений поэтов и писателей того времени, как «Коллективное»; такое определение можно было бы приложить к гораздо большему числу произведений, чем те, что обычно включаются в такие разделы). Автор подчеркивает, заключая первую часть, что в центре внимания здесь был треугольник «чтение — письмо — жизнь», а главной задачей было показать их неразрывную связь, выражающуюся в перформативных практиках.

Во второй части книги автор сосредоточен на прагматике адресования лирики; здесь также выделено три домена — замкнутость поэта в своем одиночестве и самоадресование лирики, обращение к единственному адресату, адресование стихотворения кругу близких друзей. Название второй части соответствует этой идее: «Один, два, много: с кем говорят стихи». Д. Хитрова поясняет, что исследует стратегии адресования («я себе», «я тебе», «я нам»; с. 123). В первой главе второй части автор сосредоточен на прагматическом аспекте поэзии, при этом прагматика здесь может пониматься еще приземленнее, чем в лингвистической терминологии: фактически речь идет об утилитарности и «декоративно-прикладной» функции лирики. При этом «лирическое я» оказывается местоименным конструктором, не совпадающим с местоименным доменом «я»: оно более гибкое и изменчивое. Так, в «Сельском кладбище» Жуковский маскирует «лирическое я» под разными другими местоимениями — то это *ты*, то *мы*, *наши* и т.п. Само присутствие лирического героя в стихотворении становится неявным, колеблющимся, ускользающим от наблюдения. Другой подробный разбор в книге посвящен «Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы» Пушкина: автор соединяет здесь прагматическую модель языка Якобсона, тезис Лотмана об автокоммуникации, а также теорию лирики Джонатана Каллера; далее следует разбор жанров дневника и молитвы как вариантов автокоммуникации. Что касается «лирического мы», то для Хитровой имеет большое значение «прагматика проксемики» (или близости). Кружковая поэзия предполагает опору на духовное сходство или даже «родство душ», которое всячески репрезентируется, культивируется, демонстрируется. Но самое важное — дружба воспринимается как самодостаточное счастье близости (которому поэзия не так нужна, по отношению к которому она вторична). Эти размышления автора находят опору в разборе стихотворения Баратынского «Мой дар убог...». Параллель «друг в поколении — читатель в потомстве» создает сложный баланс между *мы* (близкие друзья) и поэзией как таковой: стихи позволяют сигнализировать отдаленному во времени читателю о внутреннем мире поэта, который неожиданно оказывается близок воспринимающему, ощутившему в этих стихах интимность дружбы, «окликание по имени».

Вторая глава второй части представляет собой книгу в книге (или кейс-стади, как обозначает Хитрова). В центре внимания — «Разуверение» Баратынского, вернее, роль романса на слова этого стихотворения в любовном романе Софьи Дельвиг и Алексея Вульфа (о чем известно из дневника самого Вульфа). Само начало этого

стихотворения имеет важный подтекст для влюбленных и для их сложного романа — «Не искушай меня без нужды» звучит как призыв «искушать по любви» (то есть когда такая «нужда» оправдана), и это становится «ключом» в интерпретации ими этого романа (и самого факта его исполнения). Задаваясь вопросом, был ли Баратынский таким прочтением «фальсифицирован», автор книги приводит высказывание самой Софьи Дельвиг задолго до встречи с Вульфом (и еще до замужества): расставшись с Петром Каховским, она пишет, что единственным утешением стала для нее элегия Баратынского (с. 177). Таким образом, один и тот же текст мог успешно играть роль и эпитафии, и эпитафии любовных отношений. «Двунаправленность» поэзии, ее «увязание» в житейских практиках, ее приспособленность к «обслуживанию» иногда прямо противоположных потребностей (унылое самоутешение или агрессивная атака с целью завоевать любовь) как раз и является, по Хитровой, сутью лирического соучастия, когда все эти смыслы «вписывают» в текст сами читатели, превращая стихи в «кусочек» собственной жизни. Эпизод «Разуверения» в книге обрамляется обращением к пушкинскому стихотворению «Я вас любил», где самое важное — грамматика, прошедшее время, настойчиво повторяемое трижды на протяжении восьми строк, а также и выбор «вы» вместо «ты». Исчерпанность любви как тема этого стихотворения лишь одна из возможных интерпретаций, но сама такая возможность (наряду с привычным восприятием стихотворения как гимна безответной и самоотверженной любви) позволяет видеть и основной принцип анализа в рецензируемой книге: обнаружение *прагматики* лирики, ежедневности ее *бытования*, если можно так сказать — *невыведенности* домена поэтического (и вообще литературного) из общих культурных практик. Именно поэтому в 1833 г. (если верить внучке Олениной) Пушкин написал под старым автографом стихотворения «Я вас любил» в альбоме своей несостоявшейся невесты слово «plus-que-parfait». С одной стороны, пишет Хитрова, это можно прочесть как «самокомплимент»: «более чем совершенно». Но с другой — это просто грамматическая категория, «давнопрошедшее время», «время, похороненное в прошлом».

Книгу завершает пространное заключение, названное «Искусство эпилога: критика золотого века в «Евгении Онегине»». Хитрова предупреждала в начале книги, что эпилог призван показать, как в «Евгении Онегине» отражаются ключевые элементы описанного выше феномена прагматики литературы. Эпилог начинается с размышлений о функциях пародии как «зеркала» любого явления, одновременно высвечивающего и его суть, и его «узкие места». Образ Владимира Ленского в «Евгении Онегине» рассматривается как явная пародия на всю ситуацию золотого века. Чтобы показать, как создается и работает эта пародия, автор начинает с неопубликованной при жизни Пушкина «Вольности», в каждой из «канонических» белых рукописей которой Пушкин добавлял мадригал «Княгине Голицыной, посылая ей Оду Вольность». Этот мадригал Д. Хитрова рассматривает как воплощение важнейшего в творчестве Пушкина приема — монтажной склейки, дезавуирующей однозначность какого бы то ни было поэтического высказывания. Она называет такой прием «выходом» (иначе говоря, освобождением). Пушкин последовательно действовал «поперек» ожиданий своих ближайших друзей и отдаленных читателей: так, «Руслан и Людмила» становится одновременно и ответом на требование большой национальной поэмы, и пародией на само это требование. Владимир Ленский, образ которого во время написания «Евгения Онегина» претерпевал серьезные изменения, прямо по ходу развертывания сюжета становится прямым ответом Кюхельбекеру с его программой возврата к величественной архаике оды (в противовес все заполонившей в литературе элегии). Хитрова показывает, как монтаж проблематизирует любую характеристику, заставляя читателя

сомневаться в искренности и «конечности» какой бы то ни было оценки. В то же время сюжет, связанный с Ленским, показывает, как поэзия вплеталась в реальную жизнь и «застревала в ней», и как важно было для самого Пушкина высвободиться из любых зависимостей. Смерть Ленского (как своеобразное «убережение» его от неизбежной прозаизации и приземленности будущего) одновременно сопровождается не только вполне традиционными для элегии размышлениями автора об уходе молодости, но и высказыванием о расставании со старыми заблуждениями ради нового, еще неизведанного, пути. Чувство дороги, приключения, событийности и есть то, ради чего нужна свобода: это конвенция неизвестного, а не охрана чего-то уже «завоеванного». В манифесте «Разговор книгопродавца с поэтом» слово «свобода» вынесено в графически свободное и ударное пространство реплики-ответа поэта («коротко и ясно»). Эпилог есть диалог, как отмечает Хитрова, и его искусство заключается во все той же монтажной склейке с неожиданным выходом (а не в подведении итогов). Автор, завершая произведение, избавляется от него и от зависимости от тех чувств и мыслей, что его наполняли, не несет более ответственности за отпущенный на свободу текст (и именно поэтому такой текст и есть «предмет», рукопись, у которой есть цена и которую можно продать). Пушкин, по мнению Хитровой, как раз и сумел «провидеть» суть века, который он сам и представлял: «золотом» русской поэзии была ее свобода от «программы», «задач», «плана» и «предписания», иными словами открытость новому пути, на котором можно «от жизни прошлой отдохнуть».

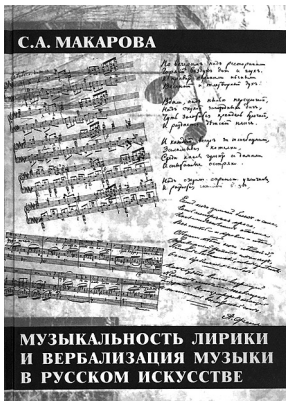
Опираясь на большой круг источников, Хитрова ведет своего читателя по русской поэзии золотого века как по незавершенному проекту, все еще таящему массу неоткрытого и ждущего объяснения. Подход, предложенный в «Лирическом соучастии», интересен именно своей чеканной продуманностью, логичностью и удивительным умением автора одновременно присутствовать в книге (мы часто встречаем «лично-местоименные» уточнения: «Я хотела здесь показать, что...», «В этой части я объединила...» и т.п.) и совершенно исчезать, растворяясь в сюжете: читатель не следует за материалом, а исследует его и открывает в нем новые неожиданные стороны. Книга Хитровой вдохновляет на погружение в золотой век вновь и вновь как в альтернативную историю, чувствуя себя в той эпохе «попаданцем», осознавая человечность и «живость» тех, кто писал стихи в то время (не для потомков, но для своих нужд — какими бы они ни были), разгадывая запутанные связи и, главное, совершенно по-новому читая привычные классические строки.

## Движение навстречу

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_337

### Макарова С.А. Музыкальность лирики и вербализация музыки в русском искусстве.

М.: Азбуковник, 2020. — 760 с. — 300 экз.



В отечественной гуманитарной науке последних десятилетий все определеннее проявляется тенденция к появлению специалистов узкого профиля, посвящающих свою научную жизнь изучению только одного определенного произведения, биографии конкретной творческой личности или даже отдельного этапа такой биографии. К пушкинистам, годами утверждавшим право на свое место в литературоведении, добавились лермонтоведы, толстоведы, гоголеведы, некрасоведы, Достоевсковеды, блоковеды, Цветаеведы. Сколь ни ужасно звучат эти словообразования, они достаточно точно отражают тенденцию в развитии гуманитарного знания, и список таких специализитетов легко можно было бы продолжить. С этой точки зрения по-

явлением и развитием в отечественной науке сообщества фетоведов вряд ли кого-то можно удивить. Как и другие «веды», они проводят встречи, конференции, выступают со статьями, организуют серьезные культурные акции, посвященные жизни и творчеству изучаемого ими литератора. В этом смысле книга С.А. Макаровой — явление, значимое прежде всего для отечественного фетоведения, так как главный герой в ней — Фет, чьим наследием исследователь интересуется давно. В научном портфеле Макаровой немало публикаций о творчестве поэта, дающих основание говорить о том, что у ученого сложился свой подход к наследию знаменитого представителя отечественной литературы, основной аспект которого связан с изучением особенностей «музыкальности» в лирике поэта<sup>1</sup>.

Вместе тем, по сравнению со многими другими синонимичными в научном смысле книгами, работа Макаровой — один из немногих примеров выхода за пределы собственно фетоведения к анализу, с помощью сложившейся исследовательской оптики, значительно более масштабных проблем. Через лирические опусы Фета, его творчество, особенности художественного мышления Макарова рассматривает особенности поэзии фетовского и первого постфетовского поколения в ее взаимодействии с музыкальным искусством и, в частности, — музыкальным искусством того времени. Главная идея, которую Макарова проводит в книге: русская литература (в ее поэтическом изводе) и русская музыка (преимущественно в камерно-

1 Одна из последних книг С.А. Макаровой, посвященная Фету — «От «чистого искусства» к «жизнетворчеству» стиха: А.А. Фет и русский символизм» (М.: Азбуковник, 2017). Надо отдать должное исследователю: возвращаясь к некоторым особо важным идеям в новой работе, Макарова практически избегает «автоцитирования». Рецензируемая книга — это действительно новая работа.

вокальных жанрах) десятилетиями шли навстречу друг другу в поисках того общего, что может их объединять. Поэзия училась слышать музыку и следовать ей; музыка училась понимать поэзию и воплощать ее. Развивающееся через успехи и просчеты, увлекающее литераторов и композиторов, это движение к творческому взаимопониманию стало, по мнению исследователя, одной из магистральных тенденций истории отечественной культуры прошлого.

Сразу отмечу: работа Макаровой очень серьезный труд, предназначенный, как отмечает сама автор, для «стихovedов, музыковедов, филологов, культурологов, а также всех, кто интересуется теорией и историей отечественной словесности, русского искусства». Я бы добавила: имеющих определенную подготовку к восприятию поднимаемых в книге проблем. Текст исследования непросто и требует вдумчивого медленного освоения. От читателя ожидается не только хорошее знание предмета, но и достаточно уверенная ориентация в мире современной отечественной и зарубежной научной литературы. Причем литературы как профильной, так и более общей. И, забегая вперед, отмечу: приводимые в книге пространственные нотные примеры предполагают к тому же музыкальную образованность читателя, его умение воспринимать и понимать не только словесный, но и музыкальный текст, что сегодня встречается не так уж часто и говорит о вере автора в интеллектуальный опыт тех, кто обратится к знакомству с ее книгой.

В том, что в исследовании отдельные интересные наблюдения не являются самоцелью, а становятся базой для постановки более сложных вопросов и актуальных проблем, — несомненные плюсы работы. Но в этом — и ее определенные минусы. Не хочу сказать, что Макарова подбирает факты под свою идею по давнему, предположительно сформулированному еще Г. Гегелем, принципу: «Если факты противоречат теории, тем хуже для фактов». Но отбор примеров, используемых в книге для подтверждения авторской позиции, порой происходит явно тенденциозно, о чем, полагаю, стоит еще поговорить далее.

Основополагающая идея книги обуславливает ее структуру. Работа членится на два больших раздела: «Музыкальность русской лирики: экспрессивная метафора или историко-литературная категория, историческое мифотворчество или художественный процесс?» и «Вербализация русской музыки: художественные итоги исторической тенденции».

Главное, что хочется подчеркнуть: большинство суждений, высказанных исследователем, логика используемых доказательств не вызывают принципиальных возражений. Более того — наталкивают на самостоятельное продолжение движения в задаваемом Макаровой направлении, что придает книге своего рода «интерактивность». «Заочный» диалог автора и читателя не прекращается на протяжении всего текста, и в этом его сила. Особо хочется обратить внимание на привлекаемую к изучению проблемы переписку К.Р., Фета и Чайковского (с. 225—255), в предлагаемом автором контексте прежде не рассматривавшуюся, и на обращение к практически неизвестному музыковеду сочинению А.С. Аренского «Опыт с забытыми ритмами» (1893—1894) (с. 457—468). Для большинства читателей это интереснейшие культурно-исторические феномены, осмысление которых требует интеллектуальной работы, движения вслед за автором, в диалоге с ним.

Любопытно, что за этим диалогом автора с читателем то и дело проступают приметы другого диалога, диалога «высшего порядка», который исследователь ведет в таком же «заочном» режиме со своими коллегами. Текст книги (особенно в начальных его разделах) пестрит самыми разнообразными отсылками к мыслям и суждениям предшественников и современников Макаровой, известных ученых и ученых, только приступающих к научной практике. Их много, очень много. В книге есть страницы, на которых встречается до десяти упоминаний, ссылок, цитат,

подкрепляющих авторское высказывание, уточняющих или расширяющих его. Порой такие вставки уместны. Но все же чаще они «выпирают» из текста, затемняя собственную мысль исследователя, что порой досадно.

Принципиальный вопрос вызывает название книги. С одной стороны, оно достаточно точно отражает специфику поднимаемой научной проблемы. С другой — свидетельствует о некой зыбкости используемых понятий. Поясню: первая часть названия — «музыкальность лирики» — свидетельствует о том, что данный феномен представляется автору сложившимся, определившимся и устойчивым в своих смысловых границах. Вторая часть названия — «вербализация музыки» — говорит о понимании явления как процессуального, длящегося, становящегося и протекающего во времени вплоть до последних десятилетий. Для того чтобы уравнивать эти два понятия, следовало бы либо обозначить их как «музыкализация лирики» / «вербализация музыки» — либо как «музыкальность лирики» / «вербализованность музыки». Избранный автором вариант заставляет предполагать или не окончательную продуманность определений — или (что кажется мне более вероятным) существование некой, так, к сожалению, и не проясненной в тексте идеи о феномене сложившемся и феномене складывающемся.

Еще один немаловажный аспект. Большинство суждений, высказываемых автором исследования и подтвержденных конкретными примерами, справедливы. Но при этом они несколько обедняют общую картину русского искусства XIX — начала XX в. Вот здесь-то и имеет смысл вернуться к разговору о фактах и теории.

Так же как история отечественной литературы не ограничивается творчеством Фета, его единомышленников, последователей и противников, а жанровая вертикаль не может быть сведена только к лирическим образцам русской поэзии, история отечественной музыки не ограничивается только творчеством тех композиторов, которые в своих произведениях искали способы и пути наиболее гармоничного союза с литературой, а ее жанровое многообразие не сводится только к камерно-вокальным жанрам.

Было ли слово столь важным для русского музыкального искусства, как это следует из логики размышлений Макаровой? Не уверена. Бесспорно, явление было значимым прежде всего для второй половины XIX — начала XX в., но лишь для отдельных временных отрезков и даже для них не всегда определяющим. И это, как представляется, следовало бы оговорить особо.

Все дело здесь в том, что до сегодняшнего дня большинство современных гуманитариев, по традиции обходя детали, подробности, факты, считавшиеся долгое время непоказательными, незначительными, «идеологически враждебными» и пр., существенно обедняли тем самым общую картину истории развития отечественного искусства. В литературоведении подобные процессы удалось «приторможить»: все чаще появляются работы о забытых героях отечественной словесности — писателях, поэтах, чье дарование, не вписываясь в модель, долгое время считавшуюся основополагающей в развитии русской литературы, все же оказало немалое влияние на литературный опыт современников. В музыковедении этого пока не произошло. Совокупность представлений об исканиях отечественных музыкантов по-прежнему ограничивается достаточно узким кругом авторов, и выход за пределы обоймы композиторов «Могучей кучки» и Чайковского осуществляется крайне редко. В этом смысле хочу еще раз подчеркнуть: обращение в книге к творчеству А.С. Аренского или письмам К.Р., Фета и Чайковского, или, далее, переписке А.Н. Скрябина с В.И. Скрябиной и Т.Ф. Шлёцер-Скрябиной (с. 499—565) — многоговорящее исключение из сложившейся практики. Но все же традиция довлеет.

К примеру, описывая пути внедрения в музыку прозы и упоминая в этой связи А.С. Даргомыжского, автор практически полностью обходит феномен А.Ф. Львова,



известнейшего композитора 1830—1850-х гг., одного из немногих признанных зарубежными мастерами, академика и почетного члена множества европейских академий, любимца русских и зарубежных меломанов. Причины пренебрежительного отношения к сделанному им для русского музыкального искусства — особая тема, освещение которой увело бы далеко в сторону. Здесь отмечу лишь, что именно Львов сделал значительный шаг к вербализации отечественной музыки и ее «прозаизации». От Львова, в частности, идет процесс творческого воплощения и теоретического осознания роли прозаического текста и нерегулярного метра в русской музыке. Масштабная хоровая декламация в третьей части его «Молитвы у Креста (Stabat Mater)» (1851), написанная вне четко обозначенного метра и соотнобразующаяся только с особенностями прозаического текста, стала задолго до экспериментов Даргомыжского в «Каменном госте» (1868) и Мусоргского в «Женитьбе» (1868) интереснейшим творческим опытом, а трактат Львова «О свободном или несимметричном ритме» (1858) стал серьезным изложением теоретических представлений о своеобразии ритмической организации русской музыкальной речи.

За пределами внимания исследователя остается и наследие Д.Ю. Струйского, Ф.М. Толстого, А.Г. Рубинштейна, Ю.К. Арнольда... Этот ряд второстепенных композиторов можно было бы продолжить. Но дело здесь не в количестве имен, а в самой тенденции: в русской музыкальной культуре, помимо «кучкистского» направления, несомненно тяготевшего к связям со словом, было и «докучкистское», и «некучкистское», представители которых искали внелитературные возможности музыкальной выразительности, ценили «чистую музыку» саму по себе, изучали отечественное народно-песенное искусство и его имманентную музыкальную природу и зачастую писали вначале музыку, лишь впоследствии «подставляя» к ней слова. Достаточно напомнить, в частности, о «Молитве» М.И. Глинки (1847), написанной первоначально как пьеса для фортепиано, к которой, как «неожиданно» оказалось впоследствии, «подошли» (М.И. Глинка) слова стихотворения Лермонтова «В минуту жизни трудную», и именно в таком варианте, одобренном композитором, сочинение вошло в историю музыкальной культуры. Другой пример — характер работы того же Глинки с бароном Е. Розеном над текстом «Жизни за царя» (о чем пишет сама автор книги на с. 502). Это все к тому, что не литературой единой жила русская музыка в XIX—XX вв. Вербализация музыки, как и пресловутая «программность» музыкального искусства, предполагали в том числе и живописные связи и ассоциации, «поверх» которых угадывались связи литературные, выраженные к тому же не только через собственно речевую выразительность стиха, чему убедительный пример «Картинки с выставки» (1874) М.П. Мусоргского. Можно возразить: таких работ было немного, это были исключения, лишь подтверждавшие правило: искания отечественных композиторов определялись литературоцентричностью эпохи, в которой им довелось жить. Даже если согласиться с этим утверждением, исключения из правил требуют особого к себе внимания. Думаю, что Макарова со мной согласится. Тем более что в некоторых разделах подобные оговорки даются. Но лишь как оговорки. Между тем следовало бы ясно охарактеризовать авторскую позицию, побуждающую сознательно исключить из поля зрения композиторские эксперименты, не вписывающиеся в концепцию, либо охарактеризовать их, равно как и причины их несоотнесенности с изучаемым явлением.

Несомненной удачей автора стал раздел «Стихотворные опыты русских композиторов XIX века». Насколько мне известно, в подобном ракурсе тема практически не поднималась в отечественной гуманитарной науке, оставаясь закрытой даже для специалистов. Рассматривая ее, Макарова приводит любопытнейшие наблюдения, цитирует интереснейшие образцы русской словесности, авторами которых являлись музыканты. Правда, здесь исследователь несколько лукавит: достаточно не ожи-

данно круг рассматриваемых явлений расширяется, и в его пределы попадает не только камерно-вокальное, но и оперное творчество композиторов. Между тем работа композиторов над либретто опер никак не может быть сопоставлена со стихотворными опытами музыкантов, искавших собственными усилиями наиболее точную поэтическую строку для создаваемого романа. Создание либретто в русской традиции (в отличие от традиции европейской) долгое время считалось делом второстепенным, не требующим серьезного к себе отношения, что неизбежно накладывало отпечаток на качество подобного рода литературной продукции. Тем не менее круг анализируемых автором явлений, связанных с камерно-вокальным творчеством, введение в научный обиход наряду с известными сочинениями образцов, стершихся в культурной памяти поколений (как, например, поэтические сочинения А.К. Лядова, с. 557—563) вызывают неподдельный интерес.

Важен и поднятый Макаровой вопрос о «неродившихся романсах», для появления которых, казалось бы, были все предпосылки, но произведение так и «не случилось». Эта вообще чрезвычайно плодотворная, на мой взгляд, проблема «не состоявшегося» художественного явления может послужить основанием для развития особого направления в отечественной гуманитарной науке, сулящего немало открытий. В данном случае она рассматривается на примере несостоявшегося творческого союза Чайковского и Фета<sup>2</sup> — современников, необычайно близких в своих художественных принципах, увлеченно относившихся к произведениям друг друга, но минимально отразивших эту близость в своем творчестве.

Конечно, не числом созданных произведений<sup>3</sup> измеряется близость музыканта и поэта, но сам по себе факт сильного интереса Чайковского к поэзии Фета и редкого обращения композитора к его стихотворениям в романсном творчестве вырастает в серьезную проблему, побуждая к попытке объяснения. Если оставить в стороне замечания Макаровой по поводу музыковедческих заключений (почему они «звучат «метафорично красиво, но сюрреалистично противоречиво» (с. 646), для меня так и осталось загадкой), мысль исследователя кажется вполне убедительной: «Неустанно читая фетовские стихотворения, Чайковский откладывал их в сторону, когда речь шла о создании романсов. “Музыкальная” поэзия Фета не нуждалась в вокальном переосмыслении и чисто звуковом переинтонировании» (с. 647), — справедливо заключает автор. Это суждение побуждает к осмыслению причин сходных «несостоявшихся» союзов на примере творчества других композиторов и поэтов.

---

2 Проблема частично уже рассматривалась исследователем в предыдущих работах.

3 Чайковским написано пять романсов на стихи Фета.

В. Н. Крылов

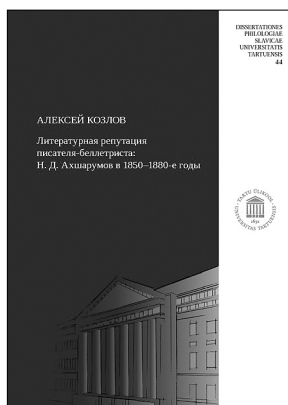
# Литературная репутация «обыкновенного» таланта

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_342

## Козлов А. Литературная репутация писателя-беллетриста: Н.Д. Ахшарумов в 1850—1880-е годы.

Tartu: University of Tartu Press, 2021. — 242 p. —

(Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis; Vol. 44).



Литературная репутация как социокультурный феномен, мало изучавшаяся в советское время, стала в современном литературоведении предметом многочисленных исследований, посвященных творческим судьбам писателей как «первого ряда», так и «второго», — беллетристов, тиражирующих или закрепляющих открытия мастеров и почти всегда остающихся в тени выдающихся современников. Вопрос о том, нужно ли изучать литературную репутацию беллетристов, неоднозначен. Литературоведческая мысль, выстраивая историю конкретной писательской репутации, идет преимущественно по экстенсивному пути, не углубляясь в теорию этого многоаспектного явления<sup>1</sup>. Между тем в таких персональных историях репутаций

всегда теплится надежда и на обогащение теории, в диссертационном жанре скрывающаяся под формулировкой «теоретическая значимость», — то есть значимость для того, что И.Н. Розанов, предложивший в 1928 г. понятие «литературная репутация», называл «теорией литературных репутаций», в противоположность «истории литературных репутаций». Первая, по мысли Розанова, должна заниматься исследованием факторов литературного успеха, классификацией и терминологией, вторая — изучением фактов в их последовательности, выявлением их социологических причин. А до Розанова внимание на проблему литературной репутации обратил критик и писатель А.А. Измайлов, размышлявший о «раздутых» и «пониженных», медленно создающихся репутациях, а также о таких, в создании которых играла роль удача, случайность. Суждения Измайлова сыграли свою роль в осознании и формировании на рубеже XIX—XX вв. таких социокультурных явлений, как модный автор и литературная репутация.

Незаурядный пример современного исследования о репутации беллетриста представляет собой монография Алексея Козлова о Николае Ахшарумове — диссертация, опубликованная перед защитой по правилам получения докторской сте-

1 Большая часть работ по проблемам литературной репутации — это статьи об отдельных аспектах восприятия писателей. Целостное изучение репутаций выдающихся авторов затрудняется необозримостью круга источников — «голосов» публики, совокупность которых и создает прижизненное представление о писателе и его месте в литературной иерархии. Осмыслить «маленькую» историю беллетриста все же легче, чем историю классика.

пени (PhD) в Тартуском университете. Кстати, там же, в Тарту, в 2003 г. вышла близкая по проблематике монография Елены Нымм «Литературная позиция Иеронима Ясинского (1880—1890-е гг.)», в которой на примере близкого по «рангу» писателя другой эпохи поднимались схожие вопросы: почему Ясинский так и не превратился из предшественника символизма в его полноценного представителя? Почему так и не обрел среди современников репутацию авторитетного и литературно одаренного писателя?

На примере Ахшарумова А. Козлов попытался решить следующие «специальные вопросы»: «Как складывается литературная репутация писателя-беллетриста при жизни и после смерти? Соотносимы ли в этом случае репутация и биография? Насколько такая репутация изменяема, и что определяет ее динамические и статические свойства? Можно ли на основании наблюдений над отдельными фигурами выявить универсальные социальные механизмы, позволяющие обратиться к вопросам типологического изучения культуры?» (с. 20). Цель автора — описать литературную репутацию Ахшарумова «в ее динамике, определяемой как экономическими и культурными факторами, так и социальным запросом» (с. 23). Объясняя новизну своего подхода, А. Козлов подчеркивает необходимость анализа *прагматики* заведомо вторичных и эпигонских текстов. Словами об этом важном для исследователя аспекте эффектно завершается книга: «Наша работа — это выход к прагматике авторского письма, то есть к анализу того, что значит *быть эпигоном, тенью* своего гениального современника. Иными словами, что значит *быть, являться и чувствовать себя* Двойником господина Двойникова, как это было в случае с нашим героем — Николаем Дмитриевичем Ахшарумовым» (с. 199).

Теоретическая опора исследования — методы социологии литературы, основанные на теории «символического капитала» (экономического свойства имени писателя, закрепленного в сознании современников), а также принцип «контекстуализации» и изучения смежных рядов, оказавших влияние на беллетристику писателя<sup>2</sup>.

Монография состоит из пяти глав, последовательность которых обусловлена задачей реконструкции основных этапов становления литературной репутации Ахшарумова как писателя, переводчика, литературного критика, культурного деятеля и ученого. Исследовательская мысль движется от выявления «внешних» обстоятельств его жизни как «писателя без биографии» к его литературной и критической деятельности, «публичной» (то есть отраженной в журналах и книгах) и «подпольной» (тайной, скрытой от глаз читателя); упомянутое во Введении «изучение “подпольной” стороны личности писателя-беллетриста в аспекте его самосознания» (с. 23—24) создает интригу, заставляя читателя гадать, в чем же состояла «подпольная» жизнь «тихого» героя.

Для понимания первой главы («Н.Д. Ахшарумов как “писатель без биографии”») важно справедливое замечание, высказанное А. Козловым еще во Введении: «Изучение писателей, не вошедших в литературный канон, часто вызывает неоправданные методологические обобщения, не учитывающие, что при “типичности” создаваемых ими текстов биографии их творцов далеко не всегда являются тривиальными» (с. 21). Другим исходным фактом становится архивное свидетельство — ответ составителю биографического словаря С.А. Венгерову, в котором Ахшарумов оценивает свою жизнь как обычную и малоинтересную для посторонних. Все дальнейшее изложение убеждает, что этот ответ можно считать выражением его кредо как «литературного затворника» и «ученого маргинала». В главе выявлен один из па-

2 Принципиальное значение имеет включение беллетристики Ахшарумова в смежные контексты и поля, не связанные напрямую с литературой, — по аналогии с подходом, предложенным в кн.: Murav H. *Russia's Legal Fictions*. Ann Arbor, 1998.

радков творческой биографии беллетриста: будучи явным противником концепции Чернышевского, Ахшарумов в то же время был (как и молодой Толстой) страстным читателем и апологетом учения Прудона, что отчасти помогает автору объяснить «двойную идентичность» писателя, в которой аполитичность одновременно сочетается с консерватизмом. Нельзя не согласиться с выводом А. Козлова, что тяготение Ахшарумова к консервативным кругам свидетельствует о номинальном характере декларируемой им аполитичности, а «внепартийность» становилась удобной позой, позволявшей создавать иллюзию авторской объективности» (с. 45).

Далее подробно, с привлечением не опубликованных ранее документальных источников анализируются неоднократные попытки Ахшарумова заявить о себе в литературе и критике — сопровождавшиеся вереницей неудач, не принесшие ему успеха и заложившие основу его незавидной репутации. С момента выхода повести «Чужое имя» (1861) Ахшарумов-писатель будет восприниматься как неудачливый, несамостоятельный соперник Достоевского, хотя, например, его повесть «Игрок» (1958), как показал А. Козлов, и заняла «нишу среди элитарной, хотя и немногочисленной, читательской субкультуры — любителей шахматной игры» (с. 64).

Еще менее однозначно обстоит дело с репутацией Ахшарумова как литературного и художественного критика. Да, у него есть промахи вкуса, неверные оценки — но их было немало и у Белинского. Безусловно, он уступает Чернышевскому, Добролюбову, Писареву, Григорьеву, Анненкову или Боткину, однако, например, его программная статья «О порабощении искусства» заняла весьма заметное место в литературном процессе второй половины 1850-х гг., как и его статьи о Толстом и Достоевском. А тот же Добролюбов, как было уже замечено исследователями, почти всегда «называет в полемике имя Ахшарумова, что делается им далеко не часто в спорах с другими представителями “эстетической критики”, да и упоминается он чаще многих из них в статьях Добролюбова»<sup>3</sup>. Полемизируя с Ахшарумовым гораздо резче и ироничнее, чем с Дружининым или Анненковым, Добролюбов, вероятно, осознавал, что именно в его оценках наиболее четко отразились крайности «эстетической критики», а в «реальной критике» Ахшарумов увидел главную виновницу «порабощения искусства», поскольку она не признает «свободного искусства», «всеми силами стараясь закабалить его в услужение разным целям, потребностям и нуждам общественной пользы»<sup>4</sup>.

Как порой и беллетристы, так и Ахшарумов-критик был первопроходцем, сумевшим обратить внимание на литературные вопросы, которые станут предметом обсуждений и споров в будущем. Именно ему принадлежит первая специальная статья о романе «Тысяча восемьсот пятый год» — журнальной публикации начала «Войны и мира», — первая попытка дать «позитивное определение жанра толстовского произведения»<sup>5</sup>.

Немало увлекательных подробностей из истории репутации Ахшарумова и в следующих главах. Его литературно-критическая деятельность 1860-х гг. во многом представляет собой диалог с Гончаровым, Тургеневым, Достоевским и Чернышевским: литературные сюжеты становятся в его творчестве материалом, с помощью которого писатель пытался выразить свои критико-литературные, эсте-

3 *Елизаветина Г.Г.* Н.А. Добролюбов и литературный процесс его времени. М., 1989. С. 152.

4 *Ахшарумов Н.Д.* О порабощении искусства // Отечественные записки. 1858. № 7. С. 294. Отметим, что Ахшарумов обратил внимание на эту тенденцию одним из первых в истории русской критики — задолго до Розанова, Вольнского и Мережковского.

5 *Сухих И.Н.* Война и мир вокруг «Войны и мира» // Война из-за «Войны и мира»: роман Л.Н. Толстого в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 13.

тические и социальные идеи в беллетристической форме. Но подобные приемы часто осуждались критикой за ходульность персонажей, искусственность построений и становились причиной многих литературных неудач — как самого Ахшарумова, так и его современников. Кроме того, автор показывает, что на протяжении 1860-х гг. Ахшарумов как слабый автор, подверженный сильным идеям современников, оспаривал эстетические концепции Чернышевского.

Отметим анализ повести Ахшарумова «Натурщица», интересной не столько своей идеологической направленностью (против реалистов и нигилистов), сколько экспериментальным характером, в котором отразилось своеобразное осмысление концептов «автор» и «герой»: «Вместо безапелляционного суда над читателем, характерного для “Что делать?”, и не менее авторитарного торжества всеведущего автора над своим героем в романе “Преступление и наказание” (так Ахшарумов-критик оценивал авторское присутствие в романе Достоевского), Ахшарумов создает третью, во многом пародичную, конфигурацию, основанную на состязании и дискредитации авторского начала» (с. 125). А. Козлов с таким мастерством анализирует повесть, что у читателя появляется сомнение в ее вторичности. Чего стоит, например, такой сюжетный поворот в пересказе исследователя: «В свете... заведомо абсурдистского сюжета вполне ожидаемой оказывается формулировка, заключенная в приговоре: изгнать Чуйкина из мира действительной жизни и поселить навсегда в области отвлеченного мышления» (с. 121), — и венчающий ее вывод: «юридическая мистерия» превращается в суд над «реальной литературой», а Чуйкин, дискредитированный и как автор, и как герой, не только заявляет о своем исключительном праве авторства (никто из действующих лиц больше не является писателем), но и подтверждает свое право устанавливать зримые и незримые границы. Экспериментальные особенности письма Ахшарумова предвосхищают модернистские приемы, что подтверждает известное наблюдение: беллетристика выполняет в литературном процессе не только закрепляющую, но и подготовительную функцию.

Обращает на себя внимание и обнаружение А. Козловым в серии статей Ахшарумова о романе «Война и мир» обращения, на первый взгляд неожиданного, к методологии «реальной критики», что позволило уточнить представление о диапазоне критических приемов Ахшарумова и определенной гибкости его как критика. В этом отразилась одна из типологических черт русской критики, обозначенных в свое время Б.Ф. Егоровым: если западные критики ориентировались на произведения литературы и искусства, то русские — не только декабристы, шестидесятники, народники, марксисты, но и глашатаи «третьего пути» вроде Ап. Григорьева и даже большинство апологетов «чистого искусства» — ориентировались на жизнь, отображение ее в искусстве. Разница была в направленности этого интереса: «реальных критиков» больше всего интересовали социально-политические проблемы, а Ап. Григорьева, Дружинина, Боткина — нравственно-психологические. В обстоятельном разборе статьи о «Преступлении и наказании» акцентирована такая особенность критического мастерства, как апелляция к читательскому опыту, то есть проецирование впечатлений от прочтения на художественный мир произведения; в такой демонстрации собственных читательских впечатлений, своего индивидуального переживания нередко усматривается специфическая особенность литературной критики.

Блестящий анализ семантики, синтактики и прежде всего прагматики текстов Ахшарумова, проделанный А. Козловым, несколько ослабляет прозвучавший во Введении и биографической главе тезис о том, что Ахшарумов жил тихо и «страшился известности», пытался «стушеваться», не входя в какие-либо кружки или литературные группы. Разнообразие форм его деятельности, совмещение амплуа

беллетриста и критика, нарушающее жанровые конвенции, скорее свидетельствуют о настойчивых попытках оставить след в культуре, стремлении публично высказаться по актуальным общественным вопросам. Не вполне убедительной представляется гипотеза о том, что, «выразив свои оценки ведущих произведений эпохи, критик осознал свою миссию выполненной и обратился к другим задачам: образовательным (педагогическим) и развлекательным проектам, преимущественно связанным с заработком (закреплением реального капитала)» (с. 169—170).

Кроме того, недостаточно проясненным остается вопрос: что же считать определяющим в становлении такой писательской репутации — «обыкновенный талант» (которому, по мысли Добролюбова, остается лишь «служебная роль»), неудачный выбор жизненного «сценария», недостаточные усилия по контролю за репутацией или невысокий художественный уровень текстов? И, если бы Ахшарумов вовремя «остановился», не обратился к сугубо массовой литературе на позднем этапе, не было бы иным его место в истории литературы? Пожалуй, не последнюю роль в этой литературной судьбе сыграл эстетический «сепаратизм» Ахшарумова, выраженный гораздо более резко и прямолинейно, чем у Дружинина и Анненкова. «Сибаритский» взгляд на искусство «эксцентрического критика» (Добролюбов) был не к месту и не ко времени и способствовал скорее негативной репутации его в кругу более заметных защитников «чистого искусства» (Дружинина, Боткина, Анненкова, Леонтьева), маргинализации Ахшарумова в литературной жизни второй половины XIX в.

И наконец, как соотносится репутация Ахшарумова как писателя с его репутацией как литературного критика? Равнозначны ли они? Думается, что подход к репутации писателя и репутации критика не может быть одинаковым. Хотя известность Белинского, Добролюбова, Писарева или Михайловского порой не уступала известности писателей, но в целом критик не может соперничать с писателем во влиянии на современников и потомков, поскольку риторическое воздействие статей даже выдающихся критиков несравнимо с воздействием художественной литературы. Чуть более удачливый современник Ахшарумова Дружинин писал: «Истинный критик... есть деятель своего поколения, источник нескольких благотворных преданий для потомства. Ему дано великое могущество, но срок этого могущества не долгов. Поколения, еще не родившиеся, не станут плакать над его страницами, но зато поколение, живущее с ним вместе, будет полно его идеями и его стремлениями»<sup>6</sup>. Критик и историк литературы Р.В. Иванов-Разумник полагал, что судьей самой критики может выступать история литературы: имя подлинного литературного критика своего времени сохранит в этой истории тот, чьи оценки не будут переоцениваться, «если критик восторгается посредственностью, он губит только сам себя»<sup>7</sup>. Я.П. Полонский разделил сообщество критиков на зоилов и собственно критиков, прибегнув к зоологическим сравнениям. Зоила он сравнил с комнатной собакой, которая кусается, а критика — со львом, который поедает добычу. Метафора пожирания имеет здесь положительный смысл: книги «только тогда и хороши, когда они пожираются, только тогда они и полезны»<sup>8</sup>. Зоилам, кушавшим Пушкина или Лермонтова, Полонский противопоставляет истинных критиков: «Только питаюсь лучшими произведениями литературы, критик способен возбуждать свои силы, выказывать свои способности. Критик чутьем своим развивает чутье других и вытаскивает публику на умственную добычу, самую здо-

6 Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 462.

7 Литературно-критические выступления Р.В. Иванова-Разумника в журнале «Заветы» / Сост. Н.В. Новиковой. Саратов, 2007. С. 102.

8 Полонский Я.П. На высотах спиритизма. СПб., 1889. С. 103.

ровую или самую полезную для его времени». С этим связано и долголетие критика, а «слава зоила, напротив, не переживает и собачьего визга»<sup>9</sup>. Если использовать сравнения Полонского, то Ахшарумова мы отнесли бы к собственно критикам.

Едва ли после монографии А. Козлова удастся будущим исследователям добавить к портрету ее героя что-то существенное. Отдавая должное тщательности и филологическому мастерству автора, сумевшего «воскресить» забытого беллетриста и актуализировать его роль в истории литературы, хочется все же высказать следующие соображения. Несмотря на плотный массив архивных свидетельств и иных источников, приведенных в книге, есть некоторые сомнения относительно способности исследователя проникнуть в тайны эмоциональных состояний его героя. Что это значит — чувствовать себя писателем «второго ряда» и находиться в тени гениальных современников? Как на самом деле переживал Ахшарумов свое положение, мы, наверное, никогда не узнаем. Лев Шестов писал по другому поводу: «Обыкновенно в жизнеописаниях нам рассказывают все, кроме того, что важно было бы узнать. Может быть, когда-нибудь выяснится с мельчайшими подробностями, у какого портного шил себе платье Чехов, но, наверное, мы никогда не узнаем, что произошло с Чеховым за то время, которое протекло между окончанием его рассказа “Степь” и появлением первой драмы»<sup>10</sup>. С другой стороны, появление еще одного исследования о литераторе «второго ряда» заставляет пожалеть об отсутствии цельных реконструкций литературных репутаций выдающихся русских писателей и критиков того периода... Но все это несколько не мешает высокой оценке рассмотренной монографии. Во-первых, выстроенная в ней модель истории литературной репутации имеет не только историко-литературную, но и методологическую ценность, поскольку может служить изучению репутаций других литераторов-беллетристов. Во-вторых, исследование А. Козлова позволяет через фигуру Ахшарумова по-новому посмотреть на историю русской литературы, критики и журналистики.

---

9 Там же. С. 108.

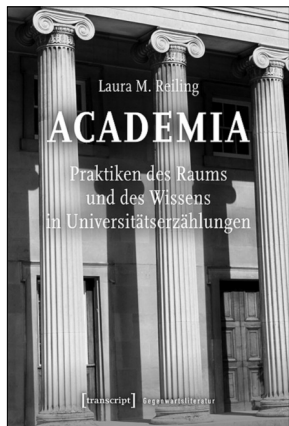
10 Шестов Л. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Томск, 1996. С. 186.



## НОВЫЕ КНИГИ

Reiling L.M.

### **Academia: Praktiken des Raums und des Wissens in Universitätserzählungen.**



Bielefeld: Transcript, 2021. — 394 S. — (Gegenwartsliteratur; Bd. 11).

Книга Лауры Райлинг «Академия: практики пространства и знания в университетской прозе» посвящена современным романам, действие которых происходит в университетах, а главными героями оказываются представители академической среды. Жанр «университетского романа» имеет давнюю историю, особенно в англо-американской литературе — от «Тома Брауна в Оксфорде» Т. Хьюза (1861) до романов М. Брэдбери («Шаг на Запад», «Историческая личность», «Обменные курсы», «Профессор Криминале»), Д. Лоджа («Академический обмен», «Мир тесен», «Хорошая работа»), Ф. Рота («Людское клеймо», «Умиряющее животное»), Т. Вулфа («Я — Шарлотта Симмонс») и др. Научная работа в этих романах, как отмечает Райлинг, изображалась в основном карикатурно, много внимания уделялось сексуальным похождениям профессоров и же-

ланию студентов «оттянуться». Немецкая традиция «университетских романов» сложилась под влиянием англо-американских текстов, хотя были в литературоведении и попытки выявить ее своеобразие (Weiß W. Der anglo-amerikanische Universitätsroman: Eine historische Skizze. Darmstadt, 1994; Dietrich R. Der Gelehrte in der Literatur. Literarische Perspektiven zur Ausdifferenzierung des Wissenschaftssystems. Würzburg, 2003; The Campus Novel: Regional or Global? / Ed. by D. Fuchs, W. Klepuszewski. Leiden, 2019). Райлинг отбирает как англо-, так и немецкоязычные тексты, чтобы исследовать общность между ними; она рассматривает пять романов: «Бред о Фуко» (1996) П. Данкер, «Англия» (2010) А. Майер, «Матримониальный сюжет» (2011, русское издание вышло под названием «А порою очень грустны») Д. Евгенидиса, «Блюменберг» (2011) С. Левичарофф и «Крафт» (2017) Й. Люшера.

Работа построена на пересечении нескольких исследовательских областей: «пространственного поворота» (Э. Соджа, Ф. Джеймисон, М. Шрёр и др.), в рамках которого изучается то, как пространства лабораторий, семинаров, библиотек и т.д. влияют на производство научного знания; «исследований науки и техники», занимающихся (в духе Б. Латтура, С. Вулгара, К. Кнорр-Сетины и др.) социальными аспектами конструирования знания; а также «теории практик» — рассмотрения науки как не вполне осознаваемых форм поведения, определяющих конкретные формы научной работы. Райлинг стремится показать, что специфические формы нарративизации академической повседневности в «университетских рома-

нах» создают иные возможности для критического ее осмысления, нежели в научном исследовании. Особенность отобранных романов в том, что они, в отличие от более ранних образцов жанра, уделяют гораздо больше внимания собственно научной работе и убедительному ее изображению. Действие, как правило, происходит в престижных старых университетах вроде Кембриджа или Стэнфорда, что тоже способствует созданию ауры серьезной научной работы.

Так, в романе Данкер главный герой — аспирант, действительно увлеченный написанием диссертации. Исследовательская проблема прямо не названа, однако известно, что герой занимается творчеством французского писателя Поля Мишеля (вымышленная фигура). Он не стремится к интерпретации произведений исходя из фактов биографии писателя — для него важна собственная логика текстов: «У письма свои правила», — говорит аспирант. Так в роман включается теория «смерти автора» М. Фуко, которая становится частью сюжетной линии, посвященной отношениям между автором, текстом и читателем. По сюжету П. Мишель — поклонник Фуко, и текст наполнен цитатами из реальных произведений французского теоретика. Университетские библиотеки и архивы, где работают главный герой и его знакомая специалистка по Шиллеру, пишущая своему объекту исследования любовные письма, напоминают описанные Фуко гетеротопии, узилища, где бродят странные люди с их наваждениями. Тем самым пространства получают теоретические импликации, оставаясь в то же время материально конкретными: в романе описаны работа с карточным каталогом в архиве и даже нарушение запрета на копирование старых документов. Значительное место отводится чтению, которое описывается как «декодирование» и «расшифровка». Таким образом,

собирая в романе различные научные и художественные тексты, Данкер уподобляет развитие рассказываемой ею истории ходу научного исследования, которым занят аспирант; текст о науке оперирует инструментами научного знания, чтобы показать их нагляднее. Особое внимание уделяется именно процессу производства знания, а не его результату.

В романе Евгенидиса повествуется о студентке и затем выпускнице, исследующей «матримониальный сюжет» в викторианской литературе, а также о ее друзьях, которые то и дело обсуждают актуальные для 1970—1980-х гг. вопросы феминистской и деконструктивистской теорий, исследований культуры и т.п., при этом темы дискуссий, как отмечает Райлинг, метафорически соотносятся с жизненными обстоятельствами героев. Также метафорическое значение получают и места производства знания — литературоведческие семинары и естественно-научные лаборатории.

У Левичарофф речь идет о вымышленном профессоре философии, некоем Блюменберге; как-то поздним вечером, когда он сидел за рабочим столом, ему явился лев, который улегся на пол и остался с профессором. В дальнейшем лев всюду сопровождает его, невидимый для окружающих. Блюменберг изображается ученым-отшельником, все более разочаровывающимся в работе со студентами, что, по мнению Райлинг, отсылает к сатирическим изображениям ученых времен Просвещения. Критики видели в этом образе намек на биографию немецкого философа Ганса Блюменберга, который тоже предпочитал уединенно работать со своими картотеками, был недоволен возрастающей бюрократизацией университетов, писал о самооценности задумчивости, не связанной с эффективным достижением результатов, и т.п. Хотя исследователи Г. Блюменберга, как правило, не при-

нимают во внимание роман Левичарофф, Райлинг полагает, что в нем действительно можно увидеть попытку показать в фикциональной форме манеру чтения, диктовки, цитирования знаменитого философа, способ рассмотрения им вопросов эпистемологии, истории науки и эстетики. Г. Блюменберг призывает видеть во всякой научной гипотезе призыв к ее опровержению, и лев романного Блюменберга, считает Райлинг, выступает именно в роли «корректирующего» спутника. Таким образом, здесь в художественных формах воплощается реальная научная практика и ее места: поточные и семинарские аудитории, рабочий кабинет профессора, окрестности Вестфальского университета в Мюнстере, где работал и настоящий Блюменберг. При этом Левичарофф, как отмечает Райлинг, допускает иногда неточности, например когда ее герой размышляет в 1982 г. над скульптурой возле университета, которой тогда еще там не было. Пространства и в этом романе тоже метафорически нагружены и эпистемологически значимы; так, рабочая комната Блюменберга сравнивается то с пещерой, то с домом святого Иеронима, где тот работал в присутствии льва, как его изображали Дюрер или Антонелло да Мессина. Впрочем, остается неясным, почему Райлинг считает обнаруживаемые в романе метафоры и интертекстуальные связи важными для понимания научных практик конца XX в.

В «Англии» Майер главная героиня является скорее карьеристкой, чем серьезной исследовательницей; ее действия подрывают существование научных институций, которые, по замечанию Райлинг, могут в «университетском романе» изображаться и в состоянии разложения. Роман начинается с реалистичной истории о приглашении героини в Кембридж на исследовательскую стажировку, но затем приобретает все более сюрреалистические черты: выясняет-

ся, что тексты некоего Мигеля де Манзаниллы, занимавшегося философией языка в XVII в. (дважды фикциональная фигура, придуманная не только автором романа, но и его героиней), были якобы обнаружены ею в норвежском лесу с помощью Л. Витгенштейна. При этом в романе используются реальные обстоятельства жизни австрийского философа (его работа в Кембридже, пребывание в Норвегии) и цитируются его тесты. Но все это комбинируется так, что выглядит полным абсурдом, и научная деятельность оказывается движима не столько рациональным ее осознанием, сколько интертекстуальным сплетением снов и галлюцинаций. В романе описаны реальные места — город Кембридж, Тринити-колледж, Библиотека Рена, — но все они трансформированы фантастическим миром романа.

В романе Люшера рассказывается о тьюбингенском профессоре Рихарде Крафте, который ищет выход из жизненных трудностей в написании исследования, за которое обещана премия (вроде того, как это практиковалось в науке XVIII в., и сама тема исследования, связанная с теодицеей/технодицеей, отсылает к тому времени). Хотя Крафт и придерживается либеральных взглядов, ему не удается написать эссе о том, что капиталистический научно-технический прогресс непременно ведет к добру, и в итоге он кончает жизнь самоубийством, бросившись с башни библиотеки Стэнфордского университета. Как пишет Райлинг, для европейского гуманитария, не способного найти общий язык с технократически мыслящими американцами из Силиконовой долины, библиотека с ее символическим значением и архитектурным величием становится тем местом, где предпринимается последняя попытка критики американского технологического оптимизма.

Рассмотрев эти пять «университетских романов», Райлинг отмечает, что

все они (в отличие от более ранних) уделяют особое внимание конкретному процессу исследования, содержат в себе многочисленные отсылки к научно значимым текстам (Витгенштейна, Фуко, Деррида, Блюменберга и др.), знание которых читателями подразумевается, тогда как прежде, например у Лоджа, они могли выступать всего лишь как знаки чего-то туманного и никому не понятного. Само развитие сюжета может имитировать исследовательский процесс, который при этом оказывается очень точно локализован в пространстве, поскольку авторы стремятся к критическому осмыслению мест производства знания. Хотя в целом выводы Райлинг убедительны, можно отметить, что при рассмотрении научных практик она в основном следует за изучаемыми авторами, показывая и детально анализируя их критическую позицию, но почти не пытаясь ее проблематизировать, и потому возможности «пространственного поворота» или «исследовательской науки и техники» для осмысления научных и литературных практик остаются использованными не в полной мере.

*Евгений Савицкий*

Болтански Л.

### **Тайны и заговоры. По следам расследований.**

СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2019. — 512 с. — 2500 экз.

Книга французского социолога Люка Болтански «Тайны и заговоры. По следам расследований» содержит анализ художественной репрезентации социально-политической реальности — на стыке социологии, политических наук и психиатрии. Классические образцы детективных романов (о Шерлоке Холмсе А.К. Дойля и о комиссаре Мегрэ Ж. Си-

менона) и шпионского романа («39 ступеней» Дж. Бакена) рассматриваются тут не в рамках литературоведения, так как тропы, организующие их нарратив — *тайна, расследование, заговор*, — получают в ходе анализа социально-политическое измерение.



Первая глава («РЕАЛЬНОСТЬ / против / реальности») содержит ряд предварительных замечаний, с одной стороны вводящих ключевые исследовательские понятия — «мир» и «реальность», с другой стороны дающих ответ на вопрос, почему именно жанры детектива и шпионского романа стали материалом для разговора о «проблематизации реальности». Изначальный выбор детектива среди других жанров, фантастической новеллы и плутовского романа, обосновывается его потенциалом для наблюдения за процессом формирования критического подхода к осмыслению реальности. В сравнительном наблюдении Болтански фантастическая новелла изначально ориентирована на изображение таинственного *мира*, плутовской роман сосредоточен на репрезентации неупорядоченной и несистематизированной картины *реальности*, а *детектив* демонстрирует обеспокоенность по поводу *социальной реальности*, стабильность и объяснимость которой нарушает *тайна*, связанная с преступлением. Генетической близостью детектива к социальному роману Болтански

объясняет ориентацию на изображение социальной реальности, ставшей предметом изучения социальных и естественных наук второй половины XIX в. Одновременно исследователь подчеркивает сходство детективного нарратива с социологическими исследованиями — и там, и тут присутствует критическое отношение к социальной реальности, порой содержащее элемент параноидальности.

В целом глава достаточно аргументированно показывает потенциал вымышленных жанров для отслеживания изменения критического отношения к *реальности реального*» (формулировка Л. Болтански). Болтански, понимая под *реальностью* устойчивое представление о причинах происходящих событий, о прозрачных роли и месте субъектов (индивидуального и коллективного) в этих событиях, обостряет вопрос о возможности или невозможности другой версии реальности. Проверка реальности на *реальность* — это своеобразный поиск ответа на вопрос о способности или неспособности различных институтов управлять реальностью.

Для Болтански детективный роман — это выразитель обеспокоенности по поводу реальности и демонстрация того, как она после совершённого и раскрытого преступления восстанавливается и упорядочивается государственными институтами; а шпионский роман — фиксация тревоги по поводу роли государства в создании реальности, которая становится инструментом управления нацией.

Главы вторая («Расследование лондонского детектива») и третья («Расследование парижского детектива») сосредоточены на сравнении механизмов развития и утверждения национальных государств в Англии и Франции во второй половине XIX — начале XX в., нашедших отражение в детективных нарративах о Холмсе и Мегрэ. Болтански, выделяя в них общие тропы (*тайны* и

*расследования*), осмысляет их в плоскости политической метафизики. Фигуры детективов, Холмса и Мегрэ, рассматриваются как проекция государства, которое выступает гарантом восстановления целостности и упорядоченности реальности в ситуации ее кризиса — обнаружения в ней тайны, за которой стоит преступление.

Исследователь, детально анализируя образы обоих детективов, за видимой и привычной реальностью текстов вскрывает слой смыслов, позволяющих увидеть разные национальные версии социально-политической реальности. Исходное ключевое наблюдение Болтански о принципах удвоения в пространстве образов обоих детективов становится главным исследовательским кодом, отличающимся необычайной продуктивностью. Противопоставление Шерлока Холмса как лица неофициального, действующего инструментом «изошренно-го ума», инспектору Лестрейду как лицу официальному, опирающемуся на правовые инструменты, которые достаточны для примитивных дел, но не для сложных преступлений, — верное свидетельство ориентации государства на невидимые механизмы конструирования видимой реальности.

Поддержание тайны расследования в большинстве случаев обусловлено сохранением репутации аристократии, которая, являясь господствующим классом, выступает залогом гармоничного существования общества и государства. Холмс, разоблачающий Мориарти, совершающего преступление против всего английского общества, становится символом стремления государства к утверждению высшего порядка, призванно-го выступать гарантом национальных основ социальной реальности. Образ Холмса, используемый для проблематизации соотношения нормы и закона, демонстрирует негласное наделение детектива полномочиями выходить за рамки правовых норм во имя восста-

новления авторитета национального государства.

Слияние в фигуре Мегрэ функционера, которому не чуждо применение грубой силы в ходе расследования и который не является поклонником «изоциренного ума», считая его избыточным для выполнения своей рутинной работы, и обычного человека, имеющего свои политические убеждения, как, например, неприятие высших буржуазных кругов, отражает противостояние администрации и общества во Франции. Детективный нарратив Сименона иллюстрирует отсутствие символического уровня политического конструирования национального государства, связанного с классом, обладающим превосходством одновременно в социальном, политическом и экономическом планах. Администрация реализует государственную власть, обеспечивая ее преемственность независимо от политического режима. Она выступает в роли наблюдателя классового «мозаичного полотна», а не его гаранта и распорядителя. Болтански, подчеркивая аполитичность французского детектива, говорит об отсутствии символической связи между административными институтами, повседневно поддерживающими общественный порядок, и политическими. Иными словами, комиссар Мегрэ не стремится к восстановлению и созиданию морального порядка высшего уровня, имеющего метафизический смысл для национальных основ социальной реальности.

Главы четвертая («Опознать секретного агента») и пятая («Паранойя: дознание, которое нельзя прекратить») выходят на новый уровень осмысления противоречия между видимой, но фиктивной реальностью, и скрытой, но настоящей. Болтански в случае со шпионским романом отказывается от сравнения двух национальных нарративов, сосредоточиваясь только на анализе английского шпионского романа «39 ступеней» Джо Бакена, который яв-

ляется классическим образцом английской остросюжетной прозы кануна Первой мировой войны. Болтански, и тут акцентируя символическую фигуру удвоения, выделяет в образе главного героя две сущности — *преследователя врагов государства и преследуемого своим государством*. Правомерно отмечаемое Болтански смещение акцента в шпионском романе с фигуры детектива на фигуру частного человека становится своеобразным прологом к размышлениям о возможности современного человека критически относиться к социально-политической реальности. Анализ «разрывов *ткани реальности*», в которых обнаруживается *заговор*, вскрывает в нарративе шпионского романа роль государства, владеющего инструментами управления реальностью, в которой обнаруживается размежевание интересов государства и нации. «Разрыв» в этом контексте становится свидетельством «нереальности реального», разрушением привычной веры в возможность существования одной версии реальности.

*Заговор*, который открывает герой шпионского романа, Болтански трактует как модель искомого ответа на вопросы о невидимом слое социальной, политической и экономической реальностей, анализируемых как профессиональными социологами, так и обычным человеком XX — начала XXI в. Психиатрический ракурс рассмотрения позволяет Болтански поставить диагноз современнику, который параноидальным образом одержим манией расследования заговоров как тайных механизмов управления реальностью.

Шестая глава («Порядок социологического исследования») является своеобразным итогом неутешительного диагноза современных исследовательских социологических практик, в фокусе которых прочно закрепилось представление о субъектах социального действия, связанных с практиками тайных заговоров. Ценность главы видится не в ре-

феративном обзоре существующих методологических подходов социологического исследования, а в усилении контекстного фона для осмысливаемой научной проблемы. Если в предыдущих главах внимание было сосредоточено на близости детективного жанра и социологических исследований, то в этой главе рассматривается связь социологии с правом и журналистикой. Такая связь проявляется в стремлении выявить коллективные единицы социального действия, с одной стороны, и в инструментах поиска и сбора информации, с другой стороны. Болтански в то же время подчеркивает разницу между выводами социологического исследования и результатами журналистского расследования и полицейского следствия.

Эффектен эпилог книги, в котором на фоне нарративных детективных форм новую смысловую подсветку получает роман Ф. Кафки «Процесс». На первый взгляд, это сравнение разногипной литературы может показаться неоправданным, но на деле оказывается необычайно продуктивным. Образ государства в романе Кафки, которое не стремится к сохранению целостности реальности, а, напротив, нарушает ее стройную организованность, приводя к страшному искажению жизнь обычного человека, содержит предупреждение о возможных опасностях модели национального государства.

В целом исследование Болтански представляется перспективным в силу нескольких причин. Во-первых, тема идеологических основ, целей и методов конструирования реальности является одной из актуальных в современных гуманитарных междисциплинарных исследованиях. Во-вторых, Болтански вопрос об экспертной оценке социального конструирования переводит в плоскость исследования происхождения и применения критических способностей как в профессиональной сфере, так и в повседневных практиках обычного чело-

века. Это позволяет сосредоточить внимание на процессуальном аспекте критической способности, а не на ее итоговом результате. В-третьих, за бортом исследования осталась масса произведений анализируемых Болтански жанров. Обращение к этому материалу, принадлежащему разным национальным контекстам и временным пластам, может существенно расширить палитру представлений о различных моделях конструирования национальных государств.

*Вера Баль*

### **«Новая норма»: гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии** / Ред.-сост. Л. Алябьева.



М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 320 с. — 1500 экз. — (Серия «Библиотека журнала “Теория моды”»).

Содержание: *Эленовиц-Хесс К.* «Даже болезни могут идти на пользу моде»: реакция американской модной индустрии на пандемию в 1918 и 2020 годах; *Гусарова К.* «In this together»: модная журналистика и проблемы социальной инклюзии; *Кларк Х.* «Новая нормальность»? Мода, женщины и коллективное сознание; *Скьольд Э.* Давайте сгладим кривую! Локальный ответ на глобаль-

ный кризис образования; *Глигоровска К.* Таинственный ящик Пандоры; *Скирко М.* Будущее модных образов после режима самоизоляции: триумф домашней одежды во времена карантина; *Саламова З.* Образ комфортной самоизоляции в промофотографиях быстрой моды; *Сярмякарин Н.* «Цифровая мода»: от нишевого сегмента к новой норме; *Бёртон Л.* Модные маски: возвращение четырехсотлетней традиции; *Васильева Е.* Маска и мистерия: бесформенное, артикуляция и культура карнавала; *Аку Х.М.* Униформа в сфере услуг и маска как символ; *Сироткина И.* Тело снова в моде: корпоральность в эпоху пандемии; *Мелкумова-Рейнолдс Я.* «Теперь одеваться — значит заботиться о себе»: переосмысление роли одежды в период карантина; *Горалик Л.* Но ты, моя любовь, — ты не такая!: Карантинные обещания, связанные с телом, обликом и костюмом; *Варци А.* Раскрытые чемоданы: как мы пакуем одежду и почему это важно; *Вуд С.* Одежда в период карантина: идентичности, экраны, воображаемые пространства; *Шулинг Р.Э.* «Пижамная вечеринка на карантине»: из спальни в офис, а также о трикотаже и жутком; *Вайнштейн О.* Академический стиль в Zoom: нормы и новации; *Росси-Камю Дж.* Исполнение желаний: частное и публичное пространство в период карантина.

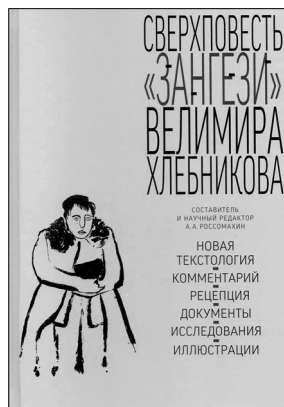
**Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарии. Рецепция. Документы. Исследования. Иллюстрации / Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин.**

М.: Бослен, 2021. — 416 с. — 1000 экз.

О произведении, представляющем собой монтаж отдельных несхожих тек-

тов, Хлебников, судя по письмам, начал задумываться еще в 1909 г. В книгу включены сама «сверхповесть», работа по ее текстологии, комментарии, отклики современников, материалы о постановке «Зангези», осуществленной В. Татлиным, исследования, работы художников по мотивам «Зангези» и основательная библиография.

Составитель А. Россомахин напоминает, насколько много внешних обстоятельств влияет на создание и существование текста. «Сверхповесть» — компромиссный вариант, лимитированный тем объемом книги, который смогли обеспечить друзья Хлебникова. Текст составлялся в явной спешке и был набран с погрешностями (наборщики издевались над непонятным им стилем), что породило много текстологических проблем. Затем тираж едва не отправили в макулатуру.



В статье, посвященной текстологии произведения Хлебникова, Р. Вроон показывает, что наличие рукописи не устраняет многих проблем, так как при отклонении печатной версии от нее неясно, идет ли речь об ошибках, пропущенных в корректуре, или об изменениях, внесенных Хлебниковым, работавшим даже и над сверстанным текстом (о чем говорит и К. Соливетти). Можно попытаться опираться на закономерности, но, например, в «Зангези» деление на строки и выделение или невыделение их начал



прописными буквами очень разнообразно. Остается только приводить варианты и пояснять причины выбора того или иного. И во всяком случае, очень ненадежны выводы, идущие от количества тех или иных элементов текста. (В статье, впрочем, обойден вопрос о том, что футуристы считали опечатки необходимым элементом формирования текста. И действительно, «я скачу и пляшу на ужасе» не такая уж плохая метафора по сравнению, видимо, с предположившимся автором «я скачу и пляшу на утесе», с. 182.)

Идею факсимильного издания текста (с транскрипцией-расшифровкой и комментарием) поддерживает А. Россомахин, показывая на примере трех строк из «Зангези», как различные публикаторы «пытались разными способами “улучшить” хлебниковский текст — и/или сделать более “понятной” его метафорику» (с. 319), не останавливаясь при этом и перед выбрасыванием слов. После чтения статьи возникает ощущение, что настоящий Хлебников с его клубящимся и никогда не окончательным ветвлением смыслов еще не издан и, соответственно, не прочитан.

Комментарий в данной книге поясняет географические или исторические реалии, межъязыковую игру (например, голоса птиц похожи на тюркские, немецкие, польские, французские числительные), но чаще, чем хотелось бы, содержит только отсылки к исследованиям или к другим текстам Хлебникова. Впрочем, и современное издание было ограничено в объеме.

А. Россомахин и А. Парнис собрали много материалов о постановке Татлина — афиши, эскизы декораций и костюмов, фотографии, рисунки, воспоминания современников. Судя по откликам современников на «Зангези» и постановку Татлина, не стоит говорить, что Хлебников был не понят. Достаточно точные слова принадлежат не только авторам, близким к футуристам или

филологическим кругам, но и тем, кто принадлежали к иным литературным направлениям (Брюсову, Кузминому). Проницательный Н. Пунин уловил в «сверхповести» и молодость, и отчаяние (с. 216). С. Эйзенштейн обратил внимание и на монтаж, и на единство мифологического и аналитического мышления. Были и последователи — А. Парнис приводит свидетельство последнего уцелевшего обэриута И. Бахтерева, что театральные опыты ОБЭРИУ связаны со спектаклем по «Зангези». А от советских идеологических работников вроде Лебедева-Полянского, критика и одновременно начальника цензурного ведомства, понимания ожидать и не приходилось. С другой стороны, принадлежащее Б. Казанскому сравнение «законов истории», на которых настаивал Хлебников, с трудами парижской оккультистки и хиромантки мадам де Теб (с. 183), увы, не лишено оснований, что ни в какой мере не ставит под вопрос достижения Хлебникова в работе с языком.

Весьма интересна (также и в контексте современных исследований субъекта в поэтическом тексте) работа Р. Вроона об эволюции лирического «я» у Хлебникова. В поэмах Хлебникова есть «безличный» субъект, «просто говорящее лицо стихотворения, лишь воспроизводящее его словесную ткань» (с. 271). В его диалогических произведениях «без труда узнаются исторические, мифологические и фольклорные персонажи, большинство из которых ни в коей мере не ассоциируются с автором» (с. 272). В некоторых лирических стихотворениях можно даже восстановить ситуацию, давшую повод к созданию стихотворения, но текст остается независим от биографических ассоциаций. Но в конце жизни, по мнению Р. Вроона, Хлебников, «как ему кажется, осуществляет те свершения, которые делают его достойным статуса легендарной личности» (с. 275), открывает законы судьбы, рас-

сматривает себя как пророка, продолжающего Магомета и Христа, — и начинает творить легенду о себе, рассматривая себя как важную часть реальности, которую он воссоздает в своих произведениях. Стираются грани между стихотворениями и личными письмами или математическими выкладками в области истории, между художественным и нехудожественным. Но стихотворная форма пророчеств, повышая силу воздействия текста, одновременно делает его художественным высказыванием, которое не может претендовать на истину в нужном Хлебникову смысле. А если «мы покидаем безопасные пределы поэтической условности», то «должны объявить Хлебникова в лучшем случае безнадежно заблуждающимся» (с. 289). В результате Хлебников возвращается к драматической форме, создавая и персонажа (которому передает и свои мысли, и эпизоды своей биографии), и аудиторию, воспринимающую его как положительно, так и отрицательно. О дидактике Хлебникова говорит и Р. Грюбель. Но в то же время он предлагает учитывать, что «плоскости» сверхповести — разные уровни, на которых разворачиваются различные смысловые конфигурации. Причем события мира тоже осуществляют записи — например, море, формирующее берег. Пишут тени — создают ли их люди или предметы.

К. Соливетти рассматривает «Зангези» как гипертекст. Но «сложное переплетение интертекстуальных отсылок, чередование различных жанров и стилей» (с. 299) было свойственно многим произведениям и до Хлебникова. Видимо, важнее иное — «авторская готовность отказаться от власти над созданным и допущение присутствия в тексте Другого» (с. 300), который тоже может вносить изменения в произведение. Но хотелось бы спросить автора статьи: насколько Хлебников был готов к такому именно в «Зангези» с ее пророческими интонациями? Передать «себя в веде-

ние читателя, способного создать новый семантический универсум посредством комбинаторики готовых блоков и включения в корпус текста новых отрывков» (с. 303)? Что бы тогда стало с законами судьбы? Хлебников пронумеровал «плоскости», жестко определив их место. Можно ли быть пророком и законодателем посредством гипертекста? В V плоскости слушатели призывают Зангези: «...шагай по нашим душам!» — едва ли это передача себя в ведение читателя. Видимо, более логично определение «Зангези» как гибридного текста (И. Кукуй), сосуществования различных культурных кодов, многоголосия, включающего заумь, театр теней, элементы кинематографа.

Благодаря тесной связи футуризма с визуальным кажется обоснованным включение в книгу откликов художников на текст Хлебникова. Разумеется, это не иллюстрации. Серафим Павловский попытался создать графические схемы для слов Хлебникова, представить их как лица. Александр Путов в своей графике поверх текста «Зангези», видимо, следовал легкости Хлебникова. Степан Ботиев (которому принадлежит и памятник Хлебникову) — его подвижности и одновременно связи с архаикой. «Сверхповесть» продолжает жить — несмотря на все непонимания и искажения.

*Александр Уланов*

Никольская Т.Л.  
**О Грузии: статьи, доклады, переводы, воспоминания.**

СПб.: Юолукка, 2021. — 312 с. — Тираж не указан.

Литературовед Татьяна Львовна Никольская известна главным образом как специалист по русскому литературному аван-

гарду, в частности наиболее радикальной группе русских футуристов «41°» и жизни русской литературной диаспоры в Тифлисе в период Гражданской войны (1917—1921), а также грузинскому литературному футуризму 1920-х гг. Круг ее интересов связан прежде всего с культурной жизнью Тифлиса, что обусловлено ее многолетней любовью к Грузии, возникшей еще в 1970-е гг. Свидетельством этой неослабевающей любви является и рецензируемая книга «О Грузии», в которой собраны разнообразные статьи о грузинской литературе от Ш. Руставели до футуристов. Эти статьи дополнены воспоминаниями о ее встречах с грузинскими правозащитниками Мерабом Костава, Звиадом Гамсахурдиа, а также деятелями грузинской культуры. Кроме того, в книгу включены ее переводы произведений некоторых грузинских писателей. Книга интересная, включенный в нее материал дает представление о разнообразии литературной жизни Грузии.



Помещенные в книгу статьи носят обзорный характер и знакомят читателя с тифлисскими сатирическими журналами, драматургической литературой XIX — начала XX в., с феминистской газетой «Голос грузинской женщины», выходившей в Кутаиси (1917—1918). Однако центральное место в книге занимают жизнь и творчество грузинских символистов (Г. Робакидзе и группа «Голубые роги») и грузинских футури-

стов (С. Чиковани, Н. Чачава, Б. Гордзиани, Н. Шенгелая, Б. Жгенти и др.).

Символизм и футуризм в грузинской литературе возникли с десятилетним запозданием по сравнению с Россией, когда в российской литературе эти движения уже прошли пик своей активности и находились в стадии распада. Тем не менее они сыграли заметную роль в грузинской литературе первой трети XX в.

Возникновение грузинского символизма — наиболее мощного движения в грузинской литературе первой трети XX в. — тесно связано с именем поэта, прозаика, драматурга и критика Григола Робакидзе (1880—1962), а также ряда других поэтов и писателей. Поэты-голубороговцы ввели в грузинскую поэзию новые формы и рифмы, во многом определив пути грузинской лирической поэзии, заняв в ней доминирующие позиции. Работы на эту тему существуют на грузинском языке, но они практически недоступны русскоязычному читателю и к тому же, будучи выпущены в советский период, замалчивали деятельность Г. Робакидзе, эмигрировавшего в 1931 г. в Германию. В рецензируемой книге творческой биографии Г. Робакидзе посвящено несколько интересных статей, существенно расширяющих представления российских читателей о деятельности литературной группы «Голубые роги» и ее лидера. Статьи посвящены как отдельным эпизодам из истории этой группы, так и литературным связям ее участников с русской и немецкой культурами. Будучи весьма информативными, они все же дают лишь отрывочное представление об истории группы, творческой деятельности ее участников и их роли в истории грузинской литературы. Хотелось бы видеть более полную работу, посвященную обзору истории грузинского символизма, все еще являющегося белым пятном в российском литературоведении.

Грузинский футуризм был не столь силен, как грузинский символизм, но все же он стал заметным явлением в культуре Грузии 1920-х гг. Возникнув в 1922 г., это движение являлось, с одной стороны, продолжателем принципов итальянского и русского футуризма, а с другой — основывалось на теории и практике иных авангардных течений (дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм, сюрреализм). Печатная продукция грузинских футуристов сосредоточена в журналах «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>» (1924), «Литература да схва» («Литература и прочее», 1924—1925), газете «Дроули» («Современное», 1925—1926) и журнале «Мемарцхенеоба» («Левизна», 1927—1928). Как ни странно, собственных книг грузинские футуристы в 1920-х гг. не издавали. Об этом факте Т. Никольская не написала, а только сообщила нам в частной беседе. Между тем это любопытная особенность, резко отличающая книжную продукцию грузинского футуризма от итальянского, русского, украинского и других родственных ему движений в литературе. Непонятно, осталась ли эта поэтическая продукция в рукописях, хранящихся в архивах, или ее вообще не существовало, но факт остается фактом: на сегодняшний день все литературное наследие грузинских футуристов ограничивается тремя журналами и тремя газетными номерами. Об итальянских футуристах говорили, что они больше написали деклараций, чем стихов. Это утверждение в значительной мере справедливо и для грузинских футуристов. Фактически статьи Т. Никольской о журналах грузинских футуристов являются едва ли не исчерпывающим обзором деятельности грузинского литературного футуризма. В них рассказывается о коллективных акциях грузинских футуристов, манифесте «Грузия — Феникс», некоторых скандальных выступлениях, а также приведен подробный разбор публикаций в журналах «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>», «Литература

да схва» и «Мемарцхенеоба». Кроме того, две статьи посвящены влиянию идей ОПОЯЗа и формализма на деятелей литературы и искусства Грузии. Т. Никольская рассматривает теоретические высказывания грузинских футуристов, сравнивая их с теоретическими положениями русского кубофутуризма и других новаторских течений. В то же время характеристике литературного творчества грузинских футуристов она уделяет гораздо меньше внимания, и после прочтения ее статей остается не вполне понятным, насколько литературное творчество участников группы «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>» соответствовало их теориям. Т. Никольская приводит пару примеров футуристических стихотворений С. Чиковани и Н. Чачава, рассчитанных на слуховое восприятие и построенных на видоизменениях грузинских слов и неологизмах, отмечая в то же время, что большинство поэтических произведений грузинских футуристов написано на нормативном языке. Про поэтические воплощения других принципов, выдвигавшихся грузинскими футуристами, Т. Никольская не упоминает. Надеемся, что более подробно этот вопрос будет освещен в анонсированной в рецензируемом издании книге Т. Никольской «Грузинский футуризм».

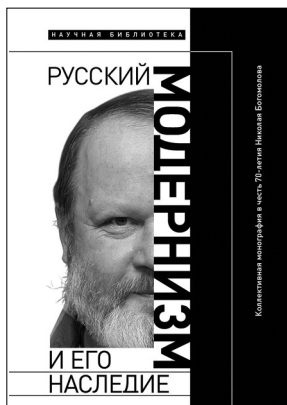
В заключение отметим, что в последние двадцать лет в России о грузинской литературе опубликовано крайне мало книг. В 2015 г. Союзом писателей Санкт-Петербурга в издательстве «Росток» была переиздана без цензурных изъятий книга Г. Цуриковой «Тициан Табидзе». В Москве в 2007 г. вышла книга М. Кшондзер «Русская литература — открытое единство» (издательство не обозначено), содержащая несколько статей о творчестве Г. Робакидзе и русско-грузинских литературных связях. Еще было два тематических выпуска журнала «Дружба народов», посвященных Грузии (2004. № 3; 2015. № 8), и статья И. Ратиани «Современный грузинский

литературный процесс» в журнале «Вопросы литературы» (2015. № 2). Книга Т. Никольской «О Грузии», в которой содержится много нового, неизвестного российским читателям материала, может принести пользу и ученым, в первую очередь специалистам по авангарду и символизму, и широкому кругу читателей, бывавших и не бывавших в Грузии. К тому же читать книгу, во всяком случае мемуарный отдел, даже увлекательно.

А. В. Крусанов

## Русский модернизм и его наследие: Коллективная монография в честь 70-летия Н.А. Богомолова /

Под ред. А.Ю. Сергеевой-Клятис, М.Ю. Эдельштейна.



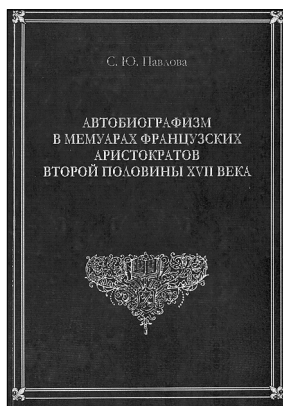
М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 840 с. — 500 экз. — (Научное приложение; Вып. ССХХ).

Содержание: *Лавров А.* «...Преимущественно о поэзии»: к юбилею Н.А. Богомолова; *Вахтель М.* «Starres ich» Ивана Коневского: источник и смысл заглавия; *Глуховская Е.* Сенсация и клевета: газетные нападки на Эллиса летом 1909 года; *Довгий О.* Несколько слов о статье В.Я. Брюсова «Кантемир»;

*Зельченко В.* Как бывало: к тексту стихотворения А.А. Фета «Еще вчера, на солнце млея...»; *Кумпан К.* Субстрат хрестоматийных гимназических текстов в Juvenilia Д.С. Мережковского; *Кулцова О.* Жюль Патуйе и Россия; *Куранда Е.* Юр. Юркун: оставшиеся детали; *Магомедова Д.* Кармен до «Кармен»: заметки комментатора (Сюжет «Кармен» в контексте автобиографического мифа Александра Блока: история формирования); *Обатнин Г.* Документальные крохотки к теме «Вяч. Иванов и М. Кузмин»; *Орлова Е.* Б.М. Эйхенбаум в 1912 году; *Павлова М.* З.Н. Гиппиус. Два письма к Т.Н. Гиппиус (1906); *Парнис А., Гардзонио С.* Литературный четырехугольник: Хлебников — Бунин — Джойс — Беккет (новые материалы); *Петрова Г.* «Зовы древности» Константина Бальмонта: к проблеме историко-ведического комментария; *Сергеева-Клятис А., Лихт Р.* Летопись жизни и творчества Б.Л. Пастернака за 1917 год; *Соболев А.* Трое неизвестных из ста девятого; *Тименчик Р.* Записные книжки Ахматовой: Валерий Брюсов; *Чабан А.* Антология Иоганнеса фон Гюнтера «Новый русский Парнас» в контексте литературных дискуссий начала 1910-х годов; *Шишкин А.* Вяч. Иванов. Два стихотворения, посвященные Евгении Давыдовне Эрн-Векиловой (1916); *Юнгрен М.* Две заметки о прозе Андрея Белого; *Белобровцева И.* И еще раз о традиционалисте Михаиле Булгакове; *Глухова Е.* Проекты первых лет советской власти: о несостоявшемся сотрудничестве Андрея Белого с «Социалистической Академией»; *Дмитриев П.* Отзвуки блоковского театра в творчестве М. Кузмина («Прогулки Гуля» М. Кузмина — «Незнакомка» А. Блока); *Игошева Т.* Роман М.А. Зенкевича «Мужицкий сфинкс»: о семантике заглавия; *Ичин К.* Александр Введенский: от зауми к алогизму; *Казакова С.* Василий Каменский — «Зажигатель планет»; *Обатнина Е.* Дмитрий Солунский и Алексей, человек

Божий, о литературных «чадах» (новонайденные дополнения к истории эпистолярных контактов Д.В. Философова и А.М. Ремизова); *Одесский М., Стивак М.* П.П. Перцов в поисках собеседника: эпистолярный диалог с Андреем Белым в конце 1920-х годов; *Орлов В., Устинов А.* Неудавшиеся «Опыты»: Юрий Одарченко в переписке с редакцией; *Поляков Ф.* Накануне Парижа: материалы к истории берлинского «клуба поэтов»; *Россомашин А.* Неизвестные заметки С.М. Эйзенштейна о Хлебникове; *Тахо-Годи Е.* «...Поделюсь с Вами некоторыми мыслями относительно намечаемого Вами сборника»: неосуществленный издательский проект И.Н. Розанова и Л.П. Семенова; *Успенский П.* Обсценный Мандельштам: этюд о языке и семантике стихотворения «Я скажу тебе с последней...»; *Устинов А.* Петроград как Петербург; *Хазан В.* Лев Шестов в Земле Обетованной; *Эдельштейн М.* Мария Горячковская пишет Василию Розанову; *Яковлева Н.* «От имени к прототипу» (Картотека прототипов М.С. Альтмана); *Гардзонио С.* Мелочи из запаса моей книжной полки: библиографические заметки; *Глушаков П., Ростовцева И.* Неопубликованное письмо В.М. Василенко; *Крылов А.* Художник и власть: история одного преследования, 1972 год; *Кулагин А.* Визбор и поэзия Николая Тихонова; *Лекманов О.* «Он даже улыбнулся от наслаждения»: еще об одной загадке рассказа Ю. Казакова «Вон бежит собака!»; *Новиков В. Н.А.* Богомоллов как исследователь авторской и самодеятельной песни; *Скарлыгина Е.* Андрей Синявский и Владимир Максимов: к истории полемики; *Шарыгина Е.* История одной мистификации; *Быков Д.* Неюбилейное: послесловие.

Павлова С.Ю.  
**Автобиографизм  
 в мемуарах французских  
 аристократов второй  
 половины XVII века.**



Саратов: Изд-во Саратовского ун-та,  
 2020. — 356 с. — 100 экз.

Светлана Юрьевна Павлова одной из первых в отечественном литературоведении начала заниматься исследованием автобиографических жанров, изучение которых прочно заняло место среди ведущих направлений в современных гуманитарных науках.

Рецензируемая книга посвящена не самому очевидному материалу с точки зрения жанра автобиографии, относимого обычно к более позднему периоду. Между тем все повествования о своей жизни, в той или иной степени отсылающие к пережитым событиям, имеют общую, существенную особенность: они неизменно являют собой, с одной стороны, обращение к собственному опыту, а с другой — его моделирование в контексте той или иной культурной ситуации. Не слишком распространенный термин «автобиографизм», принятый С.Ю. Павловой, таким образом, вполне оправдан, поскольку отсылает одновременно и к жизни повествователя, и к ее пересозданию. По интересному замечанию автора, этот термин предпочтительнее понятия «автобио-

графический дискурс», поскольку изучаемые тексты, находящиеся на пересечении разнообразных жанров, не сводимы «ни к одному из дискурсов, в том числе и к автобиографическому» (с. 22). Автобиографизм понимается тут как своего рода метажанр, включающий формальные и тематические особенности текста, авторские интенции, интертекст, внелитературные факторы, в том числе социальные.

Именно фактор социального статуса в данном случае особенно важен, поскольку все герои книги С.Ю. Павловой — французские аристократы: герцог Франсуа де Ларошфуко (известный автор «Максим»), граф Роже де Бюсси-Рабютен (прославившийся гривуазной «Любовной историей галлов»), кардинал Жан-Франсуа де Рец (знаменитый герой Фронды), сестры Гортензия и Мария Манчини (племянницы кардинала Мазарини), чьи воспоминания впервые вводятся в России в научный оборот, герцогиня де Монпансье, или Старшая Мадемуазель, кузина короля Людовика XIV. Все они принадлежали к одному поколению, были видными фигурами королевского двора, участниками известных исторических событий, пережили немилость и порой изгнание. Они взялись за перо с сознанием значимости своей личности и жизни и потому с сознанием своего права остаться в памяти потомков. Ясное, динамичное, подробное представление их повествований, из которых только мемуары Реца и Ларошфуко, а также фрагменты мемуаров герцогини де Монпансье переведены на русский язык, дает возможность российскому читателю глубже познакомиться с многоаспектным характером сочинений хорошо известных в свое время в Европе мемуаристов.

Включение в их ряд, как в случае с сестрами Манчини, менее известных текстов, например мемуаров Анри де Кампюна и Франсуазы де Мотвиль, также свидетелей царствования Людо-

вика XIV, обогатило бы монографию, в которой упоминается о «новом качестве» (с. 54) этих текстов, и ввело бы в российскую науку дополнительный неизученный материал.

Персонажам книги (кроме сестер Манчини), как и жанру французских мемуаров, посвящена книга В.Д. Алташиной «Поэзия и правда мемуаров (Франция, XVII—XVIII вв.)» (2005), а также многочисленные работы европейских исследователей, но предлагаемый С.Ю. Павловой комплексный, междисциплинарный подход (речь идет не только о литературе, но и об истории, социологии, психологии), сведение во едино основополагающих литературных и культурных моделей, доскональный анализ их взаимодействия на примере значительного и репрезентативного массива текстов составляет очевидную новизну ее книги.

Важно обращение автора к истокам того своеобразного манипулирования жизненным материалом, которое характерно для мемуаристов XVII в., а именно к французской аристократической культуре. Будучи ее представителями, они хорошо сознавали недопустимость выставления себя напоказ и в то же время умели привлечь внимание к своей личности путем использования опосредованных, в той или иной мере прикровенных способов. В основе представления своего «я» находятся аристократическая галантная культурная модель и ее главная составляющая, «искусство беседы». Мемуары стали «одной из форм письменной фиксации непринужденной манеры салонного общения» (с. 52). Искусство беседы предполагало одновременно допустимость речи о себе и ее приглушение, перенос внимания слушателя и читателя (а особенностью мемуаров является их обращение к собеседнику, «иллюзия воображаемого разговора» с ним, с. 158) на анекдоты, портреты других лиц, литературные цитаты и аллюзии, собствен-

ные стихи, афоризмы, которые и призваны дорисовать портрет рассказчика, «служат способом непрерывного самописания» (с. 299).

С.Ю. Павлова подчеркивает неизменное присутствие в изучаемых ею текстах фигуры монарха, короля Людовика XIV, бывшего олицетворением галантного идеала, центром аристократического общества и главным, хотя и не явным, а зачастую только подразумеваемым, собеседником мемуаристов, к которому они «косвенно апеллировали» (с. 316). Это наблюдение акцентирует такую существенную константу мемуаров, как их укорененность в публичной сфере, несмотря на обычно декларируемый в них уход героя в частную жизнь, соотношенность жизнеописаний с тем искусством жить при дворе, в обществе, которое и составляло сущность аристократической галантной культуры. При этом С.Ю. Павлова справедливо видит в выдвигании на первый план авторами мемуаров своего общественного облика своеобразие изображения ими собственной личности, пример характерного для этих сочинений автобиографизма.

Специфический мемуарный автобиографизм состоит также в проекции на собственную судьбу героических образов, как литературных, мифологических, так и исторических, в заимствовании сюжетов из авантюрных и галантных романов наряду с включением в повествование документов (переписки, административных записей), оригиналы которых, как правило, не сохранились и вряд ли не подверглись в мемуарах ретушированию. Героические образы не только прошлого, но и современности проступают сквозь автопортреты мемуаристов: так, идеал «сильной женщины», к которому нередко отсылают женские мемуары, формировался не только на основе фигур амазонок, библейских воительниц и национальной героини Жанны д'Арк — он нашел во-

площение и в знакомых авторам монахинях монастыря Пор-Рояль, стоически переносивших преследования за свою приверженность янсенизму.

Связь мемуаров с религиозной, в особенности янсенистской литературой, подчеркнутая автором монографии, также оказывается в русле аристократической культуры с ее этическими императивами, поскольку самоанализ тесно связан с самовоспитанием, с умением выстраивать свои отношения с другими. Светское преломление духовных ценностей, обмирщение духовной автобиографии предстают как важная составляющая мемуарного пространства.

С.Ю. Павлова изучает также позиционирование мемуаристов по отношению к выработанному аристократической культурой идеалу «честного человека» (примем вслед за Пушкиным этот перевод выражения «*honnête homme*», которое вплоть до середины XIX в. употреблялось для обозначения преимущественно человека чести, достойного, благовоспитанного) и связанному с ним более высокому идеалу «галантного человека», а также к двум ипостасям галантности: «прекрасной» и «непристойной». При этом в монографии показано, что два указанных вектора галантности находятся в мемуарах одновременно в противоборстве и взаимодействии.

Перенос центра тяжести в работе С.Ю. Павловой на аристократическую галантную культуру, литературный и религиозный интертекст, а также продуктивный учет метадискурсивных пассажей позволяют существенно уточнить специфику изучаемых ею сочинений. Образ их авторов неотделим от культурного и литературного контекста, а сам этот контекст как бы подверстывается в тексте под создаваемый образ. На метадискурсивном уровне самовопрошание относительно правомерности обращения к собственной жизни, создание иллюзии сомнения в своем литературном даре и



обманчивые уверения в спонтанности и небрежности стиля встраиваются в заранее заданную модель образцового светского общения, не допускающего откровенного самовосхваления.

В то же время необязательными представляются указания на достижения мемуаристов, ценные «в художественном отношении» (с. 110), их «писательское мастерство» (с. 78, 110, 222, 284) или «современное звучание» (с. 324) воспоминаний герцогини де Монпансье. Хотя материал в своей последовательности представлен по принципу «нарастания» (с. 323) и «усиления» (с. 63) внимания повествователей к их внутреннему миру и повседневной жизни, то есть с точки зрения движения мемуаров к тому, что ставится в заслугу жанру автобиографии, начиная с «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, в книге показан более существенный феномен непрерывной трансформации автобиографизма в зависимости от культурных моделей. Мемуары в той же мере, что и автобиографии, утверждают правдивость автора, тождественного с рассказчиком и героем, демонстрируют «подлинность усилия» (Lejeune Ph. *L'autobiographie en France*. Paris, 1998. P. 58), которое он совершает, создавая себя и свою жизнь при помощи слов, и воздвигают на основе собственного опыта некое житиетворение, конструкция которого интересна сама по себе, а не как некое предвестие будущего. Тщательный и плодотворный разбор этой конструкции и составляет в конечном итоге основное содержание и главное достоинство книги С.Ю. Павловой.

Французские мемуары XVII в. в силу длительного доминирования французской культуры стали во многом ориентиром для позднейших рассказов о себе, созданных в разных странах. В определенной мере специфические особенности, сложившиеся в мемуаристике XVII в., сохранились вплоть до XX в., прежде всего в автобиографических текстах исторических деятелей (таких как Шарль

де Голль или Уинстон Черчилль). Голоса французских мемуаристов различимы в исторических и автобиографических романах (известно, скольким обязан Пруст мемуарам Сен-Симона и других французских авторов). Особо следует сказать о России, где с опорой на французскую мемуарную традицию и на французском языке были созданы воспоминания императрицы Екатерины II, княгини Екатерины Дашковой, графа Федора Головкина, графини Варвары Головиной и многих других. Эта традиция неизменно дает о себе знать также в мемуарах XVIII—XIX вв., написанных на русском языке. Всем этим авторам французские мемуаристы были хорошо знакомы и служили образцами при написании собственных сочинений. Книга С.Ю. Павловой послужит в том числе их дальнейшему изучению.

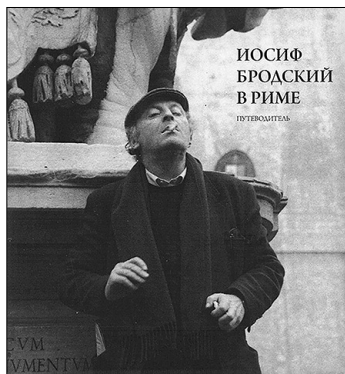
*Е. П. Гречаная*

Левинг Ю.  
**Иосиф Бродский  
в Риме: В 3 т.**

СПб.: Perlov design center, 2020. — Т. 1: Путеводитель / Отв. ред. М.И. Мильчик. — 480 с. — 1500 экз.; Т. 2: Поэзия. Проза. Графика. — 480 с. — 500 экз.; Т. 3: Труды и дни. — 464 с. — 500 экз.

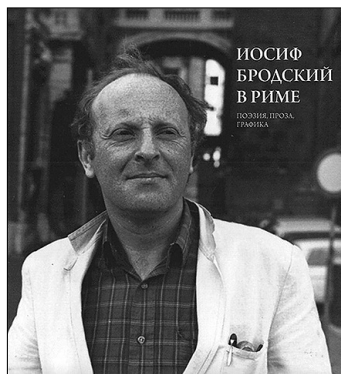
Тема и образ Рима в творчестве Иосифа Бродского, как и роль впечатлений от неоднократного посещения Вечного города, в самосознании поэта почти не были предметом внимания филологов и биографов. Эта ситуация объясняется, вероятно, тем, что создатель «Римских элегий» и «Пьяцца Маттеи» не написал о Риме эссе, которое раскрывало бы его понимание и восприятие города — в отличие от любимой Венеции или родного Ленинграда/Петербурга. А не написал эссе он, по-видимому, потому, что многообразие Рима не поддавалось

единой, целостной трактовке. Римские впечатления Бродского осколками рассеяны по большому ряду его стихотворных и прозаических текстов. Между тем, собранные воедино, эти произведения обнаруживают многочисленные переключки, вариации одних и тех же мотивов и образов.



Принцип путеводителя определил композицию первого тома рецензируемого издания; в нем описаны римские места обитания поэта и иные локусы (от исторических достопримечательностей до баров и ресторанов), отраженные в его стихотворениях, эссе, письмах, вызвавшие реплики и реакции, запечатленные в воспоминаниях знакомых. Текст тома разбит на разделы: «Миры творчества», «Исторические места», «Улицы Бродского», «Кулинарный Рим Бродского», «Гостиницы и места временного проживания Бродского в Риме»; он завершается небольшой «Хроникой пребывания И. Бродского в Риме». А в самом конце книги помещен QR-код для просмотра фильма Юрия Левинга «Римская элегия Иосифа Бродского» (2020). Приложенная к этому тому карта итальянской столицы с обозначением мест, связанных с посещениями города автором «Римских элегий», делает его полноценным бедкером. Благодаря соприкосновению с местами, где побывал Бродский во время своих неоднократных «римских каникул», современный российский путешественник обретет возмож-

ность иначе и глубже понять и воздействие на поэта города — «колыбели / Муз, Права, Граций» («Пьяцца Маттеи») — и по-новому, более ярко воспринять его произведения — хотя автор и не адресовал их лишь тем, кто Рим лично увидел и познал. Впрочем, текст первого тома отчасти способен исполнить и роль гида по римским культурным достопримечательностям и кабачкам и тавернам — даже вне всякой связи с Бродским.



Второй том содержит тексты стихотворений Бродского, написанных в Риме, и связанные с римской темой фрагменты эссе и пьесы «Мрамор». Текстологические принципы публикации стихотворений неясны и сформулированы Ю. Левингом противоречиво. Во вступительной статье к подборке лирики Бродского сказано: «В тех случаях, когда это оказалось возможным, стихи сверены с рукописными оригиналами, хранящимися в архиве Бродского» (т. 2, с. 20). Насколько обоснованно предпочтение рукописных вариантов вариантам публикаций, авторизованных стихотворцем, не объясняется. Но из преамбулы к комментарию следует, что ранее заявленный принцип вообще не принимается во внимание: «Стихи печатаются по изданию: Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / вступ. статья, сост., подгот. текста, примеч. Л.В. Лосева. СПб.: Изд. группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2017» (т. 2, с. 102). Подготовленная Ю. Левингом книга не

претендует на роль научного издания поэзии Бродского, но противоречие между двумя декларациями публикатора вызывает недоумение.

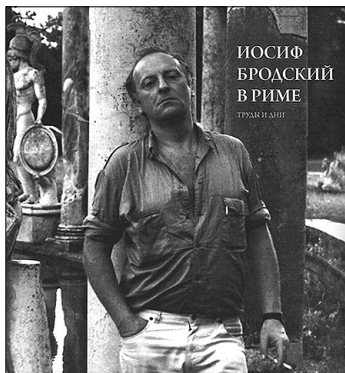
Фрагменты эссе весьма выразительно рисуют Рим Бродского, но решение публиковать эссе отрывками, объяснимое прежде всего их большим объемом, разрывает связанные между собой мысли автора и искажает их восприятие читателем. Что касается пьесы «Мрамор», то в ней изображается некое условное постисторическое тоталитарное будущее с чертами СССР. Из заглавия текста в машинописном черновике пьесы — «Рим № 4» (фото в т. 2 на с. 220) — следует, как справедливо предполагает сам Ю. Левинг, что «автор имел в виду “Четвертый Рим”» (т. 2, с. 221). Правка в черновике, свидетельствующая о «последовательной локализации пьесы» именно в Риме (т. 2, с. 227), этому не противоречит, так как «Рим» этот сугубо условный, а башня, в которой заточены герои, — сколок с Останкинской телебашни. Если же исходить из постоянных упоминаний этого «Рима» в пьесе, то тогда ее следовало печатать полностью. Добавим, что по необъяснимым причинам главка о черновой машинописи «Мрамора» оказалась отделена от публикации фрагмента драмы и попала почему-то в один раздел с изданием неоконченного эссе о Риме.

Зато подлинный подарок для профессиональных ценителей поэзии Бродского, для филологов, — это публикация во второй книге нескольких прежде не издававшихся стихотворений, в основном незавершенных. Ю. Левинг не только публикует эти фрагменты, но и прослеживает ход мысли автора и предлагает приблизительную датировку незаконченного стихотворения «Из пасти каменного льва...». Однако публикация последней редакции дается странно: «Текст воспроизводится со всеми наслоениями, включая две вычеркнутые красным строки» (т. 2, с. 151). В резуль-

тате в стихотворении, написанном пятииктным ямбом, первая строка приобретает вид: «Из пасти каменного аллегорического алебастрового льва» (т. 2, с. 152), притом что Ю. Левинг признает эпитеты «алебастрового» и «аллегорического» поэт отверг (т. 2, с. 153). Представляется необоснованным утверждение о стихах Бродского с античной тематикой и реалиями: «Античные мотивы Бродского объединяются в левантийский текст, для которого признаки культурной доминанты гораздо существеннее конкретных географических привязок» (т. 2, с. 157). Во-первых, понятие «левантийский текст» является слепком с «петербургского текста» В.Н. Топорова, но «левантийский текст» не обладает теми цельностью и связностью, которые, как показал В.Н. Топоров, присущи «петербургскому тексту» русской литературы. Во-вторых, само выделение такой общности в лирике Бродского неочевидно, тем более что речь идет о набросках (см.: т. 2, с. 156—157).

Также ценно издание до сих пор не печатавшегося незаконченного эссе, начинающегося словами «Всякий литератор, стихотворец, в особенности оказываясь в Риме, оказывается в плену далеко идущих ассоциаций» (1983—1989?). Строки о литераторе, посетившем Вечный город, помогают понять, чем именно был значим он для Бродского в первую очередь: «Вольно или невольно он ощущает себя попавшим если не в исторический, то в географический (климатический, зрительный) контекст Катутла, Овидия, Вергилия, Горация. XX век ему не мешает: ровно наоборот. Грязь и уродство, сопутствующие нашему времени, только увеличивают ощущение подлинности происходящего» (т. 2, с. 218—219). И еще один дар Ю. Левинга читателям — воспроизведенные на страницах второго тома римские рисунки Бродского, по большей части изображающие столь любимых автором «Римских элегий» котов,

в том числе в шутовской трактовке, как набросок капитулийской волчицы в виде кошки, к сосцам которой вместо Ромула и Рема льнут две смелые мыши. И наконец, очень ценна публикация во втором томе четырех интервью поэта итальянским журналистам, впервые печатающихся в русских переводах. Здесь рассыпаны и высказывания о знакомстве Бродского с итальянской культурой и литературой, и замечания об отношении к театру, и упоминания любимых строк римских лириков.



Третий том, с подзаголовком «Труды и дни», содержит серию высказываний поэта о Риме из бесед с Е. Рейном и С. Волковым, подробный анализ записей из ежедневника Бродского 1981 г., когда он в течение четырех месяцев жил в этом городе, будучи стипендиатом Американской академии в Риме. Некоторые записи важны для творческой истории написанных здесь стихотворений, а особенно набросок будущих «Римских элегий», записанный на вложенном в блокнот отдельном листке (т. 3, с. 42–43). В этом же томе помещена серия впервые публикуемых интервью Ю. Левинга с друзьями, подругами и знакомыми поэта, с которыми он встречался во время своих приездов в Рим. В этих беседах щедро представлены и впечатления интервьюируемых от личности Бродского и его манеры читать стихи, и его высказывания на самые разнообразные темы, и примеры языковой игры и остроумия, аналоги

которых встречаются в стихах и эссе — показательный пример единства языковой личности Бродского-человека и писателя. Он предстает в этих воспоминаниях в самых разных и часто противоречивых и даже взаимоисключающих проявлениях.

Трехтомник, подготовленный Ю. Левингом, — плод многолетнего труда, работы с рукописями поэта, хранящимися в Америке и России, переписки и бесед со знакомыми Бродского. Его ценность для исследователей творчества автора «Римских элегий» несомненна. Прежде всего, эта книга содержит сведения, необходимые для комментаторов. Ю. Левинг предлагает собственные пояснения к текстам Бродского, например уточняя датировку и творческую историю стихотворения «На виа Джулия» (т. 2, с. 129) и поясняя сленговый смысл выражения «горит дуплет» в стихотворении «Корнелию Долабелле» (т. 2, с. 138–139). Но кроме этого, прекрасно изданный путеводитель — своеобразное явление искусства. Он напечатан на плотной мелованной бумаге, а фото Ю. Левинга, запечатлевшие архитектуру, скульптуру, повседневную жизнь Рима, фотографии, сделанные самим Бродским, и фотографии его рисунков, рукописей, дарственных надписей, старинных гравюр с видами Вечного города искусно сопровождают текст этой книги.

К изъянам этого издания можно отнести повторы одних и тех же сведений (ср. две версии рассказа о квартире Аннелизы Аллевы на с. 297 и 455–456 первого тома, два подобных повтора с рассказом о Микелине Продан в этой же книге на с. 311–319 и 435–439). Досадны случаи необъяснимого пропуска нужной информации: не всегда полностью указаны выходные данные итальянских интервью поэта (см.: т. 2, с. 401, 419). Нет необходимых отсылок к фотографиям, упоминаемым в тексте. Так, в первом томе сообщается: «В июле

1980 года в квартире (Джанни Буттафавы. — А. Р.) останавливается Бродский; там же 29 мая 1981 года были сделаны его фотографии с котятками Мичи и Пиццой, принадлежавшими Рите Чирио (за причудливую расцветку Иосиф Бродский больше любил котенка Пиццу)» (т. 1, с. 447). Но фотография Риты Чирио с двумя милыми котятками обнаруживается только в следующей книге (т. 2, с. 234). При словах «Бродский и Буттафава неоднократно встречались в Париже, Лондоне и Нью-Йорке (см. их совместную фотографию напротив входа в квартиру на Мортон-стрит в Гринвич-Виллидже)» (т. 1, с. 449) никакого фото мы не найдем — оно размещено во втором томе на с. 460.

Странно выглядят невычеркнутые строки в главе о римском ежедневнике 1981 г. «Публикуемые фрагменты касаются как деловых, так и личных планов поэта <...> и позволяют исследователю более полно воссоздать “труды и

дни” Иосифа Бродского в Риме <...> зимой-весной 1981 года» (т. 3, с. 26). Никакой публикации далее не следует, а примечание разъясняет: «По указанию Фонда наследственного имущества Иосифа Бродского в окончательной редакции книги нам пришлось от публикации этих фрагментов отказаться (прим. ред.)» (т. 3, с. 139).

Но, несмотря на некоторые изъяны, трехтомник, составленный Ю. Левингом, — одна из наиболее значительных за последние годы публикаций текстов Бродского и о Бродском. Ю. Левинг выразительно и отчетливо показал: «Италия наводила поэта на размышления о его месте в европейской цивилизации» (т. 1, с. 82) и способствовала обретению «новой идентичности», которая «уходила корнями в античную эпоху и Возрождение — а Рим стал новым просторным домом» (т. 1, с. 83).

*А. М. Ранчин*

*Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».*

*Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.*

# Хроника научной жизни

## Международная научная конференция XXVIII Лотмановские чтения «Литература и жизнь»

(ИВГИ РГГУ, 25–26 декабря 2020 года)

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_369

Два года назад, в 2018 году, традиционные Лотмановские чтения, которые с 1993 года проходят в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ, носили название «Литература и...»<sup>1</sup>. В 2020 году тема конкретизировалась: «Литература и жизнь». Предполагалось, что преимущественное внимание докладчики уделят не влиянию жизни на литературу (аспект достаточно традиционный), но аспекту более оригинальному — влиянию литературы на жизнь, тем более что именно о том, как люди строят жизнь по литературным образцам и как литература моделирует и трансформирует повседневную реальность, много писал Юрий Михайлович Лотман. В результате доклады были посвящены и литературе, и жизни в самых разных соотношениях и комбинациях.

Открыла конференцию *Любовь Киселева* (Тартуский университет, Эстония) небольшим вступительным словом о Юрии Михайловиче. Любовь Николаевна, ученица Лотмана, сменившая его на посту заведующего кафедрой русской литературы Тартуского университета, больше чем кто бы то ни было заслужила право открыть Лотмановские чтения. Юрий Михайлович, сказала Киселева, очень любил пушкинские строки: «Два чувства дивно близки нам, / В них обретает сердце пищу: / Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам. / На них основано от века / По воле бога самого / Самостоянье человека, / Залог величия его». Самому Лотману это ощущение «самостоянья» было присуще еще со времен Великой Отечественной войны, которую он прошел с начала до конца; именно этим чувством, по всей вероятности, был продиктован его ответ М.Л. Гаспарову, когда тот в сложной жизненной ситуации спросил у Юрия Михайловича совета и услышал в ответ, что нужно верить самому себе. Сам Лотман считал, что его идеи будут жить не больше двух десятков лет, но он ошибался, и многочисленные научные конференции, носящие его имя, которые проходят и в Москве, и в Тарту, и в Таллине, служат этому опровержением.

После этого короткого вступления Киселева приступила к чтению собственного доклада, который назывался «*Как часто заглядывал А.С. Пушкин в Акаде-*

---

1 Мой отчет об этой конференции см.: Новое литературное обозрение. 2019. № 156. С. 404–424.

мический словарь?». Понятно, что в этом названии соединились две реминисценции из «Евгения Онегина»: «Хоть и заглядывал я встарь / В Академический словарь» и «Шишков, прости: / Не знаю, как перевести». Киселева задалась целью проверить, в какой степени Александр Семенович Шишков, член Российской академии с 1796 года и ее президент с 1813 года до смерти в 1841 году, сверял свои лингвистические идеи со словарем подведомственной ему Академии. Оказалось, что в очень небольшой. Вообще о расхождении теории с практикой и у шишковистов, и у их литературных противников карамзинистов исследователи писали давно. Карамзинисты вменяли в вину шишковистам употребление старинных слов «семо» и «овамо», между тем Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский показали, что в реальности сторонники Шишкова этих слов (слов-символов или слов-жупелов) не употребляли. Шишков же, как установил О.А. Проскурин, черпал примеры дефектного, с его точки зрения, «нового слога» из брошюры малоизвестного литератора Обрезкова, к карамзинистам никакого отношения не имевшего. Главным предметом шишковской критики были разговорные и заимствованные слова, от которых он считал необходимым очистить книжный язык. В «Рассуждении о старом и новом слоге русского языка» Шишков писал: «По мнению нынешних писателей, великое было бы невежество, нашед в сочиняемых ими книгах слово переверот, не догадаться, что оно значит revolution или по крайней мере révolte. Таким же образом и до других всех добратся можно: развитие développement, утонченный raffiné, сосредоточить concenrer, трогательно touchant, занимательно intéressant и т.д.». Так вот, Киселева продемонстрировала, что «Словарь Академии Российской» был вовсе не так суров, как ее председатель. Слова «переверот» нет в первом издании словаря (1789—1794), однако там вообще нет слов, начинающихся на «пер-», зато во втором издании (1806—1822) «переверот» превосходно присутствует, и притом именно в том значении, против которого возражает Шишков («нечаянная и сильная перемена дел»). Правда, слова «развития» ни в первом, ни во втором издании нет, прилагательного «утонченный» там нет тоже, но зато есть «утончение вкуса», есть и слово «тонкий» в значении «разборчивый, нежный» (применительно ко вкусу) и в значении «проницательный» (применительно к человеку). Слово «трогательно» есть в первом издании с примером «несчастное приключение описано трогательно», есть и глагол «трогать» со значением «подвигать на гнев, на жалость, к чувствительности». Нет слова «занимательно», но есть слово «интерес» во французском значении «польза, прибыль». Словарь узаконивает присутствие в языке таких слов с чисто карамзинистской репутацией, как «вкус», «чувствительность» или «влияние». Зато некоторые из тех «исконно русских» слов, которые Шишков рекомендует употреблять вместо заимствованных из французского, например «наитствовать» в значении «иметь влияние на что-то», словарь называет малоупотребительными. Шишковская критика языка носила не только лингвистический, но и идеологический характер; он не желал «русский язык располагать по-французскому», потому что французский язык «учит развратным нравам», а предлагая свой список образцовых авторов, хвалил их не только за ярко выраженный нравоучительный смысл их творений, но и за то, что они не потчуют его «русскими щами, по-французски изготовленными». Если Карамзин в своих примерах и рекомендациях ориентировался на реальный читательский спрос, то Шишков исходил из умозрительной нормы и не проверял наличия галлицизмов не только в сочинениях своих «образцовых» авторов, но даже и в таком сугубо нормативном труде, как академический словарь.

Татьяна Степанничева (Тартуский университет, Эстония) выступила с докладом «*“Мой портрет, списанный на досуге в осенние ветры для приятелей” А.П. Буниной: источники, приемы и последствия*». В самом начале докладчица

остановилась на причинах, по которым творчество Анны Петровны Буниной (1774—1829) вообще и избранное для анализа стихотворение в частности оставили мало следа в последующей русской литературе. Во-первых, тот факт, что Бунина с самого учреждения «Беседы любителей русского слова» была избрана ее почетным членом, автоматически заставлял причислять ее к литературным староверам; не случайно Батюшков «утопил» ее в «Видении на берегах Леты», а Уваров «похоронил» в речи при вступлении в «Арзамас». Во-вторых, большую и даже решающую роль сыграл, разумеется, пол писательницы: женщине в тот период отводилась прежде всего роль читательницы и арбитра вкуса; женщинам позволялось сочинять, но печатание этих сочинений казалось занятием чересчур экзотическим; вдобавок сочинять женщинам, обладательницам природных дарований, предписывалось в рамках наивной древней поэзии, выход же за эти рамки считался чреватой эстетической катастрофой. Поэтому у Буниной и современники, и вслед за ними исследователи второй половины XX века ценили прежде всего те стихотворения, в которых находили отражение ее чувствований и ее биографических обстоятельств. Даже Кюхельбекер, который в статье «Взгляд на текущую словесность» (1820) оценил творчество Буниной, в частности ее стихотворение «Майская прогулка болящей», очень высоко, похвалил в нем прежде всего «истинность», выражение истинной боли. Бунина в самом деле тяжело заболела, и Кюхельбекер мог узнать об этом из газет, где сообщалось о ее отъезде за границу для лечения, но одобряемое им стихотворение написано до болезни поэтессы. Кюхельбекер, однако, был убежден, что стихотворение — точный слепок чувств Буниной, а не плод ее поэтического воображения. Между тем именно эта грань ее таланта видна в стихотворении «Мой портрет». Бунина опубликовала его в 1809 году в своем сборнике «Неопытная муза», но в «Собрание стихотворений» 1819—1821 годов не включила — возможно, именно из-за его необычного, «экспериментального» характера. Очень длинное стихотворение (более 400 стихов) представляет собой напряженный диалог героини с воображаемыми собеседниками. Формально речь идет о способах «со скукою сражаться», на самом же деле — об авторском выборе. Вместо рукоделия и чтения героиня решает писать; но о чем? В стихотворении последовательно перебираются и отвергаются разные жанры: эклога не годится, потому что она не для дамского пера, героический эпос — потому что нельзя воспевать то, чего не знаешь, ода земным героям — потому что (как напоминают язвительные собеседники) до Державина все равно не дотянуться. Иронически оценивается и дидактическая поэзия с ее моральными трюизмами. Собеседники предлагают героине: «начни с себя» — и она на протяжении трехсот строк описывает себя с разных сторон, причем некоторые из этих автохарактеристик, как заметила докладчица, поразительно напоминают автохарактеристики Печорина. В финале героиня остается неудовлетворенной собственными писаниями: «Сколько насказала, а проку нет, все дрянь», — и ее приговору вторят все те же язвительные собеседники; стихотворение кончается словами: «Таких стихов немало мы читали». Между тем приговор этот несправедливый: в том-то и заключается уникальность «Моего портрета», что таких стихов, в которых автор, причем автор женского пола, производил бы расчет с литературными и поэтическими конвенциями, отказывался от традиционных женских занятий ради сочинительства и превращал его в инструмент самоанализа, а в стихах имитировал спонтанную устную речь, — таких стихов в русской поэзии того времени нашлось бы немного. В сущности, Бунина использовала в «Моем портрете» те приемы, которыми потом стали широко пользоваться авторы, работавшие в жанре дружеского послания, однако в 1809 году главные дружеские послания еще не были написаны, у Буниной же литературные приемы не совпали с литературной личностью, и потому ее но-



вавторства никто не заметил, да и сама она, по-видимому, не смела на нем настаивать и именно поэтому не включила «Мой портрет» в поздний сборник, хотя с современной точки зрения он более чем достоин републикации.

*Екатерина Лямина* (НИУ ВШЭ, Москва), *Наталья Сомовер* (независимый исследователь, Москва) выступили с докладом «*Лихвинский ревизор и петербургский “Ревизор”*». Героем доклада стал человек, практически неизвестный не только широкой, но даже и узкой аудитории, — Иван Александрович Бессонов. Заинтересовал же он докладчиц потому, что его судьба, по их предположению, способна прояснить другое предположение, давно присутствующее в научной литературе, — о том, что сюжет «Ревизора» Гоголю подсказал Пушкин (хотя, разумеется, столь же давно были названы и другие возможные источники, как литературные, так и жизненные, и список этот, как напомнила в ходе обсуждения доклада Екатерина Дмитриева, продолжает пополняться). Гоголь 7 октября 1835 года просил Пушкина дать ему «какой-нибудь сюжет» «русского чисто анекдота». Но что именно Пушкин посоветовал и посоветовал ли — доподлинно не известно. Так вот, Иван Александрович Бессонов (1811—1848), коллежский регистратор (чин этот он получил очень рано, в 18 лет), приятель приятелей Пушкина (кружка калужских «вольнодумцев», который собрался вокруг калужского гражданского губернатора генерал-майора И.М. Бибикова и в который входили знакомые Пушкина С.С. Хлюстин и С.Д. Полторацкий), служил заседателем Калужского совестного суда, и служил не просто, а «с идеей» — постоянно разъезжал по губернии «для произведения следствия» и с величайшей пылкостью стремился уличить разных мздоимцев в злоупотреблениях, причем в городе Лихвин главным объектом его претензий был тамошний городничий. По предположению докладчиц, история о молодом и горячем «проверяльщике» могла дойти до Пушкина, тем более что в 30-е годы дела Калужской губернии его живо интересовали: ведь именно там находилось имение Гончаровых Полотняный завод. Докладчицы, однако, признали, что история настоящего ревизора, пусть даже имеющего то же имя-отчество, тот же чин и ту же пылкость, что и Хлестаков, отличается от гоголевской одним существенным обстоятельством — именно тем, что этот ревизор был настоящим, а гоголевский — мнимым. И если даже Гоголь в самом деле узнал эту историю от Пушкина, открытым остается вопрос, кто придал ей абсурдный характер: Пушкин или Гоголь. В ходе обсуждения докладчицам было задано много вопросов о Бессонове, в частности был ли он сам знаком с Пушкиным и Гоголем и оставил ли отзывы о «Ревизоре». На первый вопрос докладчицы ответили, что не был, но страстно об этом мечтал и вообще живо интересовался литературой, а на второй — что они еще не изучили всю переписку Бессонова, хранящуюся в фондах Полторацкого (его ближайшего друга, который похоронил его и даже поставил памятник на его могиле), разбросанных по архивам разных городов.

*Михаил Велижев* (НИУ ВШЭ, Москва) прочел доклад «*Философия старших славянофилов и светская жизнь: первоапрельская шутка 1839 года*». Велижев взялся опровергнуть традиционное представление, согласно которому ирония и юмор были свойственны только западникам — в частности, когда они смеялись над славянофилами, сами же славянофилы всегда сохраняли чопорную серьезность. Между тем розыгрыш 1 апреля 1839 года, о котором подробно рассказал Велижев, свидетельствует об обратном. Об этом розыгрыше сохранились два свидетельства — в письме Алексея Степановича Хомякова и его жены Екатерины Михайловны к поэту Николаю Михайловичу Языкову (брату Екатерины Михайловны) от 12 апреля 1839 года и письме Екатерины Михайловны к жене другого своего брата, Наталье Алексеевне, от 16 апреля того же года. Супруги Хомяковы, вообще большие любители розыгрышей, решили «надуть» 28-летнюю Марию Васильевну

Киреевскую, незамужнюю сестру литераторов Ивана и Петра Киреевских, и при-  
слали ей записку якобы от лица Чаадаева. В записке «басманный философ», к ко-  
торому Мария Васильевна относилась с благоговением, предупреждал, что в девять  
вечера будет читать у нее в доме записку о своем отношении к православной церкви  
и просит удалить из дома всех посторонних, кроме ее братьев и их матери, Авдотьи  
Петровны Елагиной. Между тем Чаадаев, конечно, не приехал, а после двух часов  
томительного ожидания явился слуга и принес новую записку с нарисованной рыб-  
кой и надписью «С первым апреля!» (во Франции первоапрельские розыгрыши  
иногда именуются «poisson d'avril» — «первоапрельская рыбка»). Розыгрыш этот, как по-  
казал Велижев, был вовсе не невинен, потому что ударял сразу в несколько болевых  
точек: во-первых, он был жесток по отношению к Чаадаеву, которому после «те-  
лескопской истории» было запрещено писать, во-вторых, не мог не раздражить  
Петра Васильевича Киреевского, поскольку тот терпеть не мог Чаадаева и его вы-  
сказывания о России, которые называл «проклятой чаадаевщиной», в-третьих,  
скандално выглядел запрет на присутствие при пресловутом «чтении» жены  
Ивана Васильевича Киреевского Натальи Петровны, которую никто не любил за  
ее властный характер; в-четвертых, Ивану Васильевичу вся эта история тоже не  
могла понравиться: он, в отличие от брата, хорошо относился к Чаадаеву, но совсем  
не любил розыгрыши и мистификации. И наконец, особенно обиженной должна  
была чувствовать себя Марья Васильевна, тем более что дело происходило в день  
ее имени. То есть «режиссеры» розыгрыша били каждому из участников своего  
«спектакля» по «больному месту». Однако — и это самое интересное — никто не  
обиделся. По-видимому, практика розыгрышей, восходившая к французской куль-  
туре мистификаций (обозначаемых также специальным труднопереводимым сло-  
вом *persiflage*) представляла собой органическую часть московской культуры рубе-  
жа 1830—1840 годов. Описанный случай не был единичным; в 1841 году объектом  
розыгрыша стал сам Хомяков, которого по наущению профессора Московского  
университета Д.Л. Крюкова и братьев Киреевских уверили, что в Москву приехал  
великий чешский славист Шафарик и Хомякова приглашают к «Яру», где на обеде  
в честь гостя он сможет устроить с ним диспут. Вместо диспута, впрочем, ему  
должны были поднести все ту же первоапрельскую рыбу. От этих конкретных эпи-  
зодов докладчик перешел к более общим выводам и предположил, что культура  
мистификаций, основанных на историософских идеях разыгрываемых, была об-  
щей для всех московских салонов, в которых до 1845 года вообще не было разде-  
ления на славянофилов и западников, поскольку все читали одни и те же тексты и  
участвовали в одних и тех же культурных практиках.

*Инна Булкина* (Институт проблем современного искусства Национальной ака-  
демии искусств Украины) процитировала в качестве эпиграфа к своему докладу  
«“Выдумщик” или “записчик”: “Печерские антики” Н.С. Лескова» слова из статьи  
Лескова 1869 года «Русские общественные заметки»: «Где литератор перестает  
быть записчиком и делается выдумщиком, там исчезает между ним и обществом  
всякая связь». Однако «записчиком» Лесков был весьма своеобразным. «Печер-  
ские антики» (1883) по видимости представляют собой рассказ об оригинальных  
типах, населявших в первой половине XIX века Печерский район Киева. Однако  
лесковские типы вовсе не те, каких изображали писатели натуральной школы. Лес-  
кова интересуют прежде всего персонажи, выражающие дух местности, историю  
своего времени. Лесков писал «Антиков» для недавно основанного журнала «Киев-  
ская старина», где предполагалось публиковать не только исторические исследо-  
вания, но и материалы по устной истории и местному фольклору. Задумав вначале  
напечатать там один очерк — «Царский немоляк» (или в другом варианте — «Ста-  
рец Малафей и его отрок»), Лесков постепенно накопил целое собрание «анекдо-

тов», «побасенок» про киевских оригиналов, среди источников которого важное место занимает народная книга апокрифов о польском бароне Мюнгхаузене — «пане Коханку» (Кароле Станиславе Радзивилле). Впрочем, описанный Лесковым киевский барон Мюнгхаузен — Кесарь Берлинский — лицо историческое, причем выведенное не только в книге Лескова, но и в воспоминаниях марксиста Льва Дейча «Почему я стал революционером» (1921). Дейч в детстве жил в том же уголке Киева, именуемом Шияновскими улицами, и слушал рассказы Кесаря. Однако если будущий революционер воспринимал их как экзотические приключения в духе Майн Рида, у Лескова они имеют иную функцию; они, как и прочие «побасенки»-портреты, не что иное, как вклад в апологию патриархального Киева. «Антики» Лескова — это не только бескорыстный фантазер и воин Кесарь, но также не менее бескорыстный поп Ботвиновский и дьячок Константин, служащий семейству Ботвиновского «питающим враном», а для того обирающий богомольцев. Наконец, к «антикам» Лесков причисляет староверов; в этом он расходится с А.П. Шаповым, который видел в расколе народную оппозицию государству, а в раскольниках — революционеров. Персонажи у Лескова описаны реальные, но предания в его повествовании в конце концов побеждают историю; иллюстрацией этого служит помещенное в конце «Печерских антиков» «последнее сказанье»: Лесков открывает читателям реальную подоплеку эпизода из повести «Запечатленный ангел», где старовер переносит икону с одного берега Днепра на другой по цепям. Все читатели поверили в подлинность этого эпизода. Между тем хотя такой переход в самом деле имел место, совершен он был с иной целью — ради того, чтобы принести водку, которая на другом берегу стоила дешевле. Таким образом, резюмировала Булкина, хотя Лесков и провозглашал преимущество «записчика» над «выдумщиком», выдумщик, хранитель устного предания в нем все-таки побеждал: не зря же самый колоритный персонаж его «Антиков» именно выдумщик.

К величайшему сожалению, этот доклад Инны Семеновны Булкиной оказался последним ее докладом на Лотмановских чтениях, постоянной участницей которых она была много лет. Меньше чем через месяц, 20 января 2021 года, Инна Семеновна скончалась (см. посвященные ее памяти материалы в: Новое литературное обозрение. 2021. № 170. С. 293—331).

Майя Кучерская (НИУ ВШЭ, Москва) продолжила разговор о Лескове. В ее докладе «*Картотека А.Н. Лескова: собрать и утаить*» речь шла даже не об одной, а о двух картотеках, которые собрал Андрей Николаевич Лесков, кадровый военный, посвятивший всю жизнь заботе о наследии отца. Казалось бы, наличие биографии Н.С. Лескова, написанной Андреем Николаевичем и опубликованной в 1954 году, отменяет необходимость обращаться к этим картотекам, однако знакомство с ними показывает, что там есть множество сведений, в книгу не вошедших. Не использовали их и исследователи Лескова, поскольку две деревянные коробочки с предметной и хронологической («Труды и дни») картотеками появились в описи Отдела рукописей ИРЛИ только в 2007 году, и никто, кроме Л.И. Соболева, с ними никогда не работал. Кучерской сначала вообще сказали, что никаких таких картотек в Отделе рукописей нет, но в конце концов коробочки все-таки предоставили. В каждой примерно по пять тысяч карточек, в одной чуть больше, в другой чуть меньше. Сам А.Н. Лесков, упоминая о своей картотеке, называл более внушительные цифры (16 тысяч), однако возможно, что он имел в виду не число карточек, а число записей (которых на одной карточке, как правило, содержится несколько). Хронологическая картотека не только открывает различные «бессюжетные» мелочи из жизни семьи Лесковых, но и позволяет уточнить датировку создания некоторых произведений, например содержит очень важное для Кучерской указание на то, что работу над «Левшой» Лесков начал вскоре после убийства Александра II (см. отчет об ее докла-

де на Лотмановских чтениях 2019 года: НЛО. 2021. № 168. С. 419). Но гораздо интереснее предметная картотека, прекрасно показывающая, какие темы и сюжеты мемуарист отбрасывает и вовсе не упоминает. Дело в том, что книга Лескова-сына идеально транслирует канонические советские представления 1930—1940-х годов о том, какой должна быть биография великого русского писателя. Поэтому в ней ничего не говорится ни об отношениях Лескова-старшего с церковью (а на карточках, напротив, об этом рассказано очень много), ни о его интересе к гибели Александра II или к национальному вопросу. Не говорится в ней и о пикантных подробностях (карточки с названиями «penis», «пердеть», «ложепеременное спанье» и др.) — ведь великий русский писатель по определению выше этой презренной и даже непристойной прозы жизни. Доклад вызвал оживленное обсуждение. Олег Лекманов спросил, зачем же все-таки Лесков-младший хранил эти карточки, если считал их в каком-то смысле компрометирующими отца? Кучерская ответила, что Андрей Николаевич дорожил образом отца во всей его полноте, но доводить свои знания до читателя нужным не считал. Поскольку Кучерская только что, в конце 2020 года, выпустила в серии «ЖЗЛ» издательства «Молодая гвардия» биографию Николая Лескова, Роман Лейбов поинтересовался, нужно ли будет в связи с недавним обнаружением картотек вносить существенные изменения в переиздание? Кучерская ответила, что, к счастью, концептуальные изменения не потребуются, но вот колоритные штрихи добавить, конечно, хочется.

*Леа Пильд* (Тартуский университет, Эстония) начала доклад «*Кузмин и “жизненность” музыки Моцарта*» с цитаты из дневниковой записи Кузмина от 27 июня 1921 года: «Упиваюсь книгой о Моцарте». Пильд предположила, что имелся в виду двухтомник немецкого музыковеда Германа Аберта, впервые опубликованный в 1919—1921 годах (рус. пер. 1978—1985). Это позволяет понять, что именно ценил Кузмин в Моцарте, в любви к которому признавался неоднократно и в печатных текстах, и в письмах, и в дневнике. Аберт делал упор на том, как в музыке Моцарта воплощаются образы живых людей, причем не неподвижные, а пребывающие в постоянном движении; это и есть та «жизненность», которая упомянута в названии доклада и о которой Кузмин писал в 1907 году В. Руслову: «Я люблю в искусстве вещи или неизгладимо *жизненные*, хотя бы и грубоватые, или аристократически уединенные» (и далее в перечислении конкретных имен первым идет Моцарт). Оперная музыка под пером Кузмина всегда выступает как знак определенных эмоциональных состояний, а Моцарт был мастером тончайшей музыкальной характерологии. Сквозь призму моцартовских опер Кузмин осмыслял свои собственные любовные истории. Особенно важным для него в этом отношении был образ Керубино из оперы «Свадьба Фигаро». Арию Керубино Кузмин воспринимал как важное свидетельство о преддверительной стадии любви (свидетельство, существенное для него, поскольку сам он находился в постоянном поиске объектов любви), и в повести «Мечтатели» (1912) упоминал ее рядом с цитатой из Блаженного Августина: «Знаешь, как у Августина говорится о любви? “А еще не любил, но уже любил любить, не имея кого бы любить, но любя любовь”». Образ Керубино «аккомпанировал» в сознании Кузмина фигуре Юрия Юркуна, особенно на первых порах их многолетнего романа (и не только потому, что, прежде чем Юркуна признали негодным к военной службе, ему грозил призыв в армию). Но, разумеется, одним Керубино дело не ограничивалось. Пытаясь сразу после 1917 года повлиять на оперный репертуар (в частности, своими статьями в газете «Жизнь искусства»), Кузмин писал, что Чехов и Чайковский безнадежно устарели, а вот Моцарт остается современным. Музыкальные ассоциации (прежде всего из моцартовских арий) предоставляли Кузмину способ описания психологии героя, заменяющий психологизм русского романа XIX века, а новаторская динамичность и многосторонность

музыки Моцарта, о которой, в частности, писал Аберт, такой замене способствовали. С любовью к Моцарту соседствовал у Кузмина в послереволюционное время страх, что в новых условиях музыка Моцарта может исчезнуть; не случайно стихотворение 1921 года «Летающий мальчик» из цикла «Пути Тамино» (сборник «Параболы»), названного именем персонажа моцартовской «Волшебной флейты», кончается словами, которые произносит исполнитель роли «волшебного мальчика»: «...страшно, что в квинтете / Меня заставят петь / <...> / Я сам на самом деле / Ведь только працкин внук». В ходе обсуждения доклада Борис Кац напомнил, что прозвучавшими в докладе словами из арии Керубино «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный» опера обязана исключительно творческой инициативе Петра Ильича Чайковского, автора прижившегося в русских оперных театрах перевода либретто; в итальянском же либретто Да Понте, написанном для Моцарта, этих слов нет. В оригинале Фигаро полушутя-полусерьезно угрожает Керубино грядущей службой в армии, которая помешает ему шататься по дамским будуарам; отсюда и мелодия марша.

Олег Лекманов (НИУ ВШЭ) сформулировал название своего доклада в вопросительной форме: «С кем и где гулял Георгий Иванов? (загадка стихотворения “Ликование вечной, блаженной весны...”»». Позднее, написанное Ивановым в 1958 году, незадолго до смерти, и вошедшее в цикл «Последний дневник», стихотворение это, по мнению докладчика, содержит в последних своих строках: «...С Гумилевым вдвоем, / Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты, / Мы спокойно, классически просто идем, / Как попарно когда-то ходили поэты», — загадку, настоятельно требующую разгадки: какие поэты ходили попарно по берегу Невы? Более того, эта загадка представляется Лекманову «точкой опоры» всего стихотворения, которую автор заставляет нас искать. Однако прежде чем предложить разгадку этой загадки, Лекманов, — руководствуясь, как он выразился, принципом британской комик-группы «Монти Пайтон»: «А теперь нечто иное», — поделился результатами своего поиска «точки опоры» совсем иного, прозаического произведения совсем иного писателя. Речь шла о раннем, написанном еще до «Белой гвардии», рассказе Михаила Булгакова «Красная корона» (1922). Рассказ этот, написанный от лица душевнобольного, содержащегося в лечебнице, на первый взгляд не нуждается в особой расшифровке. Однако Лекманов предположил, что комната в конце коридора, в которой содержится рассказчик, не случайно имеет на дверях номер 27 и что это число выбрано потому, что в Новом Завете 27 книг, и последняя, 27-я — это Откровение Иоанна Богослова, или Апокалипсис. И благодаря этой «точке опоры» за бытовыми подробностями рассказа сразу открылся другой смысл: по-иному начали звучать и слова рассказчика о том, что он ненавидит солнце, и мотив печати; вспомнился и эпиграф из Апокалипсиса, поставленный Булгаковым перед «Белой гвардией», над которой он начал работать уже в следующем, 1923 году. От этой булгаковской увертюры Лекманов вернулся к стихотворению Иванова. Андрей Арьев увидел в его финале реминисценцию из стихотворения Гумилева «Современность», где, тоже в финале, «идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя». Однако Дафнис и Хлоя не поэты, увидеть же, как это делает Арьев, в гимназисте и гимназистке самого Гумилева и Ахматову, мешает тот факт, что они «ходили» не в Петербурге, а в Царском Селе, где нет «берега Невы», да и в одной гимназии не учились. Лекманов выбрал другое решение. Он напомнил, что почти одновременно с сочинением этого стихотворения Иванов в письме к В.Ф. Маркову отозвался на статью «Запоздалый некролог», которую тот посвятил М.Л. Лозинскому. Иванов не так высоко, как Марков, оценивал перевод «Божественной комедии», сделанный Лозинским, однако понятно, что марковская статья актуализировала в его сознании фигуру

Данте. Отсюда разгадка, предложенная Лекмановым: поэты, ходившие «когда-то», — Вергилий и Данте. Пожалуй, ни один доклад на XXVIII Лотмановских чтениях не вызвал такой бури реплик, как устных, так и письменных (в чате зума), как этот. Заразившись «монтипайтоновским» принципом, слушатели наперебой рвались предложить докладчику «что-то иное». Наиболее многочисленные возражения касались кандидатур Вергилия и Данте, чье передвижение никак не может быть охарактеризовано глаголом «ходили» (Г. Левинтон), не говоря уже о том, что Данте двигался не рядом с Вергилием, а *за ним* (Л. Панова). Н. Перцев выставил вперед собственную пару: Пушкин и Мицкевич, а потом предположил, что поэтов могло быть не двое, а больше (несколько разных пар). Б. Кац поинтересовался, как могут «ходить попарно» двое поэтов, если для того, чтобы ходить попарно, то есть *по* двое, требуется больше, чем пара (в старом стихе Агнии Барто «мы с Тamarой» ходили парой, но отнюдь не попарно). А. Долинин напомнил о самом простом варианте: а почему не признать, что под поэтами подразумеваются сам Иванов и Гумилев? Наконец, наиболее радикально подошел к проблеме И. Сухих, усомнившийся в самой идее, что этот текст Иванова непременно следует читать как «стихотворение с ключом». Лекманов, впрочем, остался при своем убеждении. Зато его трактовка рассказа Булгакова вызвала одобрение, в частности, такого искушенного интерпретатора, как А. Жолковский.

Андрей Немзер (НИУ ВШЭ) назвал свой доклад «Об одной реплике в пьесе Давида Самойлова “Живаго и другие”». Над пьесой этой Самойлов работал в конце 1987 года по предложению Театра на Таганке и рассчитывал, что театр ее поставит, но в начале 1988 года выяснилось, что поставлена она не будет: в январе началось печатание пастернаковского романа в «Новом мире» и его инсценировка перестала казаться сенсацией. Напечатана она была впервые только в 2015 году. История создания и поэтика пьесы Самойлова подробно исследованы в выпускной квалификационной работе бакалавра нижегородского филиала НИУ ВШЭ Елизаветы Бурденевой. Отослав интересующихся к этой работе, Немзер, как и было обещано в названии доклада, остановился на одной фразе из пьесы. Дело в том, что «сценическое изложение» романа обрамляют две картины «У Пастернака». В первой Пастернак читает друзьям свой роман, а в последней разные люди («гости») его обсуждают, и один из них, именуемый Вторым гостем, говорит, что роман не перестает его удивлять. Не составляет труда разглядеть в этой реплике схожую фразу из «Мастера и Маргариты» («Ваш роман вам принесет еще сюрпризы»), однако Второй гость не Воланд, у него нет ни демонизма, ни сверхъестественного всеведения. Поэтому гораздо более плодотворно разглядеть в его реплике другую отсылку, тем более что она особенно уместна для обсуждения на Лотмановских чтениях. Введение к комментарию к «Евгению Онегину» Лотман закончил следующим пассажем: «В романе Л.Н. Толстого “Декабристы” вернувшаяся из Сибири декабристка, сравнивая старого мужа с сыном, говорит: “Сережа моложе чувствами, но душой ты моложе его. Что он сделает, я могу предвидеть, но ты еще можешь удивить меня”. Это можно применить ко многим романам, написанным после “Евгения Онегина”. Что они “сделают”, мы часто можем предвидеть, но пушкинский роман в стихах “еще может нас удивить”. И тогда потребуются новые комментарии». О том, что Самойлов читал лотмановский комментарий, известно из его переписки с самим Лотманом и Зарой Григорьевной Минц. По прочтении, 24 февраля 1981 года, поэт так сформулировал свои впечатления: «Удивительно, как много я не знал, не понимал или не замечал». Очевидное сходство этого отзыва с репликой Второго гостя сплетает воедино Самойлова, Лотмана, «Войну и мир» (роман, который и Самойлов, и Лотман, по их собственным признаниям, перечитывали по много раз) и «Евгения Онегина». Но все это имеет непосредственное от-

ношение и к «Доктору Живаго», потому что тема переходов жизни в поэзию и поэзии в жизнь, а также проблема различения героя и автора («онегинская сфера») чрезвычайно актуальна для этого романа и в оригинале, и в пьесе Самойлова. В ходе обсуждения доклада Любовь Киселева подтвердила, что Лотман, по его словам, перечитывал «Войну и мир» три раза в год, а приведенная Немзером цитата из «Декабристов» была у него любимейшей. Киселева также спросила, всегда ли Самойлов оценивал пастернаковский роман так высоко, как во время работы над его сценическим изложением. Немзер ответил, что отношение менялось, сначала оно было гораздо более скептическим, но Пастернак для Самойлова оставался главным поэтом даже в те годы, когда Самойлов сам себе в этом не признавался (об этом Немзер делал доклад на Гаспаровских чтениях — 2013, а затем опубликовал статью<sup>2</sup>).

*Александр Жолковский* (Университет Южной Калифорнии, США), желая в полной мере соответствовать теме конференции, начал доклад «*Проблема искажающей рецепции: Чехов через призму Толстого и Мережковского*» со своего рода венка виньеток или их набросков, а именно изложения эпизодов из собственной жизни, в которых он стремился строить эту самую жизнь по литературным образцам: прочтя «Звездный билет» Аксенова, поехал в Таллин за подобием западной жизни, прочтя «Путешествие с Чарли в поисках Америки», отправился вниз по Волге, правда, в отличие от Стейнбека, без собаки и скорее по-горьковски, например подрабатывая сплавщиком леса. Однако до прямой имитации любимых произведений дело никогда не доходило: обожая роман Каверина «Два капитана», Жолковский не стал полярным легчиком; зная наизусть романы Ильфа и Петрова об Остапе Бендере, отъемом денег не грешил, однако к советским учреждениям неизменно относился как в конторе рогов и копыт и потому довольно скоро устремился в эмиграцию. Впрочем, подражания любимым произведениям чаще всего носят опосредованный характер. Ленин утверждал, что его «перепыхал» роман «Что делать?», однако сам он не спал на гвоздях и не усаживал проститутку за швейную машинку. Чаще всего литература заражает не поступками персонажей, а образом мысли. Образ же этот читатели нередко получают не непосредственно из литературных произведений, а от посредников — авторов критических отзывов. Если отзывы принадлежат влиятельным литераторам, их воздействие может оказаться чрезвычайно длительным и растянуться на многие десятилетия. Именно такая судьба постигла рассказ Чехова «Душечка», интерпретацией которого занялся не кто иной, как Лев Толстой. Он перепечатал «Душечку» в «Круге чтения» и сопроводил послесловием, суть которого сводится к тому, что героиня рассказа — святая, а Чехов над ней посмеялся. Правда, так он высказался уже после смерти Чехова, в лицо же ему говорил другие, более комплиментарные, слова. Конечно, в дальнейшем не все безусловно принимали ее во внимание. Толстой, как выразился Жолковский, перетянул одеяло на себя; между тем в его интерпретации есть два «слепых пятна». Во-первых, Толстой пытается всучить Чехову те стереотипы, с какими тот стремился порвать; аналогичным образом академик Благой некогда отвечал самому Жолковскому на его структуралистские рассуждения о пушкинской Татьяне: «Но ведь она его любит!». Толстой тоже любит рассказ Чехова, но душит его в своих объятиях и задолго до провозглашения «смерти автора» открывает сезон охоты на

2 Немзер А.С. Послание «Пастернаку» Давида (еще не) Самойлова // «Объятье в тысячу охватов»: сборник материалов, посвященных памяти Евгения Борисовича Пастернака и его 90-летию / Сост. А.Ю. Сергеева-Клятис, О.А. Лекманов. СПб., 2013. С. 112—137.

авторские права. Поэтому он совершенно не замечает, что любовь Оленьки к своим мужьям носит вампирический характер: недаром когда первый муж худел, она толстела, недаром союз со всеми спутниками жизни кончается неблагоприятно: два умирают, третий уезжает, четвертый пытается освободиться от Оленькиной опеки. Кроме того, Толстой не заметил, что героиня не просто повторяет реплики обожаемых ею мужчин; общественная ипостась — сущность ее характера; эта бездетная «интеллектуалка» занимает законное место в череде многочисленных чеховских персонажей, которые порождают мучительные для окружающих бессмысленные тексты и заполняют ноосферу этой чушью. Другой влиятельный интерпретатор Чехова, Дмитрий Мережковский, тоже истолковал свой объект — рассказ «Агафья» — более чем субъективно. Его интерпретация — это руссоистки-народническая идеализация главного героя рассказа Савки, в котором Мережковский ухитрился рассмотреть «сентиментальную чувствительность» и «изящество личности», не заметив, что Савка хладнокровно губит героиню рассказа. Отчасти оправдывает Мережковского только его молодость: в то время когда он в статье «Старый вопрос по поводу нового таланта» (1888) рассуждал об «Агафье», ему было всего 22 года. А о том, как подобную интерпретацию Савки оценивал Чехов, можно догадаться по мемуарной зарисовке того же Мережковского в очерке «Асфодели и ромашка» (1914): «В ответ на рассуждения о “слезинке замученного ребенка”, которой нельзя простить, Чехов говорил: “А кстати, голубчик, что я вам хотел сказать: как будете в Москве, ступайте-ка к Тестову, закажите селянку — превосходно готовят — да не забудьте, что к ней большая водка нужна”»<sup>3</sup>. Обсуждение доклада было долгим и бурным. Олег Лекманов заметил, что Толстой не слишком «виноват» в своей трактовке, поскольку сам Чехов моделирует и сочувствующее восприятие тоже, а в качестве более близкого к нашему времени примера прочтения, идеализирующего героиню «Душечки», привел советский фильм 1966 года с Людмилой Касаткиной в главной роли. Впрочем, как напомнила Инна Булкина, снял фильм муж Касаткиной Сергей Колосов, поэтому идеализация Оленьки объяснялась, по всей вероятности, не столько преданностью Толстому, сколько супружеским чувством режиссера. Игорь Сухих, выразив восхищение стойкостью докладчика, поднявшегося (по калифорнийскому времени) в семь утра, вступил в полемику с докладом, напомнив, что героиня «Душечки» переживает эволюцию и в конце предстает перед читателем совсем другой, почти матерью (реплика Б. Каца: «...то есть она его все-таки любит»). Однако Жолковский с адвокатами Оленьки не согласился: он по-прежнему настаивал на том, что Оленька и в конце продолжает повторять чужие слова, а якобы материнское ее чувство не более чем псевдолюбовь. Чехов поражает героиню бездетностью, а защитники Оленьки попали под влияние Толстого: таков был вердикт Жолковского.

Первый день конференции завершился докладом «*Эмигрантский дворянский Künstlerroman — “Красная книга” России: “Жизнь Арсеньева” и вокруг*», который прочла Лада Панова (Университет Калифорнии в Лос-Анжелесе, США). В основу доклада была положена концепция *Künstlerroman*'а — романа о художнике — как отдельного жанра, отличающегося от традиционного *Bildungsroman*'а — романа воспитания. Докладчицу интересовала та функция, которую *Künstlerroman* получил в творчестве русских эмигрантов первой волны. Могущество русской литературы — как положительное, так и отрицательное — эти авторы оценивали очень высоко. Ответственность за революции они возлагали на Чернышевского и

3 Подробный разбор «Душечки» и «Агафьи» см. в недавних публикациях Жолковского: «Душечка»: лабиринт сцеплений // Новый мир. 2020. № 9. С. 172—191; «Агафья»: двухбережный шедевр Чехова // Знамя. 2020. № 7. С. 175—196.



Достоевского (которого, ориентируясь в основном на его взгляды до каторги, зачисляли в стан демократов и народников, а роман «Бесы» во внимание не принимали). Но существовала в представлении писателей-эмигрантов и другая русская литература — та, единственными настоящими наследниками которой они считали самих себя. Шмелев, Зайцев и их единомышленники были убеждены, что в своих текстах они сохраняют старую Россию и, когда советская власть кончится, смогут способствовать ее воскрешению. Особую роль здесь играл *Künstlerroman*: его герой, противопоставленный герою советского «романа воспитания», самостоятельный человек, чуждый каким бы то ни было «течениям» и «общему делу», был призван стать ролевой моделью после конца Советов. Именно к жанру *Künstlerroman*'а относится, по мнению докладчицы, бунинская «Жизнь Арсеньева». Ее зачастую трактуют как автобиографический роман, «русский ответ» Прусту; Панова, напротив, убеждена, что это именно «роман о художнике» с вкраплением эпизодов из жизни Бунина. Металитературный сюжет романа — ответ на вопрос о том, как становятся писателями земли русской, наследниками Пушкина и Льва Толстого. Для этого, отвечает Бунин, нужно родиться с правильной душой (несовременной, способной на мистическое прозрение чужих цивилизаций) и правильным телом, нужно появиться на свет в славной дворянской семье, прочно связанной с русской литературой. Дело не только в том, что отца героя зовут Александром Сергеевичем, что он сражался в Севастополе рядом с Толстым, а усадьба его расположена неподалеку от усадьбы Лермонтова; дело в том, что сам герой в своем творческом становлении повторяет путь русской литературы: от лирики к реалистической прозе. Благодаря многочисленным проявлениям металитературности в «Жизни Арсеньева» эмигрант Бунин вписывает своего героя в историю русской литературы, а себя причисляет к писателям земли русской. Участники обсуждения спросили у докладчицы, почему она считает, что *Künstlerroman* возник только в XX веке в эмигрантской среде, и как быть с «Обрывом» (Е. Лямина) и немецкими романами начала XIX века — «Вильгельмом Мейстером» Гёте, «Странствованиями Франца Штернбальда» Л. Тика и др. (Е. Дмитриева). Влияние немецких романов Панова признала (недаром и название у «романа о художнике» немецкое), но «Обрыв» отнесла к романам воспитания, в отличие от «Жизни Арсеньева», где воспитывается не просто герой, но герой-художник.

Второй день конференции открылся докладом «*Половина — должна войти в пословицу*»: самостоятельная жизнь водевильных фраз», с которым выступила Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС). Докладчицу интересовало, каким образом словечки и фразы из литературы (в данном случае из драматургии) переходят в повседневную речь и надолго там остаются. Этот процесс она продемонстрировала на трех примерах. Первый — судьба слова *calicot* (коленкор). До 1817 года оно обозначало только хлопчатобумажную ткань, но в 1817 году на сцене парижского театра «Варьете» был поставлен водевиль-обозрение Э. Скриба и А. Дюпена «Битва гор» (С. Зенкин в обсуждении предложил другой вариант перевода слова *Combat* — борьба или противоборство, но докладчица предпочла остаться при своем переводе). Состязаются в нем горы не реальные, а развлекательные — аттракционы, которые с 1816 года появились в Париже в большом количестве (помимо «русских гор» здесь имелись также горы швейцарские, египетские, лилипутские и т.д.). И вот в одной из сцен появляется приказчик модной лавки, которого принимают за военного из-за наличия усов, широких «казацких» панталон и сапог со шпорами. Между тем усы у него накладные, а воинскими атрибутами он обзавелся только после того, как война кончилась. Зовут этого горе-героя Monsieur Calicot, то есть господин Коленкор. Сатирическое преувеличение здесь было не слишком велико: такие приказчики-шеголи в самом деле появились в Париже

после 1815 года. Они узнали себя, обиделись и принялись освистывать спектакль; их задерживала полиция. Скандал в конце концов удался потушить, но слово *calicot* приобрело второе значение, до сих пор присутствующее в словарях. Французские литераторы и журналисты активно пользовались этим словом как минимум до 1860-х годов, хотя далеко не всегда помнили о породившем его водевиле. Второй пример: фраза «Возьмите моего медведя» из водевиля того же Скриба (в соавторстве с К. Сентином) «Медведь и паша» (1820). Герой-пройдоха пытается всучить советнику пашы, обожающего экзотических зверей, своего медведя и поминает его кстати и некстати, тщательно скрывая тот прискорбный факт, что медведь этот недавно издох. Водевиль уморительно смешной, фраза неуместная — и, по-видимому, именно по этой причине осталась в языке. Фразу «Возьмите моего медведя» в XIX веке приписывали политикам, пытающимся навязать Франции своего ставленника, аптекарям и торговцам, пытающимся сбыть свой залежалый товар, и драматургам, стремящимся пристроить в театр второсортную пьесу; такие пьесы, собственно, и называли «медведями», причем ко второй половине века водевильный источник опять-таки забылся, и автор словаря арго 1872 года всерьез уверял читателей, что медведем такая пьеса называется, поскольку ее играют только летом, когда светская публика уезжает из Парижа: вот так и медведь летом бодрствует, а зимой спит. Наконец, третий пример — выражение «чай госпожи Жибу». Уникальность этого случая заключается в том, что дикий напиток, где к чаю «для вкуса» примешаны вино, кофе, огурец, горчица, телятина, пряник, редиска и соль с перцем, впервые изобрел вовсе не Дюмерсан, автор водевиля «Госпожа Жибу и госпожа Поше» (1832), откуда «чай госпожи Жибу» и попал в повседневный язык. Первым описал этот нелепый и смешной чай другой автор, Анри Монье, в пьесе «Роман в привратничкой», открывающей его сборник «Народные сцены, нарисованные пером» (1830). Дюмерсан лишь подхватил чужое открытие, однако сочинение Монье — пьеса для чтения, а водевиль 1832 года — настоящее театральное представление, и именно оттуда «чай госпожи Жибу» перешел в язык кулинарии, театра, политики и даже в журналы, посвященные фотографии. Таким образом, среди причин, по которым театральные фразы остаются в языке, следует назвать скандальность постановки, комическую абсурдность реплики и не в последнюю очередь тот факт, что произнесено «крылатое слово» было именно со сцены. В ходе обсуждения было высказано справедливое предположение, что в XX веке аналогичным источником «крылатых слов» стал кинематограф (О. Лекманов). Кроме того, несколько слушателей интересовались тем, были ли среди русских пьес (кроме «Горя от ума») такие, которые обогатили язык словами и выражениями, и предложили в качестве примера несколько фраз из пьес Сухово-Кобылина. Наконец, большой ажиотаж предсказуемо вызвал образ медведя, и многие слушатели принялись напоминать о многочисленных фразеологизмах, в которых фигурирует это животное. Но докладчица этих чужих медведей решительно отвергла и предпочла остаться при своем, водевильном.

*Павел Успенский* (НИУ ВШЭ, Москва) прочел доклад «*Статус поговорки и характер мысли: о стихотворении Боратынского “Старательно мы наблюдаем свет...”*». Прежде чем перейти непосредственно к Боратынскому, он остановился на истории восприятия и изучения паремий в России в XVIII — первой трети XIX века. В литературе следует различать отношение к паремиям в поэзии и прозе; в лирической поэзии 1820—1830-х годов их вообще нет, за исключением Пушкина, да и у него трудно отделить паремии от простых коллокаций. Что же касается прозы и истории языка, то даже те авторы, которые считали, что в пословицах и поговорках запечатлена народная мудрость, в реальности цитировали простонародную речь не буквально и олитературивали ее ради соблюдения приличий

(например, фраза из басни Крылова 1812 года «попался, как ворона в суп» не что иное, как «перевод» фразеологизма «попался, как кур во щи»). Фольклористы были чуть более внимательны к паремиям, а в 1820-е годы произошел всплеск интереса к ним. Д. Княжевич выпустил «Полное собрание русских пословиц и поговорок» (1822), И. Снегирев «Опыт рассуждения о русских пословицах» (1823), а А. Рихтер в 1824 году напечатал в «Отечественных записках» «Письмо о русских пословицах». Все три автора, каждый на свой лад, видели в пословицах проявление народного ума, особый тип философствования, противопоставляемый утонченным умствованиям, народный аналог философской мудрости. Подобные представления Успенский назвал «дискурсивным фоном» для восприятия стихотворения Боратынского, опубликованного в 1829 году. Основной вопрос, связанный с этим текстом, заключается в том, как следует понимать его последнюю строку о том, что и «плод науки», и выводы «надменного ума» суть не что иное, как «точный смысл народной поговорки». С легкой руки Л.Г. Фризмана и С.А. Фомичева принято считать, что Боратынский имел в виду совершенно конкретную поговорку или, скорее, пословицу: «Век живи, век учись, дураком помрешь». Докладчик взялся опровергнуть этот тезис. Он указал, во-первых, на то, что с окончанием о «дураке» эта пословица зафиксирована после 1829 года, во-вторых, на то, что в автопереводе этого стихотворения на французский язык фигурирует не *dicton* (поговорка), а *diction* (народный способ выражения), а главное, что это стихотворение Боратынского вообще не загадка и не нуждается в разгадке. По логике Боратынского, готовое народное знание отчасти дискредитирует аналитическую мысль; впрочем, и то, и другое принадлежит к числу мыслительных дискурсов с итогом — финитных философий. Стихотворение же Боратынского подталкивает к зонтичному объединению этих двух типов познания и констатации того факта, что смысл человеческой жизни не подчиняется логике финитных философий. Стихотворение это изоморфно мышлению как таковому. Пушкин сказал о Боратынском: «Он у нас оригинален, ибо мыслит». Но Боратынский не просто мыслил; он, по мнению докладчика, мыслил о мысли и мышлении. В ходе обсуждения было признано, что оппозиция *dicton/diction* просто плод банальной опечатки во французской публикации, однако слушатели поддержали общий тезис Успенского о том, что подставлять в последнюю строку стихотворения конкретную поговорку совершенно незачем. И. Сухих даже предложил поискать у Боратынского «двойчатку» и сопоставить с анализируемым текстом другое стихотворение Боратынского — «Сначала мысль воплощена...», где в финале на месте мысли обнаруживается не народная поговорка, а журнальные клише<sup>4</sup>.

Георгий Левинтон (ЕУСПб) назвал свой доклад коротко — «Подтексты в жизни». Докладчика интересовали такие случаи из «жизни», когда поступки, ситуации и реплики могут рассматриваться как цитаты (правда, в названии он употребил слово «жизнь» без кавычек, но в самом начале своего выступления оговорил, что ведет речь именно о «жизни» в кавычках). Простейший случай отождествления происходит на уровне персонажей и в «жизни», и в текстах: Павел I идентифицируется с Гамлетом, а пушкинский граф Нулин — с Тарквинием, покушающимся на невинность Лукреции. Такое отождествление часто используется в критических клише вроде «нового Вольтера»; порой отождествления носят индивидуальный характер: например, Пастернаку Маяковский напоминал «молодых террористов-подпольщиков» из романов Достоевского. Более эффектные случаи, когда намеренной или бессознательной цитатой из конкретного текста можно счи-

4 Материалы доклада использованы в одноименной статье: *Russian Linguistics*. 2021. V. 45, fasc. 4. P. 105–121.

тать всю ситуацию; так Лотман трактовал поведение Чаадаева как воспроизведение роли шиллеровского Маркиза Позы. В эту же категорию входят «цитатные» самоубийства, которые накануне упомянул в своем докладе А. Жолковский. Левинтон продолжил эту линию примером самоубийств после смерти Есенина, причем предположил, что на эту «эпидемию» повлиял не столько поступок поэта, сколько его предсмертные стихи. Докладчик напомнил также, что у литературных самоубийств есть не только провоцирующая, но и терапевтическая функция, согласно пастернаковской формуле «Уже написан Вертер». Литературные прецеденты отыскиваются у многих эротических ситуаций и сексуальных экспериментов, от пушкинской формулы «Любви нас не природа учит, / А Сталь или Шатобриан» (в черновике было, как известно: «а первый пакостный роман») до фразы из романа Эренбурга «День второй»: «Он читал Стендаля, как учебник» (докладчик подчеркнул, что имеется в виду, конечно, книга Стендаля «О любви», но от себя замечу, что «Красное и черное» тоже вполне может быть использовано в качестве такого учебника, тем более что в романе описаны аналогичные уроки, которые герой получил от многоопытного князя Коразова). Цитатную природу имеют многие распространенные в символистской и футуристической среде *ménages à trois*, восходящие не только к «Что делать?», но и к более далеким прообразам; так, по мнению Ирины Одоевцевой, союз троих, о котором мечтал Блок, когда Белый влюбился в Любовь Дмитриевну Менделееву, призван был повторить тройственный союз братьев Вильгельма и Фридриха Шлегеля и подруги Вильгельма Каролины. Эти «милые игры», как выразился Левинтон, позднее, в 1970-е годы, получили в литературоведении название «жизнетворчества». Иногда источник «цитатных» реплик определяется без труда; понятно, что если Мандельштам в воспоминаниях Эммы Герштейн упоминает «птижё», то это отсылка к соответствующему эпизоду из романа «Идиот». Менее очевиден источник фразы, которую Пастернак обращает к итальянскому журналисту, передавая ему свой роман: «Теперь вы приглашены на мою казнь». Конечно, сразу хочется увидеть в ней отсылку к роману Набокова, но для того чтобы, как выразился Левинтон, не впасть в постструктуралистскую ересь, нужно быть уверенным, что Пастернак этот роман читал или хотя бы знал его название. Последний и едва ли не самый эффектный пример цитирования (на сей раз не эксплицированного говорящим, но угаданного докладчиком) был почерпнут из очерка Марины Цветаевой «Живое о живом». В рассказе Цветаевой о том, как мистификатор Волошин уговаривал ее выдать написанные ею стихи о России за стихотворения «какого-нибудь ну хоть Петухова» и потом выслушивать, как ее попрекают этим самым Петуховым, таким же юным, но гораздо более патриотичным и ответственным, Левинтон разглядел отсылку к басне Крылова «Осел и соловей», где Осел укоряет Соловья: «А жаль, что незнаком ты с нашим Петухом».

В оживленном и продолжительном обсуждении доклада Левинтона (в котором было гораздо больше ярких примеров и гипотез, чем может уместиться в отчете о конференции) особенно активно обсуждались две темы: мог ли Пастернак знать «Приглашение на казнь» (решили, что мог) и в самом ли деле термин «жизнетворчество» возник только в 1970-е годы? Геннадий Обатнин привел отрывок из письма Блока к Андрею Белому от 1912 года, где это слово употребляется, но Левинтон настаивал на том, что интенсивно муссировать его стали именно в 1970-е годы, по инициативе Л.Я. Гинзбург.

*Иосиф Зислин* (независимый исследователь, Иерусалим, Израиль) назвал свой доклад «Как живет бред в теле культуры? От клиники к наррации и обратно». Зислин начал доклад с предположения, что если шизофрения, согласно гипотезе английского психиатра Тимоти Кроу, есть плата *Homo sapiens* за пользование язы-

ком, то бред можно назвать платой человека за пользование культурой. Но если бред встроен в культуру, значит, можно предположить, что: 1) бред связан с речепорождением; 2) у него есть нарративная структура, вербализованная история со своим сюжетом; 3) маркирование текста именно как бреда — следствие сугубо врачебного восприятия, но и на этом этапе текстовая и сюжетная природа бреда не утрачивает своего значения, поскольку врач маркирует бред, базируясь на сюжетном подходе. Доклад был густо насыщен колоритными примерами из врачебной практики, и удержаться от соблазна их пересказать невозможно. Опираясь на работу московской коллеги, Зислин привел три примера психических нарушений в период пандемии: 1) профессор университета, проводя занятие онлайн, надела на голову трусы мужа, чтобы защититься от вирусной инфекции; 2) другие супруги, живя на даче, для защиты от той же заразы поставили перед дверью дома мешки с солью; 3) наконец, третьи супруги молили о защите от коронавируса можжевельный куст и приносили ему в жертву свежие фрукты. Пример из другого географического ареала: в Нигерии погромщики сожгли дом пастора, потому что обвинили его в краже у своих соотечественников такой важной части тела, как пенис, причем один из погромщиков вывесил фотографию сожженного дома с подписью, гласившей, что пастор может распоряжаться «собственным пенисом, влагалищем своей жены и всем, что есть у его детей», но покушаться на чужую собственность ему запрещено. Зислин добавил — как показало дальнейшее, опрометчиво, — что с этим нельзя не согласиться. От конкретных случаев докладчик перешел к определению того, что же такое бред, и предложил свою собственную формулу: «совокупность связанных устойчивых нарративов, в которых больной наделяет “особыми качествами” либо себя самого, либо кого-то или что-то из окружающего мира». Жанра бреда не существует, точнее он возникает, только если симулянт воспроизводит то, что опознается как бред в его культуре. Бред рождается здесь и сейчас и носит непосредственный характер; бредящий, вообразивший себя Мессией, не рассказывает о Мессии, он сам говорит от лица Мессии, отождествляется с ним. В зависимости от ситуации, в которую помещает себя бредящий, он может быть либо «пациентом» — в этом случае он убежден, что кто-то оказывает на него положительное или отрицательное влияние, либо «агентом» — в этом случае он уверен, что сам на кого-то влияет благодаря наличию у него хороших или плохих качеств. На основании сюжетов своей культуры больной формирует индивидуальную базу сюжетов, выстраиваемую во многом с помощью базовых сюжетов сказок (Зислин привел тематическую классификацию бреда параллельно с цитатой из В.Я. Проппа об определении сюжетов сказки). Если сам бред, как было сказано выше, не жанр, то он охотно пользуется как архаическими, так и более современными фольклорными жанрами: сказкой-быличкой, городской легендой и т.д. Четких данных о возрасте возникновения бреда в психиатрии нет, но зато заслуживает рассмотрения вопрос о том, как живет бред во времени; Зислин выделил «вертикальные синдромы» — диагнозы, поставленные для прошедшего времени (видения дьявола, божественные голоса, путешествия на тот свет и т.д.) и синдромы «горизонтальные»; пресловутые «трусы на голове» попали в этой классификации в разряд «смешанных». В конце доклада Зислин подчеркнул, что содержание высказывания не способно дать ответ на вопрос, является ли это высказывание бредом. Все дело в том, встраивается ли данная структура в болезнь (так, человек может говорить о том, что его преследуют марсиане, в шутку, и тогда его слова бредом не будут).

В обсуждении доклада выступавшие в основном интересовались возможностью ставить диагнозы писателям прошлого (в частности, Хармсу или Хлебникову), но тут Зислин был крайне осторожен и сказал, что с диагнозами к умершим людям лучше не соваться, тем более что авангард вообще ориентирован на эпатаж и непо-

нимание окружающими. Окончилось же выступление Зислина громким «горизонтальным» аккордом: докладчику аукнулось его легкомысленное согласие с погромщиком насчет того, чем может и чем не может распоряжаться мужчина. Ксения Гусарова напомнила докладчику, что в наши дни, когда повсюду идет или должна идти борьба против домашнего насилия, мы не можем допускать, чтобы мужчины распоряжались половыми органами жен и детей. Зислин согласился и с этим.

*Александр Иваницкий* (ИВГИ РГГУ) прочел доклад «*Литературный перевод как трагический жизненный код (Символическая линия Рюдигера Шильдкнапа в романе Т. Манна “Доктор Фаустус”*)». Рюдигер Шильдкнап — англист, поэт и переводчик; его поведенческая программа холодно-отстраненного наслаждения жизнью одновременно продолжает его литературную деятельность и продолжается ею. Шильдкнап, однако, существует в романе «Доктор Фаустус» не сам по себе; он один из своеобразных двойников главного героя, композитора Адриана Леверкюна, и потому его фигура послужила докладчику призмой, сквозь которую он рассмотрел главную проблематику романа. Она заключается в том, что художественный элемент, построение жизни по образцу искусства и, в частности, музыки не только главная особенность немецкой нации, но и причина ее трагедии. Точно так же как черт в диалоге с Адрианом дает понять, что он «не прощенный гость», что он всего лишь воспроизводит мысли самого Леверкюна, так же и для Германии нацизм, по мысли Манна, оказывается не сломом немецкой культурной нормы, а ее синтезом. Германская культура восходит разом к музыке и биологии; трактовка неживой материи как живой приводит к ложному одушевлению материи. Фауст-Леверкюн музыкой не заменяет, а продолжает биологию; он получает вдохновение биологическим путем, от «режиссера»-нечистого. Кречмар, первый учитель Леверкюна, подчинил слово музыке и тем отнял у него рациональную, то есть гуманистическую, составляющую. Но музыка в «Докторе Фаустусе» — романе о музыканте — не только предмет, но и способ изображения. Реминисценции в романе подобны музыкальным мотивам; диалоги о биологии и музыке тоже устроены как музыкальные мотивы; таким образом, с помощью своего романного слова Манн лечит подобное подобным. Выходя из-за спины Серенуса Цейтблома, от лица которого ведется повествование, Манн освобождает соотечественников от родовой травмы немецкой культуры. Финальным аккордом доклада, впрочем, отчасти поставившим под сомнение его конечный вывод, стала реакция на «Доктора Фаустуса» Анны Ахматовой, которую вспомнил Сергей Серебряный, а дословно процитировал Андрей Немзер; после знакомства с «Доктором Фаустусом» Ахматова воскликнула: если у них такие антифашисты, то каковы же фашисты?

*Ольга Вайнштейн* (ИВГИ РГГУ) дала своему докладу название «*Платье Алисы: от Кэрролла до каваша*». Речь в докладе шла не непосредственно о литературе, а о книжной иллюстрации. Первым иллюстратором рассказа об Алисе выступил сам автор; всем известная «Алиса в Стране чудес» — литературная обработка рукописной книги «Приключения Алисы под землей» (1864), которую Льюис Кэрролл сопроводил 37 рисунками и подарил девочке Алисе Лидделл, ставшей прообразом сказочной героини. Вайнштейн коротко охарактеризовала судьбу этой рукописи: в 1886 году, еще при жизни писателя, было выпущено ее факсимильное издание; в 1928 году Алиса, давно выросшая и вышедшая замуж, выставила ее на аукцион; до 1946 года рукописная книга Кэрролла находилась в американском частном собрании, затем снова была выставлена на аукцион, и тогдашний директор Библиотеки Конгресса организовал сбор денег, чтобы выкупить ее и передать в дар Британскому музею в знак благодарности за действия Англии в войне против Гитлера. Кэрролл был хорошим рисовальщиком, тщательно продумывал место рисунков в рукописи и в полном соответствии с поэтикой своих сказок не чурался

гротеска. Собственно говоря, Вайнштейн интересовал один-единственный аспект этих рисунков — платье, в которое Кэрролл одел Алису. Вообще в ту эпоху костюм девочек, как правило, повторял костюм взрослых дам (кринолин или много нижних юбок), и Алиса на рисунках Кэрролла одета в платье достаточно условное, но в общем повторяющее фасон типичного платья для девочек, принятого в 1860-е годы. Автор первых профессиональных и ставших классическими иллюстраций к книге об Алисе, Джон Тенниел (приглашенный на эту роль самим Кэрроллом) не внес в кэрроловское платье Алисы кардинальных изменений, но прорисовал его более тщательно: появились складки на юбке, фартук и рукава-фонарики. Именно такой облик стал каноническим для кэрроловской Алисы. Что же касается цвета платья, то он бывал разным у разных иллюстраторов, но в конце концов закрепился вариант, в котором платье Алисы синее (в синем Алиса изображена и в фильме Диснея 1951 года). Современная судьба платья Алисы — это его активное использование в косплее, где платье остается примерно похожим на классический оригинал, но функция его меняется: в него, как правило, облачается половозрелая Алиса, готовая к эротическим приключениям и куда больше напоминающая набоковскую Лолиту. Особенно активно платье Алисы используется в такой функции в Японии, поскольку органично вписывается в эстетику каваяи (за подобным ее описанием докладчица отослала к книге Инухико Ёмота «Теория каваяи», выпущенной издательством «Новое литературное обозрение» в 2018 году). Все Алисы, как невинные, так и эротические, были продемонстрированы докладчицей на экране.

Татьяна Кузовкина (Таллинский университет, Эстония) продолжила серию сообщений о переписке Лотмана докладом «*Между литературой и жизнью: о переписке семьи Лотманов 1940—1946 годов*». Но на сей раз доклад содержал не только «фабулу» (рассказ о содержании писем), но и «сюжет», причем интрига частично разрешилась буквально накануне выступления. Издание переписки семьи Лотманов, в подготовке которого принимала участие докладчица, выросло из идеи Ларисы Найдич издать переписку Юрия Михайловича с ее матерью Лидией Михайловной Лотман. Однако потом было решено включить в книгу также переписку за указанный период с другими членами семьи. В результате в рукопись, сданную в издательство, вошли 356 писем, среди которых 261 — от самого Юрия Михайловича; в приложении помещены еще 24 письма — переписка членов семьи с другими лицами. Исходным пунктом доклада стало письмо Лотмана матери и сестрам из действующей армии от 20 сентября 1944 года, написанное вскоре после того, как бригаду, где служил Ю.М., перевели из Белоруссии в Латвию в связи с готовящимся наступлением на Ригу. Текст этого письма давно опубликован Б.Ф. Егоровым, но докладчица особо остановилась на упомянутом в письме «сотруднике Виленского университета, доценте этнографии», собирателе белорусского фольклора с упором на его музыкальную сторону. Лотман обсуждал с ним изучение фольклора в связи с этнографией (а не с литературой и лингвистикой, как было принято в Советском Союзе) и узнал, что доцент знаком с работами питерских ученых: М.К. Азадовского, Б.В. Томашевского и других. Кузовкина привела другую, сильно беллетризованную, версию описания встречи с виленским доцентом в воспоминаниях Лидии Михайловны Лотман; здесь незнакомец, встреченный в вагоне поезда, узнав, что Юрий Михайлович до службы в армии начинал учиться в Ленинградском университете, сообщает, что и сам когда-то читал там лекции и с величайшим почтением относится к Томашевскому, Эйхенбауму и др. Поскольку сам Ю.М. в 1946 году в письме к Азадовскому сообщал о белорусских песнях, но о виленском доценте не упоминал вовсе, то возникает даже предположение, что весь рассказ 1944 года просто мистификация, изобретенная, чтобы привлечь вни-

мание М.К. Азадовского, которому Лидия Михайловна по просьбе брата передала письмо о доценте (тем более что Ю.М. был склонен к мистификациям и розыгрышам; Кузовкина упомянула, в частности, его рассказ о том, как он женился на японке). При работе с письмами встает общий вопрос: насколько можно доверять такому документу, который, по определению Тынянова, находится на границе быта и литературы и, как это свойственно быту, «кишит рудиментами разных литературных деятельностей»? В связи с этим Кузовкина остановилась на особенностях эпистолярного стиля всех членов семьи Лотмана и сопоставила их со стилем Владимира Рудешко, первого мужа Лидии Михайловны, кадрового военного. Рудешко изо всех сил старается сохранять в письмах высокий слог и потому щедро уснащает их литературными штампами; у самих же Лотманов стиль литературоцентричный, богатый цитатами и реминисценциями, но при этом простой и легкий. От разговора об официальных цензурных запретах (например, цензура вымарывала географические названия, и потому в письме, с которого начался доклад, Лотман обозначает Латвию перифразами: «родина Бойтманов» — по фамилии мужа материной сестры — и «берега нашего родного моря») Кузовкина перешла к цензуре внутренней, объяснявшейся во многом нежеланием огорчать родственников; все письма и Лотмана, и его родных звучат очень бодро и радужно, но сделанное докладчицей сопоставление одного из писем с позднейшими рассказами Ю.М. о том же наступлении, записанными Л.Н. Киселевой, ясно показало, как много страшных подробностей в письма не вошло (как говорила позднее одна из сестер Ю.М. Инна Михайловна, главное в письмах военного периода — сообщение, что мы живы, а все остальное — архитектурные украшения). И наконец, в финале доклада Кузовкина вернулась к личности виленского доцента и рассказала, что утром в день доклада получила письмо, в котором говорится об этнографе-музыковедо по фамилии Цитович, который, как и герой письма, до войны преподавал в Виленском университете, а во время войны служил помощником аптекаря; известно также, что он имел дочь (а герой письма разыскивал свою дочь, потерянную во время оккупации). Дочь жива, сказала Кузовкина, и теперь осталось только выяснить у нее, разлучалась ли она во время войны с отцом и разыскивал ли он ее (хотя суровый Г. Суперфин и требует не доверять устным рассказам и подтверждать все письменными документами).

*Нина Брагинская* (НИУ ВШЭ, Москва) прочла доклад «*Сны Перпетуи и Видение Сатура: как отличить запись реального сна от литературной обработки?*». Предметом доклада стали «Страсти Перпетуи и Фелицитаты» («*Passio Perpetuae et Felicitatis*») — текст, в котором рассказывается, как в пригороде Карфагена в 203 г. арестовали, а затем казнили несколько молодых катехуменов и присоединившегося к ним их наставника катехизатора Сатура (или Сатира). В «Страсти» входят анонимные богословские Пролог и Эпилог, а также рассказ безымянного современника событий о происшедшем в тюрьме и на арене со зверями, но главное, туда включены собственноручные тюремные записки самой Перпетуи — до IV века единственное собственное сочинение женщины-христианки. В них она рассказывает среди прочего о четырех своих сновидениях, а следом за ее записками составитель поместил описание пророческого видения посмертной участи мучеников, составленное от лица катехизатора Сатура. Докладчица поставила своей целью доказать, что если видения Сатура — это, скорее всего, традиционное учительное и утешительное сочинение, в котором сон не более чем литературный прием, то в основе рассказа Перпетуи лежат реально увиденные ею сны. В начале доклада Брагинская оговорила, что перевод «Страстей» выполнен руководимым ею семинаром «Лаборатории ненужных вещей», но отважное намерение говорить о снах и отличать запись реальных сновидений от сновидений сугубо ли-



тературных ее собственное и она отлично сознает все сложности, с которыми сопряжена такая задача. Ведь сновидения формируются в соответствии с культурными матрицами, поэтому отличать индивидуальный сон от архетипов очень нелегко, тем более что дошедший до нас текст (рукопись, составленная на шесть веков позже описываемых событий), возможно, подвергался позднейшей редактуре. К числу примет подлинного сна Брагинская отнесла, например, подробности, которые на первый взгляд кажутся ненужными, излишними: Перпетуя описывает диакона Помпония в белоснежных одеждах и сандалиях, подвязанных переплетенными ремешками, и если белоснежные одежды — традиционный атрибут мучеников в раю, то сандалии с ремешками косвенно свидетельствуют о реальном впечатлении от сновидения. Сны Перпетуи полны такими индивидуальными деталями. Так, она видит неогражденный сад (а традиционно сад в подобных видениях изображается внутри ограды) и седого человека в пастушьей одежде, который доит овец; понятно, что это добрый пастырь, но Перпетуя (в отличие от Сатура, который точно, без подсказки, знает, что видит Господа) не знает, как его назвать; более того, Христа очень редко изображают седым, да вдобавок доящим овец. Не соответствует догматическому разделению на рай и ад и та роль, какую играет в сновидениях Перпетуи ее младший брат Динократ, умерший в детстве от болезни некрещеным. Сначала брат предстает ей в сумрачном месте; он изуродован страшными язвами, грязен и страдает от жажды, но после того, как Перпетуя отмолила его, он является ей не в Элизии, а в том же самом месте, только теперь там светло, сам брат чистый и здоровый, а купальня, до которой он прежде не мог дотянуться, теперь стала ему доступна и он пьет из нее чистую воду. Эти и многие другие детали, которые невозможно подделать, поскольку для них не имелось образца, послужили докладчице доказательством подлинности сновидений Перпетуи.

*Роман Лейбов* (Тартуский университет, Эстония) назвал свой доклад «*Заумный Толстой*». Впрочем, начал он доклад не с Льва Николаевича Толстого, а с Ивана Сергеевича Тургенева, а именно с эпизода из воспоминаний Владимира Соллогуба, приведенного в статье Романа Якобсона «*Заумный Тургенев*». Тургенев, если верить Соллогубу, рассказал, как он в английском клубе вдруг ощутил, что здешняя чопорность его душит и он должен непременно «русскими словами себя успокоить», а потому «ударил об стол кулаком и принялся, как сумасшедший, кричать: “Редька! Тыква! Кобыла! Репа! Баба! Каша! Каша!”». Аналогичный анекдот существует и о Толстом; правда, он воспроизведен мемуаристом XX века, академиком-кораблестроителем А.Н. Крыловым со слов своего отца, который служил в той же бригаде, что и Толстой, но после него, так что о подлинности анекдота судить трудно, однако, как показал Лейбов в докладе, для Толстого он в высшей степени характерен. Согласно Крылову-сыну, Толстой хотел «известить в батарею матерную ругань и увещевал солдат: “Ну к чему такие слова говорить, ведь ты этого не делал, что говоришь, просто, значит, бессмыслицу говоришь, ну и скажи, например, “елки тебе палки”, “эх, ты, едондер пуп”, “эх, ты, ерфиндер”»; солдаты, впрочем, замысла графа не оценили и признали его матерщинником самого высокого полета (Олег Лекманов в чате рассказал о последователе Толстого — замполите, который в пору лекмановской службы в армии предлагал в качестве замены ругани фразу «Кипит твое молоко!», но преуспел ничуть не больше Толстого: ответом ему было всеобщее горькое недоумение). Плохо не то, что неприлично, а то, что неправда, — убежденность в этом черта совершенно толстовская. От этой констатации Лейбов перешел к разговору о толстовской концепции знака и о том, как она повлияла на концепцию культурного знака, сформулированную Лотманом. Как бывают собаки, натасканные на обнаружение наркотиков, сказал Лейбов, так Толстой с юности «натаскал» себя на отыскание знаков, так что его можно на-

звать великим обнаруживателем знаков — и их обличителем. Над любимыми знаками Толстой охотно издевается. Лейбов привел в качестве одного из примеров сцену из «Войны и мира», где солдата Сидорова товарищи заставляют говорить «по-хрэнцуски», и он начинает «часто-часто» лепетать непонятные слова «кари, мала, тафа» и т.д. Для Толстого подлинно только то, что незнаково; он охотно срывает все семиотические маски. Для него вся семиосфера — ложь, даже иконические знаки и знаки-симптомы для него чересчур конвенциональны; семиотический скептицизм Толстого затрагивает все, вплоть до личных имен (в «Воскресении» Катюша превращается в Маслову, и эти разные имена обозначают едва ли не разных людей; аналогичные метаморфозы происходят с заглавным героем повести «Отец Сергей»). Все толстовские эксперименты были призваны, среди прочего, помочь ему убежать от знаковости, но даже в самые последние дни жизни ему это не удалось. Ненавистной Толстому знаковости противостоит заумь — мир чистых эмоций. Отрицательные герои Толстого выговаривают слова чисто и правильно, так же обычно говорит и Каренин, но под влиянием сильного он превращает слово «перестрадал» в другое, не существующее в языке, — и эта замена служит доказательством силы его чувства. В конце доклада Лейбов вновь возвратился к заумному Тургеневу и предположил, что «заумный Тургенев» родился из «заумного Толстого» и что крики Тургенева в английском ресторане есть не иное, как антигетическое развергивание сцены обеда Стивы и Левина, где слуга-татарин жаждет употреблять французские названия кушаний, а Стива его перебивает. Что же касается Лотмана, который очень любил Толстого (о чем уже упоминал в своем докладе Андрей Немзер), то ему этот писатель неизменно служил иллюстрацией радикального просветительского подхода к знакам.

Тему зауми продолжил *Илья Веницкий* (Принстонский университет, США), выступивший с докладом «*Заумный Гаспаров: индейские имена в “Записях и выписках”*»<sup>5</sup>. Веницкий начал с цитаты из упомянутой в названии книги Гаспарова: «Дети любят заумные слова, а потом взрослые их от этого отучивают. Мне удалось сохранить эту любовь почти до старости. До сих пор помню юмористический рассказ про индейца, которого звали *Угобичибугочибипаунаукиписвискививичинбу*, что будто бы значило “маленькая ящерица, сидящая на сухом дереве, с хвостом, свешивающимся до земли” (Так Крученых приводит на пушкинскую заумь примеры из “Джона Теннера”). Я полюбил историю и географию, потому что в них было много заумных имен и названий». Веницкий предложил широкий литературный и культурный комментарий к этой записи. Начал он с упоминания Алексея Крученых. Гаспаров имел в виду стихотворение Крученых «Военный вызов зау» и автокомментарий к нему в книге «Сдвигология русского стиха» (1922), где дана отсылка к пушкинской статье «Джон Теннер» (1836): из нее поэт XX века заимствовал несколько индейских слов, в частности слово *сассакуи* — «бранный крик в знак радости и вызова». Опираясь на антирусоистскую статью Пушкина, где нецивилизованные индейцы изображены жестокими и мало располагающими к подражанию, Крученых вел полемику разом и против символистов с их культом дикарей, и против академических пушкинистов, которые цитату из Пушкина в «Военном вызове» не опознали. Далее Веницкий перешел к источникам труднопроизносимого индейского имени. Выяснилось, что Гаспаров почерпнул его из рассказа американского писателя-юмориста Ричарда Коннеля (1893—1949) «Последний из плосконогих», который был опубликован в русском переводе Евгения Толкачева в 1928 году в журнале «Всемирный следопыт», а в 1963 году перепечатан

5 Материалы доклада использованы в одноименной статье Веницкого, см.: Новое литературное обозрение. 2021. № 168. С. 154—177.

в журнале «Искатель»; здесь оно переведено почти так же, как в «Записях и выписках»: «Маленькая жирная рыжая мускусная крыса, сидящая на еловой шишке, с хвостом, волочащимся по земле». Веницкий пустился в лингвистические изыскания по поводу источников этого имени; в поисках индейского племени, породившего «маленькую ящерицу», она же «мускусная крыса», докладчик помянул племя Оджибуа и слегка ошибся в его произношении, что и отметил в чате Г. Левинтон: «Мне кажется, вы превратили народ Оджибва или Оджибуа в Аджубея (главный редактор «Известий» в первой половине 1960-х годов, зять Хрущева. — В. М.), которого наше поколение еще помнит».

В результате поисков обнаружилось, что в случае американского автора имела место, говоря на языке современных постколониальных исследований, апроприация белым автором индейской темы, и вместо этнографии перед нами игра слов; играл словами, только русскими, и переводчик Толкачев. Гаспаров и сам был мастером подобных игр, причем иногда они имели вид научной работы: так, доведя до абсурда метод поиска анаграмм в литературных текстах, он вычитал из стихотворений Владимира Соловьева слово «масло». Прочитанный в начале доклада отрывок о зауми Гаспаров привел в ответ на вопрос анкеты: «Выполняла ли ваша углубленность в античность роль заслона от маразма советской (и, наверно, не только советской) действительности?». Веницкий предложил слушателям сжатую реконструкцию истории зауми в русской литературе, которую уже к концу 1920-х годов начали громить, вытеснять в детскую литературу, с тем чтобы потом начать преследовать и там. Из этой реконструкции следует, что восприятие зауми как заслона, антидота от маразма — это точный историко-литературный диагноз. Притом заумь — это не только научная проблема, но и узловый экзистенциальный вопрос, поскольку, по Гаспарову, наука о словах — это наука о понимании, а заумь напоминает о трудностях этого понимания. Дефиниции зауми в «Записях и выписках» всякий раз неожиданные, и одна из них гласит: «Заумь. Слово “кварк” физики взяли из “Финигана” Джойса как заумное, но это оказалось венское жаргонное словечко от славянского “творог” (от “творить”, как *fromage* от *formare*) (от В. Вс. Ив.)». Эта глубинная связь заумного термина и творчества очень важна для Гаспарова, поскольку подтверждает его убежденность в том, что в мире нет ничего бессмысленного и безумного, что заумь просто напрягает смысл *до предела*. Закончил Веницкий свой доклад собственным выводом из гаспаровской концепции: человек человеку — заумь.

Закончились XXVIII Лотмановские чтения докладом «Собирался ли Пушкин убежать к туркам? Об одной ложной гипотезе», который прочел Александр Долинин (Винстонский университет в Мэдисоне, США). Он начал свое выступление с финала статьи «Тоска по чужбине у Пушкина» (1915), где М.А. Цявловский, в свою очередь, цитирует вторую главу пушкинского «Путешествия в Арзрум»: «Вот и Арпачай, сказал мне казак. Арпачай! Наша граница! Это стоило Арарата. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное... <...>. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван; я все еще находился в России». Строго говоря, прокомментировал эти строки Долинин, Пушкин неправ; хотя в тот момент, о котором идет речь, Карс и Арзрум были завоеваны Россией, формально они по-прежнему принадлежали Турции и чуть позже, согласно Адрианопольскому миру, были ей возвращены. Во всяком случае, Бенкендорф в записке, представленной Николаю I, утверждал, что Пушкин оказался «вне наших границ», и это вызвало гнев императора. На основании этих фактов Ю.Н. Тынянов предположил, что поездка в Арзрум была связана с пушкинскими мыслями о побеге; очевидно, однако, что это была *не та за-*

граница, о которой Пушкин мечтал всю жизнь, а главное, что эти мысли не были тождественны практическим приготовлениям. Однако именно к этой практической области отнесли поездку в Арзрум Михаил Блейман (впоследствии создатель картины «Подвиг разведчика») и Илья Зильберштейн (впоследствии инициатор открытия Музея личных коллекций в ГМИИ им. Пушкина), сценаристы кинофильма «Путешествие в Арзрум» (1937). В сценарии Пушкин прямо говорит, что тоскует по чужбине и потому мечтает попасть в плен, чтобы бежать из царской империи. Картина, казалось бы, получилась идейно-выдержанной, но советской критике она не понравилась. Рецензент «Нового мира» Херсонский осудил кинематографистов за то, что Пушкин в их фильме только ненавидит Россию, а о любви к родине не говорит ни слова. Создатели фильма чуть-чуть опоздали и выпустили свое творение в тот момент, когда советская идеология как раз начала сдвигаться от революционного интернационализма к национальному патриотизму, так что востребован стал Пушкин-патриот, великий русский национальный поэт, о чем и свидетельствовали директивы «Правды» и в целом все помпезное празднование пушкинского юбилея в 1937 году. Не учел новых веяний и И.К. Ениколопов, утверждавший в монографии «Пушкин на Кавказе» (1938), что Пушкин якобы знал о планах командовавшего русскими войсками генерала Паскевича выйти к Черному морю и намеревался воспользоваться этим для побега за границу. Свою идею Ениколопов подкрепил цитатами из писем пушкинских знакомых, которые истолковал неверно, разглядев в строках, вообще не связанных с Кавказом, зашифрованные упоминания о готовящемся побеге. Идея Ениколопова оказалась весьма долговечной; во время оттепели ее подхватил Л. Гроссман, от него она перешла в беллетристику, а затем в ту безбрежную область, которую Долинин определил как «народно-интернетовское пушкиноведение». Яркий образец такого подхода — «роман-исследование» Ю. Дружников «Узник России» (1992). Дружников утверждает, что советские пушкиноведы тщательно выскребали из биографии Пушкина любые упоминания о планах побега, и только он, Дружников, впервые сделал их достоянием гласности. На самом же деле он просто повторил соображения предшественников о том, как Пушкин готовился бежать и не исполнил своего намерения лишь из-за неудачи русских войск. Между тем соображения эти не выдерживают проверки фактами. Так, нет никаких оснований говорить о том, что Пушкин мог как-то соотносить свои планы побега с планами передвижения русской армии. Дело в том, что планы эти постоянно менялись и даже согласование их с Петербургом было практически невозможно, поскольку депеши из армии шли четыре недели в столицу и столько же времени обратно, так что письмо императора о планах насчет похода к берегу Черного моря, в Трапезунд, Паскевич получил уже после отъезда Пушкина в Тифлис. Но есть и другая причина, по которой разговоры о планировавшемся побеге Пушкина лишены оснований. Бежать из действующей армии, куда Пушкин попал по протекции Раевского и с разрешения Паскевича, было бы подлостью по отношению к первому и верхом неблагодарности по отношению ко второму; на такое нарушение правил чести Пушкин пойти не мог. Если Пушкин и хотел бежать в 1829 году, то прежде всего от самого себя. Его травелог, написанный через шесть лет после путешествия, — антипоэтическое описание, оживляющее древний поэтический сюжет: «Почто от пристани пускаться / Во треволненный океан, / Бездомным сиротой скитаться / Под небосклоном чуждых стран? / Мать-родину свою оставишь, / Но от себя не убежишь» (Гораций. Оды, II, 16; пер. И.И. Дмитриева).

Таким образом, финал XXVIII Лотмановских чтений оказался оптимистическим: Пушкина туркам мы не отдали.

*Вера Мильчина*

Международная научная конференция  
**Мелетинские чтения**  
**«Текст в пространстве коммуникации»**

(ИВГИ РГГУ, 1–3 октября 2020 года)

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_392

Темой XII чтений, посвященных памяти Е.М. Мелетинского, стало изучение коммуникативных функций фольклорных и литературных текстов и их семантических и структурных трансформаций.

Первое заседание чтений, на тему «Роман и новелла», прошедшее под руководством Ксении Гусаровой (ИВГИ РГГУ / РАНХиГС), открылось докладом *Александра Махова* (РГГУ / ИМЛИ РАН) на тему «*“Sursum trahit hominem”*: *топос и его трансформации*». В докладе было высказано предположение, что образ Вечной женственности (*das Ewig Weibliche*) в последней строке «Фауста» Гёте («...Тянет нас вверх» / «...*Zieht uns hinan*»), не раз привлекавшей внимание исследователей, помещен в контекст топоса, который выражает представление о тянущей человека ввысь духовной силе. Докладчик рассмотрел исторический ряд вариаций этого топоса у поэтов и философов Средних веков и Нового времени, включая Джованни Боккаччо, прославляющего поэзию как силу, которая «тянет душу к высшему», Вальтера Шатилонского, ведущего речь о вечности («Мы, новые, разучились ступать по следам древних, нас не тянет к себе вечность небесного царства, но зато мы устремились к огненному аду»), Гуго Сен-Викторского, у которого субъектом действия выступает мудрость («Мудрость тянет вверх, а вождение вниз»), и создателя анонимного средневекового стихотворения, сосредоточившего свое внимание на разуме. Абсалон Шпрингирсбахский приписывает способность тянуть человека вверх высшему, анагогическому смыслу: «Исторический смысл наставляет в истине; моральный воспитывает волю; аллегорический укрепляет веру; анагогический тянет вверх посредством созерцания». В функции духовной силы, увлекающей человека вверх, может выступать надежда: Иоанн Златоуст, толкуя слова апостола Павла о спасительной надежде (Рим. 8, 24), уподобляет ее свисающей с неба цепи, «которая удерживает наши души и понемногу тянет к вершине тех, кто крепко за нее держится». В видении Хильдегарды Бингенской Богоматерь говорит: «...избранных Его тяну вверх к небесам», а в молитве Ансельма Кентерберийского просьба «тянуть вверх» обращена к Иисусу Христу. Средневековые латинские авторы модифицируют библейские тексты, вводя в них тот же топос: в латинских текстах повторяется выражение «*sursum trahit*».

В докладе было показано, что главный маркер топоса (указание на движение вверх, *sursum*) может быть передан и невербальными средствами, в частности музыкальными (движение мелодии вверх в арии из «Страстей по Иоанну» Иоганна Себастьяна Баха) или визуальными (иконографический мотив пояса, который Богоматерь сбрасывает с небес в сцене своего Вознесения, перекликается с упоминаемой Иоанном Златоустом и Дионисием Ареопагитом небесной цепью, тянущей человека вверх). Если номинативная часть топоса (обозначение действующей на человека силы) варьировалась, то предикативная часть (обозначение самого действия) оставалась неизменной: во всех проанализированных в докладе примерах, как и в «Фаусте» Гёте, был использован глагол «тянуть/тащить» (греческий *anelkō*, латинский *trahere*, французский *tirer*, немецкий *ziehen*), показывающий, что духовное начало обладает материальной мощью. Такая конструкция топоса, как предположил до-

кладчик, позволяет ему обновляться при помощи варьирования номинативной части и сохранять узнаваемость благодаря неизменности предикативной части.

*Светлана Лучицкая* (ИВИ РАН) выступила с докладом на тему «Образ Пророка ислама в иконографической программе фресок Кампо Санто ди Пиза». Докладчица начала с обзора существующих трактовок фрески «Ад», входящей в цикл росписей Кампо Санто в Пизе. Она обратила внимание слушателей на то, что иконографическую программу фрески в течение долгого времени трактовали как прямое отражение политических событий в городе, связанных с борьбой империи и папства в начале XIV века. Основываясь на изучении средневековой литературной традиции и комментариев к «Божественной комедии» Данте, докладчица выразила несогласие с существующей иконографической трактовкой. Фреска Кампо Санто ди Пиза была соотнесена в докладе Лучицкой с изображением Мухаммада и еретика Николая, который, как считали западные христиане, вдохновил Пророка ислама на создание нового учения.

Интерес к этому персонажу возрос в западной культуре в XIII—XIV веках, о чем, в частности, свидетельствует рукопись, найденная в доминиканском монастыре Святой Екатерины и находящаяся в пизанской Библиотеке семинарии (Ms. 50). Эта рукопись, посвященная описанию жизни и деятельности учителя Мухаммада, помогает расшифровать загадочное изображение на фресках Кампо Санто, под которым есть надпись «Niccolao». Поскольку фрески были созданы в период борьбы империи и папства, когда действовал антипапа Николай V, против которого выступала пизанская Церковь, то загадочную фигуру отождествили сначала с Аверроэсом (пропагандой против настоящего папы занимались аверроисты, жившие при дворе императора), а затем с Николаем V. Однако, как показывают многочисленные тексты, начиная с X века Николаем также называли учителя Пророка — христианского еретика-вероотступника, а рукопись Ms. 50, созданная доминиканцами из монастыря Святой Екатерины в Пизе, вобрала в себя содержащиеся в предшествующих текстах сведения об учителе Мухаммада. Следовательно, есть основание считать, что под Niccolao скрывается раннесредневековый ересиарх Николай, а не антипапа Николай V. Анализ иконографической программы фресок косвенно подтверждает такое предположение: во фресках в шести ярусах последовательно изображены шесть смертных грехов (*avaritia, invidia, gula, luxuria, ira, accidia*), а самый верхний ярус посвящен главному греху — гордыне (*superbia*). Здесь изображены маги, прорицатели, раскольники, еретики (включая Симона Волхва), а также Антихрист и загадочный Niccolao. Если предположить, что Niccolao и есть учитель Пророка ислама, то его присутствие в этом ряду представляется весьма органичным: Антихрист, который до Страшного суда поднимет людей на восстание против Бога, Мухаммад и его учитель Николай, который отпал от Церкви. Так как согласно средневековым представлениям началом гордыни является вероотступничество, отпадение от веры, то композицию, представляющую тех, кто восстал против божественного порядка, закономерно венчает проанализированный в докладе фрагмент. В заключение доклада был сделан вывод о том, что образы Николая V и ересиарха Николая могли сливаться в сознании средневековых христиан.

В докладе *Ирины Стаф* (ИМЛИ РАН) «Обрамление раннеренессансных сборников новелл: коммуникация, “басня” и хроника» речь шла об особенностях, типологических для начального этапа эволюции новеллы, которые прослеживаются в сборниках первых последователей Боккаччо («Пекороне» Сера Джованни Флорентиеца, «Новеллы» Серкамби и «Триста новелл» Франко Саккетти). Докладчица отметила, что эволюция новеллы шла по пути фрагментации и членения того гармонического здания, которое возвел Боккаччо. В «Пекороне» Сера Джованни Флорентиеца обрамление оказывается в значительной мере редуцированным:

место веселой компании занимает обмен историями двух влюбленных. В сборнике «Триста новелл» Сакетти, как было показано в докладе, ориентация на «Декамерон» полемична: новеллы адресованы не влюбленным дамам (как «Декамерон»), но всем, кто нуждается в утешении; любовная тематика изгоняется; его истории повествуют не о вымышленных, но о подлинных событиях (басня — *fabula* — отвергается как вздор). Сакетти выдвигает в качестве организующей силы свое писательское «я», отказываясь (в отличие от Боккаччо) и от обрамления, и от разбивки новелл на «дни», и от гармонизирующего числа «сто». Вместе с тем Сакетти подражает стилю Боккаччо и его построению фразы, включая в свой сборник аллюзии на «Декамерон». По мнению докладчицы, отказ от боккаччиевского обрамления свидетельствует о более глубоком понимании Сакетти замысла «Декамерона», чем у прямых подражателей. Социальное, нравственное, культурное пространство «Декамерона» едино: новеллы не противостоят «раме», но обретают в ней идеальное измерение; новеллы же Сакетти могли бы найти в обрамлении лишь необязательную, внешнюю «скрепу», знак принадлежности сборника к новой, созданной Боккаччо традиции, как это происходит у Сера Джованни Флорентиеца и Серкамби. Мир новелл Сакетти организован вокруг такого же отдельного человека, «философа», именующего себя «я, писатель», причем это организующее начало оказывается столь явным, что сборник не нуждается в иных структурных элементах.

В докладе было проведено сравнение структурной организации итальянских новелл с французскими сборниками: бургундскими «Ста новыми новеллами» и одноименной книгой Филиппа де Виньоля, которые, в отличие от «Декамерона», не имеют обрамления. Их целостность достигается единством трехчастной структуры (*argumentum* — история — мораль) или единством повествователя. В заключение выступления докладчица высказала предположение, что в результате отказа от эксплицитного обрамления и от вымысла репрезентация устного рассказа перестает выполнять структурообразующую функцию, однако не исчезает, но подрамеивается или перемещается на уровень отдельных историй и авторского слова. В то же время торжество принципа исторической достоверности возвращает понятие «новелла» к его внелитературному, этимологическому значению «новости», а из множества подобных «новостей» складывается своего рода развлекательный аналог локальной хроники.

Ольга Попова (РГУ) в докладе о «Брачной теме в средневековых поэмах о Рыцаре с лебедем: к вопросу функционирования фольклорных мотивов в литературном тексте» рассмотрела средневековые версии «сюжета о Рыцаре с лебедем» в сопоставлении со сказочными сюжетами о чудесных (тотемных) супругах. Опираясь на исследования Е.М. Мелетинского, обратившего внимание на семантические различия мотива женитьбы в классической волшебной сказке и архаических сказках и мифах, докладчица поставила вопрос о роли фольклорных мотивов и их интерпретации в средневековой книжности.

В докладе было показано, что фольклорные мотивы и следы сказочной сюжетной схемы присутствуют не только в сюжетном блоке, имеющем фольклорный генезис, но и в частях сюжета, сложившихся в русле эпико-романной традиции. Если во французских поэмах о Рыцаре с лебедем, где сохраняется представление о связи героя с животным миром, мотив брачного табу и его нарушения влечет за собой появление мотива поисков чудесного супруга, то в немецкой традиции ссылки на тотемное происхождение героя отсутствуют. В немецкоязычных памятниках победа Рыцаря с лебедем над противником, предшествующая его женитьбе, приобретает характер борьбы героя с «неправильным» женихом. Рыцарь с лебедем предстает в поэмах «Лоэнгрин» и «Лоренгель» как «правильный» жених, избавляющий Эльзу от «неправильного». Такой сюжетный поворот сочинители поэмы заимствуют

из романа Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль», в котором герцогиня Брабантская отказывает женихам, дав клятву выйти замуж только за того, кого пошлет ей Бог. Создатели немецких поэм интерпретируют миссию Рыцаря с лебедем иначе, чем создатели французской поэмы «Рыцарь с лебедем»: герой сражается в поединке, чтобы доказать свое право вступить в брак. Поединок сохраняет характер Божьего суда, однако осмысливается как приключение Рыцаря с лебедем ради невесты. В «сюжете о Рыцаре с лебедем» появляются черты архаического сюжета о змееборце, который трактуется в соответствии с христианизированными и куртуазными представлениями.

Второе заседание, на тему «Сага и хроника», которое прошло под руководством Федора Успенского (ИРЯ им. В.В. Виноградова / НИУ ВШЭ, Москва), открылось докладом *Татьяны Джаксон* (ИВИ РАН) «*Двойники в исландских сагах: о механизме трансформации образов в процессе устной передачи*», в котором было предложено новое осмысление путей сложения саговых образов. Докладчица начала с уточнения темы выступления, отметив, что, говоря о двойниках, она имеет в виду те случаи, когда авторы саг ошибались в определении родственных связей своих героев, а в заблуждение их вводило сходство имен. В докладе были рассмотрены примеры замены в сагах одних персонажей другими, носящими то же имя, превращения племянников в братьев, внуков — в дедов, соединения в одной фигуре сагового персонажа двух реальных лиц. Так, в сагах последовательно пропускается одно звено в генеалогии Владимира Мономаха, который воспринимается не как сын Всеволода Мстиславовича, но как сын Ярослава Мудрого. Это звено восстанавливается только в рукописи S «Саги об Олаве Трюггвасоне» монаха Одда Сноррасона, в которой Владимир Мономах называется сыном Хольти (очевидно, скандинавское имя Всеволода). Докладчица высказала предположение о том, что в памяти составителей саг остались наиболее значимые фигуры иноземных правителей, а имя Всеволода Мстиславовича, который в сагах не упоминается, было утрачено в процессе устной передачи.

В докладе был проанализирован целый ряд примеров замены имен, в частности имени императора Оттона I, с которым континентальные источники («Деяния саксов» Видукинда Корвейского, 970; «Деяния архиепископов гамбургской церкви» Адама Бременского, ок. 1070) связывают обращение Харальда Гормссона. Средневековые датские хронисты подчеркивают личную инициативу Харальда Гормссона в принятии христианства в Дании. В «Истории о древних норвежских королях» монах Нидархольмского монастыря Теодорих изображает крещение Дании как результат христианизаторской политики императора Оттона II, упоминая и его прозвище Rufus — Рыжий, и имя его отца Оттона I Благочестивого (Pius). Исландские королевские саги признают роль императора Оттона в крещении Дании, однако, скорее всего, подразумевают или Оттона II, или Оттона III, подчеркивая, что тот был современником конунга Олава Трюггвасона, который помог ему одержать победу. Олав Трюггвасон таким образом оказывается связанным с крещением Дании в исландских и норвежских источниках, которые изображали Оттона III организатором крестового похода на Данию, обратившем ее правителя Харальда Гормссона в правую веру. Прославление Олава Трюггвасона в исландских источниках могло быть связано с желанием выдвинуть на первый план собственного короля-миссионера, не уступающего по значимости норвежскому королю-миссионеру Олаву Харальдссону.

Докладчица показала, что трансформации, подобные приведенным выше, происходили не только в процессе долгой устной передачи, но и при одновременном создании письменного текста. Недостаточность информации в источнике и стремление обозначить — в соответствии с саговой стилистикой — имена и патронимы персонажей нередко приводили к тому, что авторы саг «наделяли» своих ге-



роев несуществующим родством, «устанавливая родственные связи» между историческими личностями, известными в Скандинавии, и соотносимыми со скандинавской историей, однако никак не связанными между собой.

Доклад *Тимофея Гимона* (ИВИ РАН) назывался «*Вариативность устной традиции и расхождения между древнерусскими летописными текстами*». Докладчик привлек внимание аудитории к тому, что, наряду с письменными историческими текстами (в первую очередь летописями) в Древней Руси существовала обширная сфера устной исторической традиции (см. работы Е.А. Мельниковой, А.С. Щавелева и др.). Устная историческая традиция естественным образом сохранилась и с появлением письменности и летописания; между ними не могло не продолжаться сложное взаимодействие. Для устной традиции почти всегда характерна вариативность; свойственна она и летописанию: рассказы об одних и тех же событиях зачастую доходят до нашего времени не просто в разных редакциях, но с разными (исключающими друг друга) фактическими деталями, различной последовательностью событий. Если речь идет об описаниях, составленных современниками событий, за этими расхождениями естественно видеть позицию разных сторон конфликта. Однако если речь идет о событиях далекого прошлого (по отношению к моменту появления интересующих нас версий), то можно предположить отражение вариативности устной традиции, конкуренции между собой различных версий преданий об одних и тех же событиях. Несомненные примеры такого рода хорошо известны: отразившаяся в «Повести временных лет» «полемика» относительно того, кем был Кий — перевозчиком или князем; где крестился Владимир — в Корсуни, Киеве, Василёве... В других случаях летописцы прямо не говорят о существовании разных версий предания, однако предположить подобное позволяет анализ расхождений между текстами и других данных. В докладе были рассмотрены четыре сюжета из новгородской истории XI века: выдача Ярославом Мудрым новгородцам «грамоты»; смерть жены Ярослава в год строительства Софийского собора; войны с чюдью около 1060 года; нападение Всеслава Полоцкого на Новгород. В этих четырех случаях, как было показано в докладе, за летописными известиями стояли устные предания, отразившиеся в более позднем летописании. Докладчик сосредоточил свое внимание на анализе эволюции этих преданий в XI — первой половине XV века.

*Федор Успенский* (ИРЯ им. В.В. Виноградова / НИУ ВШЭ, Москва) выступил с докладом «*Память и похвала: Дейктические и антропонимические причуды коммеморативных текстов*». В докладе были исследованы поминальные, погребальные и коммеморативные надписи на камне и на металле, представляющие собой древние и информативные источники лингвистических сведений. Используя материалы скандинавских рунических надписей, докладчик выделил в них функции наличия/отсутствия определенных хронологических и ономастических координат. В докладе были рассмотрены четыре инстанции, фигурировавшие в качестве субъекта коммуникации в поминальных, погребальных и коммеморативных надписях: поминаемый, заказчик поминовения, мастер-исполнитель и самый предмет, на котором нанесен текст. Докладчик подчеркнул, что, вопреки ожиданиям, содержание и прагматика текста не всегда сконцентрированы вокруг фигуры поминаемого.

На датском руническом камне второй половины X века (Sønder Vissing I) вырезан текст, в котором указаны имя и новое родовое положение заказчицы, но отсутствует имя той, память которой руническая надпись призвана увековечить: «Това, дочь Мстивоя, жена Харальда Доброго сына Горма, велела сделать памятник по своей матери». Това была не только женой крестителя Дании, конунга Харальда Синезубого, но и дочерью славянского (ободритского) князя Мстивоя, и при

этом в Скандинавии наиболее значимыми были имена ее мужа и свекра, запечатленные в надписи. Упоминание имени отца Товы подчеркивало ее знатность; союз с Мстивоем, который скреплялся браком Товы и Харальда, был важен и почетен для ее датской семьи. Докладчик высказал ряд предположений, связанных с судьбой имени поминаемой (матери Товы): Това могла хотеть почтить память своей матери по скандинавскому обычаю, но недостаточно хорошо ориентировалась в формуляре рунического поминального текста; она могла стремиться подчеркнуть лишь то, что было важно для ее новой родни и новой родины, а им имя ее матери ничего не говорило. Ономастические традиции родины Товы в ту эпоху были более андроцентричны, чем датская традиция, и имя замужней женщины в семье правителя ободритов поглощалось именованим ее мужа. В заключение выступления докладчик заметил, что прагматику рунической надписи трудно определить: личного имени матери нет потому, что ее фигура в действительности не важна и ее кончина стала лишь поводом для того, чтобы королева Дании могла заявить о себе; или, напротив, фигура матери могла быть настолько важной, что дочь стремилась увековечить память о ней, хотя то пересечение культур, на котором она оказалась, не предоставляло ей для этого адекватных средств. Как бы то ни было, последующие поколения получили рунический камень, который парадоксальным образом увековечивает лишь имя заказчика, но не поминаемого.

Доклад *Елены Литовских* (ИВИ РАН) «*Легенда о Флоки-Вороне в исландских письменных источниках*» был посвящен наиболее своеобразной из исландских прядей — пряди о Флоки-Вороне, по-разному изложенной в разных редакциях «Книги о занятии земли» («Книге Стурлы» и «Книге Хаука»). Автор доклада высказала обоснованное предположение о том, что различие в изложении пряди о Флоки связано с различием источников «Книги Стурлы» (опиравшейся на недошедшие до нас произведения исландских историков Сэмунда Сигфуссона, Ари Торгильссона, Кольскегга Асбьёрнссона и Стюрмира Карасона) и «Книги Хаука», созданной Хауком Эрлендссоном, который стремился к научному изложению и энциклопедизму. В докладе были детально исследованы расхождения двух редакций, касающихся места зимовки Флоки, топонимических подробностей, передвижения героев по Исландии, генеалогии спутника Флоки Торольва, доведенной до епископа Гудмунда Арасона. Докладчица проанализировала реликты языческих практик жертвоприношений и фольклорные корни пряди о Флоки: троекратное выпускание жертвенных воронов, три главных актора (Флоки, Торольв и Херьольв), «волшебного помощника» Факси (заставляющего вспомнить о «волшебных» конях Эйдфакси, Фрейрфакси и Факси). К числу наиболее оригинальных частей доклада следует отнести структурные и стилистические аналогии, прослеживаемые в сюжете о Факси, с другими оттопонимическими легендами «Книги о занятии земли», героями которых выступают животные (такие, как корова Броня, лошадь Легунья, боров Сёльви и др.).

В истории сохранился топоним, данный Флоки Вильгердарсоном, который дал имя острову Исландия (Ísland), то есть «Ледяная страна» (Надодд до этого называл его «Снежной страной», а Гардар — «Островком Гардара»), а описанное вернувшимися в Норвегию путешественниками невиданное плодородие новой земли повлекло за собой волну желающих на ней поселиться. По происхождению Флоки тесно связан с Фарерскими и Шетландскими островами и даже Ирландией, следовательно его образ не вписывался в концепцию предводителя норвежских переселенцев. Возможно, происхождение Флоки способствовало тому, что внимание первых исландских историков переключилось на Ингольва, о котором известно, что он целенаправленно искал как раз ту землю, «которую обнаружил Флоки». Сведения о Флоки и его спутниках не ограничиваются «Книгой о занятии земли»; по-

томки Торольва оказываются действующими лицами «Саги о Ньяле» и «Саги о Хёрде и островитянах», хотя в обеих сагах сведения о них минимальны. В сагах приведены различные фрагменты нисходящих генеалогических линий Торольва (от разных его сыновей), соответствующие развитию саговых сюжетных линий. Отдельные саговые сюжеты в «Книге о занятии земли» отсутствуют, что свидетельствует о том, что они восходят к отдельным источникам. Сопоставительный анализ исландских письменных источников, сохранивших особенные фрагменты (и/или варианты) легенды о Флоки-Вороне, позволило докладчице не только более полно ее восстановить, но и рассмотреть, для достижения каких целей используются различные части этой легенды. Докладчица заключила выступление выводом о том, что прядь о Флоки представляет собой не только топонимическую легенду, но и альтернативное социоэтиологическое предание.

Третье заседание, на тему «Эпос и миф», прошедшее под председательством Веры Мостовой (ИКВИА НИУ ВШЭ / ИВКА РГГУ), открылось докладом *Александра Подосинова* (ИВКА РГГУ / ИВИ РАН / МГУ им. М.В. Ломоносова) «*Форма ойкумены в картографической теории и практике от Гомера до Исидора Севильского: метаморфозы восприятия и трансформация смыслов*». Докладчик начал с анализа характеристики ойкумены, дошедшей до нас в единственном сохранившемся труде древнегреческого математика и астронома Гемини «Введение в небесные явления» (середина I века до новой эры): «Наша ойкумена делится на три части: Азия, Европа, Ливия. И длина ойкумены в два раза больше ее ширины. По этой причине составители географических карт рисовали их на вытянутых досках, длина которых была в два раза больше ширины. А те, кто рисовал круглые карты (στρογγύλας γεωγραφίας), далеко уклонились от истины: у них длина получалась равной ширине, а по природе это не так, так что в круглых картах по необходимости не соблюдалась соразмерность расстояний. Ведь тот кусок сферы, на котором находится наша ойкумена, по долготе протяжен в два раза больше, чем по широте, так что его невозможно заключить в круг». Из описания Гемини понятно, что существовало два вида карт: круглые и вытянутые с запада на восток. Критика круглых карт как ненаучных известна со времен Геродота, полемизирующего с Гекатеем («Смешно видеть, как уже многие составили описания земли, но никто не дал разумного объяснения. Они изображают Океан, обтекающий вокруг землю, которая имеет вид круга, словно начертана циркулем»). Критика круглых карт была продолжена Аристотелем: «Существующие ныне описания земли нелепы: ведь обитаемую землю изображают круглой, а это невозможно, исходить ли из наблюдения или из общих рассуждений». Гемин, вероятно, опирается на Аристотеля в критике круглых карт. В докладе были рассмотрены и другие свидетельства античных и средневековых авторов о существовании в Античности и раннем Средневековье круглых карт мира, омываемого со всех сторон океаном. Такие карты существовали в Греции на заре географического знания, уже в эпосе Гомера (знаменитый щит Ахилла), у Псевдо-Гесиода в «Щите Геракла» («Обод вокруг обтекал Океан, как поток наводненный. Целостно он охватывал щит премногоискусный») и в ранней ионийской натурфилософии (труды Анаксимандра и Гекатея). Эллинистическая научная география изменила картографическую практику, признав ойкумену не круглой, а вытянутой в длину с запада на восток, однако круглые карты оставались в ходу вплоть до конца Античности и плавно перешли в обиход средневековой картографии («Т-О карты» в виде колеса). Греческий географ III века Агафемер в «Очерке географии» сообщает, что Демокрит первым «замечил, что земля удлинненной формы и в длину в полтора раза больше, чем в ширину... С ним согласился Дикеарх Перипатетик, Эвдокс же считал, что длина земли в два раза больше ширины, а Эратосфен — больше, чем в два раза. Кратет пред-

ставлял себе землю как полукруг, Гиппарх — подобной столу... Посидоний же стоик считал, что земля похожа на пращу...». В этом сжатом очерке истории греческой географии Агафермер упоминает почти всех ученых, которые занимались космологией и географией ойкумены. Сообщая о полемике Эратосфена и Гиппарха, Страбон в «Географии» тоже противопоставляет древние карты, представляющие землю круглой, и поздние карты, в которых земля представлена как имеющая удлинненную форму. Плутарх в «Застольных беседах», как и Гиппарх, считает землю подобной столу: «А мне кажется стол подобием земли: помимо того, что он питает нас, он обладает круглой формой и устойчивостью». Предполагается, что Эратосфен был первым, кто сделал карту мира прямоугольной. Дионисий Периегет в «Описании ойкумены» предполагает, что «земля в целом не совсем круглая, а вытянутая подобно праще в двух направлениях по ходу солнца». Плиний в «Естественной истории» говорит о том, что земля круглая: «Мир имеет форму совершенного шара, потому-то люди и называют его сферой». В отличие от греков, римляне редко озадачивались теоретическими проблемами мироздания, поэтому есть основания предполагать, что круглая карта была для них более понятной и потому более распространенной. Карты мира у Макробия (вторая половина X века), в рукописи «Хорографии» Мелы (XIV век), карта из первого издания «Этимологий» Исидора Севильского (1472 год), Херефордская рукопись изображают землю как шар в плоскостном изображении. Исидор Севильский объясняет: «Круг земель назван от округлости круга, поскольку выглядит как колесо». Таким образом, средневековые изображения земли возвращаются к древнегреческим. Круглые карты, изображающие круглую землю, распространены в древнейших традициях, например в вавилонской (VIII—VII века до новой эры), в китайской (1137 год), в копии карты мира арабского ученого ал-Идриси (XII век). Древнейшие народы помещали свою область в центре земли, «круга земного». Такие представления продолжали существовать в ненаучной учебной культуре Рима и были распространены в Средние века. Таким образом, в докладе нашел объяснение вопрос о причине живучести таких представлений о форме земли на материале римской геокартографии и картографических традиций других древних культур.

Доклад *Веры Мостовой* (ИКВИА НИУ ВШЭ / ИВКА РГГУ) «*Эпос и миф: герой книжного эпоса vs герой классического героического эпоса*» был посвящен исследованию взаимодействия устной и книжной поэзии на материале образов главных героев «Аргонавтики» Аполлония Родосского. Основное внимание докладчицы было сосредоточено на мифе, сюжете поэмы и тех художественных средствах, которыми в «Аргонавтике» создается персонаж. Этот единственный дошедший до нас эпический памятник эпохи эллинизма отличается от гомеровского эпоса обилием хтонических мотивов. Они проявляются на сюжетном уровне (герой должен сразиться со змеем, магия играет важную роль в выполнении подвига и т.п.) и представляют собой один из признаков полемики автора александрийской эпохи с предшествующей героической традицией. Как показала А.А. Тахо-Годи в статье «Стилистический смысл хтонической мифологии в “Аргонавтике” Аполлония Родосского», упоминание древних богов, чудищ, обращение к темной стороне греческой мифологии обусловлено становлением нового мировоззрения, а не только демонстрацией энциклопедических познаний автора, и в целом чуждо героическому мироощущению, что отражается в разладе главных героев, Медеи и Ясона. Образы Ясона и Медеи перекликаются с образами Ахилла и Навсикаи: Аполлоний использует узнаваемые сравнения и помещает героев в похожую на гомеровскую обстановку, одновременно с этим он обращается для создания образа героя к деталям биографии Ахилла, о которых умалчивает гомеровский эпос и о которых известно из других литературных и мифографических источников.

Марина Абрамова (МГУ им. М.В. Ломоносова) выступила с докладом на тему «“Живые трупы” во французском романе XII века (к вопросу об интерпретации смерти и телесности в Средневековье)». В докладе были проанализированы те эпизоды в «Клижесе» Кретьена де Труа и в анонимных романах «Флуар и Бланшефлор» и «Романе об Энее», где герои прибегают к мнимой смерти или стремятся к сохранению тела, не подверженного порче. Докладчица исследовала комплекс элементов, сопутствующих мотивам мнимой смерти и нетленности тела (описание похоронного ритуала и гробницы, ассоциации смерти со сном, присутствие жанра плача, медицинские подробности при описании тела и др.), а также своеобразие их трактовки в каждом из романов. В основе романа Кретьена «Клижес» лежит та же тема любви юноши к жене его дяди, что в легенде о Тристане и Изольде (Клижес любит Фенису, жену его дяди-императора), однако мотив супружеской измены в романе Кретьена отсутствует: мотив мнимой смерти используется как способ соединения влюбленных. В романе «Флуар и Бланшефлер» мотив мнимой смерти, возможно, унаследован из греческих романов, в частности Ахилла Татия, а мотив мнимой могилы встречается в греческом повествовании об Аполлонии Тирском. В докладе была сделана попытка объяснить интерес авторов к телесности, к игре с оппозицией «смерть и жизнь», особенностями средневекового сознания в связи с зарождением осознанного художественного вымысла.

Заседание завершилось докладом Елены Клюевой (МГУ им. М.В. Ломоносова) на тему «Первая поэма и первая “тюрьма” Франсуа Вийона». Как отметила докладчица, в эпосе, романе и лирике Средневековья нередко присутствует тема тюрьмы и плена, трактуемая как нравственное испытание, которое реализуется в замках, подземельях, колодцах, башнях, лабиринтах. Постепенно эта тема занимает пространство, в котором возникает новое субъективное отношение к действительности — описание себя. Доклад содержал лингвостилистический анализ XXIX строфы первой поэмы Франсуа Вийона «Ле», следующей традиции «прощаний» (*congés*), которые распространены у поэтов из Арраса в XIII веке. В этой строфе удары палками, кувшин воды из Сены и зеркало ассоциируются с запертыми в вольере голубями, которые метафорически уподобляются сидящим в тюрьме узникам, скудный рацион которых состоял из черствого хлеба и воды. Зеркало содержит аллюзии на внешний вид пленников и на то, как они должны выглядеть и представлять перед женой тюремщика, от милости которой они полностью зависят. Это первое изображение тюрьмы у Вийона, предстающей не только как место, где человек заперт и скован (ключевое слово *enserré*), где его держат на хлебе и воде, но и как место пыток (в частности, «пытки водой»), что очевидно из контекста других произведений поэта. В свою очередь, зеркало в сочетании со словом «милость» (*grâce*) может интерпретироваться в русле религиозно-христианской символики, как, впрочем, и вся поэма. Исследуя семантику, звуковую организацию и лексику XXIX строфы, докладчица проследила, как метафорическое узилище соприкасается с изображением реальной тюрьмы, обращившись метафорой неудавшегося побега, побега от самого себя, неоконченным произведением: лирический герой поэмы жаждет вырваться из «любвонной тюрьмы» и уехать в далекую страну. Поэты позднего Средневековья, прошедшие через тяготы неволи, прибегали к метафоре любовной тюрьмы, чтобы воспроизвести свой собственный опыт согласно куртуазной традиции.

Новизну представленных результатов научных исследований можно суммировать следующим образом: изучена рецепция топических мотивов в средневековых литературных, музыкальных и иконографических источниках; рассмотрена трансформация образов персонажей, как в процессе устной передачи, так и при одновременном создании письменного текста; установлены различия и черты сходства стилистической организации средневековых литературных и историчес-

ких источников; изучена языковая структура поминальных, погребальных и комеморативных источников; дана интерпретация мотивам, связанным с изображением телесности и смерти в средневековом романе и исследована как тема, так и метафора тюрьмы и плена в лирике Средневековья; выстроена реконструкция топонимических легенд и социоэтиологических преданий на основе сохранившихся письменных источников; рассмотрены метаморфозы восприятия и трансформации смыслов в античной и средневековой картографической теории и практике от Гомера до Исидора Севильского.

*Инна Матюшина*

Последняя секция Мелетинских чтений носила название «Сказка и культура Нового времени».

Открыл ее *Иосиф Зислин* (независимый исследователь, Иерусалим, Израиль) докладом «Сказочный текст между фольклором и психоанализом: к проблеме понимания и интерпретации». Докладчик, сам практикующий психотерапевт (но не психоаналитик), избрал героями своего разбора психоаналитиков-неофитов, объявившихся в России в большом количестве после многих десятилетий, когда «буржуазный» психоанализ был в Советском Союзе запрещен (в психоаналитиков в новейшие времена перекалфицировались, по словам Зислина, люди самых разных профессий, включая гинекологов, но исключая филологов). Оказалось, что эти психоаналитики часто прибегают в своих интерпретациях к образам, заимствованным из фольклора. Зислин же решил подвергнуть анализу эти интерпретации. Он обещал исследовать их как филолог и этнограф, причем удержался от памфлетной интонации, что было очень непросто, поскольку приведенные в докладе образцы новейшей психоаналитической продукции носили по большей части исключительно абсурдный характер. Выяснилось, например, что сказки «Колобок» и «Репка» помогают преодолеть страх быть пожранным матерью, а «Репка» — еще и смягчить переживания сепарации от матери; сказки о Бабе-яге и пряничном домике помогают проработать «травму орального отказа»; инцестуозную травму исцеляют «Царевна-лягушка» и «Аленький цветочек», а с травмой приучения к горшку помогает справиться сказка о Курочке Рябе! «Колобок» вдобавок еще и драма Нарцисса, позднего непризнанного ребенка, а сказка «Репка» «на языке фольклорной метафоры» описывает последовательность развития плода, поэтому психоаналитик выделяет здесь «стадию деда», «стадию бабки» и т.д. «Диагноз», который докладчик поставил своим «пациентам»-психоаналитикам, звучал следующим образом: они пользуются фольклорными произведениями без обращения к фольклористике и без знакомства с ней, они игнорируют разницу между фольклором и авторской сказкой, в их руках психоанализ превращается в литературу, в сочинение «авторских научных сказок», а потому и изучать такие психоаналитические тексты нужно как литературу, притом литературу, злоупотребляющую метафорой и переносящую «всё на всё». Классифицировать психоаналитиков Зислин в связи с этим предложил не по методам лечения или принадлежности к школе, а по способу понимания текста. Что же касается реальных аналогий между явлениями, которые изучают фольклористы, и феноменами, с которыми имеют дело психоаналитики, то Зислин не отверг их существования полностью. Например, кумулятивные сказки могут быть соотнесены с Obsessions — но делать это следует методами гораздо более тонкими и не игнорирующими научные достижения фольклористики. В ходе обсуждения Нина Брагинская предположила, что психоаналитики обходятся сходным «эгоистическим» образом с любой человеческой

продукцией, а вовсе не только со сказкой, но докладчик не согласился и продолжал настаивать на том, что особенно грубые ошибки психоаналитики совершают именно по отношению к фольклору. Александр Подосинов выразил другое сомнение — по поводу декларированного Зислиным намерения избегать архетипов. Подосинов сказал, что вряд ли стоит видеть в этом предмет гордости. Докладчик не согласился и с этим и дважды повторил, что для гордости у него есть другие основания.

*Сергей Зенкин* (ИВГИ РГГУ / НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) выступил с докладом «Гигантша: Трансформации визуального образа в фильме Феллини *“Искушение доктора Антонио”*». Фильм Федерико Феллини, которому Зенкин посвятил доклад, вышел на экраны в 1962 году в составе киноальманаха «Боккаччо-70», состоящего из четырех самостоятельных новелл разных режиссеров. Фильм представляет собой сатиру на моральную цензуру. Герой — старый ханжа доктор Антонио — пленяется Анитой, белокурой красавицей с огромного рекламного плаката (ее роль исполнила Анита Экберг, героиня предыдущего фильма Феллини «Сладкая жизнь»), и в его воображении она оживает и сходит с плаката в реальный мир. Зенкин уже несколько лет занимается изучением так называемых интрадиегетических образов в искусстве, то есть исследует такие произведения, где визуальные изображения становятся действующими лицами. «Искушение доктора Антонио» — идеальный пример такого произведения, поскольку героиня здесь — искусственный образ. Условность фильма подчеркивается с самого начала тем, что у него есть рассказчик, комментирующий происходящее, — Купидон, юный амурчик, роль которого исполняет трехлетняя девочка. Скрепляющий мотив фильма — разнообразные процессии (церковники в сутанах, музыканты, играющие марш, своего рода «парад» строительной техники, а затем, уже в бредовом сознании героя, — люди, несущие гроб для Аниты); все это служит динамической рамкой для красавицы с рекламного билборда и контрастирует с ее (до поры до времени) неподвижностью. Коннотации самой этой фигуры на плакате — огромной красавицы, держащей подле своей груди большой стакан молока, которое она, собственно, и рекламирует, разнообразны. На самом первом, поверхностном уровне красавица связана с продвижением молока на рынок («тренд» послевоенной Европы); кроме того, Анита на плакате призвана вызывать в памяти столь же соблазнительную Олимпию с одноименного полотна Э. Мане; отсылает она также и к «Сладкой жизни» Феллини; наконец, стакан Аниты на плакате призван напомнить о фильме Хичкока «Подозрение», где герой несет жене, которую хочет убить, стакан с молоком, и зрители гадают: есть в стакане яд или нет? Сходство увеличивается за счет того, что у Хичкока стакан светится благодаря помещенной туда режиссером лампочке, и так же подсвечивается гигантский стакан Аниты, когда она в кошмаре доктора Антонио сходит с плаката на землю. Важно и то, что на плакате стакан молока располагается перед роскошной грудью Аниты, что превращает ее в мать-кормилицу. Однако когда Анита «оживает», она из идола, которому помимо воли поклоняется доктор, превращается в дьявола — источник искушения нового Антония. Вообще обилие интертекстуальных связей образа огромной Аниты исключительно велико: здесь и Свифт с «Путешествием Гулливера», и сонет Бодлера «Гигантша», и два американских фильма 1958 года, где действуют огромные героини, и полотно Магритта «Великанша». Зенкин подробно рассмотрел не только их, но и те механизмы, которые приводятся в действие в той части фильма, где Анита «оживает» и сходит с плаката. В этот момент, как выразился докладчик, образ образует дыру в пространстве восприятия, и туда втягивается герой и весь окружающий Рим, который показан маленьким, игрушечным на фоне исполинской женской фигуры. Если раньше Антонио и горожане смотрели на Аниту, то теперь городское пространство становится зрелищем для великанши. При этом если раньше она вся умещалась

в рамку плаката, теперь ее необозримость подчеркивается фрагментарностью изображения: мы видим ее не целиком, а по частям: то ступню, то грудь, к которой жадно припадает крохотный Антонио. Казалось бы, в борьбе с Анитой Антонио побеждает: ему удастся загнать великаншу обратно на билборд, но победа эта мнимая. В финале фильма опять возникает Купидон, создатель образа Аниты и воплощение свободной воли автора; Купидон и Анита смеются над обезумевшим Антонио — пассивным героем, этой свободной воли лишенным. Пожарники снимают Антонио с билборда и увозят в психлечебницу, а хохочущий Купидон едет с ним. Фильм об образе кончается тем, что образ побеждает и поглощает героя-иконоборца.

*Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) назвала свой доклад «*Французский дядюшка Козьмы Пруткова: Жозеф Прюдом*». Жозеф Прюдом — учитель чистописания, литературный герой, придуманный французским рисовальщиком, актером и писателем Анри Монье (1799—1877). Впервые Монье вывел его в своей книге 1830 года «Народные сцены, нарисованные пером», где он действует в трех сценках. Затем Прюдом еще не раз становился персонажем пьес Монье, причем автор сам блистательно исполнял его роль и настолько сжился с своим героем, что рисовал свой автопортрет в его гриме и даже дал своим собственным запискам, выпущенным в 1857 году, название «Мемуары Жозефа Прюдома». Монье создал Прюдому физический облик (все многочисленные издания «Народных сцен» выходили с портретом господина Прюдома на фронтисписе), витиеватый, истинно каллиграфический росчерк (также воспроизводившийся в книгах), но, главное, он создал ему речевую манеру. Прюдом говорит церемонно, напыщенно, многословно и вовсе не сообразуясь с обстановкой. Он — гений прописных истин (первое его появление сопровождается такой констатацией: «Все в природе угасает!.. Свеча есть символ жизни... Мы все покорны общему закону»). Вот еще несколько образцов прюдомовской мудрости: «Все смертные рождаются равными; один от другого отличается только разницей, которая может между ними существовать», «Человек без общества есть человек одинокий». Причем в устах Прюдома эти прописные истины нередко доходят до абсурда: «Лично я не убью и блохи, если, конечно, дело не пойдет о законной самозащите», «Однажды я беседовал с покойным Дозенвилем (это было до того, как он умер)»; «Государственная колесница плавает на вулкане». Эти и некоторые другие высказывания Прюдома цитируются во множестве книг и статей вплоть до XXI века так часто, что, можно сказать, вошли в пословицы. Более того, о любых высказываниях такого типа французы пишут: «как сказал бы Жозеф Прюдом». Познакомив слушателей с Жозефом Прюдомом, докладчица высказала предположение, что в русской литературе у него был ближайший «родственник» — Козьма Прутков. Он столь же часто использует комические алогизмы, столь же охотно преподносит в качестве великого открытия истины абсолютно избитые и общеизвестные. Достаточно взять едва ли не любой фрагмент из прутковских «Мыслей и афоризмов» («Чем скорее проедешь, тем скорее приедешь»; «Не будь цветов, все ходили бы в одноцветных одеяниях!»; «У человека для того поставлена голова вверх, чтобы он не ходил вверх ногами»), чтобы расслышать в них интонации Прюдома. Точных доказательств знакомства создателей образа Пруткова: А.К. Толстого и братьев Жемчужниковых — с творчеством Монье нет, однако если близость двух фамилий (ПРюдом/ПРутков) и наличие под портретом Пруткова каллиграфического росчерка (пусть и не такого витиеватого, как у Прюдома) позволительно считать совпадением, то даты создания наиболее «прюдомовского» раздела прутковского наследия могут служить более весомым аргументом. «Мысли и афоризмы» Пруткова напечатаны в «Современнике» в 1854 году, а двумя годами раньше Монье в очередной раз напомнил публике о своем любимом герое. 23 ноября он сыграл на сцене парижского театра «Одеон», а вскоре опубликовал пьесу



«Величие и падение Жозефа Приюдома», в которой Приюдом между прочим проносит одну из самых знаменитых своих фраз: «Эта сабля — прекраснейший день моей жизни». В финале своего выступления докладчица заметила, что всякому человеку, равно знакомому с французской и русской литературой, сходство двух краснобаев бросается в глаза. Как нечто очевидное его упоминают философ Владимир Соловьев, историк литературы Д.П. Святополк-Мирский, историк Анри Безансон. Однако специально об этом сходстве никто не писал и в новейших исследованиях творчества А.К. Толстого имя Анри Монье не упоминается.

Ольга Вайнштейн (ИВГИ РГГУ) посвятила свой доклад «*Университетские интертексты: о поэтике романа Владимира Аристовва “Mater Studiorum”*» произведению совсем новому; роман, который она избрала для анализа, вышел в издательстве «Новое литературное обозрение» в 2019 году. В романе этом есть «жизнеподобный» уровень: главный герой, философ и профессор Высших женских курсов, отправляется в странствие, чтобы воплотить свою мечту — основать новый университет, где мужское и женское мировосприятие были бы слиты воедино. Однако за этим поверхностным планом скрывается план метафизический — инициация героя с помощью героини, воплощения Вечной женственности. Докладчица показала, как в романе Аристовва переплетаются традиции нескольких литературных жанров, имеющих весьма солидную историю: 1) европейский роман воспитания (Новалис, Гёте); 2) интеллектуальный, или метафизический роман (Гессе, Т. Манн); 3) университетский роман (представляющий особенный интерес для сотрудников РГГУ, потому что в университете, описанном в романе, нетрудно узнать именно его интерьеры). Множественности жанровых традиций соответствует множественность историко-культурных ассоциаций и аллюзий, при попытке расшифровать которые, как выразилась докладчица, непременно закружится голова. Вайнштейн продемонстрировала одну из этих интертекстуальных цепочек на примере фамилии главного героя — Вертоградский. Фамилию эту докладчица назвала метафизическим ключом к роману. Герой бормочет пушкинские строки: «Вертоград сестры моей», а это не что иное, как перифраза ветхозаветной «Песни песней», в которой вертоград — это запертый сад, где царит Богородица — вариант той самой Вечной женственности, какую ищет и к какой стремится герой. Аналогичным образом можно разгадывать и другие символы, фигурирующие в романе, начиная с самого названия, отсылающего и к латинской пословице, и к девизу старейшего в Европе Болонского университета, и к имени жены композитора Густава Малера Альмы Малер (Alma Maler / Alma mater). Однако в романе заложено столько уровней интерпретации, что он ускользает от исчерпывающего толкования: недаром самый популярный знак препинания в нем — многоточие, а кончается он практически на полуслове («...чтобы пройти через...»). Обсуждение доклада сконцентрировалось вокруг понятия «филологический роман», употребленного докладчицей. Вайнштейн сослалась на недавние научные работы (диссертацию и статьи), в которых разрабатывается это понятие, однако «право первородства» в этой сфере, принадлежит, как выяснилось, Нине Владимировне Брагинской, которая, как она сама напомнила, ввела его в 1991 году в предисловии к публикации фрагмента из записок О.М. Фрейденберг, посвященного Петроградскому университету.

Александр Ивануцкий (ИВГИ РГГУ) назвал свой доклад «*К вопросу о разграничении и взаимосвязи поэтики и мироощущения (на материале “Женитьбы” Гоголя)*». На многочисленных примерах докладчик показал, как в пьесе Гоголя за современными героями встают архаические представления — часть архаического по своей природе мироощущения автора. Формально пьеса развивает традиционную сатиру на модный мещанский брак, на брачное сословное чванство, однако за этим привычным сюжетом встают славянские архаические представления о жен-

щине как нечистом существе, созданном для того, чтобы погубить мужчину. Эти бесовские, демонические черты присущи — в пародийной форме — и Агафье Тихоновне; всеобщность и всеохватность ее желаний также восходит к славянской архаике. В фольклоре утверждается бесовская природа женщины, причем утверждается именно как животная (недаром ведьма наделена хвостом). В «Женитьбе» звероподобие женщины переходит в план фразеологии (ср. восклицание Кочкарева: «Ах ты, крыса старая!»). Брак в пьесе Гоголя предстает постыдным, так как узаконивает связь с женским — грязным — началом. Однако природа женщины не просто бесовская, а бесовски-смеховая, и докладчик перечислил выявленные им в пьесе приметы фольклорного «кромешного мира»: насмешка над всем нерусским (без французского «все уж будет не то»), обратная логика карнавального увенчания (брань как нормативная оценка), снятие границы между реальностью и фикцией («...что ни скажет слово, то и совет... <...> ...не может не прилгнуть»). В «Женитьбе» у комического обнаруживается inferнальная подкладка (окно, в которое выскакивает Подколесин, спасаясь от невесты, в восточнославянском фольклоре служит для связи с потусторонним миром), но в то же время inferнальное предстает комическим (таков Кочкарев — самозванный, демонический патрон брака). В ранних циклах страх женской/брачной угрозы отделялся от автора тем, что выступал частью изображаемого фольклорно-архаического мира; в «Женитьбе» Гоголь дистанцируется от своего страха иначе — передавая его комическому герою в комическом мире. В ходе обсуждения Сергей Серебряный поинтересовался у Иосифа Зислина, можно ли считать женобоязнь болезнью, но Зислин заверил, что в данном случае можно говорить только о психоаналитическом и культурном контексте, психиатрического же диагноза «женобоязнь» не существует. Была также отмечена связь — возникшая совершенно случайно и незапрограммированная — между докладами Зенкина и Иваницкого: в обоих случаях герой желает обладать женщиной и в то же самое время ее боится; однако проблему они решают по-разному: герой Феллини загоняет женщину в рамки билборда, а герой Гоголя сам выскакивает за рамку — в окно.

*Вера Мильчина*

Международная конференция  
**XXVII Большие Банные чтения**  
**«Антропология насилия:**  
**государство, общество, культура»**

(Журнал «Новое литературное обозрение»,  
 22—23 и 29—30 мая 2021 года)

DOI: 10.53953/088696365\_2021\_172\_6\_405

22—23 и 29—30 мая состоялись XXVII Большие Банные чтения «Антропология насилия: государство, общество, культура», впервые за историю конференции прошедшие в онлайн-формате. В центре внимания докладчиков оказались сюжеты, связанные с государственным насилием. Исследователей интересовало то, как различные режимы насилия функционируют и легитимируются посредством госу-

дарственных аппаратов; в какой мере насилие трансформирует память и идентичности тех, кому пришлось с ним столкнуться; каковы делящиеся социальные и культурные последствия пережитого экстремального насилия. Участники конференции также осмыслили, из каких элементов складывается дискурсивная практика применения насилия, как она и ее адресат трансформируются в различных исторических контекстах. Важным мотивом конференции стали культурные репрезентации насилия: когда культура способна стать инструментом критики и денормализации насилия, создавая новые языки разговора о нем, а когда служит средством ее символического оправдания. Следуя многолетней традиции, конференция объединила представителей различных гуманитарных дисциплин: историков, философов, социологов, исследователей культуры и литературы. Всего в конференции приняло участие 18 исследователей из России, США, Германии и Великобритании.

Конференцию открыл Евгений Блинов (ТюмГУ / Институт философии РАН, Токио/Москва) докладом «Путь террора: от воплощения добродетели к абсолютному злу». Вопрос о государственном насилии, ключевой для современных обществ, обладает не до конца проясненным статусом в современной международной юридической практике. Допуская право народа на восстание, эта практика в то же время стремится закрепить за государством право на легитимное насилие. Прослеживая становление этой сложной правовой конфигурации, автор исследует развитие мысли о насилии и «терроре», выделяя в этом процессе четыре этапа. Первый — теоретическая работа Джона Локка, в которой декларировалось право на восстание против тирании. Второй — декларации и манифесты Великой французской революции, где легитимируется право на восстание против несправедливого правления, но делегитимируется восстание против республики как оксюморонное: восстание народа против самого себя. На этом этапе государственный террор становится законным средством против «злоупотребления» правом на восстание и признается в качестве эффективного средства воздействия на «мораль» населения. Третий этап связан с большевистской теоретизацией терроризма: по мнению Троцкого, политическое насилие легитимно, если подчинено цели исторического прогресса и служит возвышению нового, становящегося класса над старым и уходящим. Насилие объективируется, становясь не просто политической практикой, но инструментом самой истории. И наконец, четвертый этап развития теоретической мысли о терроре и насилии — это формирование современной антитеррористической парадигмы и появление концепций превентивной войны против террора. Внутри этих концепций противник перестает мыслиться субъектом политики и становится мишенью, которую необходимо устранить. Следствием и одновременно кульминацией такого подхода стали новые методы ведения дистанционной войны с помощью беспилотных летательных средств, в которых исключался прямой контакт между противоборствующими сторонами. Проблема терроризма стала своеобразной «ничьей землей», находящейся внутри противоречия между политическим действием и государственным правом.

В докладе «Кто и сколько? Жертвы сталинизма в научной историографии и массовые исторические представления в современной России» Олег Хлевнюк (НИУ ВШЭ, Москва) сопоставил популярные нарративы о сталинизме с актуальными научными данными. Многие представления о системе государственного насилия, признанные историками несостоятельными, до сих пор активно циркулируют в российском обществе; среди них, например, идея о том, что сталинский террор был направлен прежде всего против бюрократии, или расхожее мнение о распространенности практики доносов. Однако есть вопросы, разрешение которых, возможно, смогло бы уменьшить количество исторических мифов и фальсификаций. Одним из основных является вопрос о количестве и составе жертв ста-

линской репрессивной системы. Наиболее известными элементами этой системы являются, безусловно, аресты по приговорам чрезвычайных органов, расстрелы, ссылки и заключения в лагеря. Однако они оказываются лишь наиболее видимой частью репрессивной системы — помимо них существовали менее заметные репрессивные механизмы: аресты без последующих приговоров, высылка из города, осуждение без лишения свободы и многие другие. Этим процессам довольно сложно дать количественную оценку, в частности из-за ненадлежащего качества ведомственной статистики. Далее докладчиком были предложены оценки по каждой из категорий: около миллиона было расстреляно в период с 1930 по 1952 год; около 17 миллионов заключенных прошли лагеря, колонии и тюрьмы; около 6 миллионов подверглись депортации; около 2 миллионов прошли заключение без вынесения приговора; около 23 миллионов приговорены к наказаниям, не связанным с лишением свободы. Опираясь на эти данные, можно с уверенностью говорить о десятках миллионах человек, столкнувшихся с системой государственного террора. Кроме того, особенностью сталинской системы являлись криминализация общественных отношений и неоправданно жестокие наказания за незначительные проступки и нарушения, на которые людей толкало бедственное материальное положение. «Классические» уголовные преступления, такие как убийства, изнасилования и грабежи, составляли незначительную часть в статистике обвинительных приговоров, при этом огромная доля приговоров выносилась в рамках массовых кампаний по криминализации социально-экономических отношений. Так, в период с 1940 по 1953 год около 16 миллионов человек были осуждены за нарушение трудовой дисциплины. При обсуждении судебной практики сталинского периода часто можно столкнуться с возражением, что каждую эпоху следует судить по ее внутренним законам, однако существует значительный объем материалов, доказывающих, что жестокие наказания воспринимались с негодованием не только обществом, но и людьми, непосредственно работавшими в области юстиции. Все вышперечисленные факты свидетельствуют о том, что необходимо углубленное исследование сталинского периода, которое позволило бы лучше понять динамику развития диктатур и устройство их репрессивных механизмов.

В докладе «*Насилие провокации как тактика и дискурс: исследование двух политических культур (Россия/США)*» Линн Элен Паттык (Дартмутский колледж, США) рассмотрела феномен провокации как один из методов политической коммуникации и специфическое политическое действие. Размывая границы между словом и делом, спутывая привычные нарративы, подрывая субъект-объектную дихотомию, провокация ставит вопрос о том, что такое насилие и как его распознать. Провокатор стремится поглотить агентность другого, пользуясь им как своим медиальным расширением для достижения целей. Несмотря на универсальность, провокация имеет культурно-специфические формы, которые докладчица рассмотрела на примере двух политических культур: российской и американской. Для русскоязычной политической культуры характерно употребление термина «провокация» в качестве негативного описания определенного вида политического поведения, а слово «провокатор» находится в том же семантическом поле, что «экстремист» и «террорист». Согласно терминологии лингвистики Анны Вежбицкой, понятие «провокация» принадлежит к «культурным ключевым словам», которые отсылают к значимому историческому опыту и отражают определенные способы мысли и действия. В политическом контексте США слово «провокация» используется значительно реже и в меньшем числе контекстов, вместо него в политическом языке существует богатый набор метафор: например, *false flag* («операция под чужим флагом»), а также понятия *triggering* (действие, направленное на оскорбление ценностей и идеалов оппонента) и *owning* (стремление к униже-

нию и подавлению оппонента в публичной конфронтации), которыми в интернете пользуются представители правых взглядов. Далее автор различает два вида политической провокации: манипулятивная и конфликтная. Целью манипулятивной провокации являются сторонники субъекта провокации: он стремится «инфицировать» их определенными выгодными для себя аффектами и состояниями. Теория манипулятивной провокации, описанная медиаисследователем Валентином Степановым, сходна с теорией заражения, предложенной Львом Толстым для описания действия искусства. В рамках этой теории становится возможным проанализировать речь Трампа 6 января 2021 года, предвещающую штурм Капитолия. Несмотря на отсутствие явных указаний и призывов, речь была воспринята сторонниками как руководство к прямому действию. Другой вид провокации — конфронтационный, концептуализированный немецким исследователем Райнером Парисом — был использован Алексеем Навальным, вернувшимся в Москву под угрозой ареста. Эта провокация направлена уже не на сторонников, а на субъект власти в условиях асимметрии сил. Провокатор заставляет власть действовать в навязанном ей сценарии, чрезмерными и неадекватными реакциями обнажая собственное устройство и дискредитируя себя. Кроме того, такой вид провокации позволяет актуализировать в медиапространстве себя и свою повестку. Описанные события, произошедшие в различных контекстах, показывают, что провокация является чрезвычайно эффективным средством политической коммуникации.

В докладе *«Государственное насилие, чрезвычайное положение и роль царя»* Нэнси III. Коллман (Стэнфордский университет, США) обратилась к вопросу о том, как Российское государство использовало и легитимизировало насилие в уголовном законодательстве в XVII—XIX веках. Физическое насилие как инструмент дознания и способ наказания за уголовные преступления активно использовалось в судопроизводстве XVII века. Применение насилия регламентировалось различными правовыми актами (в частности, Соборным уложением и Новоуказными статьями) и в целом не сильно отличалось от юридической практики других государств. Это сходство обеспечивалось общей юридической основой — римским правом, на котором базировалось законодательство большинства европейских стран. Оно подразумевало совмещение в одной фигуре роли судьи и дознавателя, а также требовало для вынесения вердикта недвусмысленного доказательства, которое добывалось при помощи пыток. Помимо этой юридически закрепленной формы применения насилия существовала и другая, характерная для раннеמודерных европейских обществ: философы и теоретики насилия называют ее «чрезвычайным положением» (state of exception). Этой формулой описывается право государя использовать чрезвычайное насилие во время опасности для страны и всеобщего блага («законная незаконность»). Примером реализации такого права на насилие может быть эпизод выдачи двух бояр государем Алексеем Михайловичем во время Соляного бунта 1648 года. На протяжении всего XVIII века можно говорить о тенденции к снижению количества насилия в юридической практике Российской империи: смертная казнь фактически была отменена императрицей Елизаветой Петровной, ее применение сохранилось лишь за государственные преступления — бунт и измену. Уложение о наказаниях уголовных и исправительных 1845 года, закрепившее ограничение смертной казни, использовало риторику «чрезвычайного положения», воспроизводя патерналистское и архаичное представление о монаршей власти. Исключением в тенденции к снижению уровня государственного насилия были приграничные территории империи, включающие в себя казачьи степи, Кавказ и среднеазиатские области, которые существовали в режиме военного положения.

В завершающей части доклада исследовательница обратилась к феномену крепостничества и его рефлексии российскими и европейскими интеллектуалами на-

чала XIX столетия. Докладчица подчеркнула необходимость проблематизировать эссенциалистское представление о монолитности практик государственного насилия в Российской империи: они различались в зависимости от гендера, социального статуса, возраста, региона и т.д. Прямые и обобщающие сравнения с опытом соседних государств также непродуктивны: невозможно говорить о «большем» или «меньшем» уровне насилия — для этого не существует необходимого аппарата и количественных данных: уместно рассуждать об общих паттернах и отдельных аспектах практик насилия.

Секцию, посвященную насилию и войне, открыл *Арсений Куманьков* (НИУ ВШЭ / МВШСЭН, Москва) докладом «*Война 2.0: вооруженный конфликт в раннюю цифровую эпоху*», в котором рассматривались процессы взаимовлияния медиа и современных военных конфликтов — процессы медиатизации войны и милитаризации медиа. В начале доклада были рассмотрены процессы военной мобилизации «классических» средств массовой информации, которые, освещая военные конфликты, трансформируют свое содержание и военизируют традиционно «мирный» контент. В качестве примера такой рекрутизации невоенных жанров можно привести милитаризацию прогноза погоды на канале «Россия 24» — с 2015 года в нем обозревались погодные условия в зонах военных конфликтов, в которые была вовлечена Россия (восток Украины, Сирия). Одним из следствий такой медиатизации войны становится ее виртуализация — содержание военного конфликта исчерпывается его медийным представлением. Эта логика замещения события его медиапредставлением была описана еще Бодрийяром в серии эссе, посвященных войне в Персидском заливе. Вопрос о подлинности репрезентаций исчезает, в то время как сами репрезентации становятся значимыми факторами конфликта: так, сюжет о «распятом мальчике», показанный по российскому телевидению, несмотря на отсутствие подтверждений, оказал значительный мобилизационный эффект. «Новые медиа» также повлияли на содержание информации о войне. Использование социальных сетей подразумевает принципиальную множественность репрезентаций войны, а также высокую вовлеченность медиапотребителей, которые, комментируя и распространяя контент, становятся непосредственными участниками конфликта. Множественность репрезентаций не подразумевает увеличения достоверности: туман войны не рассеивается, а скорее становится более плотным благодаря увеличению количества контента. Так медиа перестали быть средством информирования и пропаганды, став еще одним пространством, в котором разворачивается конфликт.

В докладе «*Насилие и гендер: деятельность женской лагерной охраны в Равенсбрюке с точки зрения микроистории и нарратологии*» *Иоганнес Шварц* (Департамент культуры города Ганновер, Германия) проанализировал различные формы насилия — структурное, символическое, мягкое, экстремальное и другие — в рабочей практике охранниц СС крупнейшего женского концлагеря Равенсбрюк, а также то, каким образом их агентность была связана с их гендерными ролями и установками. Несмотря на то что Равенсбрюк был местом экстремального насилия, исследователи не обращались к анализу поведения женщин-сотрудниц охраны с точки зрения теории насилия. На примере Эммы Циммер, старшей надзирательницы лагеря, представшей по окончании войны перед военным трибуналом, можно проанализировать агентность охранниц лагеря — например, их способность выполнять те или иные протоколы обращения с заключенными либо уклоняться от них. Дело Циммер, которой было предъявлено множество обвинений в жестокости, демонстрирует разнообразные практики насилия — не прямое насилие (доносы заключенных друг на друга), прямое, физическое либо психологическое насилие, а также структурное — недостаток сна и пищи у заключенных, изнурительная ра-

бота. Другая старшая надзирательница, Йоханна Лангефельд, объясняла вышестоящему начальству примерное поведение заключенных тем, что «женщины любят закон и порядок». Ее линия защиты перед военным трибуналом также была обоснована собственным гендером: женщины, согласно ее показаниям, не имели достаточного влияния на положение узников лагеря. Однако, согласно исследовательнице Джейн Каплан, различие между женщинами и мужчинами, служившими в охране СС, заключалось в том, что женщины должны были на службе отказаться от «феминного» поведения. Тем не менее случай Лангефельд показывает, что она гордилась своими «женскими» идеалами закона и порядка. Женщины в рядах охраны СС часто копировали «мужские» черты своих сослуживцев, такие как жестокость и безжалостность, при этом подчеркивая свою женственность с помощью украшений и прически. Женщины-надзирательницы не отказывались от феминности, а скорее трансформировали ее под условия лагеря, успешно интегрируясь в его социальную структуру.

*Регина Мюльхойзер* (Гамбургский фонд развития науки и культуры / Гамбургский институт социальных исследований, Германия) в докладе «*Сексуальное насилие на войне: поведение отдельных солдат, или военная стратегия*» обратилась к анализу свидетельств и документов о сексуальном насилии военнослужащих вермахта на Восточном фронте во время Второй мировой войны. Цель доклада — показать, каким образом военное командование вермахта, воспринимая сексуальное насилие как неизбежное следствие войны, использовало это знание и инструментализировало его. Согласно социологу Ульриху Брёклингу, одной из целей военной подготовки является пробуждение «индивидуальной способности к насилию», и потребность в контроле этой способности ведет к появлению большого числа строгих дисциплинарных мер. За подчинение военной дисциплине государство обещает солдату определенные привилегии и свободы, недоступные другим. Одна из этих свобод, обещанных командованием вермахта солдатам, — свобода «сексуальных приключений». Сексуальное насилие в вермахте считалось преступлением, однако суды рассматривали такие случаи только при вопиющих обстоятельствах или при возможном репутационном ущербе. Сексуальная доступность женщин и девочек была центральным сюжетом солдатских историй, его можно было встретить в песнях, открытках, журналах. Согласно Томасу Кюне, исследовавшему военные эго-документы, совместное пьянство и обсуждение сексуальных историй было способом укрепить товарищество в небольших отрядах — нарушение «гражданской морали» давало солдатам чувство избранности. «Право на сексуальное насилие» также могло обеспечить лояльность солдат командиру, «строгие» же офицеры, наказывающие за сексуальные преступления, рисковали потерять преданность своих подчиненных. Таким образом, инструментализация сексуального насилия происходила сразу на нескольких уровнях: от повседневной солдатской культуры до официального военного и медицинского дискурса, в рамках которого действовало высшее командование вермахта. Кроме того, сексуальное насилие использовалось как форма террора в отношении местного населения и способ дегуманизации противника.

В докладе «*“У нас был период времени, когда вообще боялись говорить, что можно обороняться”*: советская военная стратегия в 1930-е годы» *Егор Соколов* (независимый исследователь, Москва) рассмотрел работы по военной теории, созданные в СССР в 1930-е годы. Анализ этих работ позволяет очертить контуры мышления военных специалистов и понять, как идеологические ограничения военной науки повлияли на катастрофические поражения начала Великой Отечественной войны. В качестве показательного примера может выступать рецепция мысли Карла фон Клаузевица советскими военными теоретиками. В 1920-е годы его фи-

гура была легитимирована благодаря упоминаниям в сочинениях Ленина, который в марксистском ключе интерпретировал знаменитую формулу Клаузевица о связи войны и политики. В этом прочтении война и военная организация общества оказывались обусловлены социальным строем и понимались как манифестация воли господствующего класса — эти взгляды на природу войны стали «здравым смыслом» для советских военных теоретиков, при этом позволив им заниматься исследованием и развитием идей Клаузевица. В 1930-е годы марксистская идея о классово-природе войны превращается в пропагандистский лозунг: советская армия лучше, потому что организована на более прогрессивных общественных основаниях. Эта тенденция к идеологизации военной науки нарастает на протяжении всего десятилетия, что приводит к затвердеванию теории, сокращению пространства обсуждаемых тем и отчуждению военных от глобальных стратегических вопросов, решение которых закреплялось за партией и ее вождем. Военные специалисты замыкаются на обсуждении тактики, анализе военной организации других стран и военных конфликтов прошлого — анализ современных теорий войны становится возможным только в контексте «критики буржуазной науки». Одна из идеологических конструкций, которую невозможно было обсуждать, — наступательный характер стратегии Красной армии, исходивший из положения о ее превосходстве над буржуазными армиями. Таким образом, оборона могла рассматриваться только как вспомогательное средство для подготовки к наступлению. Такая теоретическая рамка привела в том числе и к отсутствию руководящих указаний офицерам в условиях боевых действий лета 1941 года.

*Федор Николаи* (НГПУ им. К. Минина, Нижний Новгород / ШАГИ ИОН РАНХиГС) и *Игорь Кобылин* (ИМУ, Нижний Новгород / ШАГИ ИОН РАНХиГС) в докладе «*Правильная дедовщина*», или «*Я их бил, гонял, давил...*»: *насилие в воспоминаниях российских ветеранов боевых действий на Северном Кавказе*» обратились к вопросу, каким образом ветераны чеченских военных кампаний выстраивали свои биографические нарративы о насилии на войне. В статье «Автобиографическая память ветеранов: систематический обзор смешанных исследований»<sup>1</sup> отмечается связь воспоминаний о войне с «гегемонистской цензурой» — общественным консенсусом вокруг военного конфликта. Доминирующие общественные нарративы в значительной степени обуславливают отношение бывших участников войны к своему военному опыту: если в воспоминаниях ветеранов войн XIX — начала XX века доминируют героические мотивы, то участники конфликтов второй половины XX века, таких как Вьетнамская война или португальские колониальные войны, воспринимают свой опыт негативно и видят себя скорее жертвами политической конъюнктуры. Конфликт идентичности, порожденный дистанцией к собственному прошлому, носит терапевтический характер, позволяя критически отнестись к пережитому опыту насилия. Воспоминания участников чеченских войн выстроены другим способом: для многих из них доминирующими оказываются еще советские модели военного мемуара, такие как выступления в школах или интервью корреспонденту официальной газеты. Кроме того, гегемонистский нарратив вокруг этих конфликтов так и не сложился, из-за чего бывшие комбатанты опасаются делиться своим военным опытом. Однако если удастся установить с ними доверительный контакт, то обнаруживается, что у ветеранов не возникает конфликта между гражданской и военной идентичностями — насилие оказывается функционально оправданным. Докладчики рассмотрели нарративы, возникающие вокруг двух видов насилия — внутреннего, относившегося к сослуживцам.

1 *Islam A., Sheppard E., Conway M.A., Haque S. Autobiographical Memory of War Veterans: A Mixed-Studies Systematic Review // Memory Studies. 2021. Vol. 14. Iss. 2. P. 214–239.*



живцам, и внешнего, направленного на врага. Внутреннее насилие описывалось как средство сплочения бойцов и предотвращения «неправильной дедовщины», способ восстановить дисциплину. «Правильная дедовщина» заключалась в том, что старослужащие выполняли роль патерналистской фигуры, уберегающей молодых бойцов от опасности и применяющей насилие исключительно в дидактических целях. Для описания насилия по отношению к врагу используется богатый нарративный репертуар, помогающий либо легитимировать насилие, снять с рассказчика ответственность за него, либо избежать подробного воспоминания. Для проблематизации этих конвенциональных нарративов необходимо сравнить их с воспоминаниями гражданских свидетелей конфликта, провести границу между рассказом об опыте участника и мемуариста. Кроме того, необходимо выработать новый язык описания военных конфликтов, дистантный по отношению к описаниям войны в модернистских, цивилизационных и этнических терминах.

Следующая секция конференции, «Насилие и общество», была посвящена проблеме радикализации политических форм насилия.

Согласно распространенному нарративу о происхождении терроризма, его современные политические формы были изобретены в Российской империи второй половины XIX века и связаны с именем Дмитрия Каракозова, предпринявшего попытку покушения на императора Александра II, и с радикальными движениями, такими как «Народная воля». В докладе *«Изобретение терроризма в XIX веке в Европе, России и США»* Карола Дитце (Йенский университет им. Ф. Шиллера, Германия) поставила под сомнение устоявшуюся генеалогию терроризма. Немецкий социолог Петер Вальдманн определяет терроризм прежде всего как акт политической коммуникации. Согласно его теории, от других видов насилия терроризм отличает спланированность, направленность против доминирующего политического порядка и символическое сообщение, оказывающееся важнее физического урона. Ключевую роль в распространении сообщения играют медиа, благодаря которым оно может произвести политический эффект: общественный раскол и мобилизацию сторонников. По мнению докладчицы, процесс становления современного терроризма занял меньше десятилетия: его следует отсчитывать с покушения Феличе Орсини на императора Наполеона III 1858 года; покушение Каракозова — последнее в этом ряду. Покушение Орсини отличалось от других покушений на Наполеона III масштабами и было срежиссировано таким образом, чтобы впечатлить свидетелей. Убийство Наполеона III должно было стать сигналом к революции сначала во Франции, а потом и в других странах. Несмотря на неуспех покушения, новость о нем распространилась в Европе и пересекла Атлантику — во многом благодаря действиям Наполеона III, который сделал суд над Орсини публичным, преследуя свои политические цели. Следующим в этом ряду следует считать аболициониста Джона Брауна, захватившего арсенал в Харперс-Ферри. Известно, что изначально Браун намеревался вести партизанскую войну с целью освобождения рабов, но изменил свои планы под впечатлением от суда над Орсини. Действия Брауна привели к поляризации и радикализации американского общества и оказались успешными для распространения политического сообщения. Как минимум три человека были вдохновлены примерами Орсини и Брауна: Оскар Беккер, покушавшийся на короля Пруссии Вильгельма, убийца президента Линкольна Джон Бут и Дмитрий Каракозов. Таким образом, феномен терроризма можно рассматривать как продукт межконтинентальной коммуникации и обучения, в котором важную роль играло развитие медиа и публичной сферы.

В докладе *«Война без мира: милитаризация российского общества как одно из последствий войн в Афганистане и Чечне»* Елена Рачева (Оксфордский уни-

верситет, Великобритания) проследила, каким образом память о военных конфликтах недавнего прошлого трансформируется под влиянием официального идеологического дискурса. На протяжении всех 1990-х годов российское общество крайне негативно относилось к Афганской войне: в 1991 году, по данным «Левада-центра», около 70% россиян назвали ее государственным преступлением. Военнослужащие, участвовавшие в ней, не только не могли рассчитывать на статус ветерана, который был закреплен лишь за участниками Великой Отечественной войны, но и встречались со стигматизацией и маргинализацией со стороны общества, напуганного «афганским синдромом». Отношение к афганскому конфликту начало резко меняться с началом 2000-х годов: уже в 2000 году новоизбранный президент обратился к ветеранам с речью, в которой присутствовали элементы, ставшие основными в последующем дискурсе о войне: преемственность воинов-«афганцев» по отношению к ветеранам Великой Отечественной войны, узы «афганского братства», отвага и верность присяге. Такое описание, однако, не означало признание войны справедливой или важной, но уже в 2010-х война в Афганистане в государственном дискурсе стала одним из эпизодов глобального противостояния международному экстремизму и терроризму, финансируемому Западом. За бывшими участниками войны был законодательно закреплен ветеранский статус, их репрезентация приобретала все более героические формы. Ветеранские организации трансформировались из небольших объединений взаимопомощи и правовой защиты в крупные государственные структуры, чья роль все более смещалась к поддержке государственной идеологии и официальных режимов памяти. Ветераны Афганской войны начали замещать ветеранов Великой Отечественной войны в мероприятиях, посвященных военно-патриотическому воспитанию в школах и на официальных мероприятиях. Две чеченские кампании также оказались вписанными в дискурс противостояния России и мирового экстремизма, спонсируемого Западом. Таким образом, при участии ветеранских организаций сложился нарратив единой войны, в которую вовлечена Россия, от Великой Отечественной до современных конфликтов в Южной Осетии, на Донбассе и в Сирии. Один из интервьюеров докладчицы, ветеран Афганской войны, так объясняет школьникам необходимость передачи военного опыта: «Я уже воевал, а у вас еще будет ваша война».

В докладе *«Как заключение в ГУЛАГе повлияло на маньчжурских русских? Сравнение историй вынужденных и добровольных переселенцев из Маньчжурии в СССР»* Лори Манчестер (Университет штата Аризона, США) рассмотрела, как складывались жизненные стратегии и биографические нарративы репатриантов и как они меняются под воздействием государственного насилия. На момент входа советских войск в Маньчжурию в 1945 году там существовало самое многочисленное сообщество русских эмигрантов, многие из которых были участниками Белого движения. Согласно воспоминаниям, эмигрантов охватило чувство эйфории от победы и воссоединения с соотечественниками, однако вскоре развернулись крупномасштабные репрессии, затронувшие около 10 тысяч человек — в основном мужчин, добровольно либо принудительно сотрудничавших с японской администрацией. Чаще всего репрессированных приговаривали к десяти годам лагерей. С 1945 года начался стремительный процесс советизации Маньчжурии — закрытие эмигрантской прессы, ограничение контактов с внешним миром. Маньчжурия стала закрытым обществом под советским контролем. Когда в 1954 году эмигрантам было предложено вернуться в Советскую Россию, большинство согласилось по разнообразным причинам: молодое поколение восприняло коммунистическую идеологию, другие видели возвращение дореволюционных идеалов в ослаблении гонений на Церковь и восстановлении престижа военных, некоторые боялись эмигрировать в капиталистические страны под страхом репрессий. Всего более

100 тысяч человек переселились в Советский Союз. Подавляющее большинство репрессированных «харбинцев» также осталось в Советском Союзе, приняв советское гражданство. Как добровольные переселенцы, так и пережившие репрессии образовывали в Советском Союзе «диаспоры на родине», однако их восприятие советского общества и биографические нарративы значительно различались. Для репрессированных важное значение имел Харбин до 1945 года, который они воспринимали как часть дореволюционной России. Часто воспоминания о нем предваряют воспоминания о лагерном опыте, что нехарактерно для других лагерных мемуаров, действие которых начинается уже в заключении. Для добровольных репатриантов даты, разделяющей жизнь на до и после, чаще всего не существует: в отличие от репрессированных, они были готовы воспринимать себя «советскими людьми» и интегрироваться в советское общество. Репрессированные не могли воспринять СССР своей родиной, однако для них играла заметную роль идея «вечной России» и долга перед ней. После 1991 года вынужденные переселенцы наконец почувствовали, что «вернулись домой», а добровольные переселенцы, наоборот, испытали чувство потери родины из-за утраты социального статуса и резких общественных изменений — все это в какой-то степени возродило их «харбинскую идентичность». Именно «харбинские ценности» — скромность, трудолюбие, честность, практичность, — по мнению представителей обеих этих групп, помогли им выжить и интегрироваться в Советском Союзе.

Завершал блок, посвященный насилию и обществу, Ханс Ульрих Гумбрехт (Стэнфордский университет, США) докладом «*Насилие толпы: интеллектуальное упражнение о двусмысленности*». Согласно Гумбрехту, сегодня насилие стало одним из главных понятий гуманитарных наук, и пристальное внимание интеллектуалов к нему обусловило еще один, практически не артикулированный, но чрезвычайно важный «поворот» в гуманитарном знании — моралистический. Интеллектуалы, озабоченные тем, чтобы находиться на верной стороне, то есть на стороне жертв, трактуют насилие слишком расширительно, размывая границы понятия. Такой подход, чреватый неуважением к жертвам физического насилия, не оставляет места для вопроса о том, чем оно является в качестве антропологической константы. Гумбрехт предложил свое определение насилия, которое подчеркивает его физическое и телесное измерение: «захват телами пространства вопреки сопротивлению других тел». Обращаясь к собственному опыту спортивного болельщика, докладчик отметил, что ситуация пребывания в толпе неизменно содержит — в потенциальной и непроявленной форме — угрозу насилия, непосредственно связанную с ликованием. Интеллектуалы всегда двусмысленно относились к толпе и ее манифестациям — с одной стороны, существует мифология «харизматического насилия» толпы, когда она без руководства лидеров совершает героическое освобождающее действие, такое как штурм Бастилии. С другой стороны, толпа всегда вызывает подозрение, которое можно проследить в европейской интеллектуальной традиции от Лебона до Фрейда, Ортеги-и-Гассета и Канетти — толпа связана с риском потери рациональности. По наблюдению Гумбрехта, в опыте толпы всегда присутствуют три измерения: латеральное — связанное с находящимся рядом другим, транзитивное, относящееся к месту, к которому обращен коллективный взгляд, и телесное (gooseflesh), связанное с интенсивностью в делезианском смысле — становление субъекта частью группы, основанной на общем телесном присутствии. Этот опыт интенсивности, согласно Гумбрехту, связан с потенциальностью насилия. Стремление элиминировать насилие может вести к его дисперсии и большей непредсказуемости, поэтому важна как новая антропология насилия, так и общественные ритуалы, такие как спортивные матчи, концерты и другие «места толпы», в которых это насилие реализуется в регламентированной форме.

Последний блок конференции, посвященный культурной репрезентации и рефлексии насилия, открыл Андрей Зорин (Оксфордский университет, Великобритания / МВШСЭН, Москва) докладом «*Чему улыбался Платон Каратаев — к предьстории толстовской философии преступления и наказания*». Имя Льва Толстого неразрывно связано с его апологией ненасилия, являвшейся ключевым моментом его версии христианства. Толстой признавал, что, хотя идеал ненасилия и является абсолютным и не может быть подвержен теоретическому пересмотру, отклонение от него неизбежно происходит в жизненной практике. Суть нравственной жизни, таким образом, заключается в усилии человека на пути нравственности. Основным вредом насилия, по Толстому, причиняет душе человека, его совершающего, и самыми тяжкими формами насилия признаются те, которые закрывают человеку путь к раскаянию. В этой иерархии криминальные преступники как осуждаемые обществом обладают большими шансами на спасение. Ниже находятся убивающие по приказу — палачи и солдаты. На дне нравственной бездны — те, кто отдают приказы убивать — от судей до царей. Диалектика насилия и наказания отчетливо раскрывается в эпизоде из «Войны и мира», в котором Платон Каратаев рассказывает Пьеру Безухову историю о купце, несправедливо обвиненном в убийстве. Этот сюжет был настолько важен для Толстого, что он использовал его второй раз — в рассказе «Бог правду видит, да не скоро скажет». В этом эпизоде важным оказывается не только способность убийцы к раскаянию, но и бессилие власти: официальное помилование опаздывает, и купец, «прощенный Богом», умирает. Власть оказывается неспособной ни на справедливый суд, ни на помилование.

Евгений Пономарев (ИМЛИ РАН, Москва) в докладе «*Антропология насилия в ранней советской литературе*» поделился наблюдениями о репрезентации революционного насилия в советских и эмигрантских текстах 1920-х годов. Уже в самых ранних пореволюционных текстах смысл революционного насилия помимо политической прагматики наделялся автономной ценностью. Насилие, направленное против представителей «господствующего класса» и его агентов, докладчик предлагает описывать отталкиваясь от концепции жертвоприношения Рене Жирара. Жертвы этого насилия, как и жертва у Жирара, оказываются исключенными из общественного порядка, лишены гражданской идентичности, субъектности и имени. В отличие от жираровского жертвоприношения, исключая мотив мести, революционное насилие предстает как акт возмездия, отмщения за угнетение. В то же время складывается дискурс героической революционной жертвенности, примеры которой обнаруживаются в большом количестве текстов: от революционного гимна «Вы жертвою пали в борьбе роковой» до «Голого года» Пильняка и «Разгрома» Фадеева. Количество павших в борьбе революционеров как бы подтверждает величие дела революции — когда в советском каноне эпика Гражданской войны сменится эпикой Великой Отечественной войны, эта модель будет воспроизведена и там. Героические жертвы во имя революции, в отличие от других, не лишаются своей субъектности и идентичности — напротив, они обладают голосом и способны напутствовать своих последователей. В этом мотиве прослеживается его религиозный генезис: жертва революционеров подобна жертве Христа. В 1930-е годы мотив насилия против «предателей» и «бывших людей» начинает табуироваться — их «уводят» и «передают компетентным органам», революционеры также перестают быть агентами насилия, за ними закрепляется лишь роль жертвы. В ходе обсуждения доклада дискутировалась правомерность применения антропологической концепции Жирара к большевистскому насилию: в какой мере модель, предложенная для традиционного общества, может описывать модерное насилие. Карола Дитце также обратила внимание, что дискурс глорификации ре-

волюционеров-мучеников прослеживается с начала Великой французской революции и развивается на протяжении всего XIX века.

*Михаил Немцев* (независимый исследователь, Москва) продолжил сессию, посвященную репрезентации насилия в культуре, докладом «*Курц, апостол насилия: идеология и насилие в “Сердце тьмы” Джозефа Конрада и “Апокалипсисе сейчас”*», в котором обратился к репрезентации насилия в массовой культуре. В центре доклада находилась мысль о насилии, воплощенная в фигуре Курца. В обоих случаях приближение повествователя к Курцу происходит постепенно, через слухи о нем, голос Курца звучит прежде непосредственного столкновения с ним. Оба Курца — самые эффективные акторы: Курц Конрада — лучший торговый агент, Курц Кополы — офицер, наиболее эффективно ведущий войну. В «Сердце тьмы» Курц — методолог цивилизации, создатель трактата о приобщении дикарей к цивилизации, в конце которого помещена фраза, находящаяся в парадоксальном противоречии с его содержанием: «*Exterminate all the brutes!*» («Уничтожить всех скотов!»). В фильме звучит ее рефрен: «*Drop the bomb! Exterminate them all!*» («Сбросить бомбу! Уничтожить их всех!»). Курц имеет дело с основным противоречием войны, в которой декларируемые цели цивилизации могут быть достигнуты только применением абсолютного насилия. Сумевший добиться полубожественного статуса в обоих повествованиях, он снимает это противоречие, максимумом насилия добиваясь максимума цивилизации. Курц умирает, оставляя после себя учеников и наследие, указывая на насилие как основной принцип европейской цивилизации.

Доклад *Ильи Калинина* (СПбГУ / НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) «*Путешествие из “Петербурга” в “Москву”, или О нормализации трансгрессии*» был посвящен размышлению о соотношении культуры и насилия и переходу границы между ними в контексте недавней российской истории; этот переход и концептуализировался как трансгрессия. Названия городов здесь выступают как социокультурные симптомы эпохи 1990-х (символической столицей которой можно считать Петербург) и эпохи 2000-х и 2010-х годов (со столицей в Москве). В постперестроечное время именно на Петербург как альтернативу московскому центру проецировались коллективные представления о новой жизни в новой стране. Город часто называли не только «культурной», но и «криминальной столицей» России, что вполне соответствует выявленной В. Топоровым антиномичности «петербургского текста». Обратив на это внимание, Калинин обнаруживает характерную для 1990-х структурную гомологию между работой механизмов культуры и механизмов преступности и насилия. Подвижность границ и возможность их перехода была свойственна и культурной сфере (как области производства различий и выхода за пределы обыденности), и криминальному миру (где постоянный передел сфер влияния тоже был сопряжен с переходом границ). Переход границ между культурой и криминалом происходил на разных уровнях: это и мода на криминальную субкультуру (что заметно уже по фильму «Асса»), и экономические связи между высокой культурой и преступным миром, и телевизионные проекты на криминальную тематику, и даже предвыборные агитационные открытки, на которых культура и криминал оказались в буквальном смысле оборотными сторонами друг друга. И культурное производство, и криминальные практики в 1990-е годы можно описать через нарушение нормы, через перехват у государства контроля над культурной традицией, права на институциональное строительство и монополии на насилие. Производство новых художественных форм и механизмы накопления капитала, сопровождавшиеся захватом и деконструкцией старого, обладали общим основанием, которое Калинин усматривает именно в трансгрессии. Однако в современной ситуации и культура, и криминал приобрели отчетливо нормативный характер и институционализировались; если раньше насилие возникало как инструмент пересечения гра-

ниц между зонами культуры и криминала и внутри этих сфер, то сегодня оно стало инструментом защиты этих границ и призвано их производить. Иллюстрируя этот тезис, Калинин приводит в пример трагическую судьбу трех волн акционизма (группа «Война», «Pussy Riot», Петр Павленский). В дополнение к докладу Андрей Зорин отметил, что взаимосвязь культуры и насилия в контексте трансгрессии не специфична для 1990-х годов, а, напротив, совершенно стандартна для современной эпохи, начиная еще с «Разбойников» Шиллера. Специфика этой тенденции в контексте культурного мифа о 1990-х обсуждалась в ходе дальнейшей дискуссии.

Продолжая тему трансгрессии и насилия, *Марк Липовецкий* (Колумбийский университет, США) в своем докладе «Трикстер и насилие» поставил под вопрос устоявшееся представление о трикстере как фигуре, которая не прибегает к насилию, но имитирует его. Трикстер как мифологический и фольклорный персонаж традиционно выступает в качестве воплощения неразрывной связи хаоса и свободы; эта диалектика сохраняется и в фигуре трикстера в советской, постсоветской и современной культуре. Советский субъект-трикстер, постоянно обманывающий систему (будь то бандит Бенья Крик из «Одесских рассказов» И. Бабеля, аферист Остап Бендер или персонажи Булгакова), трансгрессивен по отношению к доминирующим культурным нормам. Липовецкий показывает, что речь Бени Крика строится по особой логике и разворачивается в мессианском времени: по Дж. Агамбену, это время совпадает с моментом «сейчас», в котором имманентное и трансцендентное, жизнь и возможное спасение неразделимы (хотя, разумеется, трикстер — мессия иронический, как и подобные Бене Крику персонажи Хулио Хуренито или Венички Ерофеева, за каждым из которых стоит свое видение новой эпохи и своя формула хаоса и свободы). Сила трикстера — это «власть без власти», которая не покушается на систему, но эксплуатирует ее противоречия. Однако Липовецкий отмечает, что несмотря на это насилие оказывается неотъемлемой частью нарратива трикстера: когда Бенья Крик с помощью насилия «спасает души» своих жертв во имя нового миропорядка, перед нами пародийное осуществление революционного мессианизма. Подтверждения тому, что трикстерский метод может быть далеко не бескровным, можно найти также и в современной западной культуре и политике: Липовецкий рассматривает фильм «Джокер» (2019), где главный герой, совершая насилие, становится мессией революции. Этот фильм прочитывается как диагноз современной культуре, в которой стратегия трикстерства как ненасильственного сопротивления цинизму власти исчерпала себя — ведь сама система уже освоила эту стратегию и превратила ее в орудие репрессии (здесь можно упомянуть как президентство Трампа, так и путинский режим: в обоих случаях деятели власти выступают как профессиональные трикстеры). Трикстер, таким образом, должен быть изобретен заново, чтобы найти новые способы взломать систему изнутри: к примеру, иронический мессианизм по-новому используется в протестных акциях и движениях в современной России (от «Pussy Riot» до Навального). Удастся ли вернуть трикстерству подрывную силу или нужно отказаться от этого метода как скомпрометированного властью? Этот вопрос, поставленный в докладе, взволновал участников дискуссии и позволил прояснить концептуальные различия между трикстерством и цинизмом, а также подробнее обсудить, как на смену 1990-м годам и захвату обществом монопольных прав на материальные и символические ресурсы, которыми раньше обладало государство, пришла нынешняя эпоха, когда государственная власть в свою очередь перехватила и присвоила культурные стратегии, изначально служившие эмансипации от государственной монополии.

*Александра Володина, Сергей Луговик*

## VIII Апрельская междисциплинарная международная конференция «**Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве**»

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ТвГУ, ПсковГУ)

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_418

26—27 апреля 2021 года в рамках проекта «Неканоническая эстетика» состоялась VIII Апрельская междисциплинарная международная конференция «Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве», продолжившая цикл ежегодных конференций, начатый в 2014 году форумом «Все страхи мира: homo в литературе и искусстве». Традиционно конференции проводит Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН совместно с Тверским государственным университетом и Псковским государственным университетом. В предшествующие годы конференции были посвящены таким значимым категориям в литературе и искусстве, как страх, восторг, истина, секрет, нелепица, обман и запрет. Условность выделенных классификаций позволила участникам конференции и в этом году расшатать монолитность значений и предложить собственные трактовки и концепции, но уже в отношении категории ненависти. Филологи, философы, культурологи, киноведы, театроведы, исследователи визуальных искусств обсуждали вопросы эстетического освоения насилия, агрессии, ярости, вражды на современном этапе развития теоретической и историко-культурной мысли. В онлайн-конференции приняли участие специалисты из разных регионов России, а также из Польши, Японии и США.

Как и в 2020 году, оргкомитет принял решение провести конференцию в новом, экспериментальном формате блога<sup>1</sup>. Каждый участник должен был представить письменный текст доклада-выступления для временного размещения на сайте блога. Все исследования были разделены по четырем тематическим заседаниям двух конференционных дней: констатация агрессии, ее преодоление и репрезентация (двойной блок). Это позволило участникам и «слушателям», среди которых были и молодые исследователи, в течение месяца читать и комментировать доклады. Как итог — отсутствие регламента дало время на размышления, на более вдумчивое чтение, а также на развернутые вопросы и ответы. Стоит отметить, что блог поспособствовал оживленным и продуктивным дискуссиям вокруг каждого доклада, что редкость для конференций, проводимых в «живом» формате. В этом году было решено отказаться от пленарных заседаний, однако открытие конференции торжественно состоялось на платформе Zoom, где участники смогли обсудить дальнейшие перспективы работы блога.

На конференции много говорилось не только о содержании, но и о формах насилия — визуальных и лингвистических воплощениях жестокости. В докладах были обозначены основные направления работы — объяснение, интерпретация и сюжетная репрезентация агрессии (как одного из воплощений насилия). Заметно, что в первом тематическом блоке докладов рассматривались материалы, так сказать констатирующие реальность насилия, во втором преимущественное внимание уделялось «опровержению» или отрицанию насилия, а третий (самый объемный) был посвящен представлению о насилии как о Другом (создающемся сторонними наблюдателями). Это условное деление позволяет говорить о своеобразной гегелевской триаде; но тезис, антитезис и синтез в неканонической эстетике выглядели весьма неоднозначно.

---

1 Блог конференции доступен на сайте: <https://zlobaconf.blogspot.com>.

Конференцию открыл председатель оргкомитета *Сергей Денисенко* (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург). Первое заседание «Констатация агрессии» началось с доклада *Ольги Кузнецовой* (МГУ). Ее выступление «*Ненависть в форме медузы (XVII—XVIII вв.)*» было посвящено эволюции эмблематического образа *Invidia* (Медуза, Ненависть, Зависть, Фурия) в русской культуре второй половины XVII — первой половины XVIII века. Исследовательница провела аналогии с более ранними визуальными образами (девица Горгона, мучимая змеями грешница, злая жена), а также выявила влияние западноевропейской эмблематики на литературные тексты русских авторов раннего Нового времени. Докладчица отметила действие механизма культурной памяти, позволяющее проявляться одним и тем же качествам в персонажах и аллегориях разного происхождения. Образ Медузы, вызывающий в памяти муки лохматых озлобленных грешников и демонические визуальные характеристики, остается узнаваемой формой выражения негативной экспрессии для зрителей и читателей XVIII века.

*Ирина Лобакова* (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург) в докладе «*Страх — жестокость — насилие — страх: об объяснении поступков Ивана Грозного в литературе XVI—XVII вв.*» представила историко-литературную репрезентацию агрессии и жестокости личности Ивана Грозного на материале «Хронографа» 1612 года и других исторических повестей. Докладчица отметила, что составитель «Хронографа» делил правление Ивана Грозного на доброе (то, что было при царице Анастасии) и на злое (то, что возникло после ее кончины), а князь А.М. Курбский — на разумное (при Избранной раде) и презлое (после ее падения), то есть связанное с внешними факторами. Однако докладчица также подчеркнула, что создатели исторических повестей о конфликте царя и митрополита Филиппа, следуя «Житию» митрополита Филиппа, иначе объясняли причины «кровопийственной» жестокости государя: он «стал своих ближних бояться». В XVII веке такая мотивировка имела ряд нюансов, однако понимание связи страха и жестокости почти на триста с лишним лет опередило выводы психологов о страхах (фобиях) как основах ненависти человека.

Генетически сходному с трагедиями Вольтера «Эрифилы», «Меропа», «Семирамида» сюжету трагедии А.П. Сумарокова «Гамлет» (1748) о мести наследника узурпатору его престола был посвящен доклад *Антонина Дёмина* (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург) «*Финал сумароковского “Гамлета” и “Меропа” Вольтера*». Исследователь утверждает, что сюжет сумароковского «Гамлета» в части брачного соперничества Гамлета и Клавдия за руку Офелии и счастливой, хотя и кровавой, развязки не является оригинальным изобретением автора, но находится в зависимости от названных трагедий Вольтера, которые в разной степени были знакомы Сумарокову, а одна из них — «Меропа» — была им высоко ценима. Докладчик выразил уверенность, что рассмотрение сумароковского подхода к сюжету «Гамлета» на широком материале в дальнейшем поможет выявлению связи русского поэта и драматурга с великим французским современником.

В докладе *Александра Сорочана* (Тверской государственный университет) «*Викторианская порнография, эдвардианская эротика, георгианский фетишизм: насилие и жестокость в исторической поэтике жанра*» речь шла об анонимных порнографических текстах и их эволюции в англоязычной литературе середины XIX — начала XX века, о ретроспективном формировании представления о «викторианской флагеллантской порнографии», а также о трансформациях исходных текстов. Основная идея докладчика — эволюция «литературы для взрослых», в которой речь идет о сексуальном насилии и БДСМ, совершается от «порнографии» к «фетишизму». Место возбуждающего действия сначала занимает описание эмоций, а затем «возбуждающая вещь». Фетишизация насилия ведет к сознательному



отказу авторов от порнографического контента. В данном случае можно говорить об отчуждении эмоций и разрушении чувственности — такие книги, как «Признание леди Кут» или «Мисс Высокие Каблуки», позволяют поставить целый ряд серьезных вопросов, связанных с эволюционирующим определением порнографии и исследованиями травмы и рабства.

Доклад, посвященный провокационной теме, вызвал оживленную дискуссию, в ходе которой были обозначены основные проблемы изучения порнографической литературы в контексте исторической поэтики. Антон Дёмин предложил расширить контексты анализа жанровой литературы, несомненно связанной с системой этических, психологических, сексологических и юридических категорий. Анастасия Липинская продолжила эту мысль, отметив, что порнография и литература ужасов чем-то похожи: они являются отражением страхов и желаний, типичных для конкретных периодов «акцентуации», связанных с характерными для данного времени угрозами и ограничениями.

Литературную интерпретацию агрессии в своем выступлении «*Агрессивный персонаж в сюжетном поле “спокойного” текста (Тарантьев в “Обломове” И.А. Гончарова)*» продолжил Сергей Денисенко (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург). Исследователь предложил рассмотреть фигуру Тарантьева, второстепенного персонажа, активно изменяющего сюжетный ход романа И.А. Гончарова «Обломов» и, соответственно, жизнь Обломова. Автор предполагает, что образ Тарантьева может восходить к гоголевскому Ноздреву. Именно с появлением такого агрессивного, по мнению докладчика, персонажа жизнь главного героя начинает кардинально меняться, ведь с ним связаны кульминационные точки «спокойного» сюжета. Денисенко подчеркнул, что в русской литературе этот роман Гончарова стоит особняком: в сюжете его нет активных персонажей, кроме Тарантьева, на которого автором возложена сюжетобразующая роль. Исследователь утверждает, что теоретическое отведение подобной роли Гончаровым Штольцу превратило бы роман в любовный и совсем уничтожило бы «вечный тип» Обломова, что, в свою очередь, стало бы «преодолением обломовщины». Доклад сопровождался продолжительной дискуссией о дальнейшей роли агрессивного персонажа в романе. Оказалось, что о схожести образа Тарантьева и гоголевского Ноздрева литературоведы не писали. Илона Мотеюняйте отметила, что антагонизм персонажей не позволяет судить об авторской оценке, а активность «злого» Тарантьева проясняет неочевидный конфликт, учитывая его необходимость для развития любого действия и сюжета, поэтому можно с большим основанием говорить о симпатиях Гончарова.

Первое заседание завершилось экскурсом в кинематографию — в докладе *Марины Загидуллиной* (Челябинский государственный университет) «*Мизантропия как метафора: “Меланхолия” Ларса фон Триера и “Душа” Пита Доктера*». Поскольку мизантропия как вариант «обезличенной ненависти к человечеству» становится частью концепций этих фильмов, то сравнительный анализ сюжетов позволяет выявить ряд сходных поворотов, дающих возможность усмотреть закономерности концептуализации мизантропии как феномена. Исследовательница пришла к выводу, что каждый из авторов показывает самодостаточность индивидуалистической парадигмы, единственная уязвимость которой скрыта внутри нее самой: пока личность не считает вопросы собственной асоциальности значимыми, они таковыми не являются. В фильме Триера показан путь избавления героини от значимости таких вопросов, в фильме Доктера прослежены последствия «нагрузки» мизантропической личности такой значимостью.

Второе заседание первого дня конференции «Преодоление агрессии» было посвящено памяти профессора Вячеслава Кошелева, постоянного участника проекта

«Неканоническая эстетика» (см. мемориальный блок: Новое литературное обозрение. 2021. № 168. С.267—322). Юрий Никишов (Тверской государственный университет) в докладе «...Мрачили мятежи и казни» на материале пушкинских поэм «Борис Годунов», «Полтава», «Медный всадник» и «Пиковая дама» показал свое видение конфликта автора в оппозиции «правитель/подданный». Эту тему, но уже обратившись к тексту иного жанра, продолжил Сергей Фомичев (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург) в докладе «Сказка Пушкина о добром мужике и злой старухе». Исследователь утверждает, что кумулятивный сюжет пушкинской сказки проявлялся в цепи отрицаний временно достигнутых феноменов, когда усиление несправедливой власти закономерно стало чревато агрессией.

Агрессивную сторону революции в своем онлайн-выступлении «*“Из такой ненависти ничего доброго никогда не выйдет”*: Французская революция в романе В. Соловьева “Сергей Горбатов”» показала Светлана Васильева (Тверской государственный университет). Основная идея доклада: общее чувство, которым охвачена бунтующая Франция в романе, — ненависть. Революция сравнивается со страшным зверем, выпущенным из клетки, чья «бессмысленность», жестокость и отсутствие созидательных результатов отсылают нас к пушкинской характеристике русского бунта как «бессмысленного и беспощадного». Соловьев предупреждает об опасности фанатической одержимости любой идеей: преданность даже прекрасным, благородным идеям Просвещения, ненависть к существующей несправедливости влекут за собой беспощадную борьбу, превращая народ в толпу, одержимую бессмысленной жестокостью и злобой.

Сохранение исторической памяти, но в провокационном контексте развенчания культа вождя мирового пролетариата рассмотрела Владислава Гайдук (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва) в докладе «*Ненависть к советскому прошлому, или Как художники Ленина съели*». Исследовательница отметила, что ряд выставок и художественных акций 1990-х были направлены на переосмысление советского прошлого. Художественная акция символического поедания Ленина в виде торта мыслилась художниками как очистительный ритуал. Обсуждение доклада было сосредоточено на вопросах о видах современного искусства, их связи с ритуальностью, также затрагивалась тема ненависти к советскому. Александр Сорочан заметил, что эта ненависть не распространяется на Ленина, а само поедание торта связано с архаичным обрядом поедания тела предка, который с ненавистью и забвением никак не может быть связан. Владислава Гайдук подчеркнула, что в этом мероприятии ненависть увидели в основном зрители. Докладчица пояснила, что в приглашениях было подробно указано содержание акции, некоторые категорически отказались от участия, поэтому это был осознанный выбор каждого. Художники сами не до конца понимали, в чем выражался символизм акции — ведь, с одной стороны, возникло то самое забвение, о котором они заявили в начале, а с другой — *обряд поедания тела жертвы*, который рассматривался как нечто сакральное и вечное, что и ускользнуло от организаторов. Докладчица высказала уверенность, что первостепенным здесь был эпатаж, а не смыслы, отсюда и отсутствие конкретики. Илона Мотеюнайте согласилась и добавила, что мероприятие можно соотнести с поисками/освоением новых форм актуальности в искусстве, а обращение к архаике казалось настолько эстетически продуктивным, что ее смыслы оставались «за скобками». Зарубежные СМИ писали в основном о политическом контексте акции как о попытке отказа от советского прошлого, а глумление над христианскими ценностями увидела уже отечественная пресса.

Мотивы необоснованной жестокости и насилия в поэзии Олега Григорьева (1943—1992) детально проанализировала Эльжбета Тышковска-Каспшак (Вроцлавский университет, Польша) в докладе «*Жестокость как метафора абсурда*

*бытия в поэзии Олега Григорьева*». Некоторые произведения поэта основываются на сценах или микросюжетах, содержащих акты насилия и действия, зачастую ведущие к смерти героя. Несомненно, главным принципом поэтики этих стихотворений является преодоление трагизма смехом — черный юмор, отвергающий основы человеческого существования — мораль и нравственность. Исследовательница подчеркнула, что смех, вызванный представленной жестокостью и смертью как ее эффектом, приносит катарсис — очищение от страха перед жестокостью мира и конечностью бытия.

Высказала идею о новых способах репрезентации насилия и агрессии, выходящих за границы описательности, *Полина Семенова* (СПбГУ) в докладе «*Дискурс насилия и агрессии в романном творчестве А. Роб-Грийе: Молчание и умалчивание как способы опосредования насилия*». Исследовательница утверждает, что единственный эпизод в романе А. Роб-Грийе «Соглядатай», напрямую связанный с применением насилия, — «несуществующее убийство», совершенное на предполагаемой и в буквальном смысле пустой странице истории. Все это создает эффект дистанцирования и позволяет читателю самостоятельно определить проблематику повествуемой истории и релевантную нравственную модель восприятия событий, а также реконструировать насильственный дискурс в соответствии с позволенными для него деталями и элементами.

Завершающий доклад первого дня «*Освобождение как акт насилия в стендапе Саймона Амстелла “Set Free”*» *Анастасии Сердюк* (Томский государственный университет) продолжил тему преодоления агрессии с помощью смеха. Докладчица показала, что на сегодняшний день большинство исследователей сходятся во мнении, что сущность стендапа диалогична и шутки имеют значение только в единстве с идеями, которые комик стремится передать аудитории. В монологе «Set Free» («Освобождение») (2019) Саймон Амстелл совершает своего рода акт насилия за счет своей откровенности, намеренно вводя аудиторию в состояние, близкое его собственному — состояние стремления к высшей и, вероятно, недостижимой гармонии, освобождению, необходимому не только каждому человеку, но и всему человечеству.

На третьем и четвертом заседаниях конференции, прошедших во второй день, исследователи рассуждали о способах репрезентации агрессии в литературе и искусстве. *Анастасия Липинская* (СПбГЛТУ им. С.М. Кирова) попыталась ответить на вопрос, в чем заключается особенность визуализации насилия в готической новеллистике, не принадлежащей к «литературе ужасов». В онлайн-выступлении «*“Ни один потом не проговорился, что они увидели”: о визуализации насилия в готической новеллистике*» докладчица заключила, что чем ближе текст к жанровому канону готической новеллы, тем более явно в нем работают основные принципы визуализации насилия — показ через намеки и дистанцирование от читателя. Герои готической новеллистики страдают и гибнут, как правило, в столкновении с противниками, принадлежащими к миру сверхъестественного, и для автора важно всегда оставлять лазейку для рационального истолкования происходящего.

Следующее выступление — *Алексея Зыгмонта* (РАНХиГС, Москва) «*“Уже родилась на свет грозная красота”: репрезентации национального мученичества в поэтических жанрах*» — было посвящено взаимоотношению между феноменом национального мученичества (рассмотренного на примерах Французской революции XVIII века, США и Ирландии) и поэтическим творчеством в форме стихов, песен, гимнов и т.д. Поскольку поэтический текст отчасти освобожден от строгого порядка дискурса и причинно-следственных связей, а также воздействует на эстетическое чувство и вдохновляет, он особенно хорошо подходит для работы со смыслами насилия — и это принципиально важно как для мученичества, так и для

национализма. Докладчик рассуждал о том, что стихи, гимны и песни — это идеальные «медиа» для конструирования и воспроизводства значений мученичества, а также своего рода алхимические «реторты» для работы с пассивным (жертвенным) и активным (воинственным) насилием. В обсуждении доклада прозвучали вопросы о специфике ориентальной традиции мученических жанров, о соотношении мученичества и мобилизации, а также о судьбе подобного жанра в России.

Тему исторической репрезентации насилия продолжила Анна Мельгунова (СПбГУ). В рамках доклада *«Язык вражды в аспекте лексических особенностей и его отражение в историческом романе (на материале романов Л. Фейхтвангера “Еврей Зюсс” и “Семья Опперман”)*» исследовательница рассмотрела особенности передачи языка вражды в художественном произведении на примере двух исторических романов Л. Фейхтвангера — «Еврей Зюсс» (1925) и «Семья Опперман» (1933). Среди лексических особенностей языка вражды в данных произведениях Мельгунова выделила лексические единицы со значением «враг», бранные слова (инвективы), лексику с негативной оценочностью, метафоры с семантикой грязи и нечистот. Типична также лексика со значением национальности (прилагательные и существительные) в сочетании с негативно окрашенными словами. Доклад Анны Мельгуновой вызвал оживленную дискуссию о языковом выражении вражды, ее связи с семантикой смерти, о возможной равноправности лексем «смерть»/«враг» и роли этой бинарности в романах, об изменении семантической структуры «еврей» в текстовом поле художественного произведения и о специфичности средств создания образа врага.

Новый литературоведческий подход в исследовании человеческой природы насилия в малой прозе В.М. Шукшина открыла Ольга Минкина (Псковский государственный университет). В докладе *«Насилие в малой прозе В.М. Шукшина»* Минкина выявила две группы насилия человека над человеком, отраженные писателем: физическое и психологическое. Физическое насилие совершается у Шукшина по разным причинам и с разными последствиями. Исследовательница рассуждала о том, что сам Шукшин хоть и признавал присутствие в природе человека склонности к насилию, но психологическое насилие считал большим злом, способным убить душу. Именно для этого он постоянно изображает конфликтные ситуации в человеческом общении.

В заключение третьего заседания был представлен доклад *«Христианская жестокость и сопротивление злу насилием в современном русском детективе»*, в котором изображение насилия в современной массовой литературе интерпретировалось посредством сравнений с произведениями классиков. Ольга Перова (Псковский государственный университет) на основе анализа романов В. Горшкова «В рясе смертника» и М. Серовой «Посланница небес» сделала вывод о соотношении жанровых черт детектива с социальными стереотипами о личности православного священника в современной русской литературе. В русской литературной традиции, исторически формировавшейся под влиянием восточного христианства, изображение насилия связано с отношением к нему в православии. Исследовательница пришла к выводу, что В. Горшков вслед за литературой до XVII века оправдывает насилие как вынужденную меру, допустимую для священника. Однако образы отца Василия и отца Афанасия в романе М. Серовой соответствуют представлениям о недопустимости любого насилия, отраженным в произведениях Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова.

Завершающее четвертое заседание второго дня продолжило тему репрезентации насилия. Выступление Александра Мальшева (СПбГУ) *«Типология и стилистика насилия в петровских “Ведомостях” (1703—1727)»* было посвящено упоминанию различных проявлений жестокости в материалах первой российской газеты

времен Петра I. Докладчик постарался выделить несколько видов насилия: насилие во время военных действий, бытовое насилие (демонстрирует быт и нравы европейцев) и насилие по отношению к животным (дискурс развлечений европейской знати, охотничьи подвиги). Исследователь убежден, что репрезентация насилия в «Ведомостях» как количественно, так и на речевом уровне открывает возможность для диахронического (историко-стилистического) сопоставления новостных сообщений того времени с современными медиатекстами.

*Татьяна Путилина* (Новосибирский государственный педагогический университет) в докладе «*Революция: насилие над личностью и культурой или необходимые преобразования? Семантическая оппозиция “жизнь/смерть” (на материале дневника А. Бенуа 1918—1924 гг.)*» рассмотрела языковое воплощение темы насилия над сферой искусства. Исследовательница рассуждала о том, что борьба сил и идей в мире культуры представлена в тексте через призму семантической оппозиции «жизнь/смерть». Докладчица утверждает, что особенностью идиостиля А. Бенуа является метафора «музей-организм». В свою очередь, в авторской языковой картине мира оппозиция «жизнь/смерть» соотносится с оппозицией «организм/механизм», посредством которой противопоставлены искусство и государство. Путилина заявила, что насилие, в соответствии с концепцией произведения, присуще любому государству.

«*Экзистенциальный бунт и насилие*» в творчестве А. Камю детально показала *Ирина Сазеева* (независимый исследователь, Арзамас). Докладчица говорила о том, что писатель поднимал вопросы протеста против несправедливости и угнетения и соотношения их с проблемой насилия в эссе «Бунтующий человек», где ввел понятие бунта, совершающегося во имя солидарности с угнетенными. Этот бунт может перейти в революцию, когда он предаёт свои истоки и приходит к эскалации насилия. Однако Камю считал, что может существовать и некий «простительный бунт», когда бунтующие ограничивают насилие. Они отрицают в своем угнетателе только действия, направленные против них, а не самого угнетателя как человека.

Балетной интерпретации одной из самых страшных страниц в истории человечества было посвящено исследование *Аяко Кадзи* (Токийский университет иностранных языков, Япония). Трагедия атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки 6 и 9 августа 1945 года нашла творческий отклик у деятелей самых разных видов искусств. Доклад «*Интерпретация трагедии атомной бомбардировки в хореографическом искусстве на примере балета “Хиросима” Л.В. Якобсона*» был посвящен теме художественной интерпретации трагедии атомной бомбардировки на примере балета «Хиросима» на музыку Х. Гурецкого в хореографии Л.В. Якобсона (1904—1975). Исследовательница пришла к выводу, что в своем балете Якобсон стремился показать протест против насилия над мирными людьми не путем создания сюжета о противостоянии добра и зла, а отсутствием сюжетности и концентрации на образах мучений жертв трагедии. Докладчица отметила важную деталь, что, опираясь на панно «Панели Хиросимы» авторства художников Маруки Ири и Маруки Тоси, Якобсону удалось в образе жертв показать предельную жестокость насилия.

Различие форм репрезентации зла в повести братьев Стругацких «Трудно быть богом» и одноименном фильме показал *Станислав Меркушов* (Тверской государственный университет) в докладе «*Семиотика насилия у братьев Стругацких и А. Германа (повесть и фильм “Трудно быть богом”)*». Исследователь уточнил, что сакральной репрезентации зла (у Стругацких) соответствует онтологическая (у Германа). Концепция гетерогенности зла порождает возможность двойкой трактовки коренящегося во зле насилия, которое получает различное толкование в по-

вести и фильме. Автором доклада приводится подробное рассмотрение естественных и функциональных знаков, знаков цветности, знаков пространства, знаков времени, вербальных знаков, символов и т.д., опосредующих феномен насилия в текстах «Трудно быть богом» указанных авторов. Исследование знаковой природы и знаковых систем повести и фильма позволяет обнаружить новые оттенки смыслов в их контекстуальной детерминированности.

Произведения американской поэтессы Адриенны Рич и проявления ненависти в поисках признания и свободы творчества рассмотрела *Анджела Бринтлингер* (Государственный университет штата Огайо, США). Выступление «*“Инструмент в образе женщины”*: Адриенна Рич и воплощения ненависти» было посвящено особенностям поэзии ранних стихотворений Рич, которыми она описывала себя и других женщин в борьбе за признание и свободу творчества. В ее лирических произведениях злость предстает в разных вариантах: она направлена то на автора, то против феноменов мужского мира, мира насилия. Рич «добывает добро своим особым инструментом», чтобы внести в мир свой же вклад как женщина и как поэт. Она находит его в ярости, в злости, в ненависти, и в женской власти, во власти поэтического языка.

«*Насилие на российском экране в контексте переломных эпох: Феномены дореволюционной салонно-психологической драмы и перестроечного некрореализма*» изучила *Александра Петрова* (Челябинский государственный институт культуры). Докладчица убеждает нас, что демонстрация насилия на современном отечественном экране является довольно распространенной практикой — на его эстетизацию работает целая индустрия хорроров и боевиков. Тем не менее совокупный объем подобных фильмов отечественного производства представляется относительно небольшим в сравнении с общим количеством кинотеатральных релизов. Кинематографическая история России зафиксировала два периода, когда насилие на экране являлось доминантной практикой — это дореволюционный и перестроечный кинематограф. В своем исследовании Петрова акцентирует внимание на важности проведения параллелей между всплеском насилия на экране и переломными эпохами в истории страны.

*Екатерина Просолова* (Таврическая академия КФУ им. В.И. Вернадского, Симферополь) продолжила кинематографическую тематику и рассмотрела феномен использования боевиков в качестве средства пропаганды на последнем этапе холодной войны (1980—1991 гг.). В выступлении «*Эстетика насилия в американских боевиках 1980-х гг. как средство пропаганды в холодной войне*» на примере наиболее знаковых фильмов этого периода («Красный рассвет», «Вторжение в США», «Рожденный американцем», «Рэмбо II» и «Рэмбо III», «Зверь» и др.) автор выявила задачи, стоявшие в рамках создания конфронтационного кинематографа. Докладчица детально проанализировала типы репрезентации представителей страны противника в контексте изменений, происходящих на международной арене. Эти изменения определяют характерные способы визуальной и звуковой репрезентации, которые призваны закрепить у зрителя определенный ассоциативный ряд. Дискуссия, сопровождающая доклад Просоловой, была сосредоточена на обсуждении обусловленности выбора докладчицей именно этих кинокартин, о соотносении изображения России в боевиках, в военных и шпионских фильмах той же эпохи (как ни странно, именно в шпионском кинематографе образы русских агентов представлены неоднозначно). Ряд вопросов касался современного понимания категорий «свой/чужой» в контексте определения пропаганды и «мягкой силы».

Второй день международной конференции завершился выступлением *Анастасии Елкиной* (Тверской государственной университет), посвященным агрессии в восприятии и формированию образа «чужого» в путевых текстах советских жур-

налистов и современных российских телепутешествиях. В своем докладе «*Японский бум и агрессия гайдзинов: от публицистики XX в. к телевизионным путешествиям*» исследовательница на обширном материале путевых очерков В.В. Овчинникова («Ветка сакуры», 1971), В.Я. Цветова («Пятнадцатый камень сада Рёандзи», 1986), О.И. Завьяловой («Токио и токийцы: будни, выходные, праздники», 1990) и цикле передач о Японии В.В. Познера и И.А. Урганта «Обратная сторона кимоно» выявила особенности формирования и проявления агрессивного имиджа Страны восходящего солнца. Докладчица попыталась выяснить, почему в нашей современности выгодно проявление агрессии при попытке понять образ Другого и как конкретно это влияет на формирование имиджа Японии в глазах россиян.

Во время подведения итогов работы участники отметили, что визуальное и лингвистическое воплощение жестокости является определенно интересным, однако более важным кажется содержательный аспект, о котором уже говорилось ранее, — объяснение, интерпретация, сюжетная репрезентация агрессии. Последняя категория очень важна, поскольку насилие изображается как нечто внешнее, отчужденное, иное. И взгляд на жестокость как «другое» позволяет освободиться от власти насилия; оно не презентуется, а ре-презентируется, остается Другим, нуждающимся в представлении для «я». И граница «я/Другой» становится границей между гармонией («я») и насилием (Другой). Однако только доклад Анастасии Липинской был посвящен фантастическому измерению насилия, и в этом случае речь шла о достаточно консервативном и условном жанре. Жестокость изображается как нечто реальное, но нуждающееся в репрезентации, опосредованном воспроизведении, предполагающем замену объекта неким означающим (в данном случае сверхъестественным персонажем). Здесь речь шла не о суррогатах и не о фантазмах жестокости, а о попытках воплощения «вторичных феноменов», где репрезентация возникает в силу отсутствия (в момент репрезентирования) объекта, который она репрезентирует.

В заключение организаторы поблагодарили всех участников проекта, открывших читателям путь в гармоничный мир, где ненависть, насилие и жестокость — это отсутствующие категории, нуждающиеся в опосредованном воспроизведении. Докладчики также выразили мнение, что новый формат удался вопреки обстоятельствам и, несмотря на свою агрессивную направленность, оказался весьма миролюбивым во всех отношениях. Он позволил охватить более обширную аудиторию. По материалам конференции традиционно планируется издание сборника научных статей.

*Анастасия Елкина*

## Наши авторы

### **Даниил Аронсон**

(Институт философии РАН, научный сотрудник; кандидат философских наук) daaronson@nlobooks.ru.

### **Олег Аронсон**

(Институт философии РАН, старший научный сотрудник; кандидат философских наук) olegaronson@yandex.ru.

### **Ольга Балла**

(литературный критик, эссеист) gertman65@gmail.com.

### **Вера Баль**

(Томский государственный университет, кафедра общего литературоведения, издательского дела и редактирования, доцент; кандидат филологических наук) balverbal@gmail.com.

### **Илья Будрайтскис**

(Московская высшая школа социальных и экономических наук, преподаватель / ИОН РАНХиГС, Центр современных политических исследований, старший научный сотрудник) ibudraitskis@gmail.com.

### **Татьяна Вайзер**

(«НЛО», редактор / Дрезденский технический университет, Институт сла-вистики, профессор; PhD) tianavaizer@yandex.ru.

### **Татьяна Венедиктова**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), заведующая, профессор; доктор филологических наук) tvenediktova@mail.ru.

### **Александра Володина**

(Институт философии РАН, младший научный сотрудник; кандидат философских наук) sasha.volodina@gmail.com.

### **Илья Герасимов**

(историк) office@abimperio.net.

### **Павел Глушаков**

(независимый исследователь; доктор филологических наук (Рига, Латвия)) glushakovp@mail.ru.

### **Алла Горбунова**

(поэт, прозаик) allagor85@yandex.ru.

### **Людмила Горелик**

(Смоленский государственный университет, кафедра журналистики и культуры речи, профессор; доктор филологических наук) l\_gorelik@rambler.ru.

### **Елена Гречаная**

(независимый исследователь; доктор филологических наук) el.gretchanaia@mail.ru.

### **Анастасия Елкина**

(Тверской государственный университет, филологический факультет, кафедра истории и теории литературы, ассистент) anastasiya031292@yandex.

### **Александр Житенев**

(Воронежский государственный университет, кафедра русской литературы XX и XXI веков, доцент; кафедра теории литературы и фольклора, доцент; доктор филологических наук) superbia@mail.ru.

### **Марина Загидуллина**

(Челябинский государственный университет, факультет журналистики, кафедра журналистики и массовых коммуникаций, ведущий научный сотрудник, профессор; доктор филологических наук) mzagidullina@gmail.com.

### **Людмила Зайонц**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, Институт мировой культуры, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) loza95@yandex.ru.

### **Сергей Зенкин**

(РГГУ, главный научный сотрудник / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (СПб.), профессор / Свободный университет (Москва), профессор; доктор филологических наук) sergezenkine@hotmail.com.

### **Сурен Золян**

(Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Институт гуманитарных наук, профессор / Национальная академия наук Республики Армения, Институт философии, социологии и права, отдел теоретической философии, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) surenzolyan@gmail.com.

### **Петр Казарновский**

(поэт, литературный критик) pjotr@yandex.ru.

### **Андрей Крусанов**

(независимый исследователь) akrusanov@gmail.com.



**В.Н. Крылов**

(Казанский (Приволжский) федеральный университет, кафедра русской и зарубежной литературы, профессор; доктор филологических наук) krylov77@list.ru.

**Татьяна Кузовкина**

(Таллинский университет, Эстония; старший научный сотрудник; PhD) tatjana.kuzovkina@gmail.com.

**Александр Кушнер**

(поэт) kushner36@yandex.ru.

**Денис Ларионов**

(РГГУ, Институт филологии и истории, преподаватель) vseimena79@gmail.com.

**Светлана Лащенко**

(Государственный институт искусствознания, сектор истории музыки, руководитель; доктор искусствоведения) vreikh@mail.ru.

**Анастасия Липинская**

(СПбГЛТУ им. С.М. Кирова, доцент; кандидат филологических наук) nastya.lipinska@gmail.com.

**Анна Лихтикман**

(литературный критик) likhtik1@gmail.com.

**Сергей Луговик**

(независимый исследователь) s.lugovik@gmail.com.

**Александр Марков**

(РГГУ, кафедра кино и современного искусства, профессор; доктор филологических наук) markovius@gmail.com.

**Алексей Масалов**

(литературный критик) uchkuduk202@gmail.com.

**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 Найдич**

(Еврейский университет в Иерусалиме, Израиль; профессор-эмеритус, кандидат филологических наук) larissa.naiditch@mail.huji.ac.il.

**Игорь Немировский**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербургская школа гуманитарных наук и искусств, департамент филологии, профессор; доктор филологических наук) inemirovskiy@hse.ru.

**Федор Николаи**

(НГПУ им. К. Минина, кафедра всеобщей истории, доцент / ШАГИ ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник; доктор философских наук) fvnik@list.ru.

**Вадим Парсамов**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), факультет гуманитарных наук, Школа исторических наук, профессор; Институт гуманитарных историко-теоретических исследований имени А.В. Полетаева, главный научный сотрудник; доктор исторических наук) vparsamov@hse.ru.

**Валерий Подорога****Галина Пономарева**

(Таллинский университет, Эстония; старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) galpo@tlu.ee.

**Кирилл Разлогов****Андрей Ранчин**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) aranchin@mail.ru.

**Евгений Савицкий**

(РГГУ, факультет культурологии, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

**Евгения Самостиенко (Евгения Сулова)**

(ННГУ им. Н.И. Лобачевского, Институт филологии и журналистики, старший преподаватель / Московская школа фотографии и мультимедиа имени Родченко, преподаватель / Московский международный университет, Московская школа новой литературы, преподаватель; кандидат филологических наук) eugeniasuslova@gmail.com.

**Алексей Сергиенко**

(Европейский университет в Санкт-Петербурге, Центр практической философии «Стасис», магистрант) asergienko@eu.spb.ru.

**Александр Скидан**

(«НЛО», редактор; поэт, критик, переводчик) aleskidan65@yandex.ru.

**Станислав Снытко**

(прозаик, критик)  
spaceincutting@gmail.com.

**Ольга Соколова**

(ИЯз РАН, отдел теоретического и прикладного языкознания, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) faustus3000@gmail.com.

**Александр Сорочан**

(Тверской государственной университет, кафедра истории и теории литературы, профессор; доктор филологических наук) bvelvet@yandex.ru.

**Нина Ставрогина**

(поэт, переводчик)  
forsvinningspunkt@gmail.com.

**Сигурд Теннинген**

(Университет Агдера, Норвегия; факультет искусств, научный консультант; PhD) sigurd.tenningen@uia.no.

**Оксана Тимофеева**

(Европейский университет в Санкт-Петербурге, профессор / ТюмГУ, ведущий научный сотрудник; доктор философских наук) oxana\_san@yahoo.com.

**Светлана Толстая**

(Институт славяноведения, Отдел этнолингвистики и фольклора, заведующая; академик РАН, доктор филологических наук) smtolstaya@yandex.ru.

**Александр Уланов**

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

**Тур Ульвен****Мариэтта Чудакова**

(Литературный институт им. А.М. Горького, профессор; доктор филологических наук) marietta.chudakova@gmail.com.

# Summary

## “Through the Layers of Matter and Language”: Reading with Valery Podoroga

Editors: Daniil Aronson, Tatiana Weiser

**Oleg Aronson's** article “Anthropogram, or Viable Thought” shows the connection between the Soviet and Russian philosopher Valery Podoroga's ideas and the works of the formalists, psychoanalysis, and conceptions of the “thinking body,” going from Nietzsche right up to phenomenology and deconstruction. Podoroga offers his means of the fixation of the act of thinking, which the article's author calls “radical defamiliarization.” It allows for the reveal of the “anthropogram” (Podoroga's term), the trace of thought that is left in a work (it is not important whether it is philosophical, literary, or painting). Using the example of Podoroga's comparison of Descartes' philosophy with the painting of Georges de La Tour, it is demonstrated how radical defamiliarization acts as an analytical procedure, revealing the plastic (corporeal, affective) image of what seems to be an abstract idea. This allows for the interpretation of thought as an organic living form of resistance to the world of entrenched cultural models and domineering discursive strategies.

The article “Kafka's Dream Work in Valery Podoroga's Interpretation” by **Oxana Timofeeva** reflects on the connection established by Valery Podoroga between philosophical anthropology and geophilosophy. There are two major philosophical directions that converge in Podoroga's work, which he calls the metaphysics of the landscape and analytical anthropology. The mediator

between a human being and a landscape is the body which Podoroga thinks of phenomenologically, as an experience of existence in the world in general and in the work of literature as a metaphysical landscape in particular. The article analyzes the modes of such mediation in the book *Parabola: Franz Kafka and the Construction of the Dream*, in which Kafka's work is discussed as a dream world.

**Aleksey Sergienko's** article “Essays in Landscape Ecosophy: Space and Creativity in the Philosophical Approaches of Martin Heidegger, Valery Podoroga, and Félix Guattari” examines the question of how is a philosophical work made and by doing so follows Valery Podoroga, who tried to answer this question drawing on the philosophy of Martin Heidegger to see the work as a landscape world of thought, linking the existential experience of the author and the reader in a single image of the meta-physical territory where such an experience becomes possible. The author of the article offers an outline of landscape ecosophy, presenting Valery Podoroga's theoretical encounter with the French thinker Félix Guattari, whose works developed the concept of existential territory in the context of subjectivity production as a new step in the direction of revealing the actual significance of creative activity in the conditions of modernity.

**Ilya Budraitskis** in his article “The Sublime and the Finite: Towards the Escha-

tological Dimension of Aesthetics” reflects on the sublime as one of the defining aesthetic categories proposed by Edmund Burke and Immanuel Kant. Today, the sublime has become an integral element of a popular culture focused on dystopias and catastrophes. However, once placed in the space of cultural consumption, having become “representational”, the sublime has lost its connection to the idea of the finitude of the world and the moral obligations arising from it. This article features a number of attempts to reinterpret the sublime in contemporary culture, revealing the fundamental differences between Burke’s and Kant’s conceptions as well as their socio-political dimension.

In **Valery Podoroga’s** article “The Proximity of the Executioner (Mandelstam’s *Slate Ode*)” the despotic regime of the Stalinist era is examined from the point of view of communication strategies of writing and reading. The graphic symbol of despotic writing is the straight line, and the two fundamental operations that control these writings are profiling and

striking through. Therefore, the despot’s writing is analyzed not from the point of view of a certain meaning it conveys, but rather from the point of view of the regular patterns of distribution of the characters themselves and the construction of the graphic trajectories of its impact. Thus, the reading of the writings of a regime cannot be correct and incorrect. To accept the regime is to copy the symbols of the despot, and the admission of guilt by the victim of terror automatically leads to the inscription of the spoken word in despotic writing. At the conclusion of the article, using the example of Mandelstam’s poetry, the ways in which poetic (graphic) experiments with writing allow one to resist despotic power are examined. Poetic writing creates a space to breathe within the solid walls of Stalinist symbols. But at the same time, Mandelstam’s poetry captures the duality of the image of the despot-executioner: on the one hand is its carnifical proximity, and on the other is the Despot’s inaccessibility and immortality, hence his poems, some denouncing Stalin and others glorifying him.

## To Yuri Lotman’s 100<sup>th</sup> Birthday: Remembrances from Students and Colleagues

Guest Editor: Pavel Glushakov

The section brings together remembrances of his relatives, students, and colleagues. It starts with accounts of direct conversation with Lotman; they all, in some way, speak about his human appeal. Along with the inarguable influence of Lotman’s academic discoveries on their own, for many, the values he held of the individual, unique, and humanistic were important, especially significant in an era of the influence of “class,” “social,” and “collective.” Encountering a dif-

ferent type of thought and a different level of individual freedom formed the personal qualities of his students and informed their humanities knowledge no less than Lotman’s primary directions of research. The aim of this selection of articles is to show the points of interaction with Yuri Lotman as a person that fostered a new view of the world and served as a starting point for their own research and reflection. Among the authors of the remembrances are **Marietta Chudakova, Svetlana**

**Tolstaya, Larissa Naiditch, Galina Ponomarjova, Lyudmila Gorelik, Liudmila Zaionts, Tatjana Kuzovkina,**

**Kirill Razlogov, Suren Zolyan, and Vadim Parsamov.** The section ends with poetry by **Aleksandr Kushner.**

## Redefining Pushkin

**Sergey Zenkin's** article "The Idol's Space: Visual Structures in *The Bronze Horseman*" endeavors to describe how the structure of Pushkin's poem *The Bronze Horseman* shapes the individual experience of its protagonist and its reader. This experience is considered not so much in its lexical as in its visual aspect, taking into account such features of the poem as its narrative structure, the interweaving of two instances of vision and speech (the narrator's and the protagonist), implicit references to "local knowledge" of inhabitants of St. Petersburg, and magical motifs tracing back to romantic fantastic stories. The protagonist's traumatic visual experience consists of changing the perspective from which he looks at the monument of Peter the Great, in a mimetic imitation of the sculpted horse's affect, with the emperor's gestures denoting the space of the city. The monument is experienced as an idol, an image endowed with sacred power and associated with the element of water. The confrontation of a madman with a statue manifests the aesthetic interaction of the author and the protagonist of the poem.

The article "On the Visuality of Pushkin's Poem *Hero*" by **Igor Nemirovskiy** offers a reading of Pushkin's poem *Hero* (1830) in relation to iconography of Napoleon as a tsar/messiah, as well as remembrances of Napoleon, particular about his visit to a plague hospital in Jaffa. The article shows how in Pushkin's poetry, elements of Napoleon's legend carry over into the image of Nicholas I,

which makes it possible for the arguments of the French anti-monarchist polemic to be spread to the image of the Russian tsar.

**Vera Milchina's** article "Again about Justice and Mercy: Another Possible Source of the Finale of *The Captain's Daughter*" suggests adding to the already known sources of the final scene of *The Captain's Daughter* a historical anecdote about Marguerite Lambren — the maid of Mary Stuart, who, wanting to avenge the death of her mistress and her husband, tried to kill Queen Elizabeth of England. When asked by the Queen what she should do with the one who attempted to kill her, Marguerite answered with a counter question: are you asking as a judge or as a queen? When Marguerite heard that she was a queen, she said: Then I should be pardoned. But when Elizabeth asked for assurances that the attempt would not be repeated, Marguerite replied: a favor given with caution ceases to be a favor, and in that case I am ready to be tried. The queen told her courtiers that in thirty years of her reign she had never heard such a lesson from anyone, and she dismissed Marguerite without any conditions. This anecdote, which was repeatedly reproduced in the collections of the XVIII—XIX centuries, is also contained in the *Historical Dictionary of Anecdotes about Love*, which is preserved in the Pushkin library, and the pages on which it is printed are cut. Therefore, there is reason to assume that Pushkin was familiar with this "lesson to the queen", and the opposition of the

queen and the judge, mercy and justice, formulated by Marguerite Lambren, was

reflected in the finale of *The Captain's Daughter*.

## Readings

In the second part of the article “Vladimir Sorokin: 40 Years Wandering in Anticipation of the Desert (The Historical Novel/ Article),” **Ilya Gerasimov** continues to examine the key features of Sorokin’s writing deconstructed almost to the “white” or “zero” level which secured for him an unconditional primacy in post-

Soviet Russian literature, and at the same time the opportunity to position himself outside of literature, comprehending it completely “objectively”, from an outside perspective. Sorokin’s writing is analyzed as a constantly reproduced situation of transgression, in which the living language exists.

## Literary Modernism in Norway: Tor Ulven’s Poetry of Impersonality

The section opens with an article by **Sigurd Tenningen**, “What the Stones Know in Norwegian,” which gives a short, but extremely informative outline of the biography and “poetry of impersonality” of Tor Ulven in the context of post-war Scandinavian literature. This is followed by a selection of his poems from 1983—1993, the most productive and original period in the poet’s artistic life, when he moved away from his inter-

est in surrealism and began focusing on other things, including short, fragmentary prose. Skepticism in regards to traditional narrative forms and the search for a new, non-narrative logic are presented in his essay with the characteristic title of “Unprogrammable.” The section concludes with **Olga Balla**’s essay “The Different Life of Tor Ulven,” which is on the intricacies and strangeness of his book *Replacement*.

Table of contents      No. **172** [6'2021]

BELLES – LETTRES

- 7**                      *Stanislav Snytko. From the Book *The History of Prose in Descriptions of the Earth**

“THROUGH THE LAYERS OF MATTER AND LANGUAGE”:  
READING WITH VALERY PODOROGA

*Editors:* Daniil Aronson, Tatiana Weiser

- 14**                      *Daniil Aronson, Tatiana Weiser. From the Editors*
- 17**                      *Oleg Aronson. Anthropogram, or Viable Thought*
- 27**                      *Oxana Timofeeva. Kafka’s Dream Work in Valery Podoroga’s Interpretation*
- 37**                      *Aleksey Sergienko. Essays in Landscape Ecosophy: Space and Creativity in the Philosophical Approaches of Martin Heidegger, Valery Podoroga, and Félix Guattari*
- 51**                      *Ilya Budraitskis. The Sublime and the Finite: Towards the Eschatological Dimension of Aesthetics*
- 64**                      *Valery Podoroga. The Proximity of the Executioner (Mandelstam’s *Slate Ode*)*

TO YURI LOTMAN’S 100<sup>TH</sup> BIRTHDAY:  
REMEMBRANCES FROM STUDENTS AND COLLEAGUES

*Guest Editor:* Pavel Glushakov

- 80**                      *Pavel Glushakov. Encountering Lotman*
- 82**                      *Larissa Naiditch. Presents from Uncle Yuri (Remembrances from His Niece)*
- 87**                      *Svetlana Tolstaya. Fragments of Memory*
- 91**                      *Kirill Razlogov. Yuri Mikhailovich, Zara Grigorievna and Cinema*
- 94**                      *Lyudmila Gorelik. Pushkinian “Self-Identity” in Yuri Lotman*
- 97**                      *Galina Ponomarjova. Fragments of Memories of Yuri Lotman*
- 99**                      *Vadim Parsamov. “All Communication Is Education”*
- 104**                     *Suren Zolyan. Remembering...*
- 110**                    *Liudmila Zaionts. Letters from Yuri Lotman*
- 118**                    *Marietta Chudakova. On Yuri Lotman*

- 120**            *Tatjana Kuzovkina*. Selected Journal Entries on Yuri Lotman, 1992—1993
- 129**            *Alexander Kushner*. Something More Important in Life than Reason...

#### REDEFINING PUSHKIN

- 130**            *Sergey Zenkin*. The Idol's Space: Visual Structures in *The Bronze Horseman*
- 163**            *Igor Nemirovskiy*. On the Visuality of Pushkin's Poem *Hero*
- 180**            *Vera Milchina*. Again about Justice and Mercy: Another Possible Source of the Finale of *The Captain's Daughter*

#### BOOK AS AN EVENT

Vitaly Lekhtsier. *Poeziya i ee inoe: Filosofskie i literaturno-kriticheskie teksty*, Kabinetnyy uchenyy, 2020.

- 193**            *Aleksandr Zhitenev*. The Interpretation of Poetic Factuality
- 197**            *Olga Sokolova*. On the Border of Poetic Expression: Document and Witness
- 201**            *Denis Larionov*. Necessary Work
- 205**            *Alla Gorbunova*. The Twilight of Communication (In Search of Another Thought and Subject of Poetry)
- 210**            *Aleksandr Ulanov*. Forward, to Something Else?
- 215**            *Eugenia Suslova*. Poetic Reason and Social Action

#### READINGS

- 219**            *Ilya Gerasimov*. Vladimir Sorokin: 40 Years Wandering in Anticipation of the Desert (Historical Novel/Article), Part Two

#### LITERARY MODERNISM IN NORWAY: TOR ULVEN'S POETRY OF IMPERSONALITY

- 246**            *Aleksandr Skidan*. From the Editor
- 248**            *Sigurd Tenningen*. What the Stones Know in Norwegian (*transl. from Norwegian by Nina Stavrogina*)
- 254**            *Tor Ulven*. From Poetry from 1983—1993 (*transl. from Norwegian by Nina Stavrogina*)
- 260**            *Tor Ulven*. Unprogrammable (*transl. from Norwegian by Nina Stavrogina*)
- 266**            *Olga Balla*. The Different Life of Tor Ulven (Review of Tor Ulven's book *Replacement*, Nosorog, 2020)



## CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

- 271** *Alexander Markov*. The Bright Glare of Art (Review of Alexandra Tsubulya's book *Koleso obozreniya*, Jaromír Hladík Press, 2021)
- 276** *Alexei Masalov*. Six Books (Review of Galina Rymbu's book *Ty – budushcheye*, Tsentr Voznesenskogo, Tsentrifuga, 2020)
- 281** *Anna Likhtikman*. Creative Disappearance (Review of Nina Kheimets's book *Perekrestok propavshikh bez vesti*, AST, 2021)
- 285** *Pyotr Kazaranovsky*. Speak, Oblivion (Review of Anatoly Ryasov's book *V molchanii*, ArsisBuks, 2020)

## BIBLIOGRAPHY

- 290** *Tatyana Venediktova*. Between Pathos, Skepticism, and Pragmatic Inquiry: Collective Memory as the Subject of Instrumental Knowledge (Review of James V. Wertsch's book *How Nations Remember: A Narrative Approach*, Oxford University Press, 2021)
- 301** *A.A. Lipinskaya, A.Y. Sorochan*. Studies of the Terrible: Horror in Contemporary Research
- 317** *Feodor Nikolai*. "The Nostalgia Epidemic," Popular Culture, and Public Intellectuals in Search of an Alternative Future (Review of Kirill Kobrin's book *Prizraki ustalogo kapitalizma [esse poslednikh let o politike, iskusstve i prochem]*, Kabinetnyy uchenyy, 2020)
- 322** *Vera Milchina*. Violets from the Crucible (Review of the book *Khudozhestvenno-filologicheskyy perevod 1920—1930-kh godov*, M.E. Baskina, ed., Nestor-Istoriya, 2021)
- 331** *Marina Zagidullina*. The Golden Age of Russian Poetry as Reciprocity (Review of Daria Khitrova's book *Lyrical Complicity: Poetry and Readers in the Golden Age of Russian Literature*, The University of Wisconsin Press, 2019)
- 337** *Svetlana Laschenko*. Movement Towards (Review of S.A. Makarova's book *Muzykal'nost' liriki i verbalizatsiya muzyki v russkom iskusstve*, MGPU, 2020)
- 342** *V.N. Krylov*. Literary Reputation of an "Ordinary" Talent (Review of Alexey Kozlov's book *Literaturnaya reputatsiya pisatelya-belletrista: N.D. Akhsharumov v 1850—1880-e gody*, Tartu University Press, 2021)
- 348** New Books

## CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

- 369** *Vera Milchina*. "Literature and Life," the XXVIII Lotman Readings International Research Conference (School for Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities, 25—26 December 2020)

- 392** Vera Milchina, Inna Matyushina. "Text in the Space of Communication," Meletinsky Readings International Conference (School for Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities, 1—3 October 2020)
- 405** Alexandra Volodina, Sergey Lugovik. "The Anthropology of Violence: State, Society, Culture," XXVII Bol'shiye Bannyye Readings International Conference (New Literary Observer, 22—23 and 29—30 May 2021)
- 418** Anastasia Elkina. "All the Hatred in the World: Violence in Literature and Art," VIII April Interdisciplinary International Conference (Institute of Russian Literature [Pushkin House], Russian Academy of Sciences, Tver State University, Pskov State University, 26—27 April 2021)
- 430** Summary
- 434** Table of Contents
- 438** Our Authors

## Our authors

### **Daniil Aronson**

(PhD; Research Fellow,  
RAS Institute of Philosophy)  
daaronson@nlobooks.ru.

### **Oleg Aronson**

(PhD; Senior Research Fellow,  
RAS Institute of Philosophy)  
olegaronson@yandex.ru.

### **Vera Bal**

(PhD; Assistant Professor,  
Department of General Lite-  
rary Studies, Publishing and  
Editing, National Research  
Tomsk State University)  
balverbal@gmail.com.

### **Olga Balla**

(Literary Critic, Essayist)  
gertman65@gmail.com.

### **Ilya Budraitskis**

(Lecturer, Moscow Higher  
School of Social and Economic  
Sciences / Research Assistant,  
Institute for Social Sciences,  
Center for Contemporary  
Political Studies, RANEPa)  
ibudraitskis@gmail.com.

### **Marietta Chudakova**

(Dr. habil.; Professor, Maxim  
Gorky Institute of Literature  
and Creative Writing) marietta.  
chudakova@gmail.com.

### **Anastasia Elkina**

(Assistant, Department of His-  
tory and Theory of Literature,  
Faculty of Philology, Tver State  
University) anastasiya031292@  
yandex.

### **Ilya Gerasimov**

(Historian) office@abimperio.  
net.

### **Pavel Glushakov**

(Dr. habil.; Independent  
Scholar (Riga, Latvia))  
glushakovp@mail.ru.

### **Alla Gorbunova**

(Poet, Prose Writer)  
allagor85@yandex.ru.

### **Lyudmila Gorelik**

(Dr. habil.; Professor, Depart-  
ment of Journalism and Cul-  
ture of Speech, Smolensk  
State University) L\_gorelik@  
rambler.ru.

### **Elena Grechanaya**

(Dr. habil.; Independent  
Researcher) el.grechanaya@  
mail.ru.

### **Pyotr Kazarnovsky**

(Poet, Literary Critic)  
pjotr@yandex.ru.

### **Andrei Krusanov**

(Independent Researcher)  
akrusanov@gmail.com

### **V.N. Krylov**

(Dr. habil.; Professor, Kazan  
(Volga Region) Federal Uni-  
versity) krylov77@list.ru.

### **Alexander Kushner**

(Poet) kushner36@yandex.ru.

### **Tatjana Kuzovkina**

(PhD; Senior Research Fellow,  
Tallinn University) tatjana.  
kuzovkina@gmail.com.

### **Denis Larionov**

(Assistant Professor, Insti-  
tute of Philology and History,  
RSUH) vseimena79@gmail.  
com.

### **Svetlana Laschenko**

(Dr. habil.; Head, History of  
Music Section, State Institute  
for Art Studies) vreikh@mail.ru.

### **Anna Likhtikman**

(Literary Critic) likhtik1@gmail.  
com.

### **Anastasia Lipinskaya**

(PhD; Associate Profes-  
sor, Saint-Petersburg State  
Forestry University) nastya.  
lipinska@gmail.com.

### **Sergey Lugovik**

(Independent Scholar)  
s.lugovik@gmail.com.

### **Alexander Markov**

(Dr. habil.; Professor, Depart-  
ment of Cinema and Contem-  
porary Art, RSUH) markovius@  
gmail.com.

### **Alexei Masalov**

(Literary Critic) uchkuduk202@  
gmail.com.

### **Inna Matyushina**

(Dr. habil.; Senior Researcher,  
Institute for Advanced Stu-  
dies 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, Russian  
Presidential Academy of  
National Economy and Public  
Administration) vmilchina@  
gmail.com.

### **Larissa Naiditch**

(PhD; Professor Emeritus,  
The Hebrew University of  
Jerusalem) larissa.naiditch@  
mail.huji.ac.il.

### **Igor Nemirovskiy**

(Dr. habil.; Professor, Depart-  
ment of Philology, St. Peter-  
sburg School of Arts and  
Humanities, National Research  
University "Higher School of  
Economics") inemirovskiy@  
hse.ru.

**Feodor Nikolai**

(PhD; Associate Professor, Department of World History, Minin University; Senior Research Officer, Centre for Studies in History and Culture, SPP, RANEPa) fvnik@list.ru.

**Vadim Parsamov**

(Dr. habil.; Professor, School of History, Faculty of Humanities / Chief Research Fellow, Poletayev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow)) vparsamov@hse.ru.

**Valery Podoroga****Galina Ponomarjova**

(PhD; Senior Research Fellow, Tallinn University) galpo@tlu.ee.

**Andrei Ranchin**

(Dr. habil.; Professor, School of Philology, Department of History of Russian Literature, MSU) aranchin@mail.ru.

**Kirill Razlogov****Eugenia Samostienko (Eugenia Suslova)**

(PhD; Senior Lecturer, Institute of Philology and Journalism, Lobachevsky National Research Nizhny Novgorod State University / Lecturer, The Rodchenko Art School / Lecturer, Moscow School of New Literature, International University in Moscow) eugeniasuslova@gmail.com.

**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.

**Aleksey Sergienko**

(Master's Student, Stasis Center for Practical Philosophy, European University at St. Petersburg) asergienko@eu.spb.ru.

**Aleksandr Skidan**

(Editor, journal "Novoe Literaturnoe Obozrenie"; Poet, Literary Critic, Translator) aleskidan65@yandex.ru.

**Stanislav Snytko**

(Prose Writer, Literary Critic) spacecutting@gmail.com.

**Olga Sokolova**

(Dr. habil.; Senior Research Fellow, Department of Theoretical and Applied Linguistics, Institute of Linguistics, RAS) faustus3000@gmail.com.

**Aleksandr Sorochan**

(Dr. habil.; Professor, Department of History and Theory of Literature, Tver State University) bvelvet@yandex.ru.

**Nina Stavrogina**

(Poet, Translator) forsvinningspunkt@gmail.com.

**Sigurd Tenningen**

(PhD; Research Advisor, Faculty of Fine Arts, University of Agder, Norway) sigurd.tenningen@uia.no.

**Oxana Timofeeva**

(Dr. habil.; Professor, European University at St. Petersburg / Lead Researcher, Tyumen State University) oxana\_san@yahoo.com.

**Svetlana Tolstaya**

(Dr. habil.; Academician of RAS, Chief of Department of Ethnolinguistics and Folklore, RAS Institute of Slavic Studies) smtolstaya@yandex.ru.

**Aleksandr Ulanov**

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

**Tor Ulven****Tatyana Venediktova**

(Dr. habil.; Professor and Chair, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) tvenediktova@mail.ru.

**Alexandra Volodina**

(PhD; Junior Research Fellow, RAS Institute of Philosophy) sasha.volodina@gmail.com.

**Tatiana Weiser**

(PhD; Editor, journal "Novoe Literaturnoe Obozrenie" / Professor, Institute of Slavic Studies, TU Dresden) tianavaizer@yandex.ru.

**Marina Zagidullina**

(PhD; Professor, Leading Researcher, Journalism and Mass Communication Department, Journalism Faculty, Chelyabinsk State University) mzagidullina@gmail.com.

**Liudmila Zaients**

(PhD; Senior Research Fellow, Institute of World Cultures, MSU) loza95@yandex.ru.

**Sergey Zenkin**

(Dr. habil.; Research Professor, Institute for Advanced Studies in Humanities, RSUH / Professor, National Research University "Higher School of Economics" (St. Petersburg) / Professor, The Free University (Moscow)) sergezenkine@hotmail.com.

**Aleksandr Zhitenev**

(Dr. habil.; Associate Professor, Voronezh State University, Department of Russian Literature of the 20<sup>th</sup>—21<sup>st</sup> Centuries, Theory of Literature and Folklore) superbia@mail.ru.

**Suren Zolyan**

(Dr. habil.; Professor, Institute for the Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University / Leading Research Assistant, Department of Theoretical Philosophy, Institute of Philosophy, Sociology and Law, National Academy of Sciences of Armenia) surenzolyan@gmail.com.

## 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 Zholkovsky**

PhD, University of South Carolina, professor

### **Andrey Zorin**

Dr. habil. Oxford University, professor / Russian Presidential The Moscow school of social and economic sciences, professor

### **Boris Kolonitskii**

Dr. habil. European University at St. Petersburg, professor / St. Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, leading researcher

### **Alexander Lavrov**

Dr. habil. Full member of Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, leading researcher

### **John Malmstad**

PhD, Harvard University, professor

### **Alexander Ospovat**

University of California, Los Angeles; Research Professor

### **Pekka Pesonen**

PhD, University of Helsinki, professor emeritus

### **Oleg Proskurin**

PhD, Emory University, professor

### **Roman Timenchik**

PhD, The Hebrew University of Jerusalem, professor

### **Pavel Uvarov**

Dr. habil. Corresponding member of Russian Academy of Sciences. Institute of World History, Russian Academy of Sciences, research professor / National Research University "Higher School of Economics", professor

### **Alexander Etkind**

European University Institute (Florence)

### **Mikhail Yampolsky**

Dr. habil. New York University, professor

# non/fiction№23

Международная ярмарка  
интеллектуальной литературы

**2–6 декабря**

**Комплекс «Гостиный двор»**

**Москва, ул. Ильинка, д. 4**

**Разделы ярмарки:**

Художественная, научная и научно-популярная литература

Детская литература

Детская площадка «Территория познания»

Гастрономическая книга

Форум иллюстраторов

Комиксы

Антикварная книга и букинистика

**Специальный гость – Германия**

[www.moscowbookfair.ru](http://www.moscowbookfair.ru)

0+ **EXPO-PARK**