

*литературное*  
**НОВОЕ**  
*обозрение*

175  
3'2022

- «ТОТ ЖЕ И ДРУГОЙ»: К 120-ЛЕТИЮ  
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА КОЖЕВА
- ПУБЛИЧНЫЕ ЧТЕНИЯ КАК НОВАЯ  
МЕДИАЛЬНАЯ ПРАКТИКА • СОВЕТСКИЙ  
КИНОЗРИТЕЛЬ И NEW CINEMA HISTORY
- АРХЕОЛОГИЯ СОВЕТСКОГО • БУНИН REVISITED
- БИБЛИОГРАФИЯ • ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

литературное  
**НОВОЕ**  
обозрение

Содержание

№

175

[3'2022]

НОВАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

7

«ТОТ ЖЕ И ДРУГОЙ»: К 120-ЛЕТИЮ  
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА КОЖЕВА

*Составитель* Дмитрий Токарев

10

*Дмитрий Токарев.* От составителя

12

*Николя Рамбер.* Концепт воскресения в философии Кожева

26

*Хагер Веслати.* «Предположив, что истина есть женщина»: концептуальные персонажи Кожева и их роль в его системе знания (*пер. с англ.* Нины Ставригиной)

40

*Дмитрий Токарев.* Фотографии (у) Александра Кожева: несколько размышлений

КУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЧИТАТЕЛЬСКИХ  
И ЗРИТЕЛЬСКИХ АУДИТОРИЙ

54

*Ольга Аннанурова.* От редактора

## ПУБЛИЧНЫЕ ЧТЕНИЯ КАК НОВАЯ МЕДИАЛЬНАЯ ПРАКТИКА

*Составитель Яна Агафонова*

- 56** *Яна Агафонова.* От составителя
- 59** *Раффаэлла Вассена.* Публичные литературные чтения как проявление культуры эпохи Великих реформ
- 78** *Яна Агафонова.* Литература для народа и центральная аудитория для народных чтений как государственный просветительский проект во второй половине XIX века
- 93** *Анна Котомина.* «Восторженные артисты» и государственные интересы: первое десятилетие публичных народных чтений с проекциями в России

## СОВЕТСКИЙ КИНОЗРИТЕЛЬ И NEW CINEMA HISTORY

*Составитель Кристина Танис*

- 115** *Кристина Танис.* От составителя
- 122** *Елизавета Жданкова.* Кинотеатр для «нового человека»: досуг и кино в СССР в 1920-е годы
- 137** *Георгий Шерстнев.* От символизма к культурфильму: о попытках создания зрителя киноискусства в СССР в конце 1920-х годов
- 157** *Кристина Танис, Анастасия Балыкова.* POPSTAT и репертуар московских кинотеатров (1947–1950)
- 175** *Ирина Чернева.* «Кинообслуживание» через призму иностранного опыта: модернизация советской киносети (1954–1970)

## АРХЕОЛОГИЯ СОВЕТСКОГО

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

## ДИСКУССИЯ

- 229** *Евгений Добренко.* От истории литературных институций к институциональной истории литературы
- 232** *Игорь Нарский.* А были ли бэкстейджи?

- 236** *Анна Разувалова.* Бэкстейджи и сообщества: несколько соображений
- 241** *Александр Дмитриев.* Казус и модель
- 243** *Илья Кукулин, Мария Майофис, Мария Четверикова.* Культура компромисса: под чертой

#### Б У Н И Н R E V I S I T E D

- 249** *Евгений Пономарев.* Посмертные произведения Ивана Бунина: ошибки публикаторов и восстановленный текст
- 255** *И.А. Бунин.* Посмертные произведения (републикация четырнадцати рассказов на основе текстологического исследования)
- 276** *Мария Дмитриовская.* Фа(у)сты: понятийная структура произведений И.А. Бунина

#### Х Р О Н И К А С О В Р Е М Е Н Н О Й Л И Т Е Р А Т У Р Ы

- 295** *Ольга Балла.* Потребность в существовании (Рец. на кн.: Айзенберг М. Это здесь. М., 2021)
- 300** *Анна Голубкова.* «Вот лежит в амбаре пулемет» (Рец. на кн.: Данилов Д. Саша, привет! М., 2022)
- 305** *Александр Марков.* Город с людьми и немного странно (Рец. на кн.: Горбунова А. Кукушкин мед: стихи. СПб., 2022)

#### Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

- 310** *Анна Швец.* Медийная революция в зеркале литературы: микро- и макрооптики анализа (Рец. на кн.: Menke R. Literature, Print Culture, and Media Technologies, 1880—1900: Many Inventions. Cambridge; N.Y., 2019; Kiernan A. Writing Cultures and Literary Media: Publishing and Reception in Digital Age. Cham, Switzerland, 2021)

#### ПЕРЕВОД И ПОЛИТИКА / ПОЛИТИКА ПЕРЕВОДА

- 321** *Александра Борисенко, Виктор Сонькин.* Эпоха в зеркале перевода (Рец. на кн.: Translation Under Communism. Cham, Switzerland, 2022)
- 331** *Анастасия Гладоцук.* Политика перевода, или этика неперевоаемого (Рец. на кн.: Samoyault T. Traduction et violence. P., 2020)

- 337** *Татьяна Венедиктова.* Состояние «транс»: учебник для начинающих (Рец. на кн.: Jay P. Transnational Literature: The Basics. L.; N.Y., 2021)
- 343** *А.И. Рейтблат.* Дореволюционная русская уголовная проза глазами нарратолога (Рец. на кн.: Whitehead C. The Poetics of Early Russian Crime Fiction 1860—1917: Deciphering Stories of Detection. Cambridge, 2018)
- 351** *Валерий Дымшиц.* Непрошенное прошлое (Рец. на кн.: Советская гениза: новые архивные разыскания по истории евреев в СССР. Т. 1. Бостон; СПб., 2020)
- 355** *Марк Альтшуллер.* Немой ли Онегин? (Рец. на кн.: Минкин А. Немой Онегин: Роман о поэме. М., 2020)
- 365** Новые книги

#### КНИГА НЛО

Венедикт Ерофеев и о Венедикте Ерофееве / Сост. О. Лекманов, И. Симановский. — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 616 с. — (Научное приложение. Вып. ССXXX).

- 387** *Александр Агапов, Олег Лекманов, Илья Симановский.* Ерофеев глазами

#### ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

- 395** *Андрей Аствацатуров, Лариса Муравьева.* Международная научная конференция «В.В. Набоков и трансатлантические связи в американской и европейской культуре» (СПбГУ, 14—16 мая 2021 года)
- 408** *Анна Швец.* Общее место: от ораторского аргумента до интернет-мемов и хештегов. Международная научная конференция «Общее место: риторика, политика, культурная память» (РАНХиГС, МВШСЭН, 30 сентября — 2 октября 2021 года)
- 416** *Вера Мильчина.* Международная научная конференция «XXIX Лотмановские чтения “Литература и документ”» (ИВГИ РГГУ, 24—25 декабря 2021 года)
- 433** Наши авторы
- 436** Summary
- 440** Table of Contents
- 444** Our Authors

## Редакция

- Ирина Прохорова** (основатель и учредитель журнала) *канд. филол. наук*
- Татьяна Вайзер** (шеф-редактор) *канд. филос. наук; PhD*
- Даниил Аронсон** (теория) *канд. филос. наук*
- Ольга Аннанурова** (история) *магистр культурологии*
- Александр Скидан** (практика)
- Абрам Рейтблат** (библиография) *канд. пед. наук*
- Владислав Третьяков** (библиография) *канд. филол. наук*
- Надежда Крылова** (хроника научной жизни) *магистр культурологии*
- Александра Володина** (выпускающий редактор) *канд. филос. наук*

## Редколлегия

**Константин Азадовский**  
кандидат филологических наук

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

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

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

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

**Ханс Ульрих Гумбрехт**  
PhD. Стэнфордский университет, профессор

**Евгений Добренко**  
PhD. Университет Венеции Ca' Foscari, профессор

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

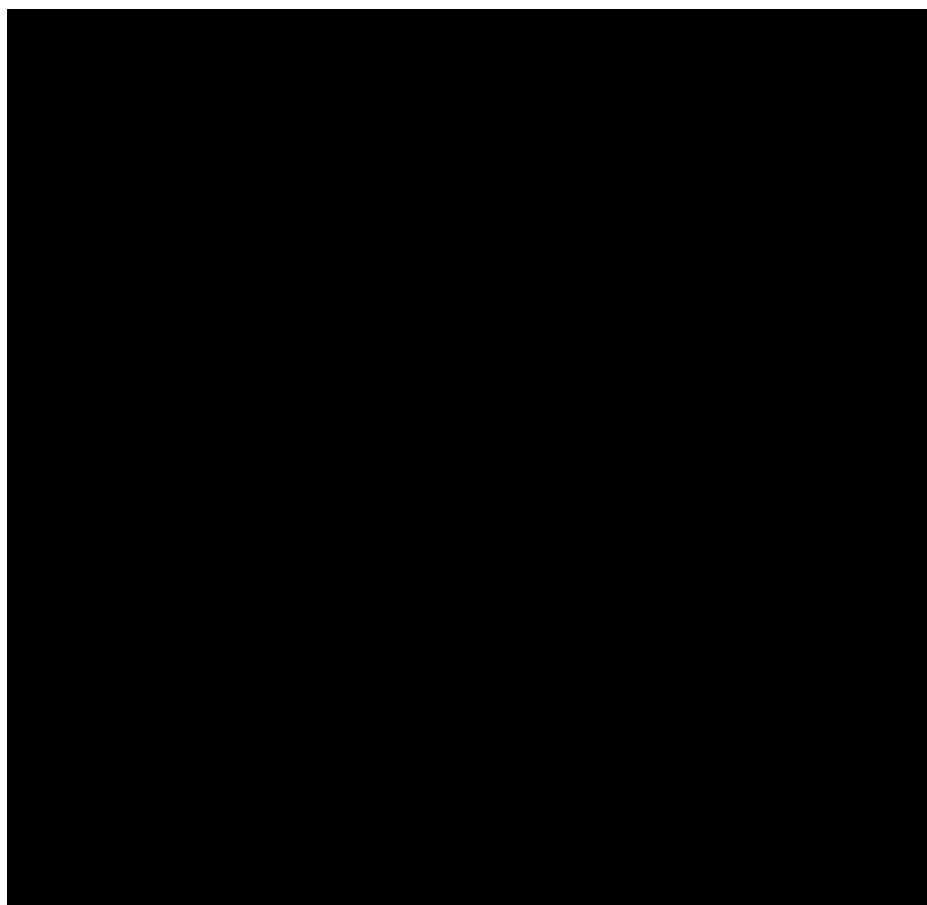
**Павел Уваров**  
доктор исторических наук, член-корреспондент РАН. Институт всеобщей истории РАН, главный научный сотрудник / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор

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

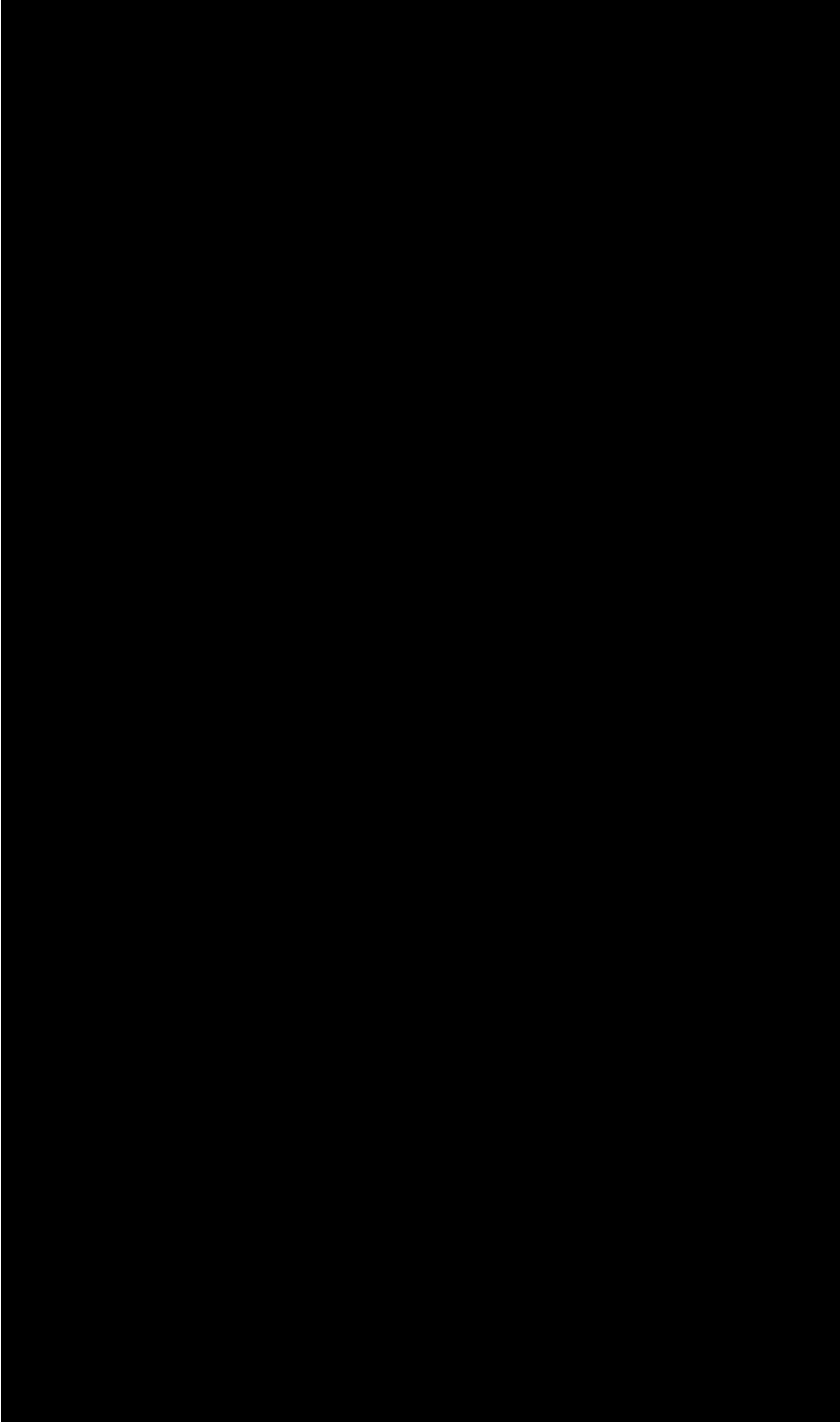
**Михаил Ямпольский**  
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

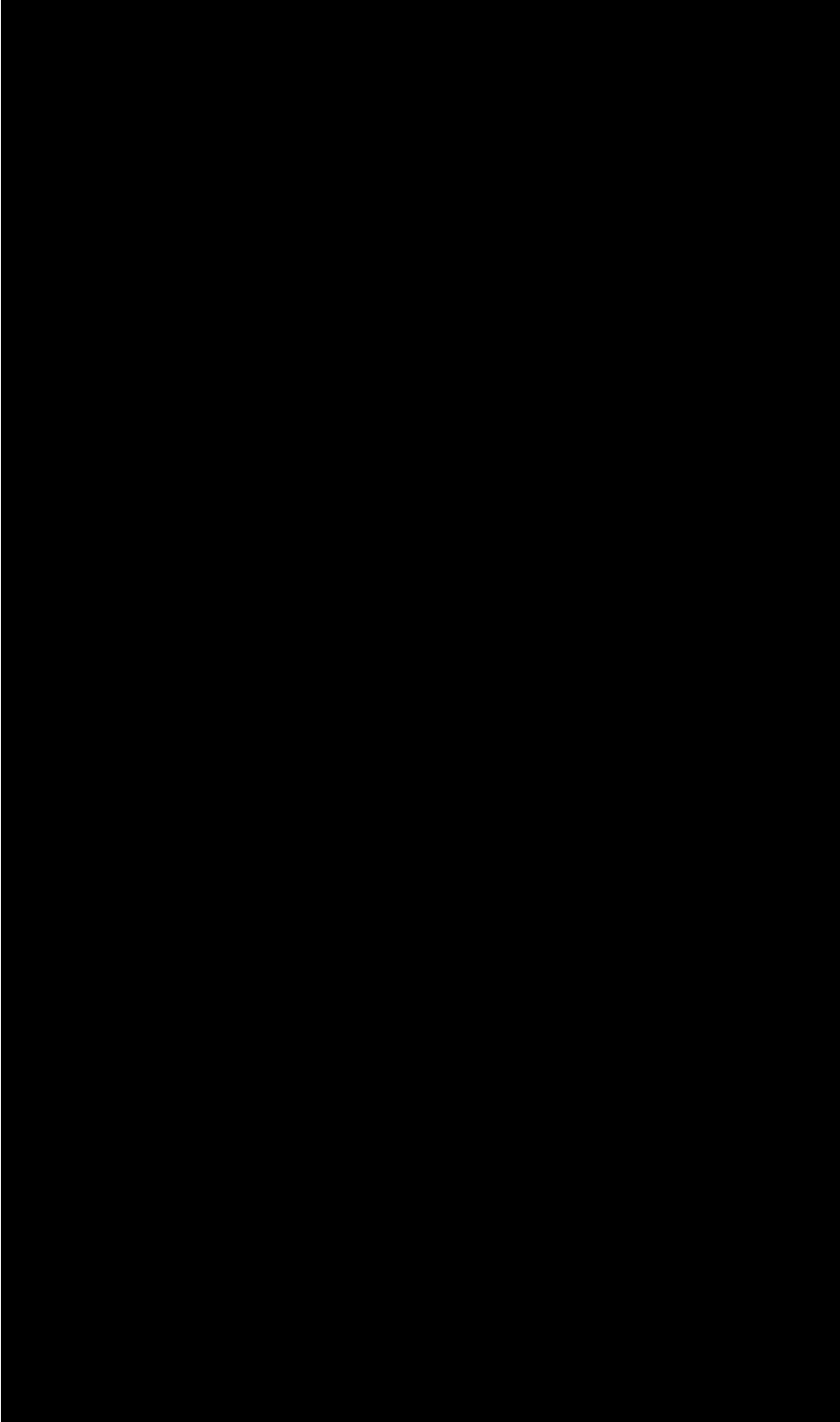


# Новая *социальная поэзия*









# «Тот же и другой»: к 120-летию со дня рождения Александра Кожева

Дмитрий Токарев

## От составителя

В 1979 году французский философ Венсан Декомб (Vincent Descombes) выпустил книгу с интригующим названием «То же и Другое: сорок пять лет из истории французской философии, 1933—1978» («Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française, 1933—1978»), первая глава которой посвящена Александру Кожеву. Год начала гегелевского семинара Кожева — 1933-й — является для Декомба точкой отсчета современной французской философии. Заглавие книги, которое в русском переводе передается как «Тождественное и иное», заставляет вспомнить (хотя Декомб прямо не говорит об этом) парадигматическую для французской культуры формулу Артюра Рембо «Я есть другой» («Je est un autre»), породившую множество интерпретаций. Ставя под сомнение границу между идентичностью и инаковостью, она тем не менее полностью ее не снимает. «Я» есть «я», «тот же», и одновременно «я» есть «другой».

Такая двойственность в полной мере характерна и для восприятия личности Кожева и его философского наследия. С одной стороны, имеется определенный консенсус: Кожев — радикальный интерпретатор «Феноменологии духа», философ конца Истории, один из отцов-основателей европейского Общего рынка. В остальном мнения расходятся: сталинист или все же белый русский эмигрант? «правый марксист» или «экс-Хайдеггер»? русский Фауст или «Артур Рембо современной бюрократии» (последнее определение принадлежит Борису Гройсу)? Возможно, впрочем, что «и то, и другое». Недаром Робер Маржолен (Robert Marjolin), начальник Кожева по Управлению внешнеэкономических связей Министерства экономики Франции, называл его «многогранным человеком» (по-французски *à multiples facettes*, где слово *facette* происходит от латинского *facies* 'лицо'), а знакомец философа, фотограф моды Евгений Рейс (Рубин; Eugène Rubin), так и не смог ответить на вопрос, вынесенный в заглавие его книги «Кожевников, кто Вы?».

Реймон Барр (Raymond Barre), премьер-министр Франции в конце 1970-х годов, подчеркивает в своем интервью французскому биографу Кожева Доминику Оффре (Dominique Auffret) «таинственную» (*mystérieux*) и «загадочную» (*énigmatique*) сторону личности философа. Некоторые интерпретаторы легко ассоциируют ее с пресловутой «славянской душой» (Иван Карамазов + Ставрогин + Зосима), которая несколько пугающе приобретает в начале XX века форму

супрематической черной фигуры (американский биограф Кожева Джефф Лав (Jeff Love) так и назвал свою книгу — «Черный круг: жизнь Александра Кожева» («The black circle: A life of Alexandre Kojève»)).

Положим, речь здесь идет прежде всего о Кожеве-человеке. Но и его философское наследие оценивается неоднозначно. Шел ли Кожев к своей собственной *Системе Знания* (Système du Savoir) или же лишь «цитировал» Гегеля (так считает Гройс)? Оффре называет Кожева «прославленным незнакомцем» (l'illustre inconnu), а другой биограф, Марко Филони (Marco Filoni), — «неузнанным классиком» (un classique méconnu), хотя при этом наследие Кожева является, как это и демонстрирует Декомб, чрезвычайно востребованным как в современной философской, так и социальной, политической и даже юридической мысли.

Однако, как справедливо отмечает Хагер Веслати, «изучение и интерпретация избранных пассажей и одной сноски из “Введения” долго оставались важнейшей точкой входа в интеллектуальное наследие Кожева». Это «тот же самый», легко опознаваемый Кожев, который всегда остается философом конца Истории, даже если он просто занимается фотографией или рассуждает о романах Франсуазы Саган. Но есть и «другой» Кожев, которого, как пишет Веслати, «стало почти привычным философски осмыслять... при помощи тропов двойственности и непоследовательности, а биографически — через призму несовместимых личностей и несоизмеримых идеологий, причем все они в итоге возводятся к якобы чуждости и полной непознаваемости мыслителя».

Цель данной подборки не только отметить 120 лет со дня рождения философа, но и несколько сместить привычную перспективу. В трех статьях, в каждой по-своему, предлагаются иные «точки входа», нежели нескончаемый курс конца Истории. **Николя Рамбер** исследует, обращаясь к до сих пор не опубликованной рукописи 1940—1941 годов, адресованной Сталину и названной «Феноменология, опыт диалектического введения в философию, на основе феноменологии Гегеля, истолкованной в свете марксизма-ленинизма-сталинизма» (известна под условным названием «София: фило-софия и феноменология»), заочный спор Кожева с религиозной философией Владимира Соловьева, с одной стороны, и «философией общего дела» Николая Федорова — с другой. **Хагер Веслати** обращается к концептуальным фигурам философа, тирана и женщины и анализирует с точки зрения кожевской философии права, а также в постколониальной и феминистской перспективах несколько малоизученных пассажей из «Введения в чтение Гегеля». Наконец, **Дмитрий Токарев** строит свою работу как полемический разбор той интерпретации, которую дает фотографиям Кожева Гройс, однозначно трактующий их как реализацию постисторического сознания.

Такая множественная перспектива позволяет, как кажется, мыслить «многогранность» Кожева не как двойственность и непоследовательность, а как продуктивную матрицу смыслов. Почему бы не помыслить Кожева не как «тот же + другой», а как «тот же и другой»? В конце концов, ведь и формула Рембо свидетельствует о том, что «я» в ней не совпадает с теми своими содержаниями, которые ему приписываются, а вбирает их в себя как знак внутренней инаковости<sup>1</sup>.

1 Декомб отмечает, что для Кожева «различие, хоть оно и выступает в форме ничто (поскольку отличаться от чего-либо значит не быть как это что-то), составляет часть того, что есть» (Декомб В. Тожественное и иное: сорок пять лет из истории французской философии, 1933—1978 // Декомб В. Современная французская философия / Пер. с фр. М.М. Федоровой. М.: Весь мир, 2000. С. 40).

Николя Рамбер

# Концепт воскресения в философии Кожева

Nicolas Rambert

Concept of Resurrection in Kojève's Philosophy

**Николя Рамбер** (Университет Париж-Сорбонна, Французский университетский колледж в Москве, агреже по философии) nicolas.rambert@hotmail.fr.

**Nicolas Rambert** (Associate Professor of Philosophy, French University College in Moscow, Paris-Sorbonne University) nicolas.rambert@hotmail.fr.

**Ключевые слова:** Александр Кожев, Владимир Соловьев, Николай Федоров, религиозная философия, атеизм, бессмертие души, воскресение тел, воскресение, история, процесс индивидуации

**Keywords:** Alexandre Kojève, Vladimir Soloviev, Nikolai Fyodorov, religious philosophy, atheism, immortality of the soul, resurrection of bodies, history, individuation process

УДК: 128+129+23/28

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_12

UDC: 128+129+23/28

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_12

В данной статье будет рассмотрено на материале русской рукописи Александра Кожева, известной как «София: фило-софия и феноменология», его утверждение о том, что «единственной теистической ошибкой христианства является воскресение». Чтобы понять аргументацию Кожева, мы обратимся к философии Соловьева и Федорова. Если первый поддерживает тезис о трансцендентном воскресении, то второй — об имманентном воскресении. Однако в обоих случаях, по мнению Кожева, воскресение не является условием возможности истории (как считали Соловьев и Федоров), а, наоборот, оно отрицает свободу, индивидуальность и отчуждает человеческую трансцендентность. Как мы можем понять свободу человека? Какая разница между бессмертием и воскресением? Между воскресением и воскрешением? Какой смысл можно придать истории? Как возможна индивидуальность? Именно этим вопросам посвящена данная статья.

Starting from Kojève's Russian manuscript known as "Sofia: Philo-sophy and Phenomenology", we wish in this article to interrogate Kojève's assertion that "the only theistic error of Christianity is resurrection". In order to understand Kojève's condemnation, we will go through the philosophy of Soloviev and Fyodorov. Indeed, Soloviev supports, on the one hand, the thesis of a transcendent resurrection, while Fyodorov supports, on the other, the thesis of an immanent resuscitation. In both cases, however, according to Kojève, far from being the condition of possibility of history (as Soloviev and Fyodorov thought), resurrection denies freedom, individuality and alienates human transcendence. How can we understand human freedom? What difference is there between immortality and resurrection? What is the difference between resurrection and resuscitation? What meaning can be given to history? How is individuality possible? These are the questions to which this article is devoted.

В 1946 году в своей рецензии на книгу Анри Ниеля (Henri Niel) «Об опосредовании в философии Гегеля» («De la médiation dans la philosophie de Hegel», 1945) Кожев обронил в скобках, что «единственной — теистической — ошибкой христианства является воскресение» [Kojève 1946: 348]. Это замечание кажется незначительным или даже бессмысленным для французского читателя. Действительно, на французском языке Кожев больше не будет говорить ни об этой «единственной ошибке», ни о воскресении; тем не менее этот термин, в его французских текстах кажущийся раритетом, в русских, напротив, встречается регулярно: в частности, в незаконченной и до сих пор не опублико-

ванной большой работе (октябрь 1940 — июнь 1941), адресованной Сталину и предположительно названной «Феноменология»<sup>1</sup>.

Более того, данной теме он планировал посвятить целый подраздел в этой книге, который он, к сожалению, не успел написать. В связи с этим можно констатировать, что вопрос о воскресении входил в круг интересовавших его проблем. И не случайно эту проблему можно встретить прежде всего в его работах на русском языке, поскольку именно она волновала философию, теологию, науку и литературу России более всего. Действительно, в то время как в современной западной философии почти не обсуждается этот вопрос, в России, напротив, за него взялись великие философские умы, а после Николая Федорова он даже стал одной из основополагающих идей космизма — направления, основанного на атеизме и научности.

Поскольку эта идея уже была предметом обсуждения В. Соловьева, Н. Федорова, Ф. Достоевского, Л. Толстого и прочих, Кожев в некотором смысле был вынужден также обратиться к ней в своем трактате, который он собирался предложить в качестве научного пособия советскому народу. Написание его работы было продиктовано желанием обновить гегелевскую «Феноменологию духа» на основе исторических событий в России, а именно революции 1917 года и связанных с ней идей, а также написать свою философскую автобиографию, в которой русская культура не могла быть проигнорирована. Несомненно, что Кожев столкнулся с концепцией воскресения именно в русской философии. Действительно, трудно поверить, что он мог написать диссертацию о Соловьеве, не осознавая, что борьба со смертью и воскресение были двумя ключевыми идеями последнего. Вместе с тем менее вероятным видится предположение, что Кожев читал Федорова. Очевидно, он был совершенно не знаком с федоровской концепцией различия между «трансцендентным воскресением» и «имманентным воскрешением».

Однако, как мы увидим далее, если критика Кожевым концепции воскресения и кажется направленной против философии Соловьева, то его нападки в какой-то степени могут быть направлены и против отца русского космизма. Таким образом, данная статья посвящена подробному рассмотрению концепта воскресения, представленного в критике Кожева, посредством сравнительного анализа его идей с философскими мыслями Соловьева и Федорова.

\* \* \*

Не удивительно, что Кожев, как мыслитель, защищающий коммунизм и, соответственно, атеизм, отнесся к идее воскресения исключительно критически. Тем не менее, развенчивая ее, он все же сначала рассматривает религиозную концепцию бессмертия души. Безусловно, есть разница между понятиями «бессмертие души» и «воскресение тел». Первое так или иначе принадлежит всей теистической философии (включая языческую), а второе свойственно только христианской мысли. Однако прежде чем перейти непосредственно

1 Точное название, по-видимому, следующее: «Феноменология, опыт диалектического введения в философию, на основе феноменологии Гегеля, истолкованной в свете марксизма-ленинизма-сталинизма». Однако текст указан (ошибочно, так как это только название введения) под названием «София: фило-софия и феноменология» [Кожев 1941].

к воскресению, следует сначала разобраться в понятии бессмертия, которое, по Кожеву, тесно связано с первым:

Если человек действительно смертен, если он уничтожен в смерти и через смерть, то Бога нет. Ведь «божественное», или «трансцендентное» в смысле трансмирового в конечном счете есть не что иное, как «естественное место» (или аристотелевский «топос», к тому же воображаемый) людей «после их смерти»: бытие Бога могло быть только *выживанием или воскресением человека* (ср. «благую весть Евангелия») [Ibid.].

Таким образом, Кожев прежде всего понимает воскресение именно как переход в «другую жизнь» или в «загробную жизнь». Поэтому он придает смерти традиционный смысл: покидая этот мир, человек попадает в другое место, то есть в мир Бога, принимающего отделившиеся от тела души. В этом смысле земной мир для живого человека является тем же, чем Бог является для мертвого человека. Поэтому Бог — это райское место, в которое переселяются души умерших; в таком «воскресении» нет ничего материального, и оно происходит не на этой земле. Так что речь изначально идет не о истинном *воскресении тел*, а об освобождении душ от их материальной оболочки.

Такая позиция как теистична (Бог существует как потусторонний мир), так и «тетична» (thétique)<sup>2</sup>. Тетична она в том смысле, что представляет душу человека как некую вещь. Душа не совсем принадлежит этому миру; но, как положительная вещь, она тем не менее принадлежит топосу и стремится к своему естественному месту пребывания (и в конечном счете определяется им). С приходом смерти душа обязана соединиться с Богом. Итак, воскресение, или пребывание в Боге, — это то, что Кожев называет «трансмировым», иными словами отчуждением нашей трансцендентности, то есть нашей свободы. С этой точки зрения, если человек выходит за пределы мира, то есть если он способен действовать ради того, что не от мира сего, то это происходит только потому, что он также принадлежит и другому миру, существующему изначально и вечно. Поэтому его свобода не что иное, как свобода выбора между двумя мирами, а не свобода вообще.

Ошибка христианской религии, по мнению Кожева, не касается существования трансцендентности, то есть человеческой возможности воздействовать на мир *ex nihilo* и существенно изменять его; она заключается в том, что христианство переносит эту трансцендентность (которая есть отрицание бытия) на воображаемый мир, на другое существо, а именно на Бога. Одним словом, ошибка христианской религии состоит в том, что она может осмыслять отрицание не *ex nihilo*, а *ex aeternitate*. Человек в ней, по сути, не создает и не изменяет мир из ничего, то есть из одной лишь своей творческой свободы, он изменяет его из идеи добра, являющейся вечной, и к которой он имеет доступ как душа, принадлежащая этому вечному миру. В конечном счете бессмертие, а значит, и загробный мир, в котором наша душа пребывает после смерти (предвкусывая ее в этой жизни), является отчуждением нашей человеческой трансцендентности.

---

2 Кожев использует это слово в «Феноменологии». «Тетичный» означает «представленный существующим».

Чтобы точнее определить специфику понимания Кожевом христианства, обратимся к концепции «деятельного христианства» Соловьева. Для Соловьева судьба человечества состоит в том, чтобы «одухотворить материю», то есть эту Землю, и освободить ее от смерти. Однако, по Соловьеву, если человек и способен на такую деятельность, то именно потому, что он подлинно привязан к другому, вечному миру. Иными словами, благодаря своей принадлежности к такому миру человек способен существенно изменить Землю. Для Соловьева речь идет не о разрушении земного мира, а о его спасении, но если это спасение существует, то оно как бы исходит от вечности. Таким образом, с одной стороны, мы можем сказать, что в философии Соловьева имеет место человеческая трансцендентность, поскольку человек способен действовать ради того, чего (еще) нет, то есть ради того, чего нет и никогда не было в земном мире (поскольку человек вносит существенное изменение в него). С другой стороны, по мнению Соловьева, «то, чего нет» имеет особое онтологическое существование, а именно бытие в вечности и является в конечном счете Богом. Иными словами, человек действует не столько ради того, чего нет, а ради того, что не от мира *sego*, то есть во имя того, что от мира иного, в конечном счете *во имя Бога*. Он трансцендентен в смысле трансмировом и доказывает это тем, что является орудием Бога на земле. В одном из ранних текстов, написанном на безупречном французском языке под названием «*La Sophia*», Соловьев указывает, что эта двойственность порождает феномен отрицательного «смеха»:

[Человек], — пишет он, — чувствует себя свободным в этом мире лишь потому, что он гражданин мира другого, [он может насмехаться] и лишь в качестве существа метафизического он может насмехаться над своим природным существом [Соловьев 2000: 13].

На первый взгляд может показаться, что этот онтологический дуализм сам по себе не должен вызывать отторжения у Кожева, поскольку последний поддерживает дуалистическую философию [Кожев 2003: 601—603]. На самом деле за этой концепцией он видит непонимание особенности человека, заключающейся в том, что он способен посредством *чистой негации* существенно изменить мир. Этот «теистический онтологический дуализм» бессмыслен в рамках философии Кожева, так как приписывает небытию особый характер бытия, возводя его к вечному трансмиру, который на самом деле лишь воображаемая проекция иного бытия. В конечном счете он интерпретирует этот «смех» Соловьева как дурную шутку, то есть шутку того, кто не понимает человеческой свободы, истинно творческой свободы в существенном изменении мира через отрицание *ex nihilo*. Не следует также пытаться приписать душе состояние бытия, именно потому что она на самом деле является небытием, приложенным к бытию, другими словами трансценденцией внутри имманентности:

В известном анекдоте человек, объясняющий, как делать баранки, сказал, что для этого надо взять дырку и обвести ее тестом. Если бы этот анекдотичный человек был философом, то он был бы «идеалистом» или «спиритуалистом», утверждающим, что для того, чтобы сделать человека, надо взять «душу» и «обвести» ее телом [Кожев 1941: 260].



Значит ли это, что нам не стоит придавать никакого значения христианской философии или полностью свести ее к теистической позиции бессмертия как выживания в Боге? Кожев не разделяет подобного мнения. Напротив, в христианском спиритуализме (и в частности, в том его виде, которого придерживался Соловьев) было выделено измерение реальности, отсутствующее в вышеописанной дуалистической концепции (которая в подобном изложении могла бы с тем же успехом принадлежать языческой философии и упразднить разницу между бессмертием и воскресением). Представители христианской философии поняли, что под действием человека мир изменяется, принимает ход истории, в котором происходит нечто новое (по отношению к прошлому и настоящему этого мира, но не по отношению к вечности Бога). Поэтому следует обратить внимание на это изменение, особенно когда нас интересует переход от бессмертия к воскресению, от языческого к христианскому теизму. Термин «воскресение» помогает провести различие между двумя данными понятиями.

В связи с этим представляется целесообразным обратиться к концепции деятельного христианства Соловьева. В знаменитой статье, призванной защитить философию Спинозы от обвинений в атеизме, Соловьев в конце своего текста возвращается к различию между языческим и христианским теизмом [Соловьев 1911—1914а]. Для него ясно, что Спиноза не может быть отнесен к числу атеистов именно потому, что для него Бог как атрибут «мысли» вечно несет в себе идеи различных людей, которые будут со временем сменять друг друга в феноменальном мире. Этот Бог, который является для нас гарантией мысли *sub specie aeternitatis*, также позволяет нам чувствовать и переживать себя вечными. При этом философия Спинозы не является христианской, поскольку она не допускает активного преобразования феноменального мира из Божественной субстанции. Другими словами, в ней нет оправдания феноменальности. Она поэтому довольствуется преходящим и пассивным выражением субстанции в бесконечном круговороте бессмысленных явлений, отмеченных конечностью, эгоизмом и в конечном счете смертью.

Не подлежит сомнению, что в языческом теизме можно помыслить (в основном безличное) бессмертие, которое можно назвать — согласно довольно вольной терминологии — воскресением как выживанием в Боге (например, у Спинозы это демонстрируется в виде вечных идей, существующих в причинно-следственной последовательности и *ex aeternitate*), однако в философии Спинозы мы бы напрасно искали какое-либо преобразование мира, вызывающее постоянно новое продвижение в явлениях, ведущее к Божественности (и следовательно, к бессмертию и к воскресению тел в мире явлений). Именно это выражает Соловьев, когда критикует одностороннюю «теистическую» философию Спинозы: «Бог не может быть только богом геометрии и физики. Ему необходимо быть также богом истории» [Там же: 25].

Для русской философии между языческим бессмертием и христианским воскресением существует главное различие, а именно *оправдание* видимости, которое должно быть активной задачей человечества и которое было бы в этом отношении смыслом христианства. Не считая Спинозу атеистом, но при этом критикуя отсутствие в его философии «становления», Соловьев отмечает:

Во всяком случае, Бог есть бог истории, не по Божеству Своему, а по человечеству, и, следовательно, отсутствие исторической стороны в понятии Бога еще не делает философа безбожником, а разве только нехристом [Там же: 26].

\* \* \*

Поэтому человечеству предстоит сыграть историческую роль, и именно это, по мнению Соловьева, и провозглашает христианство. Как таковое христианство — это божественно-человеческая религия, отводящая значительное место человечеству в исполнении Божьих замыслов. Провозглашенный самим Христом, «победителем смерти» и «первенцем из мертвых» (К Колоссянам 1:18), этот замысел состоит в осуществлении Царства Божьего на земле (где смерти не будет, где «волк будет жить вместе с ягненок», где «барс будет лежать вместе с козленком», где «теленки, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Исайя 11:6), где, наконец, люди воскреснут). И все же человек играет в этом лишь второстепенную роль, а именно создает подходящие условия для того, чтобы Божество пришло и соединилось с землей и таким образом появилось на мировой сцене. Человек должен подготовить мир как храм, чтобы быть готовым получить прозрение и преображение. Таким образом, человек является условием возможности реализации «второго Абсолюта» или, точнее, воплощения Абсолюта, переходящего из вечности во время. При этом Кожев отмечает:

...может быть, менее скромно приписывать человеку так называемую вторую роль, которую приписывает ему Соловьев в теистически окрашенной мысли, чем ставить его на первое место в атеистической системе [Кожев 2006: 221].

В каком смысле эта роль менее скромна, чем кажется? Именно потому, что человек становится условием возможности воскресения и личного бессмертия, он делает возможным одухотворение материи, то есть брак Бога и мира. Но почему мы считаем ее второй ролью? Потому что на самом деле действует не человек, а Бог. Человек лишь условие, именно он организует пришествие Бога и будущий союз (который на самом деле существует от вечности). Другими словами, человек не становится Богом *ex nihilo* через свободное преобразование мира; человек лишь посредник, позволяющий Богу воплотиться *ex aeternitate* во время качественного скачка в эволюции.

Таким образом, по мнению Соловьева, необходимо пересмотреть сам смысл истории. Действительно, некая иллюзия может заставить нас поверить, что ход истории — это движение вперед путем создания нового из старого (что более или менее соответствует позиции Кожева); в действительности же, согласно Соловьеву, конец уже присутствует (но на другом плане бытия, трансмировом) и новое вытесняет старое, когда последнее становится способным его принять. Другими словами, каждый, кто считает, что высшее происходит от низшего, что ход истории идет от малого к большому, заблуждается. Соловьевская философия истории предостерегает нас от этой иллюзии [Соловьев 1911—1914б: 218—219]. Человеку отведена второстепенная (и низшая) роль подготовки качественного скачка для прихода нового и высшего царства.

Таким образом, Соловьев устанавливает различие, которому суждено оставить долгий след в русской философии (уже существовавший у Достоевско-

го) и которое, в свою очередь, подхватит Кожев, а именно между Богочеловеком (то есть Богом, который приходит к человеку, после того как тот создал для него храм) и человекобогом (то есть человеком, который заменяет Бога, желая взять на себя атрибуты, обычно приписываемые Божеству, включая силу воскрешения).

\* \* \*

Призвание этого человекобога (иногда представляемое Соловьевым как предтеча настоящего Богочеловека, но чаще всего как пародия на него) Кожеву кажется задачей человечества [Кожев 1941: 601—602]. Было бы невозможно понять философию Кожева, если бы мы не увидели, что его главным противником является именно эта христианская концепция времени и вечности. Кожев также стремится к *антропотеизму*, но это именно *антропотеизм*, а не *богочеловечество*. Таким образом, если не принимать во внимание работу Кожева над текстами Соловьева, становится трудно полностью понять его критику доказательства бытия Бога, как, по его мнению, оно осуществлено у Декарта. Кожев высмеивает эту христианскую концепцию, беря заведомо тривиальный пример:

Так, например, чтобы понять, что отопление курной избы несовершенно, совсем не надо знать о существовании домов с электрическим центральным отоплением [Там же: 48].

И в примечании к этому отрывку он далее отмечает:

Мы еще вернемся к этому важному вопросу и постараемся показать, что *все* «доказательства» бытия Божья (поскольку они логически корректны) предполагают, что (восходящее к Платону и даже выше) неправильное положение о том, что знать, что какая-нибудь вещь плоха можно только тогда, когда знаешь, какую она должна быть, чтобы быть хорошей. По существу, эта «теистическая» точка зрения исключает, конечно, всякую идею творческого прогресса, раз всякое улучшение возможно только тогда, когда лучшее уже *существует* [Там же: 405—406].

Вся его «Феноменология» — этот незаконченный текст объемом более тысячи страниц, задача которого состоит в том, чтобы проследить ход истории от человека как зоологического типа до человекобога, — посвящена изложению ложности этого доказательства бытия Божия. Основную роль в аргументации Кожева играет вопрос о возможности истории. Для того чтобы быть возможной, история вряд ли нуждается в этом онтологически затратном (и по мнению Кожева, бессвязном) положении. История, по сути, создается *ex nihilo* благодаря трансцендентности, принятой человеком, вписанной в его природу как смертного существа или, точнее, существа, осознавшего свое небытие.

Но даже если оставить в стороне непоследовательность этой христианской концепции, ее серьезным недостатком, по мнению Кожева, является то, что она исключает человеческую свободу, а вместе с ней и ответственность человека за то, что он создает. Согласно ей, человек оказался между двух принадлежностей (то есть между принадлежностью к миру и в качестве души — к Богу), перед которыми он был призван сделать выбор. Правда, одна из этих данностей имеет особое существование, поскольку она не от мира сего, но все-

таки человеческие действия по-прежнему определяются именно этими данностями. В конечном счете если свобода невозможна, то это потому, что нет «творения из ничего», и, следовательно, нет подлинной революции (и наоборот, есть отказ принять свою смертность, то есть свое небытие). Если человек по сути является лишь орудием Бога, действующим во имя вечности и имеющим второстепенную роль в организации на земле условий его пришествия, то «мистическая», как скажет Федоров, «награда» воскресения, помимо того что заставит нас навсегда забыть о нашем положении небытия в бытии (а значит, трансцендентности в имманентности), будет в конечном счете делом рук Бога. Эта пассивность, по мнению Кожева, не может полностью удовлетворить человека.

Поэтому христианская философия Соловьева не просто противоречива; она отрицает в конечном счете человеческую свободу и умудряется сделать самый рай неудовлетворительным. Таким образом, когда Кожев утверждал, что единственной — теистической — ошибкой христианства является воскресение, он имел в виду, что именно оно препятствует осуществлению настоящей истории, то есть человеческой истории, в которой новое создается (а не происходит из вечности) благодаря человеческой свободе.

\* \* \*

Воскресение, по мнению Соловьева, было не чудом, а качественным скачком в эволюции, скачком, который действительно предполагался Богом. В то же время мы видели, что для Соловьева речь шла о том, чтобы прийти к Богочеловеку, а не о том, чтобы стать человекобогом. Однако можно ли отделить *воскресение* от этой соловьевской концепции и рассмотреть задачу воскрешения как задачу самого человека? Можем ли мы представить себе воскресение (и бессмертие), которое является делом рук людей благодаря их собственным научным трудам (а не пассивным результатом мистического союза с Богом)?

В России был философ, поддержавший данный тезис и отвергший «мистицизм» Соловьева. Это был Николай Федоров. И когда Федоров критикует Соловьева, его интуиция близка к интуиции Кожева. Федоров отмечает:

...представить рай, созданный не самими людьми, а помимо их, данный им как награда, по справедливости считается предметом самым неблагодарным [Федоров 1995: 404].

Федоров ясно говорит, что Царство Божие — это не мистическая «награда» для человечества, а продукт позитивной деятельности самих людей.

Федоров не понял до конца мистицизма Соловьева. Отказ последнего принять его собственную концепцию он объяснял только страхом быть осмеянным [Федоров 1982: 644]. Федоров не принял в расчет, что его философия воскрешения с помощью науки может носить атеистический характер, свойственный атеистическим «богостроителям» (больше похожим на человекобога, которого осуждал Соловьев, чем на Богочеловека). Федоров также не принимал отношения Соловьева к вечности и времени, которое, как и Кожев, считал противоречивым. Трансцендентному воскресению, делу Бога, Федоров противопоставил имманентное воскрешение, дело рук человеческих.

В «Философии общего дела» он декларирует, что супраморализм есть

объединение для воскрешения путем знания и дела средствами естественными, реальными, а не мистическими, в *противоположность мистицизму* вообще и мистицизму Достоевского и Соловьева — в особенности [Федоров 1995: 418].

Как бы это прокомментировал Кожев? Разве это немистическое воскрешение не совместимо с его атеистической философией? Можно, действительно, подумать, что это подлинно атеистическая задача, где Бог является лишь фигурой (как это понимали некоторые большевистские интеллектуалы), поскольку человек ставит себя на место Всемогущего, чтобы, по сути, преобразовать мир, освободив его от смерти. И разве стать Богом — и тем самым стать бессмертным и способным воскресить самого себя — не является программой философии Кожева?

\* \* \*

И однако, Кожев совсем далек от того, чтобы разделять эту идею. Он упрекнул бы такую концепцию в животности. С этой точки зрения подход Кожева более близок философии Соловьева, чем может показаться. Действительно, когда Соловьев утверждает, что человек должен действовать ради того, чего нет (но что существует от вечности), мы все еще находим след (хотя и отчужденной, но все же существующей) трансценденции. Человек действует, конечно, ради Бога, но во имя этого идеала он способен дойти до самопожертвования [Соловьев 1911—1914а: 20].

Наоборот, Федоров, открыто посвящая свои усилия бессмертию и воскрешению и отказываясь от «мистического союза», не предполагает принесения человеком никакой жертвы. В терминах Кожева можно сказать, что человек в концепции Федорова действует ради сохранения собственной животной жизни и поэтому биологически детерминирован. Здесь нет свободы, только разум, поставленный на службу биологическим инстинктам самосохранения, поэтому нет жертвы ради небытия и, следовательно, нет трансценденции. Таким образом, такое мышление, вопреки тому, чему учит философия Кожева (а также Соловьева), ведет напрямик к животности. Человек действует только ради самосохранения, полностью определяемого желанием продолжать свое существование. По мнению Кожева, это течение мысли не понимает творческого и благотворного аспекта осознания своей смертности (то есть себя как небытия).

Для того чтобы подчеркнуть эту связь между смертью и свободой, Кожев пользуется примером самоубийства. Если человек не может добровольно убить себя и таким образом действительно исчезнуть в небытии, то для него нет спасения от Бога:

Действительно, если человек бессмертен, то ему некуда уйти от более сильного, чем он («от лица твоего камо пойду, Господи»). Но если он способен на свободное самоубийство, он всегда может избежать «божественного» ига: пусть «бог» владеет им, пока он «что-то»; «ничем» никто владеть не может просто потому, что его нет. А раз человек может не подчиниться «богу» и как-то уйти из-под его власти, «бог» этот для него уже не «настоящий» бог [Кожев 1941: 311].

С этой точки зрения и воскресение, и воскрешение предстают как само отрицание свободы, поскольку человек в конце концов вынужден жить, не имея

возможности избежать взгляда Бога или этого нового Бога, которым стало Человечество, имеющее Божественную способность самовоскрешения.

В этом отношении в философии Федорова есть особенно показательный и поразительный отрывок. Согласно Федорову, человек — даже если он не выполнит свою задачу по воскресению (и именно потому, что он ее не выполнит) — будет воскрешен. Однако это воскресение не будет наградой, это будет *tour de force*, насилие или даже «воскресение гнева», то есть

трансцендентное воскресение, не чрез нас совершаемое, а извне, помимо и даже вопреки нашей воле приходящее, воскресение гнева, Страшный суд и осуждение одних (грешников) на вечные муки, а других (праведников) на созерцание этих мук [Федоров 1995: 402].

Как мы можем быть свободными, то есть, в почти юридическом смысле, как мы можем избежать Божьего суда, если мы будем несмотря ни на что воскрешены и осуждены Его всемогуществом? Кожев прав, утверждая, что в такой системе некуда бежать. Пусть возразят, что это «воскресение гнева» стоит в философии Федорова особняком и что оно вытекает не столько из логики его системы, сколько из его христианских убеждений. Однако даже если вывести их за скобки, факт остается фактом: больше нет никакого небытия, в которое можно погрузиться.

Речь здесь идет об отсутствии действительно значимой негативности, которая, если верить Кожеву, является отличительной чертой научных концепций мира [Кожев 2006: 452—453]. Точка зрения науки может быть выражена и словами другого ученого-космиста: истинным «бессмертным гражданином космоса» является не кто иной, как атом, и поэтому его рекомбинация в бесконечном времени обещает «вечное возвращение» [Циолковский 2004: 387]. Что же осталось от смерти? Признаться, не очень много. Смерть была бы лишь несущественным изменением, изменением, которое ничего не меняет на самом деле (следовательно, является отрицанием творческой свободы, которую Кожев стремится теоретизировать), поскольку не только мерой подлинной человеческой индивидуальности является атом (вечно идентичный), но и более сложные комбинации будут «воскрешаться» бесчисленное число раз (то, что называется «вечным возвращением»). Кожев отказывается поддержать этот тезис по антропологическим причинам: он хочет дать право на небытие, на подлинное отрицание, на модификацию, которая не может быть исправлена и которая и называется человеческой свободой.

\* \* \*

Отказ от смерти для Кожева не только влечет за собой отказ от свободы, но также низводит нас к нашей животности и в конце концов к растворению индивидуальности в роде. Рассмотрим это возвращение к животности на примере труда. В общем и целом это бессмертие или воскресение не намного лучше того, которое уже было приобретено в результате смены поколений при размножении. Для того чтобы доказать это, Кожев проводит мысленный эксперимент, в котором человек больше не трудится и не борется, а значит, не стремится к признанию (то есть он представляет себе мир, в котором человек больше не стремится подняться выше бытия и, следовательно, стать чем-то

иным, нежели бытие, то есть в конечном счете продемонстрировать себя и как небытие). Что останется от такого человека без борьбы и труда, от человека, помещенного в такие благоприятные условия жизни, что он забудет о смерти? Он останется, по словам Кожева, только животным. Действительно, в таком совершенном мире, где смерть изгнана, а условия жизни настолько идеальны, что сама жизнь вечна, человек (и следовательно, каждый человеческий индивид) снова стал бы не отличим от животного или своего вида:

Перестав работать, Человек может остаться жить как Животное. Но он исчезает или умирает, как Человек в собственном смысле слова. Без и вне усилия Работы, вне и без этой *борьбы* с Природой, Природа сильнее Человека: она убивает его как такового и элиминирует таким образом то *реальное* присутствие в ней Небытия или Смерти, которое существенно *меняет* ее собственное бытие и существование [Кожев 1941: 554].

Поэтому человек должен быть способен умереть иначе, чем животное. Он больше не должен воспринимать смерть как необходимость, но он и не должен надеяться освободиться от нее с помощью науки. Ему нужно понять, что он человек именно потому, что он существо, способное отстраниться от детерминации (от биологического самосохранения) и отвлечься от бытия:

Понять это можно только в том случае, если предположить, что Человек может умирать *иначе*, чем гибнет Животное. И мы видели, что, умирая и рискуя жизнью в Борьбе за Признание, Человек действительно имеет дело с не-животной Смертью. Умирая или рискуя жизнью ради того, чего нет, что «биологически» вообще не существует, Человек сталкивается лицом к лицу с Небытием в чистом виде или со Смертью как таковой. Животное сталкивается со Смертью случайно: оно ищет не ее, а жизнь. И поэтому оно может ее «не заметить»; поэтому оно умирает «бессознательно» [Там же: 557].

Сравним эту позицию с позицией Федорова. По мнению последнего, именно потому, что смерть случайна, человек может избавиться от нее. Кожев бы сказал, что Федоров вполне допускает здесь совершенно животное устремление человека, который остается неспособным помыслить саму смерть или небытие. По мнению Федорова, если люди и не должны переставать думать о смерти, то только для того, чтобы сделать ее плохим воспоминанием. Именно эту задачу он ставит перед своей философией: бороться со смертью, чтобы избавиться от нее. Вот почему проблема жизни и смерти должна заменить проблему богатства и бедности. Другими словами, для человечества было бы лучше стремиться сохранить свою животную жизнь и сделать ее постоянной, чем выделяться, украшая себя эфемерным богатством и тщетным общественным признанием.

В самом деле, Федоров постоянно сожалеет о том, что силы промышленности так плохо используются. Часть его философской работы состоит в том, чтобы перенаправить их. В чем, собственно, цель промышленности? — спрашивает Федоров. В том, чтобы удовлетворить наше тщеславие и наши мелкие, преходящие удовольствия. Но ведь она может быть призвана совершить великую работу — принести бессмертие и воскрешение. Несчастье и глупость людей в том, что они заняты только производством «пустяков», тогда как они должны были бы направлять свои усилия на устранение смерти.

Кожев предлагает свое решение этой проблемы. Он не одобряет призыв Федорова к работе против смерти, считая, что такая работа носит животный характер. И наоборот, то, что Федоров осуждает (работа ради социального неравенства и тщеславия), Кожев ценит как саму суть человечества и возможность истории, поскольку это есть движение вперед через стремление к индивидуальному признанию (то есть «желание желания»). Согласно Кожеву, люди работают не для удовлетворения своих животных потребностей и инстинктов выживания (поэтому бесполезно, как хочет Федоров, требовать от них работы, соответствующей животному инстинкту самосохранения); напротив, работа — это более сложное явление, коренящееся в «желании желания» и, значит, в индивидуальном различии. Следовательно, «общее дело» Федорова больше похоже на гигантский муравейник (решивший создать себе идеальные условия для выживания), чем на нормальное человеческое общество, в котором люди соревнуются в смертельной борьбе «чистого престижа» ради признания и тем самым социального отличия.

Вернемся к теме индивидуализации человека через смерть и через осознание своей смерти. Здесь сила аргументации Кожева в полной мере проявляется только тогда, когда мы соотносим ее с русскими мыслителями. У Соловьева (больше, чем у Федорова) именно незаменимость и индивидуальность человека подразумевает призыв к его воскресению. Соловьев также подробно сравнивает жизнь муравейника с жизнью человеческого общества [Соловьев 1911—1914б: 293—296]. Как и Кожев, он отмечает, что единственное, что отличает одно от другого, — это наличие индивидуальности. По мнению отца русской религиозной философии, эта незаменимая индивидуальность проявляется в любви друг к другу и, в частности, в скорби по умершим (включая надежду на будущее личное воскресение).

Кожев почти полностью согласен с этой точкой зрения. По его мнению, Соловьев был прав, когда утверждал, что муравейник от человеческого общества отличает не что иное, как наличие незаменимых индивидов (отличных друг от друга), стремящихся быть признанными. Но Соловьев ошибался относительно процесса, приводящего к этой индивидуализации. Возьмите пример семьи, объяснял Соловьев, и вы легко поймете, о чем речь [Там же: 306]. Действительно, подлинный нравственный смысл семьи заключается в том, чтобы через *любовь*, которую каждый из ее членов испытывает к другому, дать понять, что каждый человек незаменим. Семья как таковая является тем самым местом, где человек надеется на воскресение. Процессом индивидуализации является *Любовь* к ближнему.

Кожев придерживается прямо противоположного взгляда на эту концепцию любви. Процесс, который приводит к индивидуализации, — это не любовь, а смертельная борьба во имя того, чтобы быть признанным по-настоящему человеком. Как я могу сделать так, чтобы другие меня признали, и как я могу распознать истинного человека в других? Проверая себя и испытывая другого человека в борьбе, в которой я показываю ему, что не боюсь выйти за пределы бытия, то есть за пределы биологического детерминизма. В этой борьбе я доказываю, что я выше бытия и, следовательно, я также являюсь небытием (или негативной свободой). Однако небытие человека всегда применяется к его бытию (в том смысле что отрицание есть всегда отрицание чего-нибудь и потому что по определению небытие само по себе не существует), поэтому небытие, применяемое к бытию, должно пониматься как становление (и таким образом,



речь идет о процессе индивидуализации, или творческой свободы): это отрицание, приводящее к существенным изменениям в бытии (непоправимым изменениям). Другими словами, человек — это существо, которое не имеет установленного, окончательного бытия, и именно по этой причине он отличается от зоологического вида (который накладывает на своих особей заранее установленную вечную идею). Человек всегда может быть иным именно за счет изобретения новых возможностей, не содержащихся в «вечной идее» зоологического вида, к которому он принадлежит, новых возможностей, полученных в стремлении к признанию, подразумевающим выход из бытия:

Можно сказать, что животное умирает, т.е. «кончается» тогда, когда оно исчерпало или осуществило все свои возможности; или — если угодно — что оно погибает потому, что их не осуществило. Начиная с зародыша, кошка, например, непрерывно развивается до наступления полной (половой) зрелости. Но после того, как она зачала новый зародыш и родила котенка, ей уже «нечего сказать миру»: она может только повторить то, что уже сделала, и сама больше не меняется [Кожев 1941: 334—335].

Таким образом, человек является индивидом именно потому, что он отличается от своего вида; но если бы человек стал бессмертным, то он уже не смог бы отличить себя от других индивидов того же вида:

Итак, можно сказать, что если личность необходимо должна быть свободной, то она должна быть и конечной (смертной). И можно сказать, наоборот, что бесконечное или вечное (бессмертное) существо не может быть свободно (а потому не может быть и личностью). Это ясно, если предположить, что вечные существа существенно отличаются друг от друга. Ибо это значит, что возможности каждого «определены» или ограничены или, иными словами, что каждое обладает вечно-неизменной «природой» или «сущностью», с которой свобода несовместима. Но это остается верным в том случае, если предположить, что вечные существа тождественны. Действительно, поскольку существо вечно, оно осуществило «от века» все свои возможности. И пусть они бесконечны (допустив, что такое осуществление или «актуальная» бесконечность возможна): их осуществленные бесконечные возможности составят вечно-неизменяемую (бесконечную) «сущность» или природу, которую они не могут ни изменить, ни тем более отрицать. А это значит, что в бесконечном или вечном существе нет места для негативности, т.е. свободы [Там же: 333—334].

\* \* \*

Итак, главный упрек Кожева в адрес этой религиозной философии связан не с чем иным, как с ее стремлением к избавлению от смерти, тогда как в его собственной философии, напротив, смерть (или осознание себя как небытия) становится источником свободы, истории и индивидуальности. Вот почему для Кожева воскресение является единственной подлинной ошибкой христианства. Это ошибка находит свое отражение как на теоретическом, так и на практическом уровне. С теоретической точки зрения она подразумевает противоречие или несогласованность, смешивая две радикально разделенные плоскости бытия — мирское и трансмировое, время и вечность. Что касается практической области, то она не только лишает человека его исторической активности, но и заставляет его снова впасть в животность и нерасчлененность вида.

## Библиография / References

- [Кожев 1941] — *Кожев А.* Феноменология, опыт диалектического введения в философию, на основе феноменологии Гегеля, истолкованной в свете марксизма-ленинизма-сталинизма // Bibliothèque nationale de France. Fonds Kojève. NAF 28320. Boîte 20.
- (*Kojève A.* Fenomenologiya, opyt dialekticheskogo vvedeniya v filosofiyu, na osnove fenomenologii Gegelya, istolkovannoy v svete marksizma-leninizma-stalinizma (Bibliothèque nationale de France. Fonds Kojève. NAF 28320. Boîte 20).)
- [Кожев 2003] — *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля. Лекции по «Феноменологии духа», читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе / Пер. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2003.
- (*Kojève A.* Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la «Phénoménologie de l'Esprit» professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études. St. Petersburg, 2003. — In Russ.)
- [Кожев 2006] — *Кожев А.* Религиозная метафизика Владимира Соловьева // *Кожев А.* Атеизм и другие работы. М.: Праксис, 2006. С. 175—257.
- (*Kojève A.* La métaphysique religieuse de Vladimir Soloviev // *Kojève A.* L'Athéisme i drugie raboty. Moscow, 2006. P. 175—257. — In Russ.)
- [Соловьев 1911—1914а] — *Соловьев В.С.* Понятие о Боге (в защиту философии Спинозы) // *Соловьев В.* Собрание сочинений: В 10 т. 2-е изд. / Под ред. С.М. Соловьева, Э.Л. Радлова. СПб.: Просвещение, 1911—1914. Т. IX. С. 9—38.
- (*Soloviev V.* Ponyatie o Boge (v zashchitu filosofii Spinozy) // *Soloviev V.* Sobranie sochineniy: In 10 vols. 2<sup>nd</sup> ed. / Ed. by S.M. Soloviev, E.L. Radlov. St. Petersburg, 1911—1914. Vol. IX. P. 9—38.)
- [Соловьев 1911—1914б] — *Соловьев В.С.* Оправдание добра. Нравственная философия // *Соловьев В.* Собрание сочинений: В 10 т. 2-е изд. / Под ред. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. СПб.: Просвещение, 1911—1914. Т. VIII.
- (*Soloviev V.* Opravdanie dobra. Nравstvennaya filosofiya // *Soloviev V.* Sobranie sochineniy: In 10 vols. 2<sup>nd</sup> ed. / Ed. by S.M. Soloviev, E.L. Radlov. St. Petersburg, 1911—1914. Vol. VIII.)
- [Соловьев 2000] — *Соловьев В.С.* La Sophia // *Соловьев В.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 2000. С. 8—161.
- (*Soloviev V.* Sophia // *Soloviev V.* Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 20 vols. Vol. 2. Moscow, 2000. P. 8—161.)
- [Федоров 1982] — *Федоров Н.Ф.* Письмо к В.А. Кожевникову, 24.12.1897 // *Федоров Н.Ф.* Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 643—644.
- (*Fedorov N.F.* Pis'mo k V.A. Kozhevnikovu // *Fedorov N.F.* Sochineniya. Moscow, 1982. P. 643—644.)
- [Федоров 1995] — *Федоров Н.Ф.* Супраморализм, или всеобщий синтез (т.е. всеобщее объединение) // *Федоров Н.Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. А.Г. Гачевой, С.Г. Семеновы. М.: Прогресс, 1995. Т. 1. С. 388—441.
- (*Fedorov N.F.* Supramoralizm, ili vseobshchiy sintez (t.e. vseobshchee ob'edinenie) // *Fedorov N.F.* Sobranie sochineniy: In 4 vols. / Ed. by A.G. Gacheva, S.G. Semenova. Moscow, 1995. Vol. 1. P. 388—441.)
- [Циолковский 2004] — *Циолковский К.Э.* Граждане Вселенной // *Циолковский К.Э.* Космическая философия. М.: ИДЛИ, 2004. С. 387—389.
- (*Tsiolkovsky K.E.* Grazhdane Vselennoy // *Tsiolkovsky K.E.* Kosmicheskaya filosofiya. Moscow, 2004. P. 387—389.)
- [Кожев 1946] — *Кожев А.* Hegel, Marx et le Christianisme // *Critique.* 1946. № 3—4. P. 339—366.

Хагер Веслати

## «Предположив, что истина есть женщина»:

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПЕРСОНАЖИ КОЖЕВА  
И ИХ РОЛЬ В ЕГО СИСТЕМЕ ЗНАНИЯ

Hager Weslati

“Supposing That Truth Is a Woman”:  
Kojève’s Conceptual Characters and Their Role in His System of Knowledge

**Хагер Веслати** (Кингстонский университет в Лондоне, школа искусств, культуры и коммуникации, кафедра журналистики, издательского дела и медиа, руководитель магистерского курса медиа и коммуникаций; PhD) h.weslati@kingston.ac.uk

**Hager Weslati** (PhD; Course Director MA Media & Communication, Department of Journalism, Publishing and Media, School of Arts, Culture and Communication, Kingston School of Art) h.weslati@kingston.ac.uk

**Ключевые слова:** Александр Кожев, желание признания, концептуальный персонаж, тирания, женская единичность, скука, революционное действие

**Key words:** Alexandre Kojève, desire for recognition, conceptual characters, tyranny, feminine particularity, boredom, revolutionary action

УДК: 1(091) + 101.9

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_26

UDC: 1(091) + 101.9

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_26

Знаменитые примечания о конце истории и жизни в постисторических условиях долго оставались привычной отправной точкой для разных критических попыток интерпретировать фигуру Кожева и его интеллектуальное наследие. Однако более внимательный подход к его систематической философии показывает: «дурная бесконечность» заботила его больше, чем создание «больших нарративов». Поэтому вопрос заключается не только в том, как и почему заканчивается история, но и — что, пожалуй, важнее — в том, почему история, возможно, не закончится никогда. Стремясь привлечь критическое внимание к этому важному, но упускаемому из виду аспекту кожевской системы, автор настоящей статьи избирает менее распространенный подход через призму непризнания и его философской драматизации при помощи трех концептуальных персонажей: (преуспевшего) тирана, (мудрого) философа и женской индивидуальности. Что общего у этих трех персонажей? Почему успех философа зависит от тех трудных условий, которые необходимы для успеха тирана и женщины? Разработка трех этих вопросов помещает в фокус внимания «Кожева» как концептуальный персонаж, действующий в его непризнанной системе знания.

The famous footnotes on the end of history and post-historical existence have long remained a revolving door in various critical attempts to read Kojève and his intellectual legacy. However, a more attentive approach to his systematic philosophy reveals his concern with “bad infinity” rather than with the crafting of “grand narratives”. The question therefore is not only about how and why history ends, but also and perhaps more importantly about why history may never end. Aiming to direct critical attention to this important and yet overlooked aspect of the Kojevian system, this essay follows the road less travelled of misrecognition and its philosophical dramatization in the three conceptual characters of the (successful) tyrant, the (wise) philosopher, and feminine individuality. What brings these three characters together? Why does the philosopher’s success depend on the difficult conditions they set for the success of the tyrant and woman? The development of these questions puts into focus “Kojève” as a conceptual character cast in his misrecognised system of knowledge.

Спинелло, я — Люцифер! Где же ты видел меня, что изобразил в таком гнусном облике?

Анатоль Франс. *Колодезь святой Клары* (1895)  
[Франс 1958: 394]

Наполеон был очень задет и опечален тем, что садовник малаец принял его за легендарного восточного завоевателя.

Александр Кожев. *Введение в чтение Гегеля* (1947)  
[Кожев 2003: 629]

В работе «Что такое философия?» Жиль Делёз и Феликс Гваттари описывают создание новых концептуальных персонажей или переосмысление старых на новой сцене как «события мысли», свидетельствующие о прогрессе в философии. Александр Кожев был не только опытным практиком бейлианского искусства примечания, но и «псевдонимом» любопытного набора концептуальных персонажей. Споры между несколькими фракциями критиков о его провокационном возвращении к гегелевским *Herr* и *Knecht* не утихают и спустя десятилетия после их «сценического дебюта» в начале 1930-х годов. Цель настоящего эссе — раскрыть смысл концептуальной триады «тиран — философ — женщина», показав промежуточное положение фигуры философа-мудреца между двумя формами непризнания (*misrecognition*): одна специфична для женщины, другая — для тирана, чьи успешные действия пользуются всеобщим признанием (*universal recognition*). Вмешательством философа, таким образом, отмечены два ключевых момента в системе знания. Позволяющее тирану и женщине достойно выйти из затруднительного положения признание философа-мудреца, чье предложение они вольны принять или отвергнуть, чрезвычайно шатко. Коль скоро «судьба философа — становится своим концептуальным персонажем или персонажами» [Делёз, Гваттари 2020: 74], мои выводы подчеркивают, что рецепция интеллектуального наследия Кожева в современной (западной) критике по-прежнему неадекватна, причем непризнанными остаются как концептуальный персонаж Кожев, так и событие мысли *Système de Savoir*.

## 1. Дьявол в деталях, или белизна истины

В шестой лекции курса 1938—1939 учебного года Александр Кожев иллюстрирует различие между тремя неадекватными системами знания при помощи интригующей параллели между той вечной или бесконечной задачей, которую ставил перед собой кантовский критицизм, и «белизной» истины в сборнике новелл Анатоля Франса «Колодезь святой Клары» (1895). «Оптимистический скептицизм» Канта — «это скептицизм вечного “почему”, “вечно учащегося человечества”, которое неустанно, в едином строю, шагает к цели, которой ни-

---

1 Имеется в виду французский мыслитель и критик Пьер Бейль (1647—1706). Курс о нем был прочитан Кожевом в 1936—1937 годах параллельно с курсом по Гегелю. В 2010 году рукопись заметок к курсу была опубликована под названием «Идентичность и реальность в “Словаре” Пьера Бейля» («*Identité et réalité dans le “Dictionnaire” de Pierre Bayle*»).

когда не достигнет. Истина, по словам Дьявола из “Колодца Сент-Клера”<sup>2</sup>, остается “пробелом”» [Кожев 2003: 429]. Хотя Кожев не уточняет, которую из новелл «Колодезя святой Клары» имеет в виду, говоря об истине или ее отсутствии с точки зрения мистики и пессимистического скептицизма, идея белой истины, или истины как белизны, возникает в тринадцатой главке «Трагедии человека». Происходящее по мере повествования с монахом-францисканцем фра Джованни перекликается с кожевскими схематичными изображениями мистических систем и пессимистического скептицизма. Первые устанавливают недискурсивное «*присутствие*» потустороннего как «стабильного, неизменного, непреодолимого» предела человеческим знаниям [Там же: 428—429], тогда как с точки зрения последнего истина остается подобной пробелу, бесконечно неуловимой, непознаваемой.

Рассказывают, что Кожев, начиная те лекции с начертания на доске магических кругов (отчасти чтобы подразнить отцов-иезуитов, которые были в числе его парижских слушателей), подражал педагогической стратегии дьявола из четырнадцатой главки «Трагедии человека». Подобно франсовскому дьяволу, который являет спящему фра Джованни частичные истины в разноцветных кругах внутри «колеса вселенной», а затем раскручивает это колесо так, что все они исчезают, сливаясь в белоснежную Истину, Кожев рисует круговые диаграммы разных философских и теологических систем, чтобы потом как бы по волшебству заставить их исчезнуть в гегельянском круге абсолютного знания [Там же: 425, 439]. Эта интригующе неявная отсылка к сборнику «Колодезь святой Клары» требует более пристального изучения, чтобы выявить ее пересечения и переклички с тем, чему учил Кожев в последний год лекций о Гегеле.

Чтение первых шести главок «Трагедии человека» — опыт поистине мучительный. Фра Джованни — идеальный антикожевский персонаж. Он не борется и не работает. Будучи всецело свободен от желаний, он наслаждается своим неведением и унижением. По нынешним моральным меркам этого несносного простеца сочли бы бесстыжим извращенцем. Современного читателя передернуло бы при виде этого почти обнаженного божьего человека, который подсаживается к компании детей, качающихся на бревне, и ужаснуло бы несоблюдение им социальной дистанции с прокаженными. Лишь в седьмой главке, когда фра Джованни попадает в поле зрения дьявола, его характер начинает претерпевать некие пусть и непроизвольные, но интересные трансформации. Смущенный читатель обрадуется появлению дьявола в середине новеллы, поскольку это событие обещает положить конец непристойному поведению божьего человека. Таким образом, Анатолий Франс с самого начала старается вызвать у читателя симпатию к дьяволу и извращенным образом вовлечь в его действия.

Франсов дьявол — изобретательный учитель, блестящий диалектик и виртуоз маскировки. На какие только ухищрения ему не приходится пускаться, чтобы донести свое послание до пустоголового божьего человека. В восьмой и девятой главках его усилия оказываются тщетными, а фра Джованни упорствует в своем непоколебимом невежестве (что достойно восхищения, хотя и раздражает). В этом важном месте рассказа окончательно отчаявшийся читатель вполне может начать мечтать, чтобы нашелся господин могущественнее и хит-

---

2 Так в русском переводе.

рее самого дьявола — и освободил человечество от подобных людей божьих! Это желание читателя исполняется в десятой главке. «Друзья добра» осуществляют то, что не удалось дьяволу. Фра Джованни брошен в подземелье в наказание за оскорбление этого братства светских старейшин, чья миссия — «уговаривать бедняков творить добро» во избежание каких-либо перемен в существующей структуре власти [Франс 1958: 448].

Сотрудничество «Друзей добра» с представителями закона в «Трагедии человека» можно интерпретировать в свете кожевского понимания права и тирании. Несмотря на свою автономность, два эти понятия сформированы одними и теми же силами: оба возникают из *желания признания*, в одном случае характерного для тирании, а в другом — для феномена права. Оба имеют тенденцию к *экспансии*, если хотят развиваться и меняться. Но их экспансия не является ни бесконечной, ни бесцельной, поскольку оба они тяготеют к некоторой *конечной цели*, к *сатисфакции*, форма которой для каждого из этих двух понятий будет зависеть от способа, каким исполняется заложенное в нем желание признания. Учитывая, что «не бывает Права без Общества, вне Общества или против Общества (как такового), а Общества, возможно, не бывает без Права» [Kojève 1981: 75], закон никогда не противопоставляется социальности сколько-нибудь радикальным или непосредственным образом. В первых шести главках новеллы крайнее невежество фра Джованни не представляло конкретной угрозы для жителей Витербо, которые либо насмеялись над чудачествами божьего человека, либо сносили его глупость с беспримечательным терпением и милосердным снисхождением. Сами по себе скандальные выходки фра Джованни не вступали в прямой конфликт с действующей системой права. Точно так же и Кожев не постулирует понятие права как антитезу понятию тирании. Юридической идее как таковой он не придает политического измерения, равно как и политической — правового. Вместе с тем «имманентный» праву конфликт он считает «внутренним или диалектическим» [Ibid.: 183].

Право пребывает внутри социальной структуры, что необходимо для его существования. Если право не хочет меняться, оно способствует экспансии любой политической тирании, обеспечивающей полную общественную стабильность и неизменность. Если же, наоборот, право хочет меняться и расширяться, то его «имманентный конфликт» не приводит к конфронтации с обществом, чей крах означал бы исчезновение права. Право вступает в конфликт с политической тиранией только тогда, когда мешает ее распространению и развитию<sup>3</sup>. В этом случае право, вытесненное из автономной сферы законности, становится политическим врагом государства. «Трагедия человека» содержит прекрасную иллюстрацию системы права, которая, сознавая свои несовершенства и неадекватность<sup>4</sup>, не хочет меняться или расширяться. Таким образом, правовая система Витербо вступает в союз с местной тиранией, то есть с «Друзьями добра» — единственной политической силой, доказавшей свою эффективность в сохранении того социального образования, в рамках которого эта правовая система существует.

---

3 Кожев отмечает, что, в отличие от Права, не разрушающего социальное, на котором покоится его существование, религия бывает антисоциальной до такой степени, что может привести к полному исчезновению общества [Kojève 1981: 182].

4 В пятнадцатой главке один из судей признает, что приговор фра Джованни может не отражать безупречного идеала справедливости.

Союз тирании и права ярко изображается в одиннадцатой главке «Трагедии человека», когда фра Джованни бросают в темное подземелье Витербо и заковывают в цепи вместе с анархистом, который собирался свергнуть республику силой, и ученым-юристом, который составил для сограждан более мудрые законы. Таким образом, когда божий человек невольно оказывается в роли бунтаря без причины, читателям остается в полном отчаянии махнуть рукой: они-то знают, что фра Джованни — этот самый невежественный человек из когда-либо живших — не достоин неоправданного признания со стороны других узников. Но даже несмотря на то что анархист нашел неповиновение божьего человека «Друзьям добра» согласным со своими собственными противоправными деяниями, а мятежный законник — со своей борьбой посредством слова, наивность и невежество фра Джованни заставляют его отмежеваться от обоих. В конце двенадцатой главки он предстает абсолютно одиноким, будто целое человечество его покинуло; он со всеми и ни с кем, точно бродячий арфист, который «проходит по стану воинов, бряцая струнами» [Франс 1958: 457]. Такой невольный и необдуманный «сладостный мятеж» возносит этого глупца на более подобающий человеку уровень политического субъекта, достойного политической смерти.

Дьявол вновь появляется в тринадцатой главке (под названием «Истина»), чтобы продолжить свое дело и убедить божьего человека, что истина, за которую тот твердо решил умереть, *белая*: бессмысленное слово, не стоящее его жертв. Именно такое определение истины Кожев приписывает франсовскому дьяволу из «Колодезя святой Клары» [Кожев 2003: 429], чтобы проиллюстрировать ловушку, в которую заводят все варианты скептицизма: рациональный и мистический, оптимистический и наоборот. Здесь важно отметить, что Кожев не упоминает о том, что через три главки, в самом конце новеллы, фра Джованни в полной мере признает дьявола и откажется от мысли о белизне истины.

В начале третьей лекции 1938—1939 учебного года Кожев описывает религиозное сознание в следующих (лакановских) терминах: «Если Верующий совершенен благодаря своему сознанию, то это сознание есть сознание *Другого*; и он сознает себя некоторым образом *абсолютно* только в меру того и благодаря тому, что он являет собой /est lui-même/ лишь в *Другом* и посредством *Другого*» [Там же: 367]. Так и для фра Джованни непостижима не белизна истины, а *истина Другого*, истина того, кто говорит ему, что истина — белая. В следующей главке («Сон») читатель становится свидетелем переживаемого божьим человеком невыразимого мистического опыта, о подобном которому пишет в разных местах и Кожев, например в сноске к третьей лекции (1938—1939), где говорится о «совпадении познающего субъекта и познанного объекта» в «"мистическом единении" человека с Богом» [Там же: 371]. Умышленно умалчивая о развязке новеллы Франса, Кожев, напротив, запечатлевает концептуальных персонажей — дьявола и божьего человека — в момент *непризнания истины Другого*.

## 2. Восточный завоеватель Бони и светская дама

В одном из примечаний к избранным лекциям из курса 1934—1935 учебного года Кожев обращается к образу Тоби — садовника-раба, который фигурирует в нескольких рассказах из вторых рук и мемуарах о ссылке Наполеона на ост-

рове Святой Елены<sup>5</sup>. Как и в случае с отсылкой к франсовскому дьяволу, нелегко установить точный источник, откуда Кожев почерпнул этот столь же интригующий и неоднозначный анекдот о Наполеоне, раздосадованном и глубоко опечаленном тем, что «садовник малаец принял его за легендарного восточного завоевателя» [Там же: 629]. Описания и картины последних дней низвергнутого императора завораживали литературу XIX века не меньше, чем дьявол. Остается лишь предположить, что кожевская версия первой встречи Тоби и «Бони» может восходить к беллетризованному повествованию Марка Алданова «Святая Елена, маленький остров» (1921), где Бонапарт и выведен под этим «детским» именем.

Иронический анекдот о непризнании (истины) Наполеона привлекает внимание еще кое к чему, что в «Трагедии человека» с ее контекстом итальянского Возрождения было бы историческим анахронизмом. Запечатлевая концептуальный персонаж Наполеона в этот момент непризнания, Кожев переносит непризнание истины Другого с тирана на раба-садовника. Анекдоты гласят, что во время ссылки на фактически необитаемом, затерянном вдали от мира острове Наполеон предпринял неудачную кампанию по освобождению Тоби. Этот эпизод описывает в своей книге «Наполеон в ссылке. Голос с острова Святой Елены» (1822) врач Наполеона — ирландец Барри О'Мира. Пожалуй, стоит отметить переключку между этим названием и сценой сна фра Джованни у Франса, в которой в «голос» превращается дьявол, — голос, сообщающий истину, которую нельзя ни увидеть, ни прочесть. В книге Наполеон, от которого остался только взывающий к потомкам голос, осматривает остров и принижает достижения Британской империи, которая распространила свою тиранию на новые территории без гомогенизации попавших под ее владычество людей. Кожев высказывается по этому поводу в работе «Политическое действие философов» [Kojève 1950], содержащей обзор рухнувших тираний древности и современности. В разговоре со своим ирландским врачом Наполеон сетует на горькую участь обманутых подданных, поработаемых как внутри Британской империи, так и за ее пределами:

Вот вам пример их великодушия по отношению к несчастному человеку, который, слепо положившись на то, что он так ошибочно принял за их национальный характер, в свой черный час простодушно доверился им. Одно время я думал, что у вас свободное общество: теперь же я вижу, что ваши министры смеются над вашими же законами, которые, как и законы других стран, устанавливаются только для того, чтобы притеснять беззащитных и прикрывать сильных, всякий раз, когда ваше правительство имеет в виду какую-либо цель [О'Мира 2004].

Легкомысленное, казалось бы, примечание Кожева о непризнании Наполеона чревато множеством неудобных истин и серьезных политических импликаций, ни одна из которых не раскрывается и не объясняется читателю напрямую. Наоборот, трагические обертоны всей сцены растворены в остальной части сноски поразительно, а возможно, даже подчеркнуто случайным образом: некая светская дама раздражена и расстроена при виде подруги в точно таком же платье, какое сама она купила как «единственное в своем роде» [Кожев

---

5 Есть поразительная параллель между чернотой Тоби и франсовским описанием дьявола как черного, темного, прекрасного существа.



2003: 629]. По аналогии с этим огорчение Наполеона обосновывается тем, что в глазах садовника-малайца он ничем не отличается от любого другого восточного завоевателя. По Кожеву, никто не хочет, чтобы на него смотрели и говорили о нем как о «том «обыкновенном человеке», которого так часто ставят в пример, но всегда кому-то другому» [Там же].

Что можно извлечь из двух этих случаев, где Кожев с одного и того же ракурса высвечивает непризнанную истину тирана и светской дамы? В основной части текста, где появляется эта сноска, Кожев дополняет развитие «двух фундаментальных категорий до-философской иудео-христианской антропологии, а именно категорий Свободы и Историчности» в гегелевской диалектике третьей, «современной» категорией Индивидуальности [Там же: 627]. Хотя он утверждает, что все три составляют единую неделимую категорию, сноска о Наполеоне и светской даме подчеркивает особенности понятия индивидуальности как «неповторимой и незаместимой единичности» [Там же: 629]. Этой неповторимости он приписывает позитивную ценность, более универсальную и более абсолютную, чем та, которой обыкновенно наделяют какой-либо вид, класс или жанр. На понятую таким образом индивидуальность Кожев ставит собственный штамп, усматривая ее истоки в желании признания. Человеку недостаточно быть свободным и историчным в гегелевском смысле — он должен еще и быть индивидуален в кожевском смысле. Желание индивидуальности реализуется в действии. Для того чтобы стать реальностью, а не просто фантазией, индивидуальность должна деятельно осуществляться в признании «Человека как совершенного Индивида» [Там же].

В анализе Кожева *желание индивидуальности* определяется как исток обществ, государств и систем права, причем все они рано или поздно теряют способность полностью удовлетворить это желание, не укладывающееся в рамки социального, политического и правового. Отсюда следует, что «семья, общественный класс, нация, раса» и другие подобные им социальные, юридические или политические образования не могут сдерживать желание признания индивидуальности, которое хочет быть одновременно всеобщим и *единственным в своем роде*. По мнению Кожева, индивидуальность удовлетворилась бы тем же, чем и тиран, достойный так называться, то есть «всеобщим и однородным Государством» [Там же: 630]. Основной текст, оттеняющий сноску о непризнании Наполеона и светской дамы, предоставляет философское обоснование их серьезности, их равнозначности и того факта, что тщеславие светской дамы ничем не отличается от наполеоновского желания быть неповторимым и индивидуальным. Вполне оправданно поэтому, что они упоминаются в одной сноске и одинаково страдают от непризнания.

Если в новелле Франса изображается *непризнание истины Другого* (truth of the other), то в примечании о Наполеоне и светской даме представлено *непризнание истины кого-то другого* (truth of the other-than-oneself). Если дьявол — это *неверно услышанный Другой* Бога и божьего человека, то Наполеон и светская дама — это те, кого *не видят* и о ком ошибочно *говорят* как о ком-то другом. На первый взгляд то обстоятельство, что Наполеон принимает слова Тоби близко к сердцу, как будто противоречит описанию Наполеона в другом месте «Введения»:

С христианской точки зрения Наполеоном движет Тщеславие, он, стало быть, — воплощение Греха (Антихрист). Он — первый, кто осмелился на самом деле при-

дать человеческой Единичности абсолютную (всеобщую) значимость. Для Канта и Фихте он есть das Böse: существо аморальное по преимуществу. Для либерального и толерантного Романтика он — предатель («предавший» Революцию). Для «божественного» Поэта — он всего лишь лицемер [Там же: 196].

Если в зените славы Наполеона не заботило, что о нем говорят, то это потому, что у него был гегелевский философ, способный видеть, говорить, думать и писать, что «противники Наполеона не *действуют* против него, не разбивают его, и значит, их суждение о нем — чистое лицемерие, болтовня. Они суть чистое бездействие, иными словами *Sein*, следовательно Ничто» [Там же]. Но на острове Святой Елены этого гегелевского философа нет, как недоступен он был и для малайского невольника, когда того поработали и продавали разным хозяевам. Признаёт ли Наполеон какую-либо из этих истин?

В гегелевском признании Наполеона Кожев видит стратегию выживания, которая заставляет вспомнить его рассуждение про «дух Антигоны» и поражение языческой «женской единичности», становящееся триумфом, когда она, неузнанная, возрождается во дворцах римских императоров и повседневной жизни их подданных<sup>6</sup>. Гегель был прав в своем признании Наполеона, ведь «если Германия (немецкая философия) отказывается “признать” Наполеона, она должна исчезнуть как Volk /народ/. Ибо Нации (Besonderheit /особенное/), противящиеся всемирной Империи (Allgemeinheit /всеобщее/), будут уничтожены» [Там же]. «Феноменология» Гегеля — книга, которая убеждает Германию признать Наполеона, спасая ее саму и немецкую философию от полного уничтожения тираном.

В заключительной лекции 1937 года Кожев упоминает о том, как Гегель надеялся, что его пригласят в Париж, где он получит признание в качестве философа наполеоновской империи. Учебники истории зафиксировали иной исход. Наполеон разрушил и распустил многие прусские университеты, лишив профессоров работы и вернув студентов на улицы. Гегеля не было в составе делегации университетских деятелей, которые виделись с Наполеоном и молили его пощадить Йенский университет, и не Гегеля, а Гёте «восторженный поклонник» Наполеон «желал *встретить* лично» [Pinkard 2000: 232]. Тирана совершенно не интересовал увиденный философ-мудрецом *Weltgeist* верхом на коне; куда сильнее ему хотелось угадать, что в «Страданиях юного Вертера» правда, а что романый вымысел. В этом смысле прискорбное положение непризнанного тирана на острове Святой Елены некоторым образом связано с его неспособностью узнать и признать Гегеля. Тоби же, возможно, последний сторонник гегелевского философа, действовавший согласно духу Антигоны.

В политической терминологии Кожева понятие тирана полностью интегрирует всех возможные и осуществленные экзистенциальные установки сознания, что совпадает с гегелевским понятием действия. Вопрос в том, имеет ли получивший признание и сатисфакцию философ-мудрец дело с настоящим тираном как оптимальной суммой реализованных и явленных стадий мировой истории. Точно так же и тирана уровня Наполеона или Сталина могут окружать философы менее значительные, не соответствующие его желаниям. Кожев решает этот вопрос хитроумно. Он объясняет, что (настоящим) тираном и

---

6 Кожев восхищался советским государственным деятелем Анастасом Микояном, пережившим нескольких тиранов подряд.

(подлинно мудрым) философом движет одинаковое желание всеобщего признания. *Признание* влечет за собой *экспансию*, происходит же это потому, что оно ищет *сатисфакции*. Иными словами, Кожев заверяет истинных тиранов и мудрых философов (будущего) в общности их генеалогии и телеологии. А раз у них столько общего, в теории они должны суметь признать друг друга. Если же два этих автономных плана — дискурсивной мудрости и тиранического действия — остаются разделены, то первая не так мудра, а последнее не так успешно, как они о себе думают. Кожев хочет, чтобы (политическая) тирания и (философская) мудрость пересекались, а полную их сатисфакцию ставит в зависимость от их взаимного признания, также служащего моментом их взаимного *исчезновения*. Это и есть подлинное больное место кожевской диалектики тирании и мудрости, актуализирующее скрытый смысл примечания о встрече Наполеона с Тоби. Если непризнание со стороны Тоби заставляет тирана раствориться в «обыкновенном человеке», то признание со стороны (мудрого) гегелевского философа предлагает тирану раствориться во всеобщем и однородном государстве.

### 3. «Будущее за женским»

В заключительной главке «Трагедии человека» дьявол будит фра Джованни незадолго перед тем, как того должны вести на виселицу. Как будто совершенно не сознавая тяжести положения божьего человека, дьявол раздражается пространном монологом о любви-ненависти своей жизни — молодой женщине по имени мона Либета. Фра Джованни впервые начинает подозревать, что его собеседник не настоящий человек, а лишь обманчивая игра воображения, насланная ангелом тьмы. Уже не желая становиться мучеником, он принимает предложенную собеседником помощь и бежит из тюрьмы. Вкусив свободы и радостей жизни, в конце концов он узнает дьявола в тех разных обликах, в которых тот раньше предстал перед его доверчивым взором. Отныне фра Джованни стал человеком в полном смысле слова: «Я знаю, я вижу, я чувствую, я хочу, и я страдаю» [Франс 1958: 477]. Уже не будучи ни Другим Бога, ни Другим его противника, фра Джованни теперь окончательно осознает свое невольное превращение в поврежденную форму свободной и историчной индивидуальности, в осужденного преступника вне общества и закона, врага государства. В конечном итоге именно мона Либета остается для фра Джованни, самого дьявола и читателей «Трагедии человека» таким же пробелом, как истина дьявола. Это то же предположение, которым Ницше предвещает свою войну против догматизма в работе «По ту сторону добра и зла», и тот самый жест, которым Кожев завершил свою борьбу с тогдашними скептиками и нигилистами, опубликовав, под названием «Последний новый мир» («Le dernier monde nouveau», 1956), рецензию на первые романы Франсуазы Саган. Кожевская отсылка к светской даме подобна неуместному монологу франсовского дьявола о моне Либете. Наполеон изгнан, унижен, обесславлен, а гегелевский философ (Кожев) находится рядом с ним подобно дьяволу, навестившему фра Джованни непосредственно перед уводом на виселицу, и самым черствым образом сравнивает его беды с печальми светской дамы, которой продали не то платье.

Летом 1957 года на заключительном занятии семинара IV об «объектном отношении» Лакан поручил своим студентам-аналитикам необычное толкование в форме загадки: зачем отшельнику и «суровому философу», ставшему специальным советником французского правительства по международной торговле, опубликовать краткий обзор творчества французской романистки-дебютантки по имени Франсуаза Саган [Lacan 1994]? Позднее Жак-Ален Миллер принял этот лакановский вызов и представил призрак Кожева в образе Валлантена Брю<sup>7</sup>, этого *voyou désœuvré* европейского сообщества. Миллер пришел к выводу, что «социальное ослабление отцовского имаго» и упадок мужской маскулинности в новой книге Саган — это ворота в ад «демократического *все равны, все одинаковы*» [Miller 2017: 84]. Эта позиция находит свой отзвук в полемической статье Фрэнсиса Фукуямы «Женщины и эволюция мировой политики» [Fukuyama 1998], а впоследствии в работе Лорана Бибара [Bibard 2005], который задался целью найти решение проблемы женского вторжения в западную демократию и надвигающегося стирания половых различий.

Взгляд на женскую единичность как на серьезную угрозу для тирании недалеко отстоит от того, как рассматривает вопрос женщины в своей философии Кожев. Но в отличие от Бибара, Фукуямы или Миллера с их мизогинными жалобами Кожев полон безграничного энтузиазма по поводу уникальности и индивидуальности женского. Существует много работ о проблеме женщины в спекулятивной философии Гегеля, изучение которых позволяет актуализировать кожевский подход к этой проблеме. В статье «Непредставимое» (1975) Филипп Лаку-Лабарт интерпретирует гегелевское беспокойство по поводу «Люцинды» Фридриха Шлегеля как нечто большее, чем озабоченность «эстетическим разложением» эпохи [Lacoue-Labarthes 1975]. Развивая ту же мысль, Дэвид Крелл утверждал, что «чувственная раскрепощенность» «Люцинды» бросает серьезный вызов гегелевской системе абсолютного знания: «Если бы женщина была изгнана из системы, дух умер бы; однако, оставаясь внутри системы, женщина обрекает дух на участь худшую, чем смерть» [Krell 1991: 287]. Усматривал ли Кожев в сагановских Сесиль и Доминик (героини романов «Здравствуй, грусть!» и «Смутная улыбка») гегелевскую «вечную иронию сообщества»? Более пристальное рассмотрение того, как Кожев разрабатывает идею «женской индивидуальности» в разных частях своей системы, показывает: он не разделяет ни фаустианского понятия *das Ewigweibliche*, ни предполагаемого опасения Гегеля, что женщина подорвет систематизм его философского творчества. В ключевых местах, где Кожев артикулирует свою систему, женщины появляются в виде различных концептуальных персонажей, чтобы совершать субверсивные поступки. Если верно, что «еще не было дуэлей... между женщиной и мужчиной» [Кожев 2003: 638], то причина этого не в том, что диалектика господина — раба предназначена исключительно для мужчин, и не в том, что удел женщины труд, а не борьба. Приняв такую интерпретацию, мы упустим из виду базовую кожевскую предпосылку, согласно которой ничто в биологической или естественной конституции противников не предрасполагает одного из них к господству, а другого — к рабству. Правильнее учитывать другие формы действия, лежащие в основе смертельной борьбы за чистый престиж.

---

7 Герой романа Реймона Кено «Воскресенье жизни» («Le Dimanche de la vie», 1952). Кожев опубликовал в 1952 году рецензию на три романа Кено, в том числе и этот, под характерным названием «Романы мудрости» («Les romans de la Sagesse»).

В своих исследованиях Владимира Соловьева, очень важных для тех выводов, которые Кожев делает внутри своей системы знания, последний внимательно прослеживает, как именно София соотносится с двухуровневой соловьевской системой, действуя как посредник между учением о Боге и учением о мире, так и внутри каждого из них. Если современная физика способна дать вполне приемлемую интерпретацию соловьевской мистической софиологии в учении о Боге, то (бессознательный) мятеж его Софии, утверждает Кожев, можно объяснить лишь при помощи антропологически-атеистических категорий. В эмпирическом мире София еще больше отдаляется от власти и контроля Абсолюта и может «свободно» выбрать не присоединяться к соловьевскому теократическому обществу священников, воинов и пророков. Изложение этого тезиса в написанной по-французски работе Кожева заканчивается на весьма скандальной ноте: если Бог не заинтересован в том, чтобы являть себя через свободные и случайные акты Софии, то не следует ли ему оставить ее в покое? Бог не хочет уничтожить хаос, открыть себя или вернуть мир в свое царство; гораздо сильнее его тревожила свобода Софии [Кожев 2006: 232—233]. В кожевской системе знания вопрос о женщине эксплицитно связывается с ключевым понятием «революционного действия», что полностью упускается из виду критиками, одержимыми его примечанием о конце истории. Для Кожева революционный выбор — это «или — или», радикальный жест, которые отделяет истину Другого от истины кого-то другого в самом радикальном смысле: «Решение только одно, и оно до крайности просто: то ли поставить на себя (т.е. против Бога), то ли — на Бога (т.е. против себя). И нет никакого “основания” для того или иного решения, кроме самого решения» [Кожев 2003: 368].

Точно так же дух Антигоны и женская единичность важны для понимания перехода от языческого мира к христианско-буржуазному. Это подчеркивает важные темы в кожевской философии права и различие между родовыми и экономическими обществами в их пересечении с тиранией. Указанные направления мысли перекликаются с одним важным фрагментом рукописи «София — фило-софия и феноменология», где фундаментальное различие между революционной и социалистической реализациями самосознания утверждается через различие между обретением самосознания женщинами и пролетариатом. Кожев пишет:

Что хотели сказать те (столь раздражавшие наших врагов) женщины начала русской революции, кот<орые> говорили о себе: «мы сознательные»? Прежде всего, конечно, то же самое, что хотел сказать пролетарий, называвший себя «сознательным». Но в ответ этим женщинам можно отметить особый оттенок, кот<орый> дополнит только что построенную картину революционно-социалистической «сознательности». Действительно, называя себя «сознательными», эти женщины хотели сказать еще и то, что они перестали думать и говорить о себе все то, что им подсказывали мужчины. До-социалистический мужчина создал себе очень для себя выгодное представление о женщине, кот<орое> далеко не во всем соответствовало тому, чем женщина была на самом деле, но кот<орое> он сумел настолько внедрить в сознание женщины, что они считали это представление вполне правильным. Т<аким> обр<азом>, выходит, что, отказываясь от этого навязанного им мужского представления, не соответствовавшего тому, чем они были на самом деле, «сознательные женщины» стремились говорить действительно о *самих себе* и говорить *самим*. Иначе говоря, они переходили от псевдофилософского теологизма, от «божественных» мужских «откровений» об «иде-

альной» реально никогда не существовавшей женщине, к истинно-философскому само-сознанию, к своему сознанию о себе [Кожев 1941: 18—19]<sup>8</sup>.

В предисловии к первому тому «Систематического очерка истории языческой философии» [Kojève 1968a: 21—22] Кожев прибегает к похожим формулировкам, давая определение философии.

В случае с Сесиль и Доминик нам предлагается помыслить гендер не в плане иронии, а в плане скуки. Скука, которую испытывают персонажи Саган, — такая, которая находит Бергсона наивным, а эпикурейскую философию — несносной; и такая, которая не препятствует цитированию Канта за скучными и чрезвычайно буржуазными обеденными столами. Уже в конце 1937 года Кожев отпустил свою парижскую аудиторию по домам с эксплицитным напутствием, что спектакль окончен, история завершена, а полные закольцованность, всеобщность и целостность системы продемонстрированы и подтверждены самым неопровержимым образом. Своих слушателей он просил, если они хотят быть революционерами, сделать еще одно усилие — признать «философию как путь, действительно ведущий к Мудрости», ведь «в основании всякой Революции всегда заложена та или иная Философия» [Кожев 2003: 429, 503]. Можно только вообразить его ужас, когда он получил письмо Батая (от 6 декабря 1937 года), где фигурировали «человек “безработной негативности”», «негативность, лишённая содержания» и «опровержение замкнутой системы Гегеля» [Батай 1994: 313—314]. Вполне возможно также, что ему было известно о посмертной публикации в 1938 году дневников Бориса Поплавского (см.: [Токарев 2016]), еще одного слушателя гегелевского семинара. Вопреки этим позициям Кожев поддерживал гегелевское утверждение, что «истина — это “Система”» [Кожев 2003: 443], а нигилизм и скептицизм неудачливых революционеров рассматривал как результат их недалёковидности и исторической амнезии [Там же: 625—626]. Может ли будущая революция основываться на батаевской системе незнания или мистическом опыте Поплавского? Кожев в этом сомневается, хотя допускает, что «анархическая недееспособность» также требует признания и что удовлетворенность несчастьем, пусть и менее скучная, чем стоицизм, и менее неподходящая для жизни, чем скептицизм или нигилизм, вполне выносима и, в сущности, живуча [Там же: 358]. В своей работе о Канте 1952—1953 годов Кожев соглашается с тем, что кантовские «понятия “нравственного закона” и “свободы” в конечном счете имеют общий смысл... чей окончательный источник — сознание желания желания, то есть желание признания и скука» [Kojève 1973: 78—79].

#### 4. «Один, два, три — а где же четвертый, любезный Тимей?»

В новелле Франса «Люцифер» этот падший ангел является средневековому художнику с укорами в том, что последний беззастенчиво изобразил его в столь мерзостном, уродливом зверином обличье. Непризнание падшего ангела не получает в той истории никакой иной развязки, кроме безумия и смерти художника. Ощущал ли себя сам Кожев на лекциях перед парижской аудиторией

---

8 Расшифровка Николая Рамбера.

воплощением франсовского дьявола, но не столько дьявола из «Трагедии человека», сколько того, который не получает признания в рассказе о знаменитом живописце Спинелло? Предвосхищал ли непризнание истины, которую, как он думал, сообщал своим современникам? Предвидел ли «гнусное обличье», в котором они изобразят его впоследствии? Подобно Канту, с самого начала своего интеллектуального пути Кожев был едва ли не патологически одержим системами. Он хотел стать одним из великих систематизаторов современной философии. Он хотел, чтобы его признали не только как гегельянско-го «могильщика» истории [Кожев 2003: 142], но и как философа, создавшего безусловно закольцованную целокупную систему. Для современников он, пожалуй, остался «подобным пробелу» (blank) и в высшей степени «белым» (white) — точно так же, как и для многих из нас сегодня, когда его новаторское вмешательство в (западную) современную философию после современной физики (а именно на такое видение он надеялся) совершенно игнорируется.

Изучение и интерпретация избранных пассажей и одной сноски из «Введения» долго оставались важнейшей точкой входа в интеллектуальное наследие Кожева. Поскольку лекции всегда разделяли это наследие на «до» и «после», в (западной) критической рецепции стало почти привычным философски осмыслять его при помощи тропов двойственности и непоследовательности, а биографически — через призму несовместимых личностей и несоизмеримых идеологий, причем все они в итоге возводятся к якобы чуждости и полной непознаваемости мыслителя. В последнее время критическая литература о Кожеве совершила впечатляющий рывок, не снимая при этом двух шор — биографизма и штраусианства. Если биографы — Спинелло Кожева, то последователи Лео Штрауса — его фра Джованни, и если первые могут впасть в безумие, то последние могут упорствовать в том непоколебимом невежестве, побороть или обуздать которое не под силу ни философу, ни тирану. В последний год преподавания Кожев признал, что «ошибка, или *абсолютная* нелепость, столь же “кругообразна” и должна быть столь же “кругообразна”, как и истина» [Там же: 438].

Таким образом, из кожевской триады «философ — тиран — женщина» мы вывели три понятия: во-первых, непризнания в том виде, в каком оно разворачивается в кожевской системе знания, во-вторых — системы знания как концепта, а в-третьих — самого Кожева как концепта «системы знания». Если эта система не получит признания и продолжит считаться некоей несуществующей книгой, а критическая рецепция Кожева — строиться на примечании (и сводиться к этому) о конце истории и жизни в постисторических условиях, то его осмысление философии, тирании и женской индивидуальности при помощи концептуальных персонажей не будет понято в полной мере, а территории, которые они искали и открывали для современной мысли, останутся во многом неисследованными и не нанесенными на интеллектуальную карту. В 1968 году Кожев поставил успех философских публикаций на одну доску с популярностью комиксов о Тинтине [Kojève 1968b]. Подобно скучающим девушкам Саган, его концептуальные персонажи все еще ошибочно принимаются за «эстетические образы» для производства аффектов, вместо того чтобы по праву считаться продуктом философской концепции.

*Пер. с англ. Нины Ставрогиной*

## Библиография / References

- [Батай 1994] — *Батай Ж.* Письмо Х., руководителю семинара по Гегелю / Пер. с фр. С.Л. Фокина // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Сост., пер., коммент. С.Л. Фокина. СПб.: Мифрил, 1994. С. 312—315.
- (*Bataille G.* Lettre à X., chargé d'un cours sur Hegel... // *Tanatografiya Erosa: Zhorzh Batay i frantsuzskaya mysl' serediny XX veka / Comp., comment. by S.L. Fokin.* Saint Petersburg, 1994. P. 312—315. — In Russ.)
- [Делёз, Гваттари 2020] — *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Академический проект, 2020.
- (*Deleuze G., Guattari F.* Qu'est-ce que la philosophie? Moscow, 2020. — In Russ.)
- [Кожев 1941] — *Кожев А.* София — фило-софия и феноменология: [Рукопись], 1941.
- (*Kojève A.* Sofiya — filo-sofiya i fenomenologiya: [Manuscript], 1941.)
- [Кожев 2003] — *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля. Лекции по Феноменологии духа, читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2003.
- (*Kojève A.* Introduction à la lecture de Hegel, leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des hautes études. Saint Petersburg, 2003. — In Russ.)
- [Кожев 2006] — *Кожев А.* Религиозная метафизика Владимира Соловьёва (1934—1935) // *Кожев А.* Атеизм и другие работы / Пер. с фр. А.М. Руткевича и др. М.: Праксис, 2006. С. 175—257.
- (*Kojève A.* La métaphysique religieuse de Vladimir Soloviev // *Kojève A.* Ateizm i drugie raboty. Moscow, 2006. P. 175—257. — In Russ.)
- [О'Мира 2004] *О'Мира Б.* Наполеон. Голос с острова Святой Елены. Воспоминания / Пер. с англ. Л.И. Зайцева. М.: Захаров, 2004 (<https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9E/omira-barri-edvard/golos-s-ostrova-svyatoj-eleni/1> (дата обращения: 08.04.2022)).
- (*O'Meara B.* Napoleon in Exile: Or, A Voice From St Helena. Opinions and Reflections of Napoleon on the Most Important Events in His Life and Government, in His Own Words. Moscow, 2004 (<https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9E/omira-barri-edvard/golos-s-ostrova-svyatoj-eleni/1> (accessed: 08.04.2022)). — In Russ.)
- [Франс 1958] — *Франс А.* Колодезь святой Клары / Пер. с фр. Н.Г. Касаткиной // Франс А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 355—509.
- (*France A.* Le Puits de Sainte Claire // *France A.* Sobraanie sochineniy: In 8 vols. Vol. 3. Moscow, 1958. P. 355—509. — In Russ.)
- [Bibard 2005] — *Bibard L.* La sagesse et le féminin: science, politique et religion selon Kojève et Strauss. Paris: L'Harmattan, 2005.
- [Fukuyama 1998] — *Fukuyama F.* Women and the Evolution of World Politics // *Foreign Affairs.* 1998. Vol. 77. № 5. P. 24—40.
- [Kojève 1950] — *Kojève A.* L'action politique des philosophes // *Critique.* 1950. Vol. 6. № 41. P. 46—55; № 42. P. 138—155.
- [Kojève 1968a] — *Kojève A.* Essai d'une histoire raisonnée de la philosophie païenne. Vol. I. Les présocratiques. Paris: Gallimard, 1968.
- [Kojève 1968b] — *Kojève A.* Entretien avec Gilles Lapouge: «Les Philosophes ne m'intéressent pas, je cherche des sages» // *Quinzaine littéraire.* 1968. № 53. P. 18—20.
- [Kojève 1973] — *Kojève A.* Kant. Paris: Gallimard, 1973.
- [Kojève 1981] — *Kojève A.* Esquisse d'une phénoménologie du droit. Paris: Gallimard, 1981.
- [Krell 1991] — *Krell D.F.* Lucinde's Shame: Hegel, Sensuous Woman and the Law // *Hegel and Legal Theory / Ed. by D. Cornell, M. Rosenfeld, D.G. Carlson.* New York: Routledge, 1991.
- [Lacan 1994] — *Lacan J.* Le Séminaire. Liv. IV, t. 4. La Relation d'Objet (1956—1957) / Éd. par J.-A. Miller. Seuil, 1994.
- [Lacoue-Labarthes 1975] — *Lacoue-Labarthes P.* L'imprésentable // *Poétique.* 1975. № 21. P. 53—95.
- [Miller 2017] — *Miller J.-A.* Bonjour Sagesse // *La Cause du Désir.* 2017. № 95. P. 80—93.
- [Pinkard 2000] — *Pinkard T.* Hegel: A Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- [Tokarev 2016] — *Tokarev D.* «L'art est une lettre personnelle»: Le discours autobiographique dans la fiction et les journaux intimes de Boris Poptavskij // *Modernités russes.* 2016. № 16. P. 185—204.



Дмитрий Токарев

# Фотографии (у) Александра Кожева:

НЕСКОЛЬКО РАЗМЫШЛЕНИЙ

Dmitry Tokarev

The Photography by/in Alexandre Kojève: Some Reflections

**Дмитрий Токарев** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) tokarevd@mail.ru

**Dmitry Tokarev** (Dr. habil.; HSE University, Professor; Institute of Russian literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Leading Researcher) tokarevd@mail.ru.

**Ключевые слова:** Александр Кожев, фотография, конец истории, Гройс, Кандинский, аура, Э. Атже

**Key words:** Alexandre Kojève, photography, end of History, Groys, Kandinsky, aura, E. Atget

УДК: 140.8 + 7.01

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_40

UDC: 140.8 + 7.01

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_40

В статье критически осмысливается интерпретация фотографий Кожева, предложенная Борисом Гройсом в качестве куратора выставки «После Истории: Александр Кожев как фотограф». На основе как содержательного, так и формального анализа фотографий ставится под сомнение возможность их рассмотрения как элементов глобального «постисторического проекта», который, как принято считать, находит в лице Кожева своего философа и своего администратора. Взамен предлагается учитывать эстетические и онтологические аспекты анализа визуального изображения, ставшие объектом рефлексии Кожева в тексте о посещении Галереи Боргезе в Риме (1920) и в статье о творчестве В. Кандинского (1936). Понятие ауры, разработанное В. Бенямином, привлекается для сопоставительного разбора фотографий Кожева и Э. Атже.

The article critically addresses Boris Groys' interpretation of the photographs by Alexandre Kojève. In 2012, Groys organized the exhibition *After History: Alexandre Kojève as a Photographer*, which intended to demonstrate the “posthistorical” dimension in Kojève's artistic output. The article questions the adequacy of that perspective, given the somewhat tendentious curatorial presentation of the photos as showing an empty, dehumanized world. Considering the aesthetic and ontological aspects of the analysis of visual images that were central to Kojève's brief account of his 1920 visit to the Borghese Gallery in Rome and to his 1936 article on Kandinsky, Groys' reading of Kojève's photographic stance is subject to revision. The notion of aura, as proposed by Walter Benjamin, is operative in a comparative treatment of the photos by Kojève and E. Atget.

В романе Сартра «Тошнота» (1938) главный герой Антуан Рокантен хранит у себя дома коробку с фотографиями и открытками тех мест, которые он когда-то посетил. Они должны служить подспорьем его памяти, которая отказывается снабжать его связными визуальными (и не только) образами. Проблема в том, что образы начинают замещаться словами, теряя свою изначальную чувственную интенсивность. Трансформация образа в нарратив негативным образом сказывается и на личности рассказчика, который утрачивает свою индивидуальность:

А во многих случаях исчезли и сами эти обрывки — остались только слова; я еще способен рассказывать и даже слишком хорошо рассказывать разные истории (по

части анекдотов со мной не может тягаться никто, кроме морских офицеров и профессиональных рассказчиков), но теперь от моих историй остался один остов. В них идет речь о ком-то, кто проделывает то-то и то-то. Но это не я, у меня с ним нет ничего общего [Сартр 1992: 45].

В конце концов Рокантен избавляется от фотографий, гравюр и открыток, отдав их Самоучке, человеку, живущему чужими мыслями и воспоминаниями. Новая идентичность героя, к необходимости построения которой через «твердую как сталь» книгу Рокантен приходит в конце своей рукописи, не должна быть связана ни с созданием нарратива о другом человеке (он отказывается от своего исторического исследования, посвященного маркизу де Рольбону), ни с попыткой актуализировать свое собственное прошлое. Эта книга-проект направлена в будущее и потому может быть только «историей, какой не может случиться, приключением».

Ролан Барт в известной книге «Camera lucida» (1980) задается вопросом, можно ли в принципе узнать себя на фотографии, поскольку сам акт позирования перед фотокамерой — «это явление меня в качестве другого, ловкая диссоциация сознания собственной идентичности» [Барт 2016: 23]:

Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство. Странное, иначе говоря, действие: я непрестанно имитирую самого себя, и в силу этого каждый раз, когда я фотографируюсь (позволяю себя сфотографировать), меня неизменно посещает ощущение неаутентичности, временами даже поддельности, какое бывает при некоторых кошмарах [Там же: 24].

Тот, кого фотографируют, попадает в некую зависимость от взгляда фотографа, направленного на него, и это же происходит, когда мы просто рассматриваем чужие снимки, выискивая в них тот исторический и культурный контекст, который Барт называет «studium»:

Выискивать studium значит фатально сталкиваться с интересами фотографа, входить с ними в созвучие, одобрять или не одобрять их, но всегда их понимать, обсуждать наедине с собой, ибо культура (к которой восходит studium) — это контракт между творцами и потребителями [Там же: 41].

В отличие от punctum'a ('укол, рана, разрез'), выстраивающего личную аффективную связь между снимком и наблюдателем и поэтому освобождающего последнего от «интересов фотографа», studium вызывает «не более чем общий, так сказать вежливый, интерес», который исчерпывает себя в «понимании» целеполагания фотографа. Многие же фото при взгляде на них вообще «не подают признаков жизни» [Там же: 40]. Смотреть на них, должно быть, чрезвычайно скучно.

Характерно, что слово «скука» используется в названии одной из рецензий на выставку фотографий Александра Кожева: Алекс Дюбиль обыгрывает название романа Луи-Фердинанда Селина и озаглавливает свой текст «Путешествие на край скуки» («Voyage au bout de l'ennui»). Рассматривая снимки, сделанные Кожевом, и заодно открытки, им приобретенные во время поездок по Франции (1959), Южной Европе (Италия, Испания, Швейцария, 1963—1964), Ирану (1965, 1968), Советскому Союзу (1960 (1968?)), Китаю (1967), Япо-

нии (1959, 1967) и Южной Азии (Индия, Цейлон, Непал, 1959, 1968)<sup>1</sup>, Дюбиль полностью принимает аналитическую перспективу, предложенную организатором выставки<sup>2</sup> Борисом Гройсом. Последний выставил на обозрение около четырехсот фотографий и множество открыток из пяти тысяч, хранящихся в архиве Национальной библиотеки Франции. По словам Дюбиля,

эти фотографии не вызывают ни любопытства, ни восхищения, а только глубокую скуку — скуку, совсем не случайную, а внимательно срежиссированную и тщательно реализованную [Dubile 2013: 65].

Скука рождается потому, что на фотографиях не за что зацепиться взгляду; они, как поясняет Дюбиль, полностью лишены *punctum*'а, поскольку изображают по преимуществу архитектурные сооружения и очень редко — людей на их фоне. По сути, они мало чем отличаются от открыток, «не вызывая желаний и не обладая субъективностью и исторической специфичностью» [Ibid.].

Совмещение в пределах одной выставки открыток и фотографий, которые во многом их дублируют, должно, по мысли куратора, с очевидностью продемонстрировать, что Кожев «фотографирует саму фотографию, присваивая открыточный стиль и воспроизводя его. На фотографиях Кожева субъект растворен в нейтральности, анонимности и объективности фотоаппарата» [Гройс 2013]<sup>3</sup>.

Такую установку сложно не назвать тенденциозной. Гройс программирует зрительское восприятие, настойчиво проводя мысль о том, что Кожев следует определенной стратегии визуальной репрезентации, которая связана, с одной стороны, с его философскими взглядами на историю и, с другой — с его административной деятельностью в качестве французского чиновника, озабоченного проблемами внешней торговли. Попробуем сначала разобраться со вторым пунктом.

Сразустораживает детерминизм, который Гройс находит в факте зависимости образа, зафиксированного фотографом, от его административных полномочий:

Эти фотографии были сделаны Кожевым во время поездок, которые он совершал в качестве политического сановника с 1959 по 1968 год — как правило, по Европе и Азии. А значит, фотографии отражают его администраторский взгляд на мир в сочетании с некоторой постисторической меланхолией. Кстати говоря, занятия фотографией имеют много общего с административной работой. В прежние времена художники создавали образы непосредственными движениями собственного тела. Так что художник в целом оставался ремесленником. Но фотографы

- 
- 1 Открытки также отсылают к поездкам в Австрию, Бельгию, Чехословакию, Финляндию, Венгрию, Люксембург, Нидерланды, Норвегию, Польшу, Швецию, Великобританию, Португалию, Бразилию, Чили, Мексику, США, Алжир, Марокко, Тунис, Египет, Гонконг, Малайзию, Таиланд, Камбоджу, а также на Кубу и Таити.
  - 2 Выставка под названием «После истории: Александр Кожев как фотограф» («After History: Alexandre Kojève as a Photographer») прошла в 2012–2013 годах в ВАК (Утрехт), ОСТ Contemporary Art Terminal (Шэньчжэнь), Palais de Tokyo (Париж), The James Gallery, The Center for the Humanities, The Graduate Center, CUNY (Нью-Йорк).
  - 3 Эта же статья, под названием «Фотограф как мудрец» и с небольшими отличиями, была напечатана в: Художественный журнал. 2012. № 86–87 (<http://moscowartmagazine.com/issue/11/article/144> (дата обращения: 25.04.2022)).

не работают руками. Напротив, они делают то же самое, что и администраторы. Они выбирают объект и точку зрения, принимают или отбрасывают результат. Их взгляд — это взгляд начальника. Он не создает образов, он их «берет» или «снимает» (*takes*) и заказывает [Там же].

Означает ли это, что всякая любительская фотография несет на себе отпечаток профессиональной деятельности ее автора? Мог ли Кожев просто фотографировать то, что ему нравилось, и не руководствоваться некой «идеологией зрения», будь она философской или административной? Гройс, похоже, даже не задает себе такой вопрос. Для него все очевидно: если Кожев едет в командировку, он не может фотографировать «просто так». Кстати, на выставке есть и снимки, сделанные во Франции и явно во время отпуска. Но это куратор в расчет не берет.

С тем, что взгляд фотографа — это взгляд начальника, можно, конечно, спорить, тем более что Гройс тут же сравнивает его и с беньяминовским фланером, «туристом в поисках профанных озарений» [Там же]. Непонятно, как одновременно могут работать эти два взгляда. Гройс в общем предпочитает бюрократическую перспективу, лишаящую взгляд Кожева субъективности: он фотографирует как машина, выбирая мертвые объекты и тщательно избегая людей. И действительно, администратора интересуют не люди, а документы. Гройс интерпретирует это в русле общей философской установки Кожева на отказ от интерпретации системы Гегеля в пользу ее воспроизведения:

Сам Кожев интерпретирует себя именно в качестве такого чисто материального носителя и «переносчика» гегелевской системы: не как «философа», а как «мудреца» — не как стремящегося к истине, а как копирующего ее. Кожев, как уже говорилось, постоянно подчеркивает, что он никак не интерпретирует, не развивает и не улучшает гегелевскую систему, а только повторяет ее, перенося в новые культурные контексты. Высшее понимание означает здесь уподобление самого себя бумаге или, если быть современными, компьютерной программе. Отказ от индивидуальности и субъективности «собственного» дискурса становится, таким образом, необходимым условием для того, чтобы стать носителем философского знания после конца истории. Очевидно, что это сформулированное Кожевом понимание роли философа после конца философии не столь уж отличается от высказанного Энди Уорхолом желания «стать машиной». Наступление «постистории» означает замену продукции репродукцией [Гройс 2002: 156—157].

Мы еще к этому вернемся, пока же обратим внимание на то, что способ подачи материала на выставке всячески подчеркивает «машинный» характер кожевского фотографирования (ил. 1). Снимки проецируются на стену в затемненном помещении с помощью семи проекторов, расположенных по периметру. Характерный звук переключения «отбивает» смену кадров, происходящую каждые 30 секунд. Зрители располагаются за небольшими подиумами, которые Дюбилль сравнивает с беговой дорожкой. Но скорее они напоминают генуфлуктории, место для преклонения колен в католическом храме. Это должно способствовать медитативному, не критическому лицемерию сменяющихся образов. Перемещение по пространству мыслится как переход от подиума к подиуму, что также ставит под сомнение принцип свободного движения внутри экспозиции. Зрители вынуждены стоять спиной друг к другу, что минимизирует возможность коммуникации и еще больше дегуманизирует пространство.



Ил. 1. Экспозиция «After History: Alexandre Kojève as a Photographer».  
Источник: Palais de Tokyo (<https://palaisdetokyo.com/en/exposition/after-history-alexandre-kojeve-as-a-photographer/>)

Путешествия Кожева охватывают около десяти лет, но на выставке временные пласты накладываются один на другой: слайды проецируются синхронно, «убивая» тем самым историческое время. Кожев не собирал свои снимки в альбомы и даже не печатал их на бумаге, однако вряд ли он предполагал рассматривать их одновременно. Гройс же навязывает зрителю именно такую оптику, разворачивая перед ним семь параллельных серий зрительных образов, каждая из которых как будто собирается в некий единый «фильм»<sup>4</sup>. Вот только снят этот «фильм» не Кожевом.

Интенция Гройса понятна: выстраивание серии помогает ему продемонстрировать принципиально «постисторическую» природу фотографий Кожева. И это касается как способа съемки (как бы механическое (вос)производство слайдов), так и содержательной стороны фиксируемых образов. Что касается первого, здесь Гройс довольно смело сближает машинное репродуцирование, характерное для нетворческого, «пролетарского», «неисторического» способа производства, и аристократическое, стремящееся к «повторению, репродуцированию определенных форм жизни и культуры».

И можно утверждать, — продолжает Гройс, — что наиболее интересные авторы европейского модернизма стремились как раз к синтезу этих двух форм репродуцирования — аристократического и машинного. Не случайно как раз наиболее радикальный художественный авангард XX века тематизировал машинное, репродуктивное, автоматическое — иначе говоря, постисторическое. От Малевича и Мондриана до Энди Уорхола искусство XX века постоянно стремилось преодолеть буржуазный пафос индивидуального творчества и выявить вечно повторяющееся — будь то чистые геометрические формы или банки кока-колы. <...> ...сама по себе установка на аристократическое вечно повторение при этом неизменно

---

4 Гройс говорит о «некоторой постисторической меланхолии», которая характерна для фотографий Кожева. Но превращение фотографий в «фильм» блокирует это чувство. Как отметил Барт, у фотографии «нет будущего (отсюда ее патетика и меланхолия), в ней нет никакого влечения вперед, тогда как кино влекомо вперед и поэтому начисто лишено меланхолии» [Барт 2016: 112].

заново воспроизводилась. Философский дискурс Кожева принадлежит этой же традиции. Человек для Кожева — не творец истории, а ее носитель [Там же: 160].

С этими утверждениями трудно согласиться. Прежде всего отметим, что носителем истории человек, по Кожеву, становится тогда, когда история приходит к своему концу. До этого он именно что творит историю в труде и борьбе. Как известно, Кожев трактует эти два модуса человеческого существования как движущую силу диалектика господства и рабства.

Гройс, конечно, видит в Кожеве-фотографе именно постисторического мудреца, лишь свидетельствующего об истории, а не творящего ее. Его задача — «сохранять в неприкосновенности историческую память — защищать и подкреплять исторический проект универсального государства» [Гройс 2013]. Мудрец не дает человечеству окончательно впасть в соблазн удовлетворения своих материальных и физиологических потребностей, прежде всего в еде и сексе. Поэтому, по логике Гройса, он и воспроизводит на своих снимках в основном архитектурные сооружения, воплощающие в себе историческую память.

Странно, однако, ставить знак равенства между этими сооружениями и бутылками кока-колы или банками супа «Кэмпбелл». Уорхоловские банки идентичны одна другой, архитектура же на фотографиях Кожева всегда разная. Кожев не репродуцирует образ, а фиксирует каждый раз новый. Тот факт, что сооружение снимается многократно с разных ракурсов, не делает его продуктом «автоматического» производства, а самого фотографа — машиной. И даже наличие дублирующих открыток не меняет сути дела. В конце концов, открытки во времена доцифровой фотографии приобретали, чтобы «подстраховаться», если по какой-то технической причине не получалось сделать хороший кадр. Стоит ли видеть в Кожеве маниакального мудреца-бюрократа, безостановочно накапливающего образы и превратившегося в своего рода сюрреалистский «региструющий аппарат»? Мизансцена, выстроенная Гройсом на выставке, а также его рефлексия по этому поводу подводят нас к этой мысли. Но возникает подозрение, что зритель здесь оказывается объектом умелой манипуляции смыслами.

Помимо технического аспекта, есть и содержательный. Гройс отмечает, что Кожев совсем не фотографирует современные сооружения и вообще не интересуется актуальным контекстом, что особенно ярко проявляется в его сделанных в Советском Союзе фотографиях, где нет ничего собственно советского. Гройс пишет:

Кожев полностью игнорирует способность фотографии остановить ход времени. Вместо этого он снимает только памятники, которые уже относятся к прошлому, которые уже воплощают остановленное, обездвиженное время. В этом отношении Кожев не делает исключения и для родной России. Советский Союз, который Кожев посетил в 1950-е и 1960-е годы, очень сильно отличался от России, из которой он уехал в 1919-м. Тем не менее Кожев не позволяет новой советской реальности себя очаровать. Нет: он упрямо фотографирует старые русские церкви. Глядя на его снимки, гадаешь, в каком веке они были сделаны. А ведь Кожев совершенно не был православным верующим. Наоборот, он всегда заявлял о своем последовательном и бескомпромиссном атеизме. Так Кожев показывает — посредством своих фотографий — что советский социализм для него попросту другая версия того же самого способа существования в *post-histoire*, который характерен для западных государств [Там же].

Удивляет несколько наивный взгляд Гройса на проблему фотографирования культовых сооружений. Обязательно ли быть православным верующим, чтобы фотографировать старые русские церкви? Да и в целом, по свидетельству современников, Кожев всю жизнь был «буквально одержим идеей Бога» (см.: [Filoni 2008: 210—218])<sup>5</sup>, не переставая быть атеистом.

Главное все же в другом. По Гройсу, Кожев концентрирует свое внимание на памятниках, чтобы, с одной стороны, показать состояние расчеловечивания, характерное для конца истории и, с другой — противопоставить этому животному существованию историческую память, воплощаемую во «вневременных» («гадаешь, в каком веке они были сделаны») образах. Дюбилль даже говорит в этой связи, что «эти тысячи фотографий и открыток не только просто свидетельствуют о конце Истории, но и упрочивают (enforce) его» [Dubille 2013: 66].

Фотографии и открытки становятся инструментом воздействия на историю.

Стоит все-таки отметить, что не на всех фотографиях Кожева нет людей. Допустим, что выбор Гройса не был тенденциозным. Тем любопытнее, что на некоторых кадрах присутствуют человеческие фигуры, как будто нарушая чистоту предложенной интерпретационной схемы. Да, они не занимают центрального места, однако при этом подчас создают тот *punctum*, в отсутствии которого у Кожева уверен Дюбилль. Например, на фотографии (ил. 2), которая запечатлела кладбище и за ним маковки православного храма, мы видим справа фигуру женщины, присевшую около могилы. Она сидит вполоборота к могильному камню, лицо ее трудно различить, но само ее присутствие, пусть и на периферии образа, вносит в него человеческое измерение. Еще одна фотография изображает женщин в белых платочках у входа в храм (ил. 3).



Ил. 2. Советский Союз, 1960 (1968?).  
 Courtesy Bibliothèque nationale de France.  
 © Nina Kousnetzoff.

Источник: Гройс Б. Мудрец как фотограф // Сеанс. 2013. № 57–58 (<https://seance.ru/articles/mudrec-kak-fotograf-2/>)



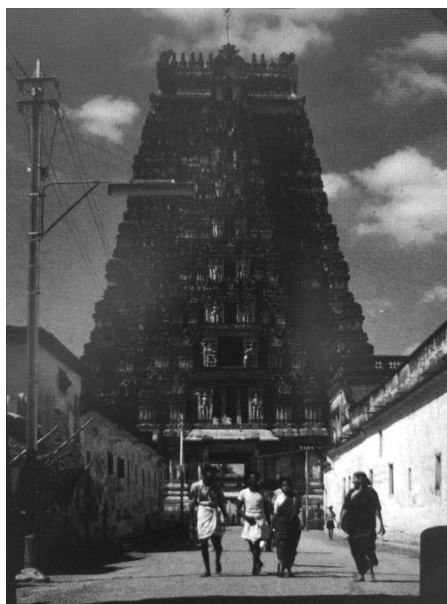
Ил. 3. Советский Союз, 1960 (1968?).  
 Courtesy Bibliothèque nationale de France.  
 © Nina Kousnetzoff.

Источник: After History: Alexandre Kojève as a Photographer. Exhibition and Programs. The James Gallery, The Center for the Humanities, The Graduate Center, CUNY, New York, 10 April — 1 June 2013. P. 7.

Гройс отмечает, что если «фотографии Европы и России остаются последовательно постисторическими», то азиатские и особенно японские снимки

5 В последние годы Кожев активно читает богословскую литературу; см., например, его работу «Христианское происхождение науки» (1964).

«запечатлели гармонию между людьми, архитектурой и природой, которой Кожеву не хватало в Европе» [Гройс 2013]. Трудно, однако, понять, почему, скажем, фотография людей на фоне индуистского храма «запечатлевает гармонию» (ил. 4), а снимок женщин у православного храма нет. Точно так же в азиатских сериях есть и фотографии без людей, например снимок синтоистского храма в Японии (ил. 5). Вопрос, возможно, в пропорции такого рода фотографий среди их общего объема, но даже если фотографий с людьми существенно меньше, позволяет ли это с определенностью констатировать, как это делает Дюбилль, что «в полном смятении мире, где вновь стало возможным историческое действие, камера Кожева настойчиво продолжала эстетически воссоздавать заброшенный, неактивный, безлюдный мир» [Dubile 2013: 66]?



Ил. 4. Индия, 1968. *Courtesy Bibliothèque nationale de France. © Nina Kousnetzoff. Источник: After History: Alexandre Kojève as a Photographer. Exhibition and Programs. The James Gallery, The Center for the Humanities, The Graduate Center, CUNY, New York, 10 April – 1 June 2013. P. 14.*



Ил. 5. Япония, 1959. *Courtesy Bibliothèque nationale de France. © Nina Kousnetzoff. Источник: After History: Alexandre Kojève as a Photographer. Exhibition and Programs. The James Gallery, The Center for the Humanities, The Graduate Center, CUNY, New York, 10 April – 1 June 2013. P. 10.*

«постисторическими» храмами и пейзажами. Другими словами, в фотографиях Кожева Дюбилль не находит никаких следов его административной деятельности, в отличие от Гройса, который, как мы помним, считает, что снимки отражают некий «администраторский взгляд на мир». В этом плане фотографирование предстает формой политического активизма, направленного на выработку оптимального социального порядка, в полной мере пока еще не реализовавшегося.

Любопытно, что обе эти противоположные трактовки исходят из единой предпосылки, а именно что фотографии Кожева однозначно постисторичны как с содержательной, так и с формальной точек зрения. К высказанным выше

Для Дюбилля, кстати, это свидетельствует о тупике, в котором оказывается Кожев, как будто бы противопоставляющий политический активизм, который возможен лишь в форме бюрократической работы на благо государства, и эстетическое любование



сомнениям в адекватности такого рода предпосылки добавим еще одно, связанное с содержательной стороной кожевских образов. Гройс утверждает:

...фотографии Кожева, если их рассматривать по отдельности, можно считать обычными туристическими снимками — и они намеренно сделаны Кожевом в этой стилистически нейтральной манере. Но их можно и нужно считать произведениями искусства, если поместить их в контекст философии и политической деятельности Кожева — потому что в этом случае в отдельных снимках просматривается общая художественная линия [Гройс 2013].

Таким образом, только знание о философской и политической деятельности Кожева дает ключ к его фотографиям. А поскольку знают об этом не все, в дело вступает куратор. Сами же снимки, получается, все-таки объективно не свидетельствуют о постисторическом состоянии их автора и мира в целом. Хотя, по тому же Гройсу, должны были бы, так как запечатлевают безлюдный и «вневременной» мир. Похоже, что куратор попадает здесь в ловушку собственной интерпретации. Добавим только, что вряд ли факт (относительного) отсутствия людей на фотографиях может сам по себе говорить об особой философской позиции их автора. Поставим вопрос еще более радикально: если бы Кожев фотографировал только «котиков», был бы он фотографом постистории?

Конечно, соблазн интерпретировать все, что ни делал Кожев после своего гегелевского семинара, через призму его философской и политической мысли, очень велик. Проблема в том, что сам материал этому сопротивляется. Да и трудно согласиться с трансформацией Кожева-человека в Кожева-концепт, функционирующего в интеллигибельном пространстве философских установок, бюрократических демаршей и художественных «линий».

Можем ли мы в принципе допустить, что снимки Кожева были просто туристическими снимками? Без всякой намеренности? В целом да, и тогда можно сказать, что он фотографировал прежде всего то, что привлекло его с эстетической точки зрения. В таком случае становится понятным и отсутствие у него фотографий советской жизни.

Но не хотелось бы, однако, банализировать ситуацию. Поэтому важно отметить и тот факт, что если в интерпретации Гройса эстетический аспект фактически отсутствует, у Дюбиля он рассматривается в контексте знакомства Кожева с японской культурой (в 1959 году) и ее насквозь формализованными практиками. В знаменитом примечании ко второму изданию «Введения в чтение Гегеля» Кожев так осмысливает этот опыт:

Японская «постисторическая» цивилизация сложилась на путях, прямо противоположных «американскому пути». Несомненно, в Японии раньше не было ни Религии, ни Морали, ни Политики в «европейском», или «историческом», смысле этих слов. Но *Снобизм* в чистом виде создал там такие формы отрицания «природных», или «животных», данностей, которые по эффективности далеко превосходят те, которые были порождены — в Японии или где-либо еще — «историческим» Действованием, т.е. Борьбой (войнами и революциями) и вынужденным Трудом. Конечно, такие недостижимые вершины снобизма, как театр но, чайная церемония и искусство составления букетов цветов, были и остаются исключительно достоянием знатных и богатых. Но вопреки сохраняющемуся экономическому и социальному неравенству все без исключения японцы в настоящее время живут в системе совершенно *формализованных*, т.е. полностью лишенных какого-либо «человеческого», в смысле «исторического», содержания, ценностей. Так, в конце концов,

любой японец в принципе способен совершенно «бескорыстно», из чистого снобизма, *покончить* с собой (при этом самолет или торпеда прекрасно заменят классический самурайский меч), и это самоубийство не будет иметь никакого отношения к риску жизнью в Борьбе, ведущейся ради достижения каких-либо «исторических» ценностей, имеющих определенное социальное или политическое содержание. Это, как кажется, позволяет думать, что недавно начавшееся взаимодействие Японии и западного мира в конце концов приведет не к реварваризации японцев, а к «японизации» западных людей (включая русских) [Кожев 2013: 540—541].

Таким образом, постисторический человек останется человеком, пока он в состоянии «*противопоставить* себя самого в качестве чистой “формы” себе самому и остальным, взятым в качестве каких угодно “содержаний”» [Там же: 541]. Кожев отмечает аристократический характер такого рода эстетизации, которая принимает форму сознательного ритуального повторения определенных действий, фактически лишенных содержания<sup>6</sup>. Именно этой осмысленностью она отличается от машинного, автоматического (вос)производства, которое не требует участия сознания. Гройс совершает ошибку, когда сближает аристократическое и машинное, не проводя четкой границы между репродукцированием форм культуры и репродукцированием материальных объектов:

Между тем Европе известен не только буржуазный культурный идеал, но и аристократический, заключающийся как раз в повторении, репродукцировании определенных форм жизни и культуры. И можно утверждать, что наиболее интересные авторы европейского модернизма стремились как раз к синтезу этих двух форм репродукцирования — аристократического и машинного. Не случайно как раз наиболее радикальный художественный авангард XX века тематизировал машинное, репродуктивное, автоматическое — иначе говоря, постисторическое [Гройс 2002: 160].

Для Кожева (после поездки в Японию) постисторическое — это как раз не машинное, а аристократическое, то есть не конвейер, а ритуал. На выставке же все организовано так, чтобы не только автоматизировать восприятие, но и убедить зрителя в «машинной» природе кожевского фотографирования. На самом деле даже уже сам факт отсутствия напечатанных снимков наводит на мысль, что для Кожева акт фотографирования на слайды позволял сместить акцент с содержательной стороны запечатленных образов на то «прекрасное» в них, которое выражается прежде всего с помощью формальных художественных приемов.

В своей статье 1936 года о живописи Кандинского его племянник выступает против субъективного в искусстве, выдвигая на первый план понятие объективного творчества, которое заключается в стремлении выразить «прекрасное» (не обязательно сводящееся к «красивому») как онтологическую, а не эстетическую категорию. Кожев утверждает:

Прекрасное — это существо, обладающее ценностью просто в силу факта своего бытия, в себе, для себя, посредством самого себя. То есть, чтобы быть прекрасным, существо должно обладать возможностью существовать, то есть сохраняться в, для и посредством себя самого [Кожев 2007: 261].

---

6 В Японии Кожев вряд ли сам участвовал в чайной церемонии, скорее он воспринимал ее как систему образов, обладающих четкой структурой. Другими словами, важен не столько вкус чая, сколько то, как он пьется.

Искусство Кандинского как раз и состоит в том, чтобы создавать автономные конкретные объекты, такие, как, например, картина, изображающая круг и треугольник:

Прекрасное в картине «Круг-Треугольник» не существует где-либо вне этой картины. Подобно тому, как картина не «изображает» чего-либо внешнего себе, ее Прекрасное также чисто имманентно, это Прекрасное в картине, существующее лишь в картине. Это Прекрасное было *сотворено* художником, как и воплощающий его Круг-Треугольник. Это Прекрасное также не существовало до картины, не существует вне ее, независимо от нее [Там же: 279].

Не случайно Кожев анализирует здесь именно геометризованное изображение, не находящее референта во внешнем мире: «Круг-Треугольник *есть* не что иное, как визуальный аспект, представляемый ничего не “изображающей” картиной “Круг-Треугольник”» [Там же: 281]. В сущности, речь идет о том же принципе, на котором базируется архитектура, искусство которой состоит в «видении пространства или замкнутой в пространстве формы» [Там же: 263]. Не связан ли интерес Кожева к архитектуре (если принять, что на большинстве его фотографий действительно изображены архитектурные сооружения) с этим чисто формальным пространственным видением, которое было отрефлектировано еще в статье 1936 года?<sup>7</sup> Тогда работа с такими объектами — это работа для него прежде всего с пространством, а не со временем, не с историей. Другими словами, Кожев фотографирует не для того, чтобы «сохранять в неприкосновенности историческую память — защищать и подкреплять исторический проект универсального государства» [Гройс 2013]. Скорее он стремится «увидеть пространство» как набор визуальных форм, обладающих определенной онтологической автономией.

Любопытно, что такое понимание прекрасного как имманентной объекту категории можно найти уже в небольшом тексте 1920 года, написанном после посещения Галереи Боргезе в Риме. Отправной точкой для этого размышления, озаглавленного «О несуществующем в искусстве и об искусстве несуществующего», служит сравнение двух форм опыта восприятия художественного изображения. Первый связан с восхищением, испытываемым перед картиной школы Леонардо<sup>8</sup>, изображающей Мадонну с младенцем: «В ней все прекрасно: улыбка Джоконды, еще юная грудь (*seno acerbo*), младенец. Также прекрасны и формы, и краски» [Kojève 2013: 37]<sup>9</sup>. Второй опыт восприятия художественного изображения связан с разочарованием, постигающим того, кто пытается повторить первый опыт, воспользовавшись репродукцией. Последняя не позволяет почувствовать возраст картины и «руку художника». В сущности, здесь Кожев предвосхищает понятие ауры, введенное Бенямином в работах «Краткая история

7 Впервые опубликована в 1966 году, то есть как раз в период активных путешествий Кожева.

8 Марко Филони полагает, что речь может идти о картине Доменико Беккафуми «Мадонна с младенцем и святым Иоанном» (Domenico Beccafumi, «Madonna col Bambino e San Giovannino», 1538–1540) [Filoni 2008]. Однако Кожев говорит о Мадонне, кормящей младенца грудью. Под такое описание больше подходит картина Вентуры Салимбени «Мадонна с младенцем» (Ventura Salimbeni, «Madonna col Bambino», конец XVI века), которую, впрочем, нельзя отнести к школе Леонардо.

9 Мы даем эту цитату в обратном переводе с итальянского. Русский текст, хранящийся в архиве Кожева в Национальной библиотеке Франции, до сих пор не опубликован.

фотографии» (1931) и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936). Аура присуща рукотворным и единственным в своем роде произведениям искусства, находящимся в определенном, «своем» месте.

Кожев использует в своей рефлексии о визите в Галерею Боргезе похожий концепт — «несуществующее», которое является обязательным элементом любого подлинного произведения искусства. В «искусстве фотографии», под которым надо понимать не только собственно фотографию, но и любое миметическое изображение, «несуществующее» манифестирует себя как «чистая идея» реальности, которую формирует художник, наблюдающий эту реальность. Но оно может проявлять себя и в виде того, чего нет («рука художника», патина времени), переживаемого в акте апперцепции, то есть ощущения, пропущенного через сознание. Это и есть, собственно, «искусство несуществующего». Прекрасное картины создается как ее элементами (формы, краски и т.п.), так и теми знаками «несуществующего», которые не находят референта во внешнем мире (это и «аура» и, например, «улыбка Джоконды», которая, как и круг-треугольник Кандинского, не существует в природе).

Интересно, что Беньямин применяет понятие ауры, когда анализирует творчество французского фотографа Эжена Атже (Eugène Atget, 1857—1927), чьи работы зачастую типологически схожи со снимками Кожева. Объединяет их отсутствие людей. Беньямин констатирует:

Пусты ворота Порт-д'Аркей у бастионов, пусты роскошные лестницы, пусты дворы, пусты террасы кафе, пуста, как обычно, площадь Плас дю Тертр. Они не пустынные, а лишены настроения; город на этих снимках очищен, словно квартира, в которую еще не въехали новые жильцы [Беньямин 2017: 28].

При этом, заметим, никому в голову не придет провозглашать Атже фотографом «конца Истории». Оставим сейчас в стороне систематический принцип архива, важный для Атже (см.: [Краусс 2014: 69—77]) и, по-видимому, для Кожева<sup>10</sup>, и обратим внимание лишь на тот факт, что аура в этих снимках проявляет себя в виде нехватки, зияния, «несуществующего». Действительно, Беньямин считал, что Атже освобождает объект от ауры:

Его интересовало забытое и брошенное, и потому эти снимки также обращаются против экзотического, помпезного, романтического звучания названий городов; они высасывают ауру из действительности, как воду из тонущего корабля [Беньямин 2017: 24].

Владимир Левашов справедливо отмечает некоторую парадоксальность беньяминовской интерпретации фотографий Атже:

Конечно, сложно представить чистую пустую квартиру забытой и брошенной, но еще сложнее не заметить, что, по крайней мере на сегодняшний взгляд, «*забытое и брошенное*» — одна из форм «*экзотического*», а аура, присутствующая в действительности, по его же логике, высасывается миметически точным медиумом как раз из тех самых, вроде как очищенных от нее снимков. Да и кроме того, это самое «*забытое и брошенное*» как раз и подходит более всего для контрколлективных эстетических медитаций одиночки — «*истинного обитателя интерьера*»: именно здесь и может сохраниться аура [Левашов 2017: 158—159].

10 При этом Кожев составляет личный архив, а Атже продает свои снимки художникам.

На наш взгляд, этот парадокс актуализирует проблематику «несуществующего», о которой Кожев размышляет в 1920—1930-е годы и которую, как нам кажется, реализует в своих более поздних фотографиях. Действительно, «несуществующее» как бы имманентно объекту, и тут опять же Кожев совпадает с Беньямином, который отмечал:

Что такое, собственно говоря, аура? Странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый объект ни был. Скользить взглядом во время летнего полуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, в тени которой расположился отдыхающий, пока мгновение или час сопричастны их явлению, — значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви [Беньямин 2017: 26].

Горы и ветвь как будто эмануруют ауру из себя, хотя понятно, конечно, что без наблюдателя она не сможет реализоваться. Именно взгляд наблюдателя позволяет ауре «принять форму» «уникального ощущения». Такой взгляд в идеале должен быть очищен от субъективных коннотаций: только «объективный наблюдатель» может «скользить взглядом» по линиям пейзажа, воспринимая его как объективно «прекрасное», вне зависимости от собственных эстетических предпочтений. Кожев эксплицитно говорит об этом в статье о Кандинском:

[Прекрасное Круга и Треугольника] есть то, что оно есть без вклада зрительского «субъекта», вот почему созерцающему его зрителю не нужно быть «субъектом»: созерцая, он может «забыться», и картина будет для него тем, чем она является без него. То есть ему не нужно «знать», что такое круг или треугольник, видеть их ранее и т.д. Короче, по отношению к картине Кандинского зритель играет ту же роль, что и выдающийся реальный предмет человек по отношению к этому предмету [Кожев 2007: 286].

Этим зрителем становится и сам художник, который фактически утрачивает свое «отцовство» по отношению к картине:

И нужно было бы также сказать не «картина Кандинского», но «картина, созданная Кандинским». А еще лучше было бы вообще опустить слово «Кандинский» и просто сказать «Картина» [Там же: 284—285].

Нам кажется, что подобная оптика применима и к фотографиям Кожева. Или, может быть, лучше сказать просто «фотографиям», ведь они, по сути, являются продуктом остраивающего взгляда наблюдателя, ставшего «чистой формой», противопоставленной «каким угодно “содержаниям”». «Содержаниям» политическим, историческим, бюрократическим и даже эстетическим, так как речь здесь идет, возможно, даже не об эстетической медитации, о которой пишет Левашов, а о медитации онтологической, если можно так выразиться.

Этот объективированный взгляд, взгляд через объектив, как будто «высасывает» ауру из действительности. Но «высосанная аура» или «пустая аура» — это тоже аура. Слайд позволяет выразить это с еще большей интенсивностью, чем обычная фотография на бумаге. Он существует в единственном экземпляре и, в отличие от обычного снимка, ускользает от технической воспроизводимости.

Рассматривание слайдов, причем, как можно предположить, зная довольно замкнутый образ жизни Кожева в уединении, превращало это процесс в некое ритуализированное действие, тематизирующее противопоставление

себя не только другим, но и себя как «содержания» себе как «форме». Слайды, в отличие от книги Рокантена<sup>11</sup>, не являются «проектом», «приключением», так как не только не направлены в будущее, но и, по сути, обладают призрачной материальностью.

Но слайды также и не место памяти, которую так тщетно пытался реанимировать сартровский герой. Это лишь форма, которую принимает взгляд сноба-мудреца, воспринимающего мир уже не как арену политических баталий, а как «Картину».

## Библиография / References

- [Барт 2016] — *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр., коммент. и послесл. М.К. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- (*Barthes R.* La Chambre claire: Note sur la photographie / Comment. and afterw. by M.K. Ryklin. Moscow, 2016. — In Russ.)
- [Беньямин 2017] — *Беньямин В.* Краткая история фотографии / Пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
- (*Benjamin W.* Kleine Geschichte der Photographie. Moscow, 2017. — In Russ.)
- [Гройс 2002] — *Гройс Б.* Философ после конца истории // Ускользающий контекст. Русская философия в постсоветских условиях. М.: Ad Marginem, 2002. С. 147–160.
- (*Groys B.* Filosof posle kontsa istorii // Uskol'zayushchiy kontekst. Russkaya filosofiya v postsovetskikh usloviyah. Moscow, 2002. P. 147–160.)
- [Гройс 2013] — *Гройс Б.* Мудрец как фотограф // Сеанс. 2013. № 57–58 (<https://seance.ru/articles/mudrec-kak-fotograf-2/> (дата обращения: 25.04.2022)).
- (*Groys B.* Mudrec kak fotograf // Seans. 2013. № 57–58 (<https://seance.ru/articles/mudrec-kak-fotograf-2/> (accessed: 25.04.2022)).)
- [Кожев 2007] — *Кожев А.* Конкретная (объективная) живопись Кандинского // Кожев А. Атеизм и другие работы / Пер. с фр. А.М. Руткевича. М.: Праксис, 2007. С. 258–294.
- (*Kojève A.* Les peintures concrètes de Kandinsky // Kojève A. Ateizm i drugie raboty. Moscow, 2007. P. 258–294. — In Russ.)
- [Кожев 2013] — *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля. Лекции по «Феноменологии духа», читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2013.
- (*Kojève A.* Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la «Phénoménologie de l'Esprit» professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études. Moscow, 2013. — In Russ.)
- [Краусс 2014] — *Краусс Р.* Фотографическое: опыт теории расхождений / Пер. А.В. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- (*Krauss R.* Le Photographique: Pour une théorie des écarts. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Левашов 2017] — *Левашов В.* Читать и разгадывать: Вальтер Беньямин о фотографии // Беньямин В. Краткая история фотографии / Пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 140–162.
- (*Levashov V.* Chitat' i razgadyvat': Walter Benjamin o fotografii // Benjamin W. Kleine Geschichte der Photographie. Moscow, 2017. P. 140–162. — In Russ.)
- [Сартр 1992] — *Сартр Ж.-П.* Тошнота / Пер. Ю.Я. Яхниной. М.: Политиздат, 1992.
- (*Sartre J.-P.* La Nausée. Moscow, 1992. — In Russ.)
- [Dubile 2013] — *Dubile A.* Voyage au bout de l'en-nui // Radical philosophy. 2013. № 178. P. 64–66.
- [Filoni 2008] — *Filoni M.* Le philosophe du dimanche. La vie et la pensée d'Alexandre Kojève. Paris: Gallimard, 2008.
- [Kojève 2013] — *Kojève A.* Diario del filosofo / A cura di M. Filoni. Traduzione di Claudia Zonghetti. Torino: Nino Aragno, 2013.

11 Кожеву нет нужды писать книгу, она уже написана, и это «Феноменология духа».

# Культурные исследования читательских и зрительских аудиторий

Ольга Аннанурова  
**От редактора**

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_54

Olga Annanurova  
From the Editor

Фигуры зрителя, читателя, слушателя давно стали объектом внимания современного гуманитарного знания, разные подходы которого построены на смещении акцентов с того или иного культурного текста и его содержания на процесс и условия его восприятия. При этом конструкция «идеального читателя» все чаще дополняется читателем вполне конкретным, в том числе массовым, и речь заходит об изучении аудитории или публики. Сразу два блока этого номера НЛО, собранные независимо друг от друга, посвящены исследованиям аудиторий публичных мероприятий: слушателей публичных чтений и зрителей советского кино.

В отношении исторического материала прямая работа с публикой часто невозможна, а источники, буквально рассказывающие о реакциях аудитории, очень ограничены. Поэтому в поле внимания авторов попадают те условия, которые опосредовали процессы чтения, слушания, смотрения, тактильного взаимодействия. Эти условия — культурные нормы, социальные практики, политические и институциональные контексты, материальные качества. Их следы присутствуют и внутри текстов культуры, но фокус большинства представленных ниже статей — на их внешних проявлениях, которые можно обнаружить в письменных и визуальных источниках и даже попытаться вычислить с помощью формул.

Предметом исследования блока «**Публичные чтения как новая медиальная практика**» (составитель **Яна Агафонова**) становятся практики публичного чтения в России второй половины XIX века, а блока «**Советский кинозритель и new cinema history**» (составитель **Кристина Танис**) — практики кинопоказа в СССР разных лет, преломляющиеся в оптике методо-

логии, пока редко применяемой к советскому материалу. Но, несмотря на тематические и хронологические различия, в текстах есть множество точек соприкосновения. Кроме того, исследуемые практики являлись частью культурной политики Российской империи и сменившего ее СССР.

Сразу в нескольких статьях на первый план выходят институциональные контексты формирования аудиторий. Так, например, истории создания сети кинотеатров и функционирования механизмов кинопроката в статьях **Елизаветы Жданковой** и **Ирины Черневой** оказываются созвучны историям продвижения публичных чтений в статьях **Раффаэлы Вассены**, **Яны Агафоновой** и **Анны Котоминой**. Пересечения исследовательских интересов заметны не только во внимании к организационной роли государственных и частных структур, но также к иностранным заимствованиям в процессе формирования культурных институтов: если образцом для публичных чтений служили британские практики просвещения, то организаторы кинопроката в СССР послевоенного времени ориентировались на американские образцы. Институциональное становление тесно связано с инфраструктурой распространения текстов и фильмов: пространственной организацией чтений, строительством специальных аудиторий (Яна Агафонова), планированием и эксплуатацией кинотеатров (Ирина Чернева).

Предметом интереса авторов оказывается также зазор между декларируемыми идеологическими целями и их реальным воплощением. Идеи просвещения, пропаганды, создания «нового человека», заложенные и в практики организации чтений, и в политику киноиндустрии, встречались с вполне реальными откликами публики, которые демонстрировали невозможность свести разнородную аудиторию до понятных и удобных формул (Елизавета Жданкова). Неоднородность и противоречивость идей о «понятности» киноязыка и усложненной структуры самих фильмов подчеркиваются в статье **Георгия Шерстнева**, а вопросы о подготовленности слушателя к восприятию публичных чтений являются одним из множества сюжетов статьи Раффаэлы Вассены. Демонстрации несоответствия декларируемого плана и реального запроса зрителей посвящена и статья **Кристины Танис** и **Анастасии Балыковой**, с помощью анализа количественных данных показывающая различия локальных практик кинопроката и общесоюзных директив.

Важную роль играет и внимание к медиальным качествам исследуемых явлений. Публичные чтения предстают не только акустической (Ирина Чернева), но и визуальной практикой (Анна Котомина): дополненные «картинами» волшебных фонарей, они кажутся особенно близкими более поздней модели киносеансов. В свою очередь, последние выходят за рамки медиальных качеств кинематографа благодаря обрамлению в виде музыкального сопровождения и плакатной рекламы (Елизавета Жданкова).

Блоки задумывались и собирались давно, однако многие темы резонируют со стремительно меняющимся политическим и социокультурным контекстом. Проблемы институциональной организации, регулирования публики, полицейского контроля, попыток формирования «нового человека» и преломления этих внешних регламентаций при встрече с реальными зрителями и слушателями обретают новые значения в эпоху, когда вопросы о субъектности и сопротивлении аудиторий проступают особенно остро.



# ПУБЛИЧНЫЕ ЧТЕНИЯ КАК НОВАЯ МЕДИАЛЬНАЯ ПРАКТИКА

Яна Агафонова  
**От составителя**

Yana Agafonova  
From the Compiler

**Яна Агафонова** (НИУ ВШЭ (Санкт-Петербург), преподаватель) [yagafonova@eu.spb.ru](mailto:yagafonova@eu.spb.ru).

**Yana Agafonova** (Lecturer, National Research University Higher School of Economics [St. Petersburg]) [yagafonova@eu.spb.ru](mailto:yagafonova@eu.spb.ru).

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_56

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_56

Публичные чтения во второй половине XIX века представляются чрезвычайно важным культурным и социальным феноменом, который сыграл ключевую роль в распространении грамотности и формировании новой аудитории слушателей, зрителей и читателей. Публичные чтения в дореволюционный период образовывали сложную практику и включали в себя разветвленную инфраструктуру институтов, целью которых было, с одной стороны, развлечение многочисленной аудитории слушателей, с другой — распространение полезной, с точки зрения организаторов, информации, например о национальной истории или гигиене. В зависимости от уровня грамотности аудитории чтения могли представлять собой либо публичную лекцию или литературное выступление, либо упрощенную адаптацию научного доклада или длинного литературного произведения для полуграмотного или вовсе безграмотного народа. Аудитория публичных чтений могла существенно дифференцироваться: посещение литературного выступления или научной лекции стоило дороже, чем посещение публичного чтения для народа, на таких мероприятиях требовался разный уровень подготовки слушателей. В любом случае во второй половине XIX века публичные чтения стали новой медийной практикой, которая не только повлияла на общий уровень грамотности, но и привнесла в общество новые телесные практики, связанные, в частности, со стратегиями поведения, с ощущением публичного пространства, с особенностями публичного произведения и просмотра.

В сложную инфраструктуру публичных чтений входили специальные организации, которые брали на себя ответственность за устройство чтений: это могли быть земства, специальные комиссии, официальные и неофициальные, учебные заведения, литературные фонды и отдельные люди, желавшие провести просветительское мероприятие. Чтения, если они проводились легально, должны были быть одобрены Министерством народного просвещения или

Министерством внутренних дел, поэтому неизбежно возникала проблема юридической регламентации этого процесса. Участники представленного блока размышляют об истории публичных чтений, которая еще не написана и которая задействует множество разнообразных источников. С одной стороны, это косвенные источники, раскрывающие особенности восприятия самих чтений как нового мероприятия, а также мнения слушателей о том или ином тексте. С другой стороны, это прямые источники, поясняющие материальную специфику и инфраструктуру публичных чтений, а именно каталоги чтений, афиши, отчеты, диапозитивы для световых проекций, каталоги проекционных иллюстраций, архитектурные планы аудиторий и множество других документов, призванных регламентировать эту быстро развивавшуюся практику.

Исследования публичных чтений сегодня представляют интерес для широкого диапазона методологических подходов. Прежде всего, публичные чтения оказываются плодотворным материалом для вопросов социологии литературы и истории чтения, которые обозначены в работах Гульельмо Кавалло и Роже Шартье [Cavallo, Chartier 2003], Джеффри Брукса [Brooks 2003], Абрама Рейтблата [Рейтблат 2009], а также получившие развитие в трудах авторов недавно вышедших сборников «Reading Russia» [Reading Russia 2020], где важное место занимают проблемы институциональности литературы, вопросы канона и читательских практик. С другой стороны, для авторов этого блока важна и медиальная природа публичных чтений, что позволяет смотреть на них в контексте истории медиа. Опираясь на подходы историков медиакультуры Эрки Хухтамо и Юсси Парикка [Huhtamo, Parikka 2011], мы считаем плодотворным рассматривать публичные чтения с точки зрения их материальной природы.

Статьи, собранные в данном блоке, обращены к трем различным аспектам практической реализации публичных чтений во второй половине XIX века. В работе **Раффаэлы Вассены** рассматривается проблема слухового оформления и восприятия платного литературного публичного чтения. На заре формирования этой практики предполагалось чтение заранее подготовленного и одобренного текста для слушателей, что, в свою очередь, компенсировалось индивидуальными способами произнесения, которые, особенно в контексте напряженной политической атмосферы, могли неожиданно влиять на восприятие предлагаемых текстов и представляли область свободы для чтеца.

Устройство чтений требовало и определенной организации пространства. В статье **Яны Агафоновой** обсуждается проблема организации специальных аудиторий и приспособление готовых залов для подобных мероприятий. Кроме того, в статье рассматривается вопрос о том, как пространство публичных чтений влияло на слушателей и формировало новую публичную телесность.

Наконец, чтения часто имели визуальное сопровождение в виде световых проекций, которые иллюстрировали произносимые тексты. Световые проекции были результатом развития оптических технологий, что приводило к появлению компаний по разработке этих технологий, а также сообществ художников, которые изготавливали диапозитивы для проекций. Проблема этой сложной институциональной и технической организации публичных чтений подробно рассматривается в статье **Анны Котоминой**.

Таким образом, изучение публичных чтений как новой медиальной практики, зависящей от множества публичных институтов и порождавшей целый пласт материальной культуры, дает возможность посмотреть иначе не только

на вопросы литературного канона и на исторические практики чтения, но и на проблемы культурной коммуникации в публичном пространстве в предреволюционную эпоху.

## Библиография / References

- [Рейтблат 2009] — *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
- (*Reytblat A.I.* Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoy sotsiologii russkoy literatury. Moscow, 2009.)
- [Brooks 2003] — *Brooks J.* When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature (1861—1917). Illinois: Northwestern University Press, 2003.
- [Huhtamo, Parikka 2011] — *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications / Ed. by E. Huhtamo, J. Parikka*, Berkeley: University of California Press, 2011.
- [Cavallo, Chartier 2003] — *Cavallo G., Chartier R.* A History of Reading in the West. Cambridge: Polity, 2003.
- [Reading Russia 2020] — *Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia / Ed. by D. Rebecchini, R. Vassena*: In 3 vols. Milano: Ledizioni, 2020.

Раффаэлла Вассена

# Публичные литературные чтения как проявление культуры эпохи Великих реформ

Raffaella Vassena

Public Literary Readings as a Manifestation of the Culture of the Era of the Great Reforms

**Раффаэлла Вассена** (Миланский государственный университет, доцент; PhD) raffaella.vassena@unimi.it.

**Raffaella Vassena** (PhD; Associate Professor at Milan State University, Italy) raffaella.vassena@unimi.it.

**Ключевые слова:** публичные литературные чтения, эпоха Великих реформ, декламация, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский

**Key words:** public literary readings, Era of the Great Reforms, declamation, Ivan Turgenev, Fyodor Dostoevsky

УДК: 82.91; 7.073

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_59

UDC: 82.91; 7.073

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_59

В статье рассматривается история публичных литературных чтений в России как характерного явления эпохи Великих реформ, их зарождение в начале 1860-х годов и трансформация в 1870—1880-х. Используя различные источники, включая архивные материалы, письма и воспоминания, автор реконструирует аспекты, связанные с организацией чтений, исполнением, критическими дебатами в прессе, составом аудитории и отзывами публики. Вторая часть статьи посвящена анализу репертуаров и декламационных приемов на примере двух выдающихся чтецов, таких как И.С. Тургенев и Ф.М. Достоевский.

This article examines the history of public literary readings in Russia as a characteristic phenomenon of the era of the Great Reforms, from their origins in the early 1860s to their evolution in the 1870s—1880s. Employing different sources, including archival materials, letters, and remembrances, the author reconstructs aspects related to their organization, execution, critical debate in the press, audience composition, and public's reaction. The second part of the article focuses on repertoires and elocutionary techniques, following the example of two eminent readers, Ivan Turgenev and Fyodor Dostoevsky.

Российская и советская критика долгое время пренебрегала изучением публичных литературных чтений, возникших в годы правления Александра II, и была склонна видеть в них пример коммерциализации и унижения литературы [Аронсон, Рейсер 2001: 38]. Западная критика, напротив, посвятила многочисленные исследования схожему явлению, широко распространенному прежде всего в Англии викторианской эпохи (см., например: [Andrews 2004; Collins 1975; Ferguson 2001]).

Для нас важно, что публичные литературные чтения являются одним из наиболее характерных проявлений литературного быта эпохи Великих реформ. С началом реформ рождается «публичное», «зрелищное» измерение литературной жизни. Уже не ограничиваясь пределами частных салонов и литературных кругов, литературная жизнь стала заметна и в коллективном, общедоступном пространстве. Городской житель стал наблюдателем явлений, ранее недоступных его взгляду, и сам город превратился в сцену, на которой выступала литература, осознавшая, что находится у всех

на виду<sup>1</sup>. Как отметил Стивен Ловелл, заимствуя известное выражение Джеффри Брукса, в шестидесятые годы XIX века Россия «научилась говорить» [Lovell 2020].

Запуск Великих реформ породил настойчивую потребность в самовыражении, которая привела к формированию новых политических, юридических и культурных институтов. По мере распространения публичных диспутов, публичных лекций, литературных вечеров и любительских спектаклей утвердились новые формы устной коммуникации и возросла оценка потенциала устного, «живого» слова не только в политическом, но и в художественном измерении. В настоящей статье предлагается рассмотреть публичные литературные чтения с двойной точки зрения. С одной стороны, будет прослежена история зарождения публичных чтений в начале 1860-х годов. С другой стороны, будут рассмотрены вопросы, связанные с художественной практикой публичного чтения, на примере выступлений И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского в конце 1870-х годов. Профессиональные выступления Тургенева и Достоевского рассматриваются как серьезная попытка найти баланс между тем, что традиционно считалось относительно частным домашним событием (чтение литературного произведения в узком кругу коллег и любителей) и публичным выступлением перед широкой аудиторией. Имея разные темпераменты, идеологии, техники чтения и репертуар, Тургенев и Достоевский дают нам повод для размышления не только о новом социальном порядке постреформенной России, но и о новых требованиях, которые этот порядок ставил в творческом и художественном плане.

## Литературный фонд и публичные литературные чтения начала 1860-х годов

Главным организатором платных публичных литературных чтений стал Литературный фонд, или Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым [Сажин 2008]. На заседании Комитета Литфонда 18 ноября 1859 года П.В. Анненков сообщил о предложении А.Ф. Писемского, А.Н. Островского и И.С. Тургенева «читать публично свои произведения для сбора в пользу Общества». Комитет приветствовал предложение и немедленно запланировал привлечь к этому предприятию и других писателей<sup>2</sup>. В протоколах заседаний не указаны ни мотивы предложения, выдвинутого Тургеневым, Островским и Писемским, ни причины, по которым именно на Тургенева на заседании 30 ноября 1859 года Комитет возложил задачу организовать первое публичное чтение<sup>3</sup>. Вероятно, их следует искать в связях Тургенева с английской литера-

- 
- 1 Понятие «города-зрелища», или «города-театра», встречается как у Ю.М. Лотмана, так и у других теоретиков городского пространства. См., например, идею В. Беньямина о городе как о ряде топов (Schauplätze), которые становятся сценами, аренами, где разворачиваются события, образуя прерывистый нарратив его жизни (см.: [Беньямин 2005: 166–167]).
  - 2 Рукописный отдел Российской национальной библиотеки (РО РНБ). Ф. 438 (Комитет Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым — Литфонд). Ед. хр. 1 (Журналы заседаний Комитета Общества 8 ноября 1859 г. — 6 января 1864 г.). Л. 7 об.
  - 3 Там же. Л. 9 об.

турной средой, в частности с Чарльзом Диккенсом. Весной 1858 года Диккенс, принимавший участие в многочисленных благотворительных мероприятиях с 1853 года, решил сделать публичные чтения своих произведений источником личного дохода [Collins 1975]. Эхо новостей о публичных чтениях Диккенса дошло до России летом того же года. В шестом выпуске «Отечественных записок» за 1858 год был опубликован отчет о первом из этих чтений, состоявшемся 29 апреля (по русскому старому календарю 17 апреля) в Зале святого Мартина (St. Martin's Hall) в Лондоне. Особое внимание было уделено вступительной речи Диккенса, в которой он объяснял причины, побудившие его взяться за эту новую деятельность:

Во-первых (сказал Диккенс), я убедился сам, что это дело нисколько не может подорвать кредит и независимость литературы. Во-вторых, я давно держался того мнения и давно действовал на основании этого мнения, что в настоящее время все, что только поставляет общественного человека лицом к лицу с публикой на условиях взаимной доверенности и уважения, есть доброе дело<sup>4</sup>.

Аргументы Диккенса затронули два аспекта публичных чтений, один из которых был следствием другого. По словам английского писателя, публичные чтения не представляли угрозы для авторитета литературной профессии, потому что, напротив, они гарантировали одно из важнейших ее требований — закрепить образ писателя как общественного деятеля, который устанавливает прямой и искренний контакт со своей аудиторией. Слова Диккенса навели сотрудника «Отечественных записок» на некоторые размышления. Отметив, что многие русские проводят свободное время в праздности или в неподобающих развлечениях, таких как карточные игры или сплетни, журналист предложил и в России устраивать публичные чтения, дабы исправить ситуацию:

Современные писатели, разумеется, сделали бы очень хорошо, если бы стали читать свои произведения публике сами. Сам автор в состоянии передать гораздо лучше, полнее свое произведение; сверх того, живое слово, выслушиваемое из уст самого автора, гораздо сильнее действует на слушателя, нежели слово печатное, и притом это послужило бы ему средством к полезному сближению его с обществом. У нас так еще мало развита общественность, то есть жизнь общими интересами, занимающими не одно какое-нибудь сословие или известный кружок, а интересами всего общества, что такого рода сближение было бы крайне полезно<sup>5</sup>.

Разумеется, сотрудник «Отечественных записок» видел вопрос под иным углом, нежели Диккенс: если для английского писателя публичные чтения представляли собой возможность для профессионального роста писателя и осознания его общественной роли, то для русского журналиста публичные чтения служили средством развития разрозненного общества, нуждающегося в объединении вокруг общих интересов.

Всего через несколько недель после публикации статьи в «Отечественных записках» А.В. Дружинин попытался привлечь Тургенева к созданию русского Литературного фонда, к которому он стремился уже с 1856 года [Сажин 2008: 214—217]. Дружинина интересовали подробности об английском Королевском

---

4 Отечественные записки. 1858. Т. 118. № 6. С. 170.

5 Там же. С. 171.

литературном фонде (Royal Literary Fund)<sup>6</sup>, на официальном обеде которого Тургенев побывал 23 апреля 1858 года [Летопись жизни... 1934: 99]. По просьбе Дружинина Тургенев написал для «Библиотеки для чтения» подробный отчет под названием «Обед в Обществе английского Литературного фонда». В статье Тургенев также сообщал практические сведения о методах, которые использовались английским обществом для сбора средств. В частности, речь шла о Диккенсе, который, как писал Тургенев, хотя и отсутствовал на обеде из-за разногласий с Комитетом, был главным героем серии «публичных театральных представлений»<sup>7</sup> в пользу фонда. Несмотря на то что дата первой встречи Тургенева с Диккенсом не установлена (некоторые источники относят ее к 1858-му, другие — к 1859-му, а третьи — к 1863 году; см.: [Колбасин 1983; Waddington 1974]), более чем вероятно, что Тургенев знал о платных публичных чтениях Диккенса, учитывая также, что обед в Литературном фонде состоялся менее чем через неделю после первого выступления Диккенса в Зале святого Мартина. Поэтому можно предположить, что, подобно тому, как прообразом русского Литературного фонда стал английский, идея публичных чтений была вдохновлена аналогичной практикой, уже широко распространенной в Англии.

Однако необходимо отметить существенные отличия русских публичных чтений от английского образца. Прежде всего, они ставили себе целью не продвигать творчество одного писателя, а способствовать непосредственному контакту между литературным миром и обществом. Как сказал Тургенев, поблагодарив зрителей первого публичного чтения 10 января 1860 года, аплодисменты и овации публики были восприняты как дань уважения не отдельному писателю, а литературе в целом<sup>8</sup>. Это обуславливалось и тем, что публичные литературные чтения в России сохраняли свой характер благотворительных мероприятий, по крайней мере до конца XIX века: нет источников, которые бы свидетельствовали, что литераторы получали гонорар за свои выступления, как могло произойти в случае с профессиональными актерами. Тем не менее факт остается фактом: подобно тому, как публичные чтения узаконили статус Диккенса как публичной знаменитости, русские публичные чтения способствовали укреплению статуса писателя и постепенному распространению литературных произведений на издательском рынке.

Протоколы заседаний Комитета Литфонда декабря 1859-го и начала января 1860 года свидетельствуют о лихорадочных приготовлениях первого публичного литературного чтения. На заседании 17 декабря 1859 года была сформирована комиссия по подготовке чтения, в которую вошли Тургенев, К.Д. Кавелин и А.А. Краевский<sup>9</sup>. На заседании 1 января 1860 года комиссия доложила

6 Тургенев и круг «Современника»: Неизданные материалы. 1847—1861 / Вступ. ст. Н.В. Измайлова; оформл. П.А. Шиллингового. Л.: Academia, 1930. С. 213—214.

7 Тургенев Ив. Обед в Обществе английского Литературного фонда // Библиотека для чтения. 1859. № 1. Отд. II. С. 81—86.

8 По свидетельству современников, Тургенев так обратился к публике по этому поводу: «Господа, я не ожидал такого приема и отношу его не лично к себе, а к нашему сочувствию к литературе, и потому позвольте мне благодарить вас и от ее имени» (Современная хроника России // Отечественные записки. 1860. Т. 128. № 1. Январь. С. 39—40). См. также: *Штакеншнейдер Е.А.* Дневник и записки. М.: Academia, 1934. С. 246.

9 РО РНБ. Ф. 438. Ед. хр. 1. Л. 15.

о ходе подготовки и представила окончательную программу первого публичного чтения. Комитетом было определено

назначить чтение 10 января (в воскресенье) в 7:30 часов вечера в зале «Пассажа», о чем опубликовать в «Санкт-Петербургских ведомостях»; программу чтения напечатать в числе 600 экземпляров для раздачи при билетах; цены местам назначить следующие: ложа — 10 рублей; кресла 1 ряда — 5 р., 2 ряда — 3 р., 3 ряда — 3 р.; стулья по 1 1/2 р. и места в галерее по 1 рублю<sup>10</sup>.

Выбор «Пассажа» был характерным для духа новой эпохи. Торговый дом «Пассаж», открытый 9 мая 1848 года, располагал просторным концертным залом на третьем этаже. Зал «Пассажа» превратился в одно из важнейших мест культурной жизни Петербурга эпохи Великих реформ: П.Д. Боборькин писал о нем почти как о самостоятельной инстанции, оживляющей общественный быт Петербурга<sup>11</sup>, а юрист А.Ф. Кони назвал его символом созревания русского общества для «публичности»<sup>12</sup>. Тем не менее скоро выяснилось, что зал «Пассажа» не смог вместить толпы горожан, желавших присутствовать на публичных чтениях:

Вся зала «Пассажа» до последнего места на хорах была занята, и билеты все были разобраны в первый же день, как только появилось объявление. Зала «Пассажа» оказалась чересчур малой для удовлетворения всех желавших быть на чтении, и если бы она вмещала в себе в десять раз больше публики, без преувеличения можно сказать, что ни одного места не осталось бы пустого<sup>13</sup>.

Растущая популярность публичных чтений вынудила организаторов искать более подходящее помещение. Они остановили свой выбор на концертных залах, точнее, на залах дворцов и особняков, предоставлявшихся петербургскими меценатами для все более востребованных публикой музыкальных концертов<sup>14</sup>. Публичные чтения начали проводиться во дворце Д.Е. Бенардаки (Невский пр., 86), в доме М.Ф. Руадзе (впоследствии зал Кононова, на углу ул. Большой Морской и пер. Кирпичного) и в зале Дворянского собрания (ул. Михайловская, 2 — ул. Итальянская, 9), а также в помещениях учебных заведений, в пользу которых время от времени устраивались чтения. С конца шестидесятых годов публичные чтения также проводились в помещениях частных и государственных учреждений, например в зале Кредитного общества (ныне пл. Островского, 7), в зале городской думы (Невский пр., 33/1) или в клубных учреждениях, например в зале Благородного собрания (Литейный пр., 39). Несмотря на то что эти залы могли вместить до тысячи зрителей (против пятисот с небольшим в «Пассаже»), именно из-за их размеров часто возникали серьезные проблемы со слышимостью, иногда усугублявшиеся не самой подходящей планировкой. Не привыкшие к столь большому пространству и не обладающие специальной подготовкой, тещы-литераторы по большей

---

10 Там же. Л. 19 об.

11 Боборькин П.Д. Воспоминания. За полвека: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1965. С. 224.

12 Кони А.Ф. Петербург. Воспоминания старожила. СПб.: Атеней, 1922. С. 55—56.

13 Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта // Современник. 1860. № 2. С. 376.

14 Столянский П.Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л.: Мысль, 1926. С. 20—21.



части не владели голосом настолько, чтобы компенсировать неудачную акустику залов<sup>15</sup>. Хотя дошедшие до нас источники не проясняют, пытались ли организаторы решить проблему акустики и как именно (Диккенс, например, решал ее разными способами: то прося затянуть потолок и стены тканью и коврами, то заказывая специальный темный экран, который устанавливался у него за спиной [Andrews 2004]), благодаря этим свидетельствам можно узнать о том, как звучали голоса первых писателей-чтецов.

В целом следует учитывать, что участники первых публичных чтений были хорошо знакомы с практикой чтения вслух, широко распространенной в салонах и литературных кружках первой половины века. Этот опыт оказался полезным прежде всего с точки зрения мотивации: литераторы знали, как важно вживую передавать тончайшие оттенки художественного текста<sup>16</sup>. Столь ответственная задача требовала соответствующей подготовки, поэтому публичным чтениям Литературного фонда предшествовала изнурительная череда репетиций<sup>17</sup>. Со временем каждый литератор выработал собственную манеру чтения: тон голоса, жесты, манера держаться от выхода на сцену до финального поклона в ответ на аплодисменты зала — у каждого был особый стиль. О Тургеневе современники пишут, что голос у него был негромкий, но тем не менее ему удавалось передать особенности отдельных персонажей разнообразными оттенками интонации. Он читал мастерски, без декламаторских приемов, задушевно. У него была и характерная жестикуляция, хотя и менее экспрессивная, чем у других<sup>18</sup>. Островский, не обладавший большим даром чтеца, тем не менее мастерски справлялся с ролями определенных своих персонажей. Он любил читать очень медленно, словно наслаждаясь оттенками звучания собственного баритона [Максимов 1966: 111]. Гончаров читал «как опытный докладчик, обдуманно, выразительно, но без внутреннего увлечения»<sup>19</sup>. У Достоевского голос был проникновенный, иногда даже мощный, что контрастировало с его некрепким телосложением<sup>20</sup>. У него была манера «в сильных местах повышать голос до настоящего крика»<sup>21</sup>. У Некрасова голос был тихий, «замогильный»<sup>22</sup>, настолько характерный, что вскоре распрост-

15 Современная хроника России. С. 39.

16 *Пантелеев Л.Ф.* Из воспоминаний прошлого / Ред. и коммент. С.А. Рейсера. М.: Асадемия, 1934. С. 134.

17 [*Дружинин А.В.*] По поводу последнего собрания членов Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым // Библиотека для чтения. 1860. Т. 158. № 2. С. 16—17.

18 См.: *Васильев П.П.* Описание торжеств, происходивших в честь И.С. Тургенева во время пребывания его в Москве и Петербурге в течение февраля и марта 1879 г. Казань: Тип. Губернского правления, 1880. С. 14; *Павлова С.В.* Из воспоминаний. С. 116—117; *Садовников Д.Н.* Встречи с И.С. Тургеневым. «Пятницы» у поэта Я.П. Полонского в 1879 году // Русское прошлое. Исторический сборник / Под ред. С.Ф. Платонова, А.Е. Преснякова, Ю. Гессена. 1923. № 1. С. 76. См. также: [Щербань 1983: 37].

19 *Пантелеев Л.Ф.* Из воспоминаний прошлого. С. 155.

20 *Садовников Д.Н.* Встречи с И.С. Тургеневым. «Пятницы» у поэта Я.П. Полонского в 1879 году. С. 75.

21 *Венгеров С.А.* «Стать настоящим русским значит стать братом всех людей», из речи «Пушкин и Достоевский», сказанной на вечере, посвященном Достоевскому, 25 апреля 1914 в зале петербургской городской думы // Венгеров С.А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4. СПб.: Прометей, 1919.

22 *Пантелеев Л.Ф.* Из воспоминаний прошлого. С. 155.

ранилась мода на чтение а-ля Некрасов. Писемского считали мастером передавать интонации различных персонажей<sup>23</sup>, а Полонский порой склонялся к излишней торжественности<sup>24</sup>.

Первое публичное чтение 10 января 1860 года должно было открывать выступление Тургенева. Однако в последний момент решено было пустить первым Я.П. Полонского<sup>25</sup>. Он вышел на сцену, пока зрители еще занимали места, и прочел стихотворения «Наяды» (1859) и «Иная зима» (1859). Вслед за Полонским выступил Тургенев, который прочел свою еще не опубликованную статью «Гамлет и Дон Кихот». Третьим стал А.Н. Майков с поэмой «Приговор» (1860), затем — В.Г. Бенедиктов со стихотворениями «И ныне» и «Борьба» (1860). Н.А. Некрасов прочел «Блажен незлобивый поэт...» (1852) и «Еду ли ночью по улице темной...» (1847), после чего выступил Б.М. Маркевич с отрывками из «Ричарда III» в переводе А.В. Дружинина<sup>26</sup>. Важно отметить, что, за исключением двух стихотворений Некрасова<sup>27</sup>, включенные в программу произведения еще не были нигде опубликованы или только что вышли в печати<sup>28</sup>. Тем не менее частота публичных чтений скоро сделала практически невозможным обеспечение новизны текстов. Ведь выбор был ограниченным: как предлагал фельетонист «Современника» Новый поэт (псевдоним И.И. Панаева), в программы желательно было включить короткие рассказы, чтение которых не превышало получаса, а еще лучше — поэтические произведения, способные произвести большее впечатление на публику<sup>29</sup>. Присутствие в Комитете Литфонда ряда членов редакций главных толстых журналов показывает, пожалуй, что между

- 
- 23 Там же. С. 154—155; *Вейнберг П.И.* Литературные спектакли (Из моих воспоминаний) // Ежегодник императорских театров, сезон 1893—1894. Приложение кн. 3 / Под ред. А.Е. Молчанова. СПб.: Тип. С.-Петербургских императорских театров, 1895. С. 99. См. также: Летопись общественной жизни // Русский мир. 1860. 27 февраля. № 16. С. 62.
- 24 *Пантелеев Л.Ф.* Из воспоминаний прошлого. С. 159; *Венгеров С.А.* «Стать настоящим русским значит стать братом всех людей», из речи «Пушкин и Достоевский», сказанной на вечере, посвященном Достоевскому, 25 апреля 1914 в зале петербургской городской думы. С. 29.
- 25 *Штакеллинейдер Е.А.* Дневник и записки. С. 245.
- 26 Заметки петербуржца // Русский мир. 1860. № 4. 13 января. С. 14.
- 27 По первоначальной программе, Некрасов должен был прочитать стихотворение «Филантроп» (1856). Однако после письма графа В. Ф. Одоевского, в котором он выразил опасения, что кто-то может увидеть в стихотворении намек на него, Некрасов решил прочитать стихотворения «Блажен незлобивый поэт...» и «Еду ли ночью по улице темной...». Письмо Некрасова Одоевскому от 10 января 1860 года показывает опасности, которые таились за этим беспрецедентным «физическим» контактом между литературой и обществом: «Князь, никогда ни к кому не чувствовал я столько благодарности, как в настоящую минуту к Вам за Ваше прямое обращение ко мне. Хорошо, что не поздно! Как бы я бесился и сожалел завтра, если б прочел сегодня “Филантропа” и подал нашей публике, которая ужасно склонна всюду видеть личности, повод к разным глупым толчкам» [Некрасов 1999: 131—132]. См. также: «Текущая хроника и особые происшествия»: дневник В. Ф. Одоевского (1859—1969 гг.) // Литературное наследство. Кн. 22—24 / Ред. М. Брискман; вступ. ст. Б. Козьмина; коммент. М. Брискмана, М. Аронсона. М.: Жур.-газ. объединение, 1935. С. 79—308.
- 28 Статья Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» и стихотворения Бенедиктова «И ныне» и «Борьба» вышли в первом выпуске «Современника» за 1860 год. Перевод «Ричарда III» вышел во втором выпуске «Современника» за 1860 год. Стихотворения Полонского и Майкова были опубликованы в первом выпуске журнала «Русское слово» за 1860 год.
- 29 Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта // Современник. 1860. № 3. С. 209.

журналистикой и публичными чтениями была установлена тесная связь, и помимо выполнения благотворительных целей чтения удовлетворяли и коммерческие интересы. Публичные чтения, с одной стороны, позволяли наслаждаться литературными произведениями в авторском исполнении представителям тех социальных слоев, которые не могли позволить себе подписку на толстые журналы, а с другой стороны, служили платформой для продвижения литературных новинок. Это оказалось возможно еще и потому, что по крайней мере в начале присутствие в составе Комитета представителей цензурного ведомства, например А.В. Никитенко, гарантировало достаточно терпимое отношение властей к публичным чтениям: царь и его супруга стали одними из главных жертвователей Литературного фонда, а члены императорской фамилии порой посещали организованные им литературные вечера<sup>30</sup>.

Свидетели первого публичного литературного чтения 10 января 1860 года вспоминали, что волнение участников, возгласы зрителей и оглушительные аплодисменты, не раз прерывавшие чтение, когда звучали такие слова, как «свобода», стали выражением атмосферы начала «знаменитых шестидесятых годов»<sup>31</sup>. Особенностью этой атмосферы была невероятная вовлеченность публики, восторг которой был сродни ярости, как писал Тургенев своей дочери Полине 11 (23) января 1860 года: «Твоему отцу усиленно аплодировали, отчего он морщился и лепетал благодарности. Это приятно, но жестоко»<sup>32</sup>. Растерянность, сквозящая в словах Тургенева, указывает, в каком направлении публичные чтения развивались в следующие месяцы. Если литераторы видели в них уникальную возможность исследовать предпочтения и настроение публики, то русская публика шестидесятых годов стремилась найти в читаемых произведениях разрешение самых острых социальных проблем и ответ на свои экзистенциальные вопросы: она полностью вживалась в прочитанное и видела в авторе пророка нового мира [Рейтблат 2009: 27—32]. Этот процесс самоотжествления рождал в слушателях сильнейший эмоциональный отклик, эффект которого хорошо описан в дневнике неустановленного преподавателя Морского кадетского корпуса, присутствовавшего на чтении 10 января:

Народу тьма. В 8 часов началось. Вышел Полонский. Читал декламаторски «Наяды», «Зима». Шумно аплодировали. Я не поленил себя. Так сладко мне было... Вышел Некрасов, смуглый, худой, задумчивый, будто убитый жизнью. Болезненным и тихим голосом он читал «Блажен незлобивый поэт» и «О деве покинутой». Так рвал мою душу на части, что я и подверженный пытке не так бы страдал (цит. по: [Сажин 1989: 8—9]).

Что касается состава зрителей, присутствовавших на чтениях, точно установить его непросто. Источники того времени описывают его как однородную и единую массу, более увлеченную зрелищной формой, нежели художественной

30 Никитенко А.В. Дневник: В 3 т. Т. 2. М.: Государственное издание художественной литературы, 1955. С. 118.

31 Вейнберг П.И. Литературные спектакли (Из моих воспоминаний). С. 96—97. См. также: Штакеншнейдер Е.А. Дневник и записки. С. 246; Пантелеев Л.Ф. Из истории первых лет существования Литературного фонда // Юбилейный сборник Литературного фонда 1859—1909. СПб.: Общественная польза, 1909. С. 86.

32 «Ton père a été applaudi avec rage, ce qui lui a fait prendre une figure d'oie — et balbutier je ne sais quel remerciement. C'est agréable — mai c'est violent» [Тургенев 1978—2018 IV: 139].

сутью и благотворительной идеей культурных событий<sup>33</sup>. В свидетельствах современников непременно подчеркивалась грубая непосредственность публики, требовавшей чтения одних и тех же произведений, которым она по собственной прихоти приписывала не свойственный им смысл<sup>34</sup>. Некоторую информацию о составе зала можно почерпнуть из отдельных источников, таких как выше процитированный дневник, а также из данных о выручке за вечер 10 января 1860 года. По подсчетам Краевского, она составила 1076 рублей, которые были получены за места следующей стоимости: 16 билетов в ложах (стоимость одного билета: 10 рублей), 18 в первом ряду (по 5 рублей), 23 во втором ряду (3 рубля), 28 в третьем ряду (2 рубля), 270 стульев (1,5 рубля), 174 места в галерее (1 рубль)<sup>35</sup>. Как можно заключить, из 529 зрителей более 80% выбрали дешевые билеты, на стульях или в галерее: это позволяет предположить, что большая часть присутствовавших на этом вечере состояла из представителей среднего сословия, которые, вероятно, не могли себе позволить кресел в императорских театрах или подписки на журналы, но тем не менее жаждали живых встреч с представителями литературного мира.

Невероятный успех первого публичного чтения сделал организацию подобных мероприятий одним из главных направлений деятельности Литературного фонда. За один только февраль 1860 года в концертном зале «Пассажа» прошли еще три вечера (6, 23 и 27 февраля), которые были приветствованы печатью как доказательство состоявшегося единения литературы и общества:

Нет, не скука и не мода собрала эту численную публику; нет, не мишурными блестками ослепил этот вечер нас и всех, кому дорого родное слово, для кого служение литературе также важно, как служение обществу. Литература и общество! <...> Вот где чуть ли не впервые столкнулись они лицом к лицу, и как торжественно было это столкновение и как глубоко торжество!<sup>36</sup>

Публичные литературные чтения распространились как в Москве, так и в провинции, где проводились по инициативе библиотек, студенческих кружков, воскресных школ и частных лиц, которые затем переводили выручку в пользу Литературного фонда<sup>37</sup>. Вскоре публичные литературные чтения стали постоянным элементом городской хроники в журналах и газетах. Благодаря удачному сочетанию культурно-образовательного и зрелищного форматов публика все чаще воспринимала эти выступления как театральные спектакли:

С переходом на эстрады общественных и клубных зал чтения в глазах публики получили сначала тот существенный интерес, что можно было видеть вживе и въяве доселе незримых виновников наслаждений эстетических и художественных, взглядеться в их облик, из уст самих услышать их произведения, а по пути и кстати общепринятыми знаками доказать им свою признательность и за доставленные удовольствия, и за поучения. Чтения во фраках сделались нового вида театральными увеселениями [Максимов 1966: 114].

33 Никитенко А.В. Дневник. С. 113.

34 Шелгунов Н.В. Воспоминания Н.В. Шелгунова // Шелгунов Н.В., Шелгунова Л.П., Михайлов М.Л. Воспоминания: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1967. С. 135; Штакенишнейдер Е.А. Дневник и записки. С. 246–247.

35 РО РНБ. Ф. 438. Ед. хр. 9. Л. 10–13.

36 Летопись общественной жизни // Русский мир. 1860. № 13. 17 февраля. С. 49.

37 РО РНБ. Ф. 438. Ед. хр. 1. Л. 33 об., 36, 36 об., 40 об. См. также: [Сажин 2008: 224].

Сближению публичных литературных чтений с формами театрального искусства способствовало и сознательное намерение Комитета Литфонда, который в декабре 1860 года воспользовался временным закрытием императорских театров (в связи с трауром по матери Александра II), чтобы привлечь внимание к публичным чтениям (см.: [Неизданные письма 1932: 60; Островский 1979: 131]), и начал приглашать к участию профессиональных актеров, таких как И.В. Самарин и М.С. Щепкин. Еще раньше, на заседании Комитета 17 февраля 1860 года, Писемский и П.И. Вейнберг предложили организовать платные «литературные спектакли» с литераторами в роли актеров<sup>38</sup>. Члены Литературного фонда называют их и «спектаклями», и «чтениями» [Тургенев 1978—2018 IV: 177], что позволяет заключить, что, с их точки зрения, между первыми публичными чтениями и этим новым видом представлений существовала преемственность: источником как одних, так и других служила наэлектризованная атмосфера эпохи Великих реформ, а также характерный для первого этапа деятельности Литературного фонда энтузиазм и стремление к обновлению.

Для первого спектакля, назначенного на 14 апреля 1860 года в зале дома Руадзе (наб. Мойки, 61), выбрали «Ревизора» Н.В. Гоголя. Сцену соорудили специально для первого литературного спектакля Литературного фонда, и лишь в восьмидесятые годы XIX века в этом же зале, получившем название Кононовского, начали выступать различные театры [Петровская, Сомина 1994: 214]. Труппа получилась пестрой: Писемский в роли Городничего, Вейнберг — Хлестаков, Достоевский — почтмейстер, А.Ф. Кони (заменивший Островского, который не смог приехать в Петербург<sup>39</sup>, — купец Абдулин; Майков, Дружинин, Краевский, Тургенев и И.А. Гончаров — остальные кушцы<sup>40</sup>; наконец, актеры и студенты в оставшихся ролях. Спектакль широко освещался в прессе. Сотрудник «Современника» заявил, что спектакль, и особенно игра Вейнберга-Хлестакова в третьем действии, был лучше известных ему постановок Александринского театра<sup>41</sup>, а сатирический журнал «Искра» вышел с карикатурой на актеров-литераторов на обложке и с подписью «Счастливые кушцы! — Мало того, что товары их продаются на вес золота, но еще платят деньги, чтобы только на них посмотреть»<sup>42</sup>.

Однако вскоре культурное и литературное значение публичных чтений отошло на второй план. Поскольку они считались надежным источником дохода, в течение нескольких месяцев число их стало непомерно увеличиваться, что вызвало большую озабоченность у тех, кто способствовал их появлению. Уже в июне 1860 года чрезмерное количество публичных чтений и спектаклей, организованных посторонними в пользу Литературного фонда, побудило Комитет обратиться к попечителю учебного округа, с тем чтобы разрешения на их проведение выдавались только с одобрения самого Комитета<sup>43</sup>. Полемика

38 РО РНБ. Ф. 438. Ед. хр. 1. Л. 41 об.

39 Вейнберг П.И. Литературные спектакли (Из моих воспоминаний). С. 106.

40 Имя Гончарова не фигурирует в афише, но о его присутствии свидетельствует карикатура на спектакль (Искра. 1860. 13 мая. № 17) и воспоминания Е.Ф. Юнге (Юнге Е.Ф. Воспоминания. 1842—1860. М.: Сфинкс, 1914. С. 241).

41 Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта // Современник. 1860. № 4. С. 445. См. также: Моллер Е.Ф. Общественная жизнь в Петербурге // Русское слово. 1860. № 5. С. 145—146.

42 Степанов Н. Ревизор в спектакле любителей // Искра. 1860. № 17. С. 177.

43 РО РНБ. Ф. 438. Ед. хр. 9. Л. 50.

велась на разных уровнях. Одни выражали недовольство при одной мысли о том, что за горсть рублей литераторы готовы выступать перед непостоянной и легкомысленной публикой, и с ностальгией вспоминали вечера в литературных салонах и кружках<sup>44</sup>. Также критиковались самозванцы, которые выступали на публичных чтениях ради того, чтобы пережить момент славы. То же самое касалось и тех пожилых писателей, «написавших когда-то элегию в “Библиотеке для чтения Сенковского” или рассказец в “Маяке”», которые завидовали таланту молодых и являлись на этих мероприятиях, только чтобы показать, что по-прежнему принадлежат к литературному кругу<sup>45</sup>.

Еще один повод для разногласий получил освещение в полемической статье, опубликованной во втором выпуске «Библиотеки для чтения» за 1864 год, где было замечено, что в предыдущем году публичные чтения не пользовались успехом<sup>46</sup>. По мнению автора статьи, такое снижение популярности произошло из-за политической и идеологической эксплуатации публичных чтений в предыдущие годы. Взаимопроникновение между литературой и журналистикой зашло слишком далеко, и публика, уставшая от прогрессивных лозунгов и утомительных митингов, снова жаждала литературы. На тезис журналиста о массовом бойкоте публичных чтений отчасти повлияло реакционное направление такого журнала, как «Библиотека для чтения». Причину сокращения количества публичных чтений следует искать не столько во внезапном упадке интереса со стороны публики, сколько в постоянной социальной напряженности начала шестидесятых годов. Императорским указом от 10 июня 1862 года полномочия по выдаче разрешений на публичные лекции перешли от Министерства народного просвещения к Министерству внутренних дел и директору Третьего отделения<sup>47</sup>. Некоторое время спустя были приняты новые правила также для публичных литературных чтений (см.: [Аронсон, Рейсер 2001: 278]). После 1862 года количество публичных чтений стало сокращаться, о чем свидетельствуют также отчеты Литературного фонда<sup>48</sup>.

44 [Минаев Д.Д.] Дневник темного человека // Русское слово. 1863. № 3. С. 19.

45 [Минаев Д.Д.] Дневник темного человека // Русское слово. 1862. № 3. С. 11. См. также: Литературная летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1862. 15 апреля. № 80.

46 П.Б. Литературное чтение 18 февраля // Библиотека для чтения. 1864. № 2. С. 67.

47 Современная хроника России. С. 56.

48 Архивные материалы свидетельствуют о выручке от каждого литературного вечера, организованного Литературным фондом. Например, вечера 18 февраля и 10 марта 1864 г. в Санкт-Петербурге принесли 427 руб. 244 руб., а вечер 18 марта 1866 г. — 325 руб. (РО РНБ. Ф. 438. Ед. хр. 13. Приложения к журналам заседаний Комитета и собраний Общества за 1864 г. Л. 41, 74—75; Ед. хр. 15. Приложения к журналам заседаний Комитета и собраний Общества за 1866 г. Л. 48). Счета Литературного фонда начали появляться в 1868 году: за 1867 год доход от пяти литературных вечеров составил 1542 рубля 40 копеек (Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Отчет за 1867 г. СПб., 1869. С. 30). В следующем году доход от литературных вечеров составил 817 рублей (Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Отчет за 1868 г. СПб., 1869. С. 31). В 1869 г. выручка составила всего 88 руб. (Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Отчет за 1869 г. СПб., 1870. С. 20).

## Публичные чтения семидесятых годов: два выдающихся чтеца

Публичные чтения снова вошли в моду в середине семидесятых годов. Возобновившейся популярности чтений, вероятно, способствовали два фактора: слава выступавших на них писателей и все более активное участие студенческого поколения, жаждущего услышать «новое слово» от своих литературных кумиров. Публичные чтения конца 1870-х годов отчасти имели иные характеристики, чем в предыдущий период. Во-первых, увеличилось количество организаторов. Помимо Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым добавились и другие благотворительные ассоциации: Санкт-Петербургский дом милосердия, Фребелевское общество, Общество вспомоществования нуждающимся ученикам Ларинской гимназии, Славянское благотворительное общество и т. д. Публичные чтения проходили в тех же городских залах, что и в 1860-е годы, но нередко они проводились также и в зданиях учреждений-организаторов. Для этого были приспособлены, например, зал Петербургского университета или помещения Педагогического музея военно-учебных заведений в Соляном городке. Сам факт того, что главным организатором больше не был Литературный фонд, привел к новой расстановке участвующих социальных сил: освободившись от роли организаторов, писатели теперь получали приглашения от учреждений, не бывших частью литературного мира. Уже не литература обращалась к обществу, чтобы выжить, — само общество нуждалось в литературе, чтобы выжить. Студенческие коллективы лично доставляли приглашения писателям, которые, оказавшись на сцене, внимали приветствиям множества юных восторженных поклонников. В этой воодушевляющей атмосфере выдвинулись вперед такие выдающиеся чтецы, как Тургенев и Достоевский.

Как уже было отмечено, популярность Тургенева сделала его одним из главных героев публичных чтений начала 1860-х годов. Комитет Литфонда снова сделал ставку на его талант в 1867 и 1871 годах, когда экономическое положение Общества вынудило обратиться к нему с просьбой выступить на публичных чтениях, чтобы поправить финансы Литфонда [Тургенев 1978—2018 VII: 375; XI: 154]<sup>49</sup>. Такая же просьба о помощи из Литфонда поступила к Тургеневу в феврале 1879 года, когда распространилось известие о его скором приезде на родину [Тургенев 1978—2018 XVI, II: 378] (см. также об этом: [Генералова 2018]). Среди множества мероприятий, организованных в его честь, важную роль играли публичные чтения. 4 марта 1879 года в Москве в зале Благородного собрания он прочитал рассказ «Бурмистр» на литературно-музыкальном вечере для студентов Московского университета [Тургенев 1978—2018 XVI, II: 67]. Овации и восторг молодой аудитории очень впечатлили Тургенева, который в письме Полине Виардо от 5 марта дал чрезвычайно ясный анализ истинных причин подобного приёма:

Я полностью понимаю причину всего этого; накануне реформ, всегда обещаемых и всегда откладываемых, в самом начале вхождения в политическую жизнь вся

---

49 Здесь и далее ссылки на многотомные издания приводятся с указанием тома, части (в случае многосоставных томов) и страницы.

эта молодежь словно заряжена электричеством, как лейденская банка; и я выступаю как машина для разряда. Мои либеральные взгляды тому причиной не меньше, чем мои литературные заслуги<sup>50</sup>.

То же самое повторилось и во время следующих выступлений Тургенева, приехавшего из Москвы в Петербург 8 марта 1879 года. Вечером 9 марта 1879 года в зале Благородного собрания в Петербурге он прочел рассказ «Бурмистр», снова вызвав энтузиазм аудитории и недовольство своих литературных оппонентов. Все билеты на вечер были распроданы, что не стало неожиданностью, учитывая программу: помимо Тургенева были запланированы выступления Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.А. Потехина, Плещеева и Полонского.

Однако некоторые современники сообщают о замешательстве Тургенева, вызванном аплодисментами, и о смятении, охватившем его на этих публичных выступлениях<sup>51</sup>. Сам он не преминул это признать:

Чтения, оциации и т.д. продолжаются и здесь, как в Москве; но, между нами, как я им не рад, а вздохну свободно, когда они кончатся, и я снова попаду в свое тихое гнездышко [Тургенев 1978—2018 XVI, II: 84].

Смушение, которое Тургенев испытывал на сцене, отчасти объясняется его застенчивым характером<sup>52</sup>. Однако не исключено, что определенную роль сыграло и осознание того, что большими актерскими способностями он не обладает. На самом деле Тургенев испытывал настоящее отвращение к театральным ролям: в постановке гоголевского «Ревизора» 14 апреля 1860 года он согласился на роль одного из купцов только после настойчивых просьб Вейнберга, в то время как несколькими днями позже он категорически отказался от роли графа в представлении своей «Провинциалки»<sup>53</sup>. Эту же роль Тургенев исполнил не без труда много лет спустя, 16 марта 1879 года, когда он оказался на одной сцене с артисткой М.Г. Савиной<sup>54</sup>. В чем же тогда заключался талант Тургенева как чтеца? Согласно современникам, его спокойная и любезная манера, элегантная внешность, слегка мечтательное выражение лица и тонкий, почти женский голос больше подходили для чтения повествовательных тек-

---

50 «Je comprends parfaitement la cause de tout ceci; à la veille de réformes toujours promises et toujours ajournées, à la veille de naître à la vie politique, toute cette jeunesse est chargée d'électricité comme une bouteille de Leyde; et je suis là comme la machine qui sert à la décharge. Mes opinions libérales me valent tout ceci, au moins autant que mon mérite littéraire» [Тургенев 1978—2018 XVI, II: 68].

51 См.: *Леткова Е.К.* Об И.С. Тургеневе (Из воспоминаний курсистки) // К свету. Научно-литературный сборник. СПб., 1904. С. 454—455; *Васильев П.П.* Описание торжеств, происходивших в честь И.С. Тургенева во время пребывания его в Москве и Петербурге в течение февраля и марта 1879 г. С. 3—4; *Алчевская Х.Д.* Передуманное и пережитое. Дневники, письма, воспоминания. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1912. С. 95; *Оболенский Л.Е.* Литературные воспоминания и характеристики // Исторический вестник. 1902. № 2. С. 504. См. также: [Савина 1983: 355].

52 *Луканина А.Л.* Мое знакомство с И.С. Тургеневым // Северный вестник. 1887. № 3. Отд. 1. С. 76—77.

53 *Вейнберг П.И.* Литературные спектакли (Из моих воспоминаний). С. 97—98, 105, 107—108.

54 См.: [Савина 1983: 355]; *Стечкин Н.Я.* Из воспоминаний об И.С. Тургеневе (С прил. семи его неизд. писем). СПб.: Тип.-лит. В.В. Комарова, 1903. С. 22.



тов перед изысканной аудиторией, чем перед массами. Его выступления отличались не выразительностью и энергичностью, а, наоборот, мягкостью и легкостью тона, умело передававшего изящество его прозы<sup>55</sup>.

Учитывая застенчивый характер Тургенева, маловероятно, что при выборе произведений он принимал во внимание тот эффект, который они могли произвести на слушателей. В период 1879—1880 годов его репертуар для публичных чтений состоит из некоторых рассказов из «Записок охотника», в частности рассказов «Бюрмистр», «Бирюк», «Льгов», «Малиновая вода», «Певцы», а также из некоторых глав романов «Отцы и дети», «Дым» и «Дворянское гнездо». Выбор текстов, по-видимому, не был обусловлен поводом, ради которого устраивались те или иные чтения, или аудиторией, для которой они были предназначены и, похоже, его не особенно занимал. Он привык полагаться на решение организаторов, которым предлагал довольно широкий набор текстов [Тургенев 1966: 219; 1978—2018 XVI, II: 63]. Единственная забота Тургенева заключалась в том, чтобы хорошо подготовиться — свидетели говорят о семи-восьми репетициях перед спектаклем [Успенский 1951 XIII: 152, 577] — и не утомлять аудиторию чтением дольше двадцати минут. Таким образом, не считая себя мастером в сокращении и адаптации текстов, он выбирал короткие рассказы, не требующие серьезных изменений (см.: [Тургенев 1966: 249, 250]).

Некоторые свидетели выступлений Тургенева точно указывают, в какие моменты ярче всего проявлялся его талант. На литературном вечере 16 марта 1879 года выступление Тургенева с рассказом «Бирюк» достигло наивысшей эмоциональной точки в сцене, в которой мужик умоляет Бирюка освободить его. Тургенев повторил крики «Отпусти!», «Ей-богу!» настолько резко, что в зале наступила тишина<sup>56</sup>. При чтении же «Бурмистра» 9 марта 1879 года Тургенев достаточно быстро прочитал картинные описания природы, в то время как диалоги значительно замедлил, передавая разные интонации персонажей<sup>57</sup>. То же самое повторилось 21 марта 1880 года, при чтении «Певцов», чьи персонажи словно «оживали» на глазах у слушателей<sup>58</sup>. Можно предположить, что в диалогах Тургенев казался непринужденным, в то время как выдерживать монологи или парные диалоги с другим чтецом ему было сложнее. Более того, можно предположить, что он предпочитал сохранять единство текста и решать проблему менее пригодных для декламации частей, просто прочитывая их скорым темпом и, пожалуй, с более нейтральной интонацией. Чтение вслух позволяло Тургеневу наилучшим образом заострить «установку на живое слово» своего творчества<sup>59</sup> и выдвинуть на первый план звуковую схему произведения, иногда даже в ущерб смысловой<sup>60</sup>.

55 *Стечкин Н.Я.* Из воспоминаний об И.С. Тургеневе (С прил. семи его неизд. писем). С. 22; *Половцов А.В.* Воспоминания об И.С. Тургеневе // Царь-колокол. Иллюстрированный всеобщий календарь на 1887 г. М., 1886. С. 79.

56 *Васильев П.П.* Описание торжеств, происходивших в честь И.С. Тургенева во время пребывания его в Москве и Петербурге в течение февраля и марта 1879 г. С. 30.

57 Там же. С. 14; *Садовников Д.Н.* Встречи с И.С. Тургеневым. «Пятницы» у поэта Я.П. Полонского в 1879 году. С. 76.

58 *Павлова С.В.* Из воспоминаний // Новый мир. 1946. № 3. С. 116—117.

59 *Эйхенбаум Б.М.* Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Сборник статей. Л.: Academia, 1924. С. 152—156. См. также: [Бранг 2011].

60 *Павлова С.В.* Из воспоминаний. С. 116—117.

Особенности Тургенева как чтеца особенно заметны в сравнении с характеристикой чтеца совершенно иного типа — Достоевского. Достоевский принимал участие в благотворительных публичных чтениях с момента вступления в члены Литфонда [Заборова 1975; Орнатская 1987]. В 1860-е годы он выступал несколько раз, читая отрывки из «Бедных людей», «Нечистики Незвановой», «Записок из Мертвого дома» и «Преступления и наказания». Достоевский видел в этих чтениях уникальную возможность упрочить свою литературную репутацию и лично проверить реакцию публики на свои произведения. Однако особенно востребованы его выступления стали только в конце 1870-х годов, когда его популярность возросла благодаря публикации «Дневника писателя» и «Братьев Карамазовых». Имя Достоевского стало теперь залогом успеха литературного вечера, и организаторы буквально соперничали за право его присутствия на чтениях. Со своей стороны Достоевский всегда очень чутко относился к благотворительным целям. Осознавая ответственность, которую накладывала на него литературная профессия, он с радостью принимал приглашения, прилагая немалые усилия и отказываясь только в тех случаях, когда плохое самочувствие не позволяло этого сделать.

Источники позволяют восстановить весь ритуал публичных выступлений Достоевского. После короткой подготовки он выходил на сцену, садился за специально для него установленный стол и перед чтением произносил короткое вступление [Достоевская 2015: 403]. Современники сходятся во мнении, что всякий, кто стремился встретиться лицом к лицу с великим писателем, бывал немного разочарован его хрупким телосложением, бледным лицом и болезненной внешностью [Поссе 1990: 440]. Тем не менее по мере чтения голос писателя, звучавший поначалу слабо и невыразительно, оказывался способен на резкие и энергичные изменения тона. Внезапно черты Достоевского преобразались, тело его словно оживало, глаза загорались, а голос обретал неожиданную силу, заставляя аудиторию затаить дыхание [Савина 1983: 356]<sup>61</sup>.

В репертуар Достоевского в 1879—1880 годах вошли: «Записки из подполья», «Униженные и оскорбленные» (рассказ Нелли — IV часть, VIII глава), «Преступление и наказание» (разговор Раскольникова с Мармеладовым — I часть, II глава), «Подросток» (рассказ о самоубийстве Оли — 1-я часть, 9-я глава), «Дневник писателя» («Мальчик у Христа на елке»), «Братья Карамазовы» (главы «Верующие бабы» из II книги, «Исповедь горячего сердца» из III книги, «Бунт» и «Великий инквизитор» из V книги, «Похороны Илюшечки» из эпилога романа)<sup>62</sup>. Прежде всего следует отметить театральную форму текстов, выбранных Достоевским для публичных чтений: в основном это монологи. Как известно, Достоевский любил театр и обладал незаурядными актерскими способностями<sup>63</sup>. В отличие от Тургенева, Достоевский продумывал эффект

61 См. также: Садовников Д.Н. Встречи с И.С. Тургеневым. «Пятницы» у поэта Я.П. Полонского в 1879 году. С. 75.

62 Сохранился список публичных выступлений Достоевского, составленный его женой А.Г. Достоевской. См.: Российская государственная библиотека. Отдел рукописей. Ф. 93. Разд. II. Карт. 5. Ед. хр. 17 (Список устных выступлений с 1876—1880 гг. Федора Михайловича Достоевского).

63 См.: Вейнберг П.И. Литературные спектакли (Из моих воспоминаний). С. 97—98; Микulich В. Встречи с писателями. Лев Толстой, Достоевский, Н. Лесков, Всеволод Гаршин. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1929. С. 151. См. также: [Эйсснер 1991: 166—167].

своих выступлений: его выбор был результатом тщательных размышлений и учитывал цель, для которой его позвали читать, аудиторию, к которой он обращался, и ттецов, которые предшествовали ему или сменили бы его на сцене. Например, молодой аудитории адресованы были сказочные тона рассказа «Мальчик у Христа на елке», прочитанного Достоевским 3 апреля 1879 года на благотворительном вечере в пользу Фребелевского педагогического объединения, 16 декабря 1879 года на литературном утре в пользу Общества помощи малообеспеченным школьникам Ларинской гимназии и 2 февраля 1880 года во время утренних чтений в пользу Коломенской женской гимназии. Для молодой и женской аудитории Достоевский выбирал же отрывки с сильными патетическими составляющими, чтение которых производило «впечатление потрясающее» [Достоевская 2015: 403]. В пользу женских Бестужевских курсов Достоевский выступал дважды, 5 апреля и 14 декабря 1879 года, читая отрывки из главы «Братьев Карамазовых» «Илюша» и из рассказа Нелли в VII и VIII главах «Униженных и оскорбленных» соответственно [Летопись жизни... 1999: 313—314, 357—358]. Публичные чтения Достоевского также предлагали образцы и модели поведения, с которыми слушатель мог легко себя отождествить. В пятом издании «Униженных и оскорбленных», которое Достоевский использовал для подготовки своего чтения 14 декабря 1879 года, подчеркнуты два места. Первое — наставление матери Нелли: «Будь бедная, Нэлли, и когда я умру, не слушай никого и ничего. Ни к кому не ходи; будь одна, бедная, и работай, а нет работы, так милостыню проси, а к этим гордым людям не ходи». Второе передавало слова вдовы капитана, с которой Нелли ходила по улицам и просила милостыню: «Она и говорила мне, что у всех просить не стыдно» [Достоевский 1972—1990 III: 485, 486]. Эти слова могли звучать как предупреждение молодым слушательницам, которые ради посещения курсов в городе часто были вынуждены расставаться со своими семьями, становясь легкой добычей для преступников. Рассказ Нелли о своей матери также был необходим для того, чтобы сделать кульминационную сцену восьмой главы четвертой части романа — сцену примирения между Наташей и ее отцом, где акт прощения разрешал все конфликты в романе — еще более мощной.

Что касается адаптации выбранных отрывков, в архивах сохранились три экземпляра, использованных Достоевским для публичных чтений [Достоевский 1972—1990 III: 485—486; XV: 388—389, 390—392]. Сделанные писателем пометки и знаки позволяют в общих чертах установить характер изменений, которые он вносил в текст перед его чтением: изложение или полное исключение описательных частей, облегчение слишком сложных синтаксических конструкций, подчеркивание определенных отрывков, которые должны были произноситься с особым акцентом. Тем не менее при адаптации текстов, выбранных для публичного чтения, Достоевский не всегда осознавал потенциально взрывоопасное содержание своих произведений. Об этом свидетельствует литературное чтение 30 декабря 1879 года в пользу студентов Петербургского университета, когда Достоевский впервые прочитал «Легенду о Великом инквизиторе». Письмо Достоевского В.П. Гаевскому спустя несколько дней после выступления свидетельствует о том, что эффект, вызванный его прочтением, был столь ошеломительным, что петербургский попечитель учебного округа М.С. Волконский, присутствовавший среди публики, запретил писателю снова выступать с этим отрывком [Достоевский 1972—1990 XXX, I: 145]. О причинах эффекта, произведенного в тот день чтением «Великого инквизитора», можно

только предполагать на основе тех изменений, которые Достоевский внес в текст. Само решение взять отрывок о Великом инквизиторе вне контекста романа был по меньшей мере смелым, потому что это означало отделить его от того, что было задумано автором как «опровержение богохульства» Ивана — воспоминания старца Зосимы в шестой книге [Там же: 66]. Выйдя на сцену, Достоевский попытался подсказать верный ключ к прочтению поэмы Ивана в короткой вступительной речи, где он определил ее «дикой» и «фантастической» и постарался несколько раз повторить, что Иван и персонаж, созданный его воображением, были атеистами, которые, соединив христианскую веру с логикой мира, потеряли смысл христианства [Достоевский 1972—1990 XV: 198]. Однако изменения, внесенные Достоевским в текст «Великого инквизитора», вместо того, чтобы опровергнуть логику Ивана, поддерживали ее: Достоевский полностью исключил из текста голос Алеши и его непрерывные реплики, предоставив студентам слушать только голос Великого инквизитора, который с тонким обаянием и чрезвычайно убедительными аргументами утверждал, что человек преклоняет колени не перед знаменем хлеба небесного, а только перед хлебом земным. Возможно, это и стало, хотя и отчасти, причиной бурной реакции слушателей, из-за которой попечитель наложил вето на будущие чтения «Легенды». Вышеуказанное подтверждает эту гипотезу. «Коммуникативное короткое замыкание», вызванное чтением Достоевского, показывает, как определенные практики чтения в контексте напряженной политической атмосферы значительно увеличивали возможности искажения литературного послания.

В заключение отметим, что значение публичных литературных чтений превышает их социальную и культурную функцию. Публичное чтение литературного произведения предполагает работу по отбору текста и адаптации отрывков, выбранных для декламации: понимание критериев, с помощью которых писатель опирается на свой репертуар, и приемов, которые он использует для чтения текста, помогает освятить особенную связь писателя с его произведениями или с определенными отрывками из них. Если литературное произведение — это «живая, подвижная деятельность, образуемая голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще жесты и мимика»<sup>64</sup>, то публичные литературные чтения позволяли литературному произведению полностью раскрывать свой коммуникативный потенциал. Однако, как было показано, само раскрытие коммуникативного потенциала могло проявляться намного шире, чем первоначально предполагал сам автор, и варьироваться в зависимости от норм и представлений, принятых в аудитории, для которой читался текст. Публичные литературные чтения представляют собой ценный источник для реконструкции историко-литературной эволюции России во второй половине XIX века и одновременно проливают свет на сложную взаимосвязь между намерениями автора художественного текста и горизонтом ожиданий новых читателей пореформенной эпохи.

---

64 Эйхенбаум Б.М. Иллюзия сказа. С. 154.

## Библиография / References

- [Аронсон, Рейсер 2001] — *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. СПб.: Академический проект, 2001.  
(*Aronson M., Reyser S.* Literaturnye kruzhki i salony. Saint Petersburg, 2001.)
- [Беньямин 2005] — *Беньямин В.* Берлинская хроника // Павлов Е. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение, 2005.  
(*Benjamin W.* Berliner Chronik // Pavlov E. Shok ramyati. Avtobiograficheskaya poetika Val'tera Ben'yamina i Osipa Mandel'shtama. Moscow, 2005. — In Russ.)
- [Бранг 2011] — *Бранг П.* Тургенев — чтец // *Studi Slavistici.* 2011. № 8. С. 79—94.  
(*Brang P.* Turgenev — chtets // *Studi Slavistici.* 2011. № 8. P. 79—94.)
- [Генералова 2018] — *Генералова Н.П.* Невероятное путешествие И.С. Тургенева в Петербург и Москву (февраль — март 1879 года) // *Русская литература.* 2018. № 3. С. 76—96.  
(*Generalova N.P.* Neveroyatnoe puteshestvie I.S. Turgeneva v Peterburg i Moskvu (fevral' — mart 1879 goda) // *Russkaya literatura.* 2018. № 3. P. 76—96.)
- [Достоевская 2015] — *Достоевская А.Г.* Воспоминания. 1846—1917 / Вступ. ст., подгот. текста, примеч. И.С. Андриановой, Б.Н. Тихомирова. М.: Бослен, 2015.  
(*Dostoevskaya A.G.* Vospominaniya. 1846—1917 / *Introd., prep., comment.* by I.S. Andrianova, B.N. Tikhomirov. Moscow, 2015.)
- [Достоевский 1972—1990] — *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1990.  
(*Dostoevskiy F.M.* Polnoe sobranie sochineniy. In 30 vols. Leningrad, 1972—1990.)
- [Заборова 1975] — *Заборова Р.Б.* Достоевский и Литературный фонд // *Русская литература.* 1975. № 3. С. 158—170.  
(*Zaborova R.B.* Dostoevskiy i Literaturnyy fond // *Russkaya literatura.* 1975. № 3. P. 158—170.)
- [Колбасин 1983] — *Колбасин Е.Я.* Из воспоминаний об И.С. Тургеневе // Петров С.М., Фридлянд В.Г. И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1983. С. 17—26.  
(*Kolbasin E.Ya.* Iz vospominaniy ob I.S. Turgeneye // *Petrov S.M., Fridlyand V.G.* I.S. Turgenev v vospominaniyakh sovremennikov: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1983. P. 17—26.)
- [Летопись жизни... 1934] — Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева 1818—1883 / Ред. Н.К. Никсанова. М.; Л.: Academia, 1934.  
(*Letopis' zhizni i tvorchestva I.S. Turgeneva 1818—1883* / Ed. by N.K. Niksanov. Moscow; Leningrad, 1934.)
- [Летопись жизни... 1999] — Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1821—1881: В 3 т. / Ред. Н.Ф. Буданова, Г.М. Фридляндер. Т. 3 / Сост. А.В. Архипова, И.А. Битюгова и др. СПб.: Академический проект, 1999.  
(*Letopis' zhizni i tvorchestva F.M. Dostoevskogo 1821—1881*: In 3 vols. / Ed. by N.F. Budanova, G.M. Fridlender. Vol. 3 / Comp. by A.V. Arhipova, I.A. Bitjugova et al. Saint Petersburg, 1999.)
- [Максимов 1966] — *Максимов С.В.* Александр Николаевич Островский // *Островский в воспоминаниях современников* / Ред. А. Никитин-Перенский, А. Балакин. М.: Художественная литература, 1966. С. 65—126.  
(*Maksimov S.V.* Aleksandr Nikolaevich Ostrovskiy // *Ostrovskiy v vospominaniyakh sovremennikov* / Ed. by A. Nikitin-Perenskiy, A. Balakin. Moscow, 1966. P. 65—126.)
- [Неизданные письма 1932] — Неизданные письма к А.Н. Островскому / Ред. М.Д. Прыгунов, Ю.А. Бахрушин, Н.Л. Бродский. М.; Л., Academia, 1932.  
(*Neizdannye pis'ma k A. N. Ostrovskomu* / Ed. by M.D. Prygunov, Ju.A. Bahrushin, N.L. Brodskiy. Moscow; Leningrad, 1932.)
- [Некрасов 1999] — *Некрасов Н.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 14. Кн. 2. Письма. 1956—1862 / Отв. ред. Н.Н. Скатов; подгот. текста и коммент. О.Б. Алексеева и др.; ред. Б.В. Мельгунов. СПб.: Наука, 1999.  
(*Nekrasov N.A.* Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 15 vols. Vol. 14. Bk. 2. Pis'ma. 1956—1862 / Ed. by N.N. Skatov, O.B. Alekseeva, B.V. Melgunov et al. Saint Petersburg, 1999.)
- [Орнатская 1987] — *Орнатская Т.И.* Деятельность Достоевского в Обществе для пособия нуждающимся литераторам и ученым (1859—1866) // *Достоевский. Материалы и исследования*: В 30 т. Т. 7. Л.: Наука, 1987. С. 238—260.  
(*Ornatskaya T.I.* Deyatel'nost' Dostoevskogo v Obshchestve dlya posobiya nuzhdayushchimsya literatoram i uchenym (1859—1866) // *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya*: In 30 vols. Vol. 7. Leningrad, 1987. P. 238—260.)
- [Островский 1979] — *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11.

- Письма / Ред. Г.И. Владыкин, Л.С. Данилова, В.Я. Лакшин и др. М.: Искусство, 1979.
- (*Ostrovskiy A.N. Polnoe sobranie sochineniy: In 12 vols. Vol. 11. Pis'ma / Ed. by G.I. Vladykin, L.S. Danilova, V.Ja. Lakshin et al. Moscow, 1979.*)
- [Петровская, Сомина 1994] — *Петровская И.Ф., Сомина В.В.* Театральный Петербург: Нач. XVIII в. — окт. 1917 г.: Обзорение-путеводитель. СПб.: Рос. акад. наук; Рос. ин-т истории искусств, 1994.
- (*Petrovskaya I.F., Somina V.V. Teatral'nyy Peterburg: Nach. XVIII v. — okt. 1917 g.: Obozrenie-putevoditel'. Saint Petersburg, 1994.*)
- [Поссе 1990] — *Поссе В.А.* Из книги «Мой жизненный путь» // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 439—442.
- (*Posse V.A. Iz knigi "Moy zhiznennyy put'" // F.M. Dostoevskiy v vospominaniyakh sovremennikov: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1990. P. 439—442.*)
- [Рейтблат 2009] — *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
- (*Reytblat A.I. Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoy sotsiologii russkoy literatury. Moscow, 2009.*)
- [Савина 1983] — *Савина М.Г.* Мое знакомство с Тургеневым // Петров С.М., Фридлянд В.Г. И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1983. С. 349—357.
- (*Savina M.G. Moe znakomstvo s Turgenevym // Petrov S.M., Fridlyand V.G. I.S. Turgenev v vospominaniyakh sovremennikov: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1983. P. 349—357.*)
- [Сажин 1989] — *Сажин В.Н.* Книги горькой правды. М.: Книга, 1989.
- (*Sazhin V.N. Knigi gor'koy pravdy. Moscow, 1989.*)
- [Сажин 2008] — *Сажин В.Н.* Как создавался Литературный фонд // Благотворительность в истории России. Новые документы и исследования. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 214—227.
- (*Sazhin V.N. Kak sozdavalsya Literaturnyy fond // Blagotvoritel'nost' v istorii Rossii. Novye dokumenty i issledovaniya. Saint Petersburg, 2008. P. 214—227.*)
- [Тургенев 1966] — *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Т. 12. Кн. 1. М.; Л.: Изд-во Академии наук, 1966.
- (*Turgenev I.S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 28 vols. Vol. 12. Bk. 1. Moscow; Leningrad, 1966.*)
- [Тургенев 1978—2018] — *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / [Редкол.: М.П. Алексеев (гл. ред.) и др.] М.: Наука, 1978—2018.
- (*Turgenev I.S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 vols. / [Ed. board: M. P. Alekseev (ed.) et al.] Moscow, 1978—2018.*)
- [Успенский 1951] — *Успенский Г.И.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1951.
- (*Uspenskiy G.I. Polnoe sobranie sochineniy: In 14 vols. Moscow, 1951.*)
- [Щербань 1983] — *Щербань Н.В.* Из воспоминаний об И.С. Тургеневе (1861—1875) // Петров С.М., Фридлянд В.Г. И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1983. С. 27—42.
- (*Shcherban' N.V. Iz vospominaniy ob I.S. Turgeneve (1861—1875) // Petrov S.M., Fridlyand V.G. I.S. Turgenev v vospominaniyakh sovremennikov: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1983. P. 27—42.*)
- [Эйсснер 1991] — *Эйсснер А.П.* Из воспоминаний о Достоевском (Публ. Г.Ф. Когана) // Знамя. 1991. № 11. С. 160—176.
- (*Eyssner A.P. Iz vospominaniy o Dostoevskom (Publ. G.F. Kogana) // Znamya. 1991. № 11. P. 160—176.*)
- [Andrews 2004] — *Andrews M.* The set for Charles Dickens's public readings // Dickens Quarterly. Vol. 21. Fasc. 4. P. 211—224.
- [Collins 1975] — *Collins P.A.W.* Introduction // Charles Dickens: The Public Readings / Ed. by P.A.W. Collins. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- [Ferguson 2001] — *Ferguson S.* Dickens's Public Readings and the Victorian Author // SEL Studies in English Literature 1500—1900. 2001. Vol. 41. № 4. P. 729—749.
- [Lovell 2020] — *Lovell S.* How Russia Learned to Talk: A History of Public Speaking in the Stenographic Age, 1860—1930. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- [Waddington 1974] — *Waddington P.* Dickens, Pauline Viardot, Turgenev: A Study in Mutual Admiration // New Zealand Slavonic Journal. 1974. № 1. P. 55—73.

Яна Агафонова

# Литература для народа и центральная аудитория для народных чтений как государственный просветительский проект во второй половине XIX века

Yana Agafonova

Literature for the People and the Central Auditorium for Public Readings  
as a State Educational Project in the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century

**Яна Агафонова** (НИУ ВШЭ (Санкт-Петербург), преподаватель) yagafonova@eu.spb.ru.

**Yana Agafonova** (Lecturer, National Research University Higher School of Economics [St. Petersburg]) yagafonova@eu.spb.ru.

**Ключевые слова:** история чтения, литература для народа, чтения для народа, аудитория для чтений, народный дом, публичные чтения

**Key words:** history of reading, literature for the people, public readings, auditoriums for public readings, People's House

УДК: 82.91

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_78

UDC: 82.91

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_78

В статье рассматривается вопрос о специфике государственного проекта народного просвещения, инициированного Комиссией по устройству народных чтений, состоявшей при Министерстве народного просвещения. Издания воспитательной литературы и план строительства центральной аудитории для чтений позволяют выявить общую систему ценностей, в соответствии с которой требовалось преобразовать тело народного субъекта, а также ранние механизмы косвенного контроля государства за полуграмотной массой людей.

This article discusses the details of a state project of public education initiated by the Commission for the Arrangement of Public Readings, held under the auspices of the Ministry of Public Education. The publication of education literature and plans for the construction of central auditoriums for public reading made it possible to identify a shared value system, in accordance with which it was required to transform the body of the people, as well as early mechanisms of indirect state control over the semi-literate mass of people.

Произведения для народа представляют особый интерес в контексте истории русской литературы второй половины XIX века, поскольку дают понимание о целом пласте текстов, получившем широкое хождение в народной среде. Литература для народа не раз становилась предметом историко-филологического анализа. Наряду с классическим исследованием Джеффри Брукса об интересе народа к коммерческой популярной литературе [Brooks 2003] появились исследования о чтении в сфере образовательных институций [Acta Slavica Estonica 2013]. Есть также работы, посвященные отдельным издательским проектам народных серий [Макеев 2013], публикациям народников для народа [Сафронова 2019], изучению каталогов народных библиотек [Рейтблат 2009], чтению в контексте популярной развлекательной культуры [Зоркая 2010], а также работе государственных подразделений, принимавших участие в подготовке литературы для народа [Макаревич 2017]. В этой статье предлагается обратиться к официальной литературе для публичных народных чтений и рассмотреть издания воспитательных брошюр государственной Комиссии по устройству

народных чтений в контексте сопутствующего изданиям проекта по строительству центральной аудитории для народных чтений в Санкт-Петербурге. Эта перспектива позволит прояснить государственную просветительскую стратегию в отношении народа в дореволюционный период.

Публичные чтения для народа получили широкое распространение в Российской империи с 1870-х годов, когда при Министерстве народного просвещения была открыта Санкт-Петербургская постоянная комиссия по устройству народных чтений, чьи издания распространялись по всем губернским городам империи. С одной стороны, комиссия стремилась разработать специальный, понятный народу язык для трансляции официальных ценностей; с другой стороны, ее деятельность была направлена на противостояние распространению неугодных народнических идей в народной среде. Официально разрабатываемый комиссией проект чтений для народа включал в себя не только издание специальных брошюр с текстом для публичного произнесения, но и подбор специальных иллюстраций: изображений на стекле, которые проектировались на экран с помощью специальной технологии — волшебного фонаря — и таким образом представляли визуальное сопровождение тексту. Вокруг чтений для народа образовывалась большая социальная инфраструктура: корпорации чтецов, мастерские по изготовлению слайдов для иллюстрирования чтений; формировался определенный юридический регламент проведения народных чтений, а также строились специальные аудитории. История и инфраструктура Комиссии по устройству народных чтений остается малоисследованной темой в контексте изучения истории чтения в России.

Говоря о народных чтениях, состоявших в ведении Министерства народного просвещения, необходимо сделать оговорку о понятийной специфике, которая возникает в связи с народными чтениями как просветительским проектом. Прежде всего, понятие «чтения» в рассматриваемом социально-историческом контексте приобретает довольно условный характер. Посетители чтений, конечно, не являлись в прямом смысле читателями, они были зрителями, слушателями, хотя и могли взять брошюры комиссии в библиотеках губернских городов Российской империи для личного чтения. Публичное чтение делегировалось одному грамотному доверенному человеку, а для неграмотных людей возможность приобщиться к такому чтению на городском мероприятии стала новым дешевым досугом, формой полезного и массового развлечения.

Другое замечание состоит в том, что просветительские идеи этого периода имеют мало общего с идеями эпохи Просвещения XVIII века, когда кантианская философия видела процветание человека в личном, естественном совершенствовании его нравственных и природных качеств. У Гегеля понятие «просвещение» тесно связывалось с понятием «культура», которое, с одной стороны, предполагало воспитание субъективного духа (*Aufklärung*), с другой стороны — укрепление объективного духа (*Kultur*), который распространяется на гражданское общество, право и государство [Асоян, Малафеев 2000: 59]. Однако если в немецкой философской традиции *Kultur* стало характеризовать буржуазное общество, то в противовес этому аристократия стала ассоциироваться с французским *civilization* [Волков 1996: 195], которое подразумевало историческую перспективу на общество [Асоян, Малафеев 2000: 52]. В русском философском контексте, в среде славянофилов возникла потребность провести иное противопоставление: между культурой образованного общества и культурой народа; позднее, в 1880-е годы, этот разрыв стал осознаваться как обязательное



преодоление через передачу культурных ценностей «сверху вниз». Российский историк П.Н. Милоков в «Очерках по истории русской культуры» (1892—1895) рассуждал о культуре просвещения именно в миссионерском смысле (см.: [Волков 1996: 195]). Этот процесс «вертикальной» передачи культурных ценностей в результате редуцировался до приемлемых моделей поведения и, как представляется, лежал в основе государственного просветительского проекта.

## Литература для народных чтений

Издательская деятельность Комиссии по устройству народных чтений предполагала подготовку просветительских брошюр на самые разные темы: от сказок до научно-популярной литературы об истории книгопечатания. Художественные произведения составляли значительную часть всех изданий комиссии. При подготовке художественных текстов издатели уделяли особое внимание литературным адаптациям, которые, по мнению государственных просветителей, должны были войти в народный литературный канон. Так, наибольшее количество переизданий выдерживали адаптации В. Шекспира, А. Пушкина и А. Кольцова [Агафонова 2019]. Среди художественных произведений, наряду с адаптациями комиссии, возникла и условно оригинальная литература, цель которой состояла в нравственном воспитании народа и представлении официально одобряемых моделей поведения для разрешения экономических, социальных и прочих конфликтов в народе.

Нравоучительные, или воспитательные, тексты комиссии идеологически отличались от коммерческих изданий похожего формата, ориентированных на ту же аудиторию, о чем подробно пишет Д. Брукс [Brooks 2003]. Если коммерческие издатели типа В.Н. Маракуева и П.Н. Шарапова, а также популярные книгопродавцы распространяли истории о чудесном обогащении пострадавшего от войны и нищеты крестьянина, то для государственных издателей было важнее представить лояльного текущему режиму субъекта, который бы стойко выносил тяготы бедности, не жалуясь на жизнь и проявляя при этом силу духа и искреннюю любовь к людям, что, как правило, в конце вознаграждалось.

Среди таких воспитательных чтений комиссии можно выделить три ключевых тематических блока. Центральными темами в этих изданиях становятся тема трезвости, тема гигиены и физического здоровья, а также тема любви к ближнему, за которой стоят как политические, так и экономические мотивировки. Именно эти темы сформировали официальный нравоучительный дискурс, ставший в результате влиятельным инструментом «мягкого» государственного контроля и формирования народного читателя.

Борьба за трезвость представляла не только центральную тему литературы для народа, но и в целом обозначила глобальное социальное движение XIX века, в котором участвовало большинство стран западного мира. Основная же деятельность обществ трезвости стала разворачиваться с 1894 года с введением государственной винной монополии и так называемых попечительств о народной трезвости<sup>1</sup>. Частная инициатива сыграла важнейшую роль в исто-

1 Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Попечительства о народной трезвости // Энциклопедический словарь: В 82 т. / Ред. И.Е. Андреевский. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1898. Т. 24а. С. 547—548.

рии этого движения. Однако в преддверии развития практик урегулирования благотворительных обществ просветительскую инициативу частично брало на себя государство, для которого наибольшее значение играла скорее манифестация борьбы с пьянством, чем достижение реальных результатов [Herlihy 2002: 35]. Борьба с пьянством была провозглашена градоначальником Санкт-Петербурга и первым председателем комиссии Ф.Ф. Треповым<sup>2</sup> как главная задача в деле по организации народных чтений.

Борьбе с пьянством посвящено множество изданий комиссии. Среди ее красноречивых воспитательных текстов о трезвости можно назвать рассказ А. Клавина «На помощь ближнему» (ил.). Сюжет этой истории повествует о встрече в чайной недавно излечившегося от пьянства приказчика и потомственного дворянина Ползикова, который пропил все деньги и был брошен семьей. Приказчик помогает Ползикову вернуть жизнь в прежнее русло, советует записаться в общество трезвости и устраивает его к знакомому писателю секретарем. Следуя советам приказчика, Ползиков восстанавливает свое экономическое положение и доброе имя.



Ил. Обложка брошюры с рассказом А. Клавина «На помощь ближнему». 1890-е

Стилистической особенностью подобных текстов для народа является повышенная эмоциональность: герои чтений о трезвости все время плачут, при этом слезы становятся подчеркнуто положительной психологической разрядкой. Ползиков в рассказе Клавина невероятно счастлив своему излечению от пьянства и плачет, испытывая бескрайнюю благодарность за помощь. Приказчик дает ему выплакаться, мотивируя это тем, что «слезы облегчают». Наконец, литератор приводит к Ползикову жену и сына, те кидаются друг к другу в объятия. Финал подобных историй тоже, как правило, имеет усиленно эмоциональный и ценностно однозначный характер.

Чтения комиссии, где трезвость становится важной темой, стремились изобразить быт героя, отказывающегося от алкоголя, в максимально привлекательном свете. Так, например, история про «Гордея лесовика» рассказывает о судьбе Гордея Гроздина,

отставного унтер-офицера кавказской армии, который возвращается на родину, чтобы стать надсмотрщиком за лесами. Гордей — герой, достойный подражания, настоящий богатырь, который сам отстраивает себе дом и ведет образ жизни убежденного трезвенника. Вместо алкоголя Гордей, как и любой другой

2 Хруцов И.П. Об издательской деятельности Постоянной комиссии народных чтений и учрежденного при ней Общества за пятнадцать лет (1881—1896). СПб.: [Б.и.], 1901.

положительный герой чтений, пьет исключительно чай. Несмотря на то что китайский чай стоил достаточно дорого, комиссия пыталась представить его как народный напиток, публикуя помимо художественных историй научно-популярные чтения о пользе и доступности чая, точнее — суррогатных чайных напитков. Само движение обществ трезвости возникло скорее как гражданская инициатива «снизу» при поддержке духовенства в контексте борьбы с откупщиками [Гусев 2010], но была перехвачена государственными просветителями и превращена в один из тезисов проекта по народному просвещению.

Другой широко обсуждаемой проблемой в контексте воспитательных народных чтений была тема гигиены и физического здоровья. Как правило, медицинские рекомендации научно-популярных брошюр были связаны с продвижением трезвости и демонстрацией внутренних органов алкоголиков. Кроме того, обсуждались симптомы и меры профилактики таких болезней, как оспа и холера, а также общие гигиенические практики, направленные на содержание тела в чистоте. Популяризация гигиены в воспитательных чтениях комиссии облекалась в художественное повествование, однако оно не сопровождалось осуждением «грязного» крестьянина, а скорее стремилось вызвать к нему жалость и сочувствие. Так, например, в рассказе «Пожарный» Мирон Михеев, почти нищий крестьянин, которого все время кусают блохи, оказывается способен на подвиг: он спасает из пожара своего недруга, который его когда-то обокрал, но при этом погибает в пожаре сам. Именно сочувствие героев рассказа и слушателей чтения к Мирону должно было восстановить справедливость: он был грязен и беден, но делился заработком с другими; его обокрали, а он простил обидчика; он умер, но оставил о себе добрую память.

Серьезную медицинскую проблему в дореволюционной России представляла оспенная болезнь, которая оказывала значительное влияние на смертность населения. Несмотря на то что безопасные методы вакцинации уже существовали, прививание в России наталкивалось на сопротивление со стороны крестьян. Комиссия стремилась поменять эмоциональное отношение народа к этой проблеме посредством народных чтений, и под видом художественного текста давала инструкцию ухода за больным оспой. Так, в брошюре «Чистые сердца» рассказывается о жене зажиточного крестьянина, которая потеряла ребенка. Она слушает рассказ местного нищего попа о том, как его маленький сын заболел оспой и как его чудом удалось спасти благодаря захавшей в село фельдшерице, которая объяснила, как за ним ухаживать. В конце выясняется, что зажиточные крестьяне тоже потеряли ребенка из-за оспы, поскольку не знали, как обращаться с больным. В результате они открыли у себя дома школу, сожалея о своем незнании. Финал этой истории оформлен как трагическое прозрение и призван не только дать надежду народу на излечимость болезни, но и утвердить авторитет образования.

Наконец, одной из самых устойчивых тем воспитательных чтений для народа оказывается фундаментальный христианский принцип любви к ближнему, который в контексте светских воспитательных сюжетов был призван урегулировать отношения между крестьянами и предложить им приемлемые для государства модели решения конфликтов. Например, в популярном чтении А.П. Сетковой «Братья» два крестьянина, Федор и Андрей, ссорятся из-за наследства, и оба несчастны и чувствуют себя обделенными. Однако когда случилось несчастье и жену Андрея, запертую в сарае, снесло в половодье в Волгу, Федор забыл обиды и пришел на помощь брату. В процессе «спасательной опе-

рации» братья помирились и перетащили дом Андрея на безопасное место, в результате чего наладилась жизнь их обоих. Случайное обогащение не приносит героям счастья, и только восстановление добрых семейных отношений приводит к экономической стабильности обоих.

Причиной враждебных отношений между людьми могла стать бытовая ревность. В народном чтении «Лучшая месть» рассказывается о двух влюбленных, Акулине и Никите, которые не могут быть вместе, потому что родители девушки выдают ее за зажиточного Захара. Никита очень ревнует и хочет убить Захара, желая отомстить, однако он смирят свою ревность и решает помочь Захару в тот момент, когда в лесу на него нападает медведь. Тогда Захар вдруг проникается чувством дружбы к Никите, отступает от девушки и становится дружкой на их свадьбе. Так или иначе, все чтения комиссии стремились воспитать идею взаимопомощи в народе, пытаясь таким образом утвердить ощущение экономической защищенности и снизить уровень социальной напряженности.

Тема любви к ближнему имела под собой не только экономические мотивы: она также предполагала любовь к государству и букве закона, то есть лояльность политическую. Похожие задачи социального и экономического регулирования стояли и перед коммерческими издателями книг с бытовыми советами [Kelly 2001: 156—229], что было взято на вооружение и государственной пропагандой. Необходимость развивать правосознание народа входила в официальную просветительскую программу в дореволюционные годы [Тисье 2017]. Так, например, в трижды переиздававшемся чтении «Извозчик Клим» предстает история сироты Клина, который после смерти опекуна, оставшись без денег, переезжает в Петербург, пытается устроиться извозчиком и переживает тяжелые времена, но терпит и не жалуется на судьбу. Вдруг Клим находит набитый деньгами бумажник, однако он не берет эти деньги себе, а переживает за барона, который эти деньги потерял, объявляет о находке в полицию и получает полагающуюся за находку награду. Комиссия таким образом пытается использовать христианскую идею как мотивацию для соблюдения юридических предписаний.

Урегулированный единый быт народа, чистота и трезвость — это ключевые темы воспитательных произведений, предлагаемых Комиссией по устройству народных чтений. Представляется, что эти темы приобрели системный характер в просветительском проекте комиссии и не только легли в основу языка чтений, но и отразились в официальном проекте по строительству центральной аудитории для народных чтений.

## Аудитория для народных чтений

Строительство аудиторий для народных чтений, как и народных домов, являлось общеевропейской практикой, начавшей свое широкое распространение во второй половине XIX века. В столице Российской империи первые народные дома появились в самом начале XX века как результат развития частных и государственных просветительских программ. Широко известными стали народный дом Николая II (1901), народный дом Э.Л. Нобеля (1901), Лиговский народный дом графини Паниной (1903). Народным домам предшествовало обустройство и строительство специальных аудиторий для народных чтений, которые встраивались, как правило, в уже существующие здания и требовали

меньших затрат. Одной из первых и самых популярных была аудитория в Соляном городке, где с 1871 года чтения для народа устраивал Педагогический музей военно-учебных заведений<sup>3</sup>. Годом позже была учреждена Постоянная комиссия по устройству народных чтений, которая должна была взять на себя разработку чтений для низших городских сословий, тогда как Педагогический музей стал в большей степени специализироваться на чтениях для солдат и научных публичных лекциях. Комиссия поначалу устраивала народные чтения в зале городской думы, однако, по заявлению председателя И.П. Хрущева, этого помещения очень скоро стало не хватать, и в результате переговоров с городским головой И.И. Толстым было решено разработать проект центральной аудитории для народных чтений в Санкт-Петербурге<sup>4</sup>.

## Принципы общежития

Идея строительства специального здания для воспитания и просвещения народа приобрела общеевропейскую популярность вместе с романом Уолтера Безанта «Все виды и состояния мужчин» («All Sorts and Conditions of Men»), который был опубликован в 1882 году. Сюжет этого романа отталкивается от идеи строительства народного дворца и всестороннего просвещения бедного населения Лондона. Безант не только написал роман, но и лично принимал участие в реализации описанного им проекта. Дворец был возведен в восточной части Лондона уже в 1886 году. В России роман был хорошо известен в среде педагогов и просветителей. Именно на этот текст ссылается член Комиссии по устройству народных чтений в Нижнем Новгороде В. Неклепаев, составляя отчет об устройстве зарубежных народных домов. О Лондонском народном дворце российский чиновник пишет следующее:

Народный дворец единовременно преследует три цели помощи народу. Цели эти, во-первых, доставление народу разнообразных здоровых и дешевых развлечений, которые развивали бы в народе чувство изящного, вырабатывали бы вкус к прекрасному и создавали бы у народа новые потребности к развлечению. Вторая цель дворца состоит в содействии народному образованию, разумея его во всех видах, а не одну грамотность. Наконец, третья цель дворца для народа заключается, так сказать, в соединении первых двух — в развитии у массы бедного люда чувства общительности, чувства, мало ему знакомого и мало доступного одинаково как по бедности, так и невежеству, а между тем крайне важного для правильного общежития и даже успешного умственного развития<sup>5</sup>.

Последняя цель, направленная на воспитание принципов правильного общежития, представляла особое значение в российском государственном просветительском проекте, поскольку была направлена на развитие народного пра-

- 
- 3 Барсков Я.Л. Педагогический музей военно-учебных заведений 1864—1914: Исторический очерк / Под ред. Я.Л. Барскова. СПб.: Тип. Сириус, 1914.
  - 4 О постройке аудиторий для народных чтений // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 750. Д. 8. Ед. хр. 7. Л. 1.
  - 5 Неклепаев В. Народные дома за границей. Доклад Комиссии по устройству народных чтений и развлечений при Обществе распространения начального образования. Н. Новгород: — [Б.и.], 1903. С. 6.

восознания и урегулирование отношений в среде городской бедноты. В связи с этим размещение аудитории в центре столицы становилось важнейшим пунктом в обсуждениях комиссии по поводу разрабатываемого архитектурного проекта<sup>6</sup>. Опыт проведения публичных чтений в других городах внутри страны давал примеры того, что из-за неудачного расположения публичные чтения оказывались не востребованы у народа, и все затраты на такой дорогостоящий проект не оправдывались. Исследователь народного чтения, публицист и историк А.С. Пругавин приводит в пример проект по устройству народной читальни в Ярославле в 1888 году. Читальня закрылась, поскольку была удалена от места, где проводили время рабочие, кроме того «простой рабочий люд обыкновенно боится богато убранных палат, входит в них робко и, находясь в них, чувствует себя неловко»<sup>7</sup>. Комиссия учитывала этот опыт, стремясь не только найти место для аудитории в центре города, но и позаботиться о недорогой и функциональной организации внутреннего пространства.

Для разработки архитектурного проекта центральной читальни в Санкт-Петербурге комиссия обратилась к архитектору С.А. Поленову (1850—1902), который имел уже опыт строительства социальных объектов, как, например, приют для девочек арестованных родителей и женщин, которые не имели жилья после окончания заключения<sup>8</sup>. Сначала Поленову заказали исследование и оценку пригодности Московского исторического музея для народных чтений. Музей рассматривался как один из прототипов для постройки аудитории в Петербурге, поскольку там уже успешно функционировала аудитория для публичных лекций, ориентированная на более состоятельных слушателей. В своем отчете Поленов фиксировал ключевые моменты организации пространства, как, например, духовое отопление калориферами, приспособленность помещения к вентиляции, наличие вытяжных отверстий в карнизе стены у кафедры, устройство сцены в форме усеченного конуса с полукупольным потолком, приспособленность задней стены для демонстрации проекционных слайдов к публичным лекциям. Однако в итоге архитектор нашел устройство амфитеатра московской аудитории неподходящим для проекта комиссии:

Устройство же амфитеатра неудачно, так как проходы узки, подъем крут и т.д. Аудитория эта предназначается для публики состоятельной, и места всегда платные, по довольно высокой цене, от 50 коп. и до 5 руб., так что недостаточный класс слушателей для администрации музея не желателен ввиду могущей быть порчи помещения, мебели, лестниц и т.п.<sup>9</sup>

Комиссия ориентировалась на круг посетителей с низким достатком и низким уровнем образования, а потому требовалось удешевление здания и упрощение его конструкции. Из критики Поленова ясно, что узкие проходы не подходят для неграмотной публики, которая не обучена соблюдать правила безопасности.

В результате Поленов разработал проект аудитории, под крышей которой должно было разместиться не менее тысячи человек, что было весьма амби-

6 О постройке аудиторий для народных чтений // РГИА. Ф. 750. Д. 8. Ед. хр. 7. Л. 2.

7 Пругавин А.С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области умственного развития и просвещения. М.: Русская мысль, 1890. С. 69.

8 Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века. Справочник / Ред. Б.М. Кириков. СПб.: Пилигрим, 1996. С. 248.

9 О постройке аудиторий для народных чтений // РГИА. Ф. 750. Д. 8. Ед. хр. 7. Л. 3.

циозно, поскольку в 1890-е годы таких больших аудиторий для чтений еще не существовало. С другой стороны, оформление фасада планировалось выполнить в типичном для европейской архитектуры этого периода неоклассическом стиле, что внешне никак не должно было выделять здание на фоне столичной застройки [Пунин 2014: 526]. Финальный вариант аудитории представлял собой одноэтажный павильон для длинного зала с большими окнами, антовым портиком, широким фронтоном, украшенным каноническими для классической архитектуры акротериями: с вазами по бокам и скульптурной группой сверху<sup>10</sup>. Отсылки к классицистическому стилю, вероятно, должны были связать обитель народного просвещения с авторитетом культурного наследия просвещенного абсолютизма, а значит — с авторитетом монаршей власти; кроме того, государство таким образом манифестировало свою вовлеченность в общеевропейский образовательный процесс.

Расположение аудитории в центре города являлось неременным условием для того, чтобы облегчить доступ народным массам к новому развлечению и создать пространство объединения и одновременно организации толпы малоимущих горожан. Упрощение и удешевление интерьера, отказ от амфитеатра и сложных архитектурных элементов позволяли сделать аудиторию безопасной и удобной для проведения народных чтений. Центральная аудитория, таким образом, должна была стать своеобразным инструментом управления народной массой и продвигать вслед за идеями Безанта способы кооперации и принципы общежития, которые под эмблемой любви к ближнему дополнительно формулировались в воспитательной литературе Комиссии по устройству народных чтений.

## Чистота и гигиена

Опасения архитектора Поленова по поводу порчи государственной аудитории народом в большой степени отражают страх, вызванный высоким уровнем социального неравенства. Характер народной публики помогает прояснить одно воспоминание А.С. Пругавина, описывающего свои впечатления от посещения народной аудитории для публичных чтений в Политехническом музее, перед дверью которого образовалась стихийная давка:

Это был настоящий рабочий люд: мастеровые, ремесленники, фабричные, словом «чернь» в полном смысле этого слова. В этом убеждали вас и костюмы — поддевки, полубубки, чуйки — и лица и руки со следами сажи и копоти. Огромное большинство публики состояло из подростков и молодых ребят в возрасте от 14 до 20 лет. Разговорившись с некоторыми из этих подростков, я узнал, что они служат «в ученьи» мальчишками и подмастерьями в слесарных и портновских «заведениях». Были, разумеется, и люди возмужалые, и старики, но они составляли меньшинство, женщины в общей массе составляли сравнительно ничтожный процент. Не только интеллигенция, но и вообще так называемая чистая публика совершенно отсутствовала<sup>11</sup>.

10 Проект народной аудитории на 1000 человек. Изображение фасада // РГИА. Ф. 750. Д. 8. Л. 25.

11 Пругавин А.С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области умственного развития и просвещения. С. 56.

Проблема чистоты и гигиены стала одной из важнейших в журнальных дискуссиях второй половины XIX века благодаря развитию земской медицины, при этом поддержание общественного здоровья понималось чиновниками и образованным сословием преимущественно как борьба с дурным запахом [Пироговская 2018: 108]. В связи с этим понятно, почему для Поленова было так важно учесть приспособленность помещения к вентиляции. Проблема физического здоровья народа также стала частью обсуждений проекта по строительству аудитории для народных чтений. В частности, в протоколе совещания комиссии за 5 октября 1890 года говорится, что аудитория должна иметь потенциал многофункционального использования: «Помещение зала могло бы, конечно, служить и другим целям города, как то: гимнастическим упражнениям и проч.» — пишет И.П. Хрущов<sup>12</sup>.

В процессе поиска помещения для читальни С.А. Поленов столкнулся с необходимостью примирить аудиторию для чтений и гимнастический зал на практике. Летом 1891 года директор Санкт-Петербургской 1-й гимназии А.М. Груздев предложил архитектору рассмотреть двор гимназии как потенциальное место строительства аудитории. При гимназии требовалось иметь гимнастический зал, поскольку гимнастика по уставу являлась обязательным предметом. Таким образом, предлагая место для народной аудитории, директор как бы решал проблему отсутствия специального помещения. С точки зрения внутренней организации пространства трансформация аудитории в зал для физических упражнений не представляла труда. Аудитория для чтений мыслилась не как амфитеатр, а как длинный, прямоугольный, одноуровневый зал с двумя секциями скамеек, которые выставлялись стройными рядами напротив экрана и могли быть легко убраны, если требовалось расчистить пространство. Осмотрев двор гимназии, Поленов заключил, что его длины будет недостаточно, а в ширину здание закроет окна лазарета гимназии, поэтому от предложения отказались. Тем не менее схемы планов аудитории для чтений<sup>13</sup> интересны тем, что демонстрируют строгость внутренней организации пространства: геометрично выстроенные отряды слушателей должны были воспринять почти армейскую телесность, телесность полезной муштры [Фуко 1999: 218—219], чуждую народной толпе. Примечательно, что именно длинный зал, позволявший строго и рационально распределить большое количество людей, стал местом развития массового городского развлечения — раннего кинематографа [Цивьян 1991: 22].

В качестве потенциального места для проведения публичных чтений для народа комиссия рассматривала еще два городских пространства: сквер Казанского собора и двор Министерства народного просвещения. Поленов даже разработал планы таких аудиторий. Однако оба проекта не состоялись. Территорию сквера пришлось бы делить с частными арендаторами. Еще в июле 1890 года часть сквера была передана фотографам Левицким под фотографический павильон. По договору Левицкие в праве были не допускать постройки на территории сквера, которые затемняли бы свет, падающий на их строение. Двор Министерства народного просвещения рассматривался потому, что Министерству требовался архив, а аудитория могла бы удовлетворить эту потреб-

12 О постройке аудиторий для народных чтений // РГИА. Ф. 750. Д. 8. Ед. хр. 7. Л. 1.

13 Генеральный план к проекту зала для Народных чтений по Звенигородской улице № 8 в С.П.Б. Подпись — Архитектор С. Поленов, 30 июля 1891 // РГИА. Ф. 750. Д. 8. Л. 19.



ность. Осмотрев территорию двора в феврале 1892 года вместе с архитектором Г. Берингардом, Поленов пришел к заключению, что свободного на дворе места для аудитории нет. Можно было бы снести один из флигелей, который мешал строительству, но тогда пришлось бы возводить его снова, что требовало существенных дополнительных затрат<sup>14</sup>. Последнее письмо Поленова председателю комиссии датировано 7 января 1893 года, архитектор сообщает, что спустя долгое время поиски места для устройства аудитории увенчались успехом:

В настоящее время я нашел продающееся пустопорожнее место по набережной реки Фонтанки, между Семеновским и Обуховским мостами под № 104 и 108, против Горсткиной улицы, а следовательно, и вблизи от Сенной площади. Так как я осматривал в течение почти двух лет очень много мест для этой цели, то позволяю себе сказать, что более подходящего для наших нужд, как это место, в центре города найти нельзя<sup>15</sup>.

Никаких свидетельств того, что аудитория для народных чтений по проекту С. Поленова была построена, найти не удалось. Однако важно, что план строительства центральной аудитории складывался в период роста популярности народных чтений в городах. Потребность централизовать и контролировать народные чтения возникла в связи с ростом числа маленьких читален, которые этот контроль существенно затрудняли. А.С. Пругавин, рассматривая опыт Московской комиссии по народным чтениям, пишет, что чтения могли подразделяться на официальные и неофициальные<sup>16</sup>. В 1880-е годы официальные народные чтения в Москве происходили в Политехническом музее, в Межевом институте, в Александро-Мариинском училище, в Смоленской столовой имени Я.И. Белова (на Смоленском рынке), в чайном магазине Перлова, в мастерских московско-рязанской железной дороги (близ Рязанского вокзала). Неофициальные публичные чтения, как правило, проводились для очень конкретной аудитории слушателей: в казармах — для военных нижних чинов, в больницах — для больных и выздоравливающих, в тюрьмах — для заключенных, на фабриках и заводах — для рабочих и т.д. В период 1887—1888 годов Московская комиссия имела по крайней мере 31 неофициальную читальню<sup>17</sup>. Небольшие читальни, встроенные в другие социальные институты, не позволяли создать обособленную форму народного досуга, которая должна была по-своему дисциплинировать городскую толпу, привить ей привычку к порядку и чистоте, что в дополнение регулярно проговаривалось в воспитательных чтениях комиссии на тему здоровья.

## Чтение и трезвость

Как уже упоминалось, комиссия вела борьбу за трезвость, что настойчиво сопровождалась популяризацией чая в нравоучительных сюжетах. Однако чаепитие стало не только предметом художественного мира воспитательной литера-

---

14 О постройке аудиторий для народных чтений // РГИА. Ф. 750. Д. 8. Ед. хр. 7. Л. 8.

15 Там же. Л. 9.

16 Пругавин А.С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области умственного развития и просвещения. С. 54.

17 Там же. С. 61.

туры комиссии — оно воплощалось в научно-популярном дискурсе и реальных практиках, неразрывно связывающих чай с народом и народными чтениями.

В XIX веке чай был достаточно дорогим напитком и во многих западноевропейских странах считался роскошью, поэтому его популяризация представляла собой нетривиальную задачу. Научно-популярное чтение о чае, составленное инженером-технологом и преподавателем первого петербургского реального училища Е.Ф. Рейнботом, отчасти проясняет обстоятельства распространения чая в народной среде. Автор брошюры настаивал на доступности чая для бедного населения:

Стоит только посмотреть на поистине громадное потребление чая не только у нас в России, но и по другим странам, стоит только посмотреть, как его пьют все без различия, и богатые, и бедные люди<sup>18</sup>.

Утверждение о широкой доступности чая сопровождается перечислением различных сортов этого напитка: от дорогого «черного» и «желтого» китайского чая до дешевого «копорского», который изготавливался из травянистого растения иван-чая, распространенного в северных широтах. В ряд сортов чая Рейнбот также ставит чай, сделанный из повторно высушенных чайных «опитков», проводя таким образом мысль, что дешевый чай, несмотря на невысокие вкусовые качества, позволяет народу приобщиться к чайной культуре.

Чай в просветительской программе комиссии должен был стать не только доступным напитком, но и эквивалентной заменой алкоголю. Поэтому в издании Рейнбота чай предлагается как возбуждающий напиток вроде водки, но не несущий разрушительных для здоровья последствий, что, очевидно, должно было привлечь внимание слушателей. С другой стороны, разговор о чае проводился в контексте воспитания вкуса и здоровых привычек у народа. В народном чтении указывается на важность вкуса при выборе пищи, в том буквальном смысле, что пища должна быть вкусной, а не дрянной: «Важно, что чай пришелся по нашему вкусу. Хороший вкус не последнее дело при выборе пищи»<sup>19</sup>, — пишет автор.

В среде дешевых книжных изданий существовал и противоположный дискурс — о вреде чая, о том, что он вызывает и усиливает болезни, снижает аппетит, портит зубы и зрение. Однако вне зависимости от того, какая оценка давалась напитку, его свойства прочно связывались с практикой чтения. В одной из таких брошюр о вреде чая, изданной в частной типографии в Вильне, целая глава посвящена пагубному влиянию чая на литературное производство и чтение:

Особенный род болтливости, порождаемой чаем, составляет болтовня литературная. Серьезные мыслители тревожно смотрят на безмерное наводнение литератур цивилизованных народов легкими произведениями, известными под именем «беллетристика». <...> Все эти порождения суть та же «болтовня за чаем», только переписанная на бумагу и напечатанная, и обязана своим появлением только тому, что производители ее ежедневно возбуждали свое воображение и язык наркотическим питьем<sup>20</sup>.

---

18 *Рейнбот Е.Ф.* Чай: откуда он идет к нам и чем полезен // Соч. Рейнбота. СПб.: Постоянная комиссия народных чтений, 1873. С. 25.

19 Там же. С. 27.

20 *Владимиров А.* Чай и вред его для телесного здоровья, умственный, нравственный и экономический. Вильна: Тип. Блюмовича, 1874. С. 13—15.

В связи с развитием железных дорог во второй половине XIX века и отладкой доставки китайского чая в столицу через Одесский порт [Дацышен 2012] повсеместно открывались чайные — все это способствовало популяризации чая в народной среде. На фоне развития чайной инфраструктуры просветительские стратегии предполагали, что народные дома и аудитории для чтений могли трансформировать пространство зала под чайную, где народ размещался с чаем и газетой. Известно, что главная столичная Комиссия по устройству народных чтений тесно сотрудничала с Попечительством о народной трезвости, и, в частности, предписывала, «чтобы чайные были устраиваемы в достаточно обширных и светлых помещениях, чтобы на каждую чайную получалось не менее одной ежедневной газеты и одного иллюстрированного журнала»<sup>21</sup>. Таким образом, народные чтения и чаепитие соединялись в единую практику. Сложно сказать, как часто осуществлялось превращение аудитории для чтений в чайную, существующие фотосвидетельства имеют скорее показательный характер. В частности, сохранилась фотография чайной Лукьяновского народного дома в Киеве, на которой крестьяне читают и пьют чай<sup>22</sup>. Тем не менее тесная связь чтения и чаепития должна была по-своему воздействовать на посетителей народных чтений, способствуя борьбе за трезвость и народному просвещению. Очевидно, что аудитория для народных чтений мыслилась как многофункциональное пространство, и любая из этих функций была направлена на телесное преобразование народной толпы и превращение ее в единство организованных, чистых и трезвых людей, лояльных монаршей власти.

Однако стоит отметить, что существует принципиальная разница между устройством народных домов, пришедшим на смену аудиториям, в России и западной Европе. Если в России пространство внешкольного народного образования создавалось исключительно для народа, то в западной практике народные дома и аудитории предполагали возможность более широкого взаимодействия людей с разным уровнем достатка. В частности, при немецких народных домах создавались общежития как для более обеспеченного класса, так и для бедных людей [Lindenmeut 2012]. Если российский проект народного просвещения продвигал идею любви к ближнему для объединения народа и выработки принципов общежития, то английские и немецкие народные дома использовали ту же идею как инструмент примирения бедных слоев общества со своим социальным положением в контексте межклассового общения. Таким образом, народный дом в западной Европе давал рычаги противодействия социалистическим идеям в народной среде<sup>23</sup>. И наоборот, в дореволюционной России замкнутость народа на себе и социальная изолированность и маргинализация оказывали влияние на рост политического напряжения и революционных настроений.

Просветительский проект Комиссии по устройству народных чтений, таким образом, не ограничивался воспитанием народа посредством «правильной» литературы, а мыслился как комплексное физическое преобразование народной толпы. Комиссия не просто разработала специальный художествен-

---

21 Народные чтения // Центральный государственный исторический архив. Ф. 218. Оп. 1. Д. 427.

22 См. Лукьяновский народный дом общества народной трезвости в Киеве // ЦГАКФФД. Фотография ателье К. Буллы. 1913.

23 Там же. Р. 28.

ный мир для преобразования народа, но и стремилась распространить принципы и ценности этого мира на реальную городскую среду, заложив таким образом основы непрямого государственного контроля над народом.

## Библиография / References

- [Агафонова 2019] — *Агафонова Я.Я.* Классика для народа в адаптациях Постоянной комиссии по устройству народных чтений // Новое литературное обозрение. 2019. № 159. С. 77—93.
- (*Agafonova Ia.* Klassika dlya naroda v adaptatsiyakh Postoyannoy komissii po ustroystvu narodnykh chteniy // Novoe literaturnoe obozrenie. 2019. № 159. P. 77—93.)
- [Асоян, Малафеев 2000] — *Асоян Ю., Малафеев А.* Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX и начала XX веков. М.: ОГИ, 2000.
- (*Asojan Ju., Malafeev A.* Otkrytie idei kul'tury. Opyt russkoy kul'turologii sere diny XIX i nachala XX vekov. Moscow, 2000.)
- [Волков 1996] — *Волков В.В.* Концепция культуры, 1935—1938 годы: советская цивилизация и повседневность сталинского времени // Социологический журнал. 1996. № 1—2. С. 194—213.
- (*Volkov V.V.* Kontseptsiya kul'turnosti, 1935—1938 gody: sovetetskaya tsivilizatsiya i povsednevnost' stalinskogo vremeni // Sotsiologicheskii Zhurnal. 1996. № 1—2. P. 194—213.)
- [Гусев 2010] — *Гусев Г.В.* Общества трезвости как учреждения внешкольного дополнительного образования (конец XIX — начало XX в.) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 4: Педагогика. Психология. 2010. № 1 (16). С. 63—76.
- (*Gusev G.V.* Obshchestva trezvosti kak uchrezhdeniya vneshkol'nogo dopolnitel'nogo obrazovaniya (konets XIX — nachalo XX v.) // Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 4: Pedagogika. Psikhologiya. 2010. № 1 (16). P. 63—76.)
- [Дацышен 2012] — *Дацышен В.Г.* Одесское направление китайской чайной торговли (XIX — нач. XX вв.) // Китаезнавчі дослідження. Збірка наукових праць. Київ: Інститут сходознавства НАН України, 2012. Т. 2. С. 45—55.
- (*Dacyshen V.G.* Odesskoe napravlenie kitayskoy chaynoy torgovli (XIX — nach. XX vv.) // Kitaeznavchi doslidzhennya. Zbirka naukovikh prats'. Kiev, 2012. Vol. 2. P. 45—55.)
- [Зоркая 2010] — *Зоркая Н.М.* Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. М.: Аграф, 2010.
- (*Zorkaja N.M.* Kino. Teatr. Literatura. Opyt sistemnogo analiza. M.: Agraf, 2010.)
- [Макаревич 2017] — *Макаревич О.В.* «В самом благонамеренном духе...»: литература «для народа» в оценке Н.С. Лескова // Чины и музы: сборник статей. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2017. С. 505—521.
- (*Makarevich O.V.* "V samom blagonamerennom dukhe...": literatura "dlya naroda" v otsenke N.S. Leskova // Chiny i muzy: sbornik statey. Saint Petersburg; Tver, 2017. P. 505—521.)
- [Макеев 2013] — *Макеев М.С.* Литература для народа: протекция против спекуляции (К истории некрасовских «Красных книжек») // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. С. 130—147.
- (*Makeev M.S.* Literatura dlya naroda: protektsiya protiv spekulyatsii (K istorii nekrasovskikh "Krasnyh knizhek") // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 124. P. 130—147.)
- [Пироговская 2018] — *Пироговская М.М.* Миазмы, симптомы, улики: запахи между медициной и моралью в русской культуре второй половины XIX века. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
- (*Pirogovskaja M.M.* Miazmy, simptomy, uliki: zapakhi mezhdu meditsinoy i moral'yu v russkoy kul'ture vtoroy poloviny XIX veka. Saint Petersburg, 2018.)
- [Пунин 2014] — *Пунин А.Л.* Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века: В 3 т. Т. 2. Петербург 1860—1890-х гг. СПб.: Круга, 2014.
- (*Punin A.L.* Arhitektura Peterburga sere diny i vtoroy poloviny XIX veka: In 3 vols. Vol. 2. Peterburg 1860—1890-h gg. Saint Petersburg, 2014.)
- [Рейтблат 2009] — *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

- (*Rejtlat A.I.* Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoy sotsiologii russkoy literatury. Moscow, 2009.)
- [Сафронова 2019] — Сафронова Ю. Нелегальная литература для народа: читатель вообразимый и реальный // Новое литературное обозрение. 2019. № 156. С. 77—93.
- (*Safronova Ju.* Nelegal'naya literatura dlya naroda: chitateľ' voobrazhaemy i real'nyu // Novoe literaturnoe obozrenie. 2019. № 156. P. 77—93.)
- [Тисье 2017] — Тисье М. Литература правовой популяризации и употребление языка (конец XIX — начало XX века) // «Синдром публичной немоты»: История и современные практики публичных дебатов в России / Под ред. Н.Б. Вахтина, Б.М. Фирсова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 92—113.
- (*Tis'e M.* Literatura pravovoy popularizatsii i upotreblenie yazyka (konets XIX — nachalo XX veka) // "Sindrom publichnoy nemoty": Istoriya i sovremennye praktiki publichnykh debatov v Rossii. Moscow, 2017. P. 92—113.)
- [Фуко 1999] — Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем, 1999.
- (*Foucault M.* Surveiller et punir: Naissance de la prison. Moscow, 1999. — In Russ.)
- [Цивьян 1991] — Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России 1896—1930. Рига: Зинатне, 1991.
- (*Civ'jan Ju.G.* Istoricheskaya retsepsiya kino: Kine-matograf v Rossii 1896—1930. Riga, 1991.)
- [Acta Slavica Estonica 2013] — Acta Slavica Estonica IV: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Т. IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон / Ред. А. Вдовин, Р. Лейбов. Тарту: Тартуский университет, 2013.
- (Acta Slavica Estonica IV: Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedenie. Vol. IX. Khrestomatiynye teksty: russkaya pedagogicheskaya praktika XIX v. i poeticheskiy kanon / Ed. by A. Vdovin, R. Lejbov. Tartu, 2013.)
- [Brooks 2003] — Brooks J. When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861—1917. Illinois: Northwestern University Press, 2003.
- [Herlihy 2002] — Herlihy P. The Alcoholic Empire: Vodka & Politics in Late Imperial Russia. New York: Oxford University Press, 2002.
- [Kelly 2001] — Kelly C. Refining Russia: Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- [Lindenmeyr 2012] — Lindenmeyr A. Building Civil Society One Brick at a Time: People's Houses and Worker Enlightenment in Late Imperial Russia // The Journal of Modern History. 2012. Vol. 84. № 1. P. 1—39.

Анна Котомина

# «Восторженные артисты» и государственные интересы:

ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ ПУБЛИЧНЫХ НАРОДНЫХ  
ЧТЕНИЙ С ПРОЕКЦИЯМИ В РОССИИ

Anna Kotomina

“Enthusiastic Artists” and State Interests: The First Decade of Public Readings with Projection in Russia

**Анна Котомина** (Политехнический музей, старший научный сотрудник) akotomina@yandex.ru.

**Anna Kotomina** (Senior Research Fellow, Polytechnical Museum) akotomina@yandex.ru

**Ключевые слова:** социальная история медиа, технология статической проекции, проекционный фонарь, диапозитив, публичные народные чтения, реформы Александра II

**Key words:** social history of media, static projection technology, projection lamp, transparencies, public readings for the people, reforms of Alexander II

УДК/UDC: 82.91; 316.7  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_93

УДК/UDC: 82.91; 316.7  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_93

Идея статьи — проследить, как в России 1870–1880-х годов происходило освоение уже достаточно хорошо известной на тот момент в Европе технологии статической проекции. В фокусе нашего внимания будут находиться материальная составляющая этой технологии и люди, группы и институции, которые изобретали, продвигали, усовершенствовали и внедряли ее.

The idea of this article is to trace how static projection technology, which was already relatively well known in Europe at the time, was adopted in Russia in 1870s and 1870s. The focus is on the material component of this technology and the people, groups, and institutions that were involved in its invention, promotion, improvement, and implementation.

## «Тающие виды»: технологические контексты чтений с проекциями

Статическая проекция служит для передачи связного повествования от одного человека к группе. Передача эта происходит при помощи демонстрации на плоской поверхности отдельных сменяющихся увеличенных изображений, которые сопровождают, дополняют или заменяют устный рассказ. Техническим устройством, ключевым для этой технологии, был и остается один из оптических приборов — проекционный фонарь<sup>1</sup>.

С начала XIX века развитие технологий освещения привело к радикальному усовершенствованию хорошо знакомых европейцам уже больше ста лет проекционных фонарей, к появлению новых типов развлечений с ними — «тающих видов» и «фантазмагорий». Растущая популярность развлечений

---

1 Современные проекторы и проекционные («волшебные») фонари XIX века — разные исторические формы существования одного и того же устройства.

с фонарями подтолкнула розничную торговлю. Постепенно выработались три основных типа этих устройств: дешевые «детские фонари», «комнатные» и «стационарные» для больших аудиторий. В последних использовали дорогой и яркий друммондов свет, а иногда и дуговые электрические лампы [Encyclopedia 2001; Mannoni 2000].

К середине века технология статической проекции стала относительно известна в России [Новик 2017]. Образованные и богатые жители страны имели возможность заказывать проекционные фонари для своих частных домов в европейских торговых фирмах, а также время от времени попадать на зрелища с проекциями [Смолярова 2011]. В Москве и Петербурге появились находчивые предприниматели, которые наладили торговлю оптическими инструментами, в том числе и фонарями. С 1840-х годов торговые фирмы К. Роде, О. Рихтер, К. Воткей в Петербурге и Ф. Швабэ, Е.С. Трындына в Москве собирали в собственных мастерских оптические инструменты из готовых частей, завозимых из Европы [Трындин 2019; Ченакал 1947: 150—151]. Оптики предлагали русским покупателям малопонятные сложные и дорогие предметы. Фирмы в эти годы вынуждены были энергично представлять свои товары публике, чтобы разъяснить покупателям их возможности и назначение. Торговые каталоги щеголяли многочисленными медалями выставок. Семья Роде, владельцы оптической мастерской на Итальянской улице в Санкт-Петербурге, показывали при помощи фонаря ценой в 6000 талеров «в цирке-театре рисунки с целью ознакомления с теорией образования земной коры, потом вид различных местностей и игру цветов и линий. <...> ...эти предприятия имели преимущественное значение забавы»<sup>2</sup>. С конца 1840-х годов оптические мастерские вносили вклад в распространение знаний о проекционных фонарях.

Через четверть века после внедрения в статическую проекцию ярких ламп совершенствоваться стали и источники изображений. «Картины» для проекционных фонарей, как их тогда называли, наносили в начале XIX века вручную витражными красками на стеклянные полосы. Размеры этих полос колебались в пределах высоты 9,5 см и длины 35,6 см. На одной полосе изображались обычно 3—4 связанных сюжета [Smith, Herbert 2001: 116]. В середине века фирмы, производившие фонари, занимались и изготовлением «картин» к ним. В каталоге торгового дома Ф. Швабе 1856 года «волшебные фонари разной величины» продавались по цене от 4 до 20 руб. вместе с 12 картинами, то есть с тремя полосами по 4 изображения на каждой<sup>3</sup>. С ростом интереса публики к проекции «картины» к фонарям превратились в прибыльный товар. Если фонарь покупали однократно, стекла к нему в те же руки можно было продать несколько раз. Оптические фирмы начали искать пути более простого изготовления стекол с 1823 года, когда британская фирма «Carpenter & Westley» попробовала печать контуров изображений с медных клише, как при украшении керамической посуды [Hetch 2001: 56]. Прием печати с медных клише широкого распространения не получил. Решение, которое получило всеобщее признание, предопределил в конце 1840-х годов новый виток развития технологии фотографии. Сначала для получения негативов изображений было предложено использовать

2 Описание оптических увеселительных приборов. СПб.: Общественная польза, 1861. С. 7.

3 Швабэ Ф.Б. Полный систематический каталог физических, оптических, механических, медицинских и других снарядов. М.: Тип. В. Готье, 1856. С. 45.

стекло вместо бумаги, а в 1848 году племянник Нисефора Ньепса в качестве альтернативы хрупким бумажным негативам предложил «стеклянные пластины, покрытые (яичным) белком, содержащим йодистый калий». В 1851 году Фредерик Арчер «заменял белок коллодием, ввел проявление пирогалловой кислотой и создал мокрый коллодионный процесс», который на тридцать лет вытеснил все остальные способы получения снимков<sup>4</sup>. Вскоре попробовали печатать позитивные изображения на стеклах, которые могли быть использованы для проекции. Чтобы вернуть точным в деталях и разнообразным по содержанию фотодиапозитивам цвет, стали применять ретушь акриловыми прозрачными красками. Джон Бенджамин Дансер, изобретатель микрофотографии и конструктор одной из первых стереофотокамер, отмечает в своих мемуарах, что был первым, кто показал серию из тридцати фотодиапозитивов в Лондонском институте механиков (см.: [Wetton 2001: 84]). Это случилось в 1854 году.

В начале 1840-х годов вместо неподвижных печатных столов при размножении гравюр на дереве стали использовать вращающиеся валики. Были изобретены ротационные машины, которые могли печатать по несколько тысяч копий иллюстрированных гравюрами изданий в час. В Британии, Франции, Германии и несколько позже в России появились иллюстрированные еженедельники. Благодаря высоким тиражам они стали доступны практически всем грамотным взрослым этих стран [Немировский 2010: 705–706].

Распространение этого типа медиа способствовало становлению приемов создания смешанных иллюстративно-текстовых повествований, креолизованных текстов [Креолизованный текст 2020]. Изображения и тексты в иллюстрированных журналах часто были равноправны в передаче смысла. Новейшие достижения технологий получения и размножения изображений в середине века способствовали повсеместному увлечению наглядностью в обучении. Многим полюбили обучение через развлечение. С 1850-х годов благотворительная организация «Band of Hope Union» стала использовать проекции «картин» в беседах о вреде пьянства, пользе умеренности и порядочности. Эти беседы проходили в бедных районах британских городов, а в следующее десятилетие использование проекции благотворительными организациями стали рутинной во многих городах Европы [Eifler 2017: 43].

## На службе у государства: от чтений для солдат к народной школе

В начале 1860-х годов Совет по военному образованию Британской армии инициировал чтения для солдат в метрополии и колониях [Dunn 1994; Ryan 2004]. Чуть раньше, в 1859 году, Министерство народного просвещения Пруссии издало «вестфальскую инструкцию о преподавании истории и географии». Она предписывала педагогам шире использовать проекцию диапозитивов на уроках<sup>5</sup>. Истории о раскаявшихся алкоголиках, чудесах своей и чужих стран рас-

4 Гершун А.Л. Фотография // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. Т. 71. СПб.: Семеновская тип., 1902. С. 406.

5 Штёттнер Ф. О применении световых картин при преподавании истории и географии // Педагогический сборник Главного управления военно-учебных заведений (ГУ ВУЗ). 1900. № 2. С. 143.



пространяли и закрепляли важные для европейских обществ тех лет этические и политические ценности. Усложнение повествований, иллюстрированных проекциями, привел к «атомизации» формы «картин». С 1840-х годов полосы с несколькими изображениями были вытеснены квадратными, прямоугольными и круглыми стеклами, вправленными в индивидуальные деревянные рамы.

В Европе к 1860-м годам были предложены и прижились новые идеи в области статической проекции. Они касались устройства фонаря, способа размножения «картин», приемов создания повествований из текстов и изображений и подходов к организации многолюдных мероприятий для просто-народья. Новинки в области статической проекции на удивление быстро проникли в Россию.

В манифесте от 19 марта 1856 года Александр II объявил о заключении мира после Крымской войны и призывал подданных к «просвещению и всякой полезной деятельности». Наиболее заметным проявлением общественного оживления, последовавшего за манифестом, были студенческие движения. Техническое изобретательство и популяризация естественно-научных и технических знаний также были формой проявления активной жизненной позиции. «Россия востепенулась: во всех слоях общества обнаружилось стремление к мануфактурной, заводской, ремесленной и сельскохозяйственной производительности, и в тесной зависимости от того последовательно появилась потребность к изучению естественных наук»<sup>6</sup>.

При устройстве коронационных торжеств в августе 1856 года были задействованы новейшие на тот момент технологии репрезентации. Коронацию решено было снимать на мокрые коллодионные пластины, была запланирована электрическая иллюминация из одиннадцати дуговых ламп. Заведовали новинками С.Л. Левицкий и А.И. Шпаковский, в дальнейшем придворный фотограф и его подручный в ателье на Невском проспекте. Практикующие фотографы в те годы находились в авангарде развития технической мысли. Один из членов V (фотографического) отдела Императорского русского технического общества в 1890-х годах с ностальгией вспоминал об этом времени:

Непрофессиональные светописцы в пору дагеротипии и коллодионного способа приготавливали себе все нужное для снимания, кроме сырых материалов, изошряясь в наблюдении и понимании тонких химических процессов, происходящих при образовании фотографии, и почти всякий из них добивался улучшения средств для достижения известной цели и обогащал литературу своими наблюдениями. Нынешняя наука светописси сложилась в значительной мере из фактов, собранных любителями, и выводов, которые они сделали из своих изысканий<sup>7</sup>.

Александр Ильич Шпаковский, преподаватель физики 1-го военного Павловского училища, в дальнейшем получил звание полковника за изобретения в области пожарной техники и сигнальных систем для флота. С весны 1859 года А.И. Шпаковский управлял фотоателье торгового дома «С.Д. Струговщиков, Г.Д. Похитонов, Н.И. Водов и Ко». Кроме прочих услуг, он, один из немногих фотографов в Петербурге, исполнял репродукционную съемку. Ателье А.И. Шпаковского, по воспоминаниям современников, поражало воображение

6 Тридцатипятилетие высочайше утвержденного товарищества «Общественная польза» 1860—1895. СПб.: Общественная польза, 1895. С. 5.

7 *Ольхин П.М.* Редакционная статья // Фотографический вестник. 1891. № 7. С. 147.

множеством самодельных приспособлений и усовершенствований для фотографических процессов. В его фотоателье «для каждой мелочи изобретена им новая машина или новый снаряд, и все, что открыла до сих пор наука, приложено им к делу»<sup>8</sup>. В 1858—1861 годах его эксперименты с новой технологией поддерживала группа, сплотившаяся вокруг полковника Николая Григорьевича Писаревского, инженера и военного топографа, начальника фотографического отдела Генерального штаба. Прослушав курс физики в Сорбонне в 1858 году, Н.Г. Писаревский объединил единомышленников, ратовавших за ускорение технического прогресса. Они сообща владели внушительной материальной базой для проведения своих идей в жизнь. Кроме фотоателье А.И. Шпаковского у них были литография, типография, словолитная, переплетная, книжный магазин и «изящный специально отстроенный зал», оборудованный всем необходимым для наглядного иллюстрирования лекций. В зале «Пассажа» на Невском проспекте выступали с популярными лекциями яркие молодые ученые: Е.П. Ковалевский, Л.С. Цинковский, В.И. Ламанский, И.А. Вышнеградский и другие. Почти каждого из них в дальнейшем ждала успешная научная или государственная карьера. Зал был оборудован самыми современными на тот момент проекционными фонарями с сильными источниками света — дуговыми электрическими лампами или друммондовым светом. Управлял фонарями на лекциях в «Пассаже» А.И. Шпаковский<sup>9</sup>. Для улучшения работы фонарей с электрическим светом он внес усовершенствования в механизм регулирования углей дуговой лампы. Для фонарей с друммондовым светом он предложил более удобные мешки для хранения газа. В усовершенствовании ему помогал преподаватель химии 1-го военного Павловского училища В.Ф. Петрушевский и некто Чернухин. Открывая изящный зал в «Пассаже» на Невском проспекте, русские энтузиасты имели в качестве образца для подражания успешно существовавший в фешенебельном районе Лондона Королевский политехнический институт. Институт был оснащен самыми новыми проекционными устройствами и устраивал развлекательные представления и научно-популярные лекции. В 1857 году его посетил будущий основатель Политехнического музея в Москве А.П. Богданов<sup>10</sup>.

С 1861 года Н.Г. Писаревский увлекся политикой, отошел от дел, и торговый дом свернул свою публичную деятельность. Пайщики приняли решение «чтение публичных лекций прекратить за недостатком посетителей, а физические и химические аппараты ввиду медленного сбыта распродать, хотя бы и с убытком»<sup>11</sup>. Вскоре торговый дом был преобразован в издательство, которое сосредоточилось исключительно на издании учебной литературы.

На волне реформ 1860-х годов военные элиты в России решили разобраться в том, как были организованы в Британии только что открытые чтения для солдат. С 28 декабря 1867-го по 5 февраля 1868 года «по высочайшему повелению командирован за границу для ознакомления с аппаратом Карпентера»

---

8 Открытие фотографического заведения А.И. Шпаковского // Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 75. С. 3.

9 Там же.

10 Протоколы заседаний комитета по устройству Политехнической выставки Императорского общества любителей естествознания антропологии и этнографии при ИМУ. Вып. 1. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1870. С. 70.

11 Тридцатипятилетие высочайше утвержденного товарищества «Общественная польза» 1860—1895. С. 9.

Н.И. Чапелевский. Он успешно справился с заданием и почти сразу после возвращения, 31 марта 1868 года, был награжден орденом Святого Станислава II степени и получил чин полковника<sup>12</sup>. Николай Ильич Чапелевский был блестяще образованным кадровым офицером, учился сначала в Михайловском артиллерийском училище, а потом слушал лекции в Берлине и Меце. В конце 1860-х годов он работал инспектором классов 2-й Московской военной гимназии. Из командировки он привез «проекционные снаряды Карпендера и Галлея» и «коллекции теневых картин». После возвращения он начал эксперименты по копированию диапозитивов, подбору состава прозрачных красок для раскраски, пересъемки различных изображений для составления оригинальных серий. Ему помогали преподаватель той же 2-й Московской военной гимназии А.М. Воронецкий и поручик в отставке, выпускник 1-го Московского кадетского корпуса фотограф Н.Ф. Добровольский. А.М. Воронецкий методом проб и ошибок подобрал состав прозрачных красок, растертых на лаке. Н.Ф. Добровольский сконструировал «простейший аппарат для снимания транспарантов» (так он называл диапозитивы на стекле). За год совместных усилий были подготовлены показательные чтения с проекцией для солдат. Их провели зимой 1868—1869 годов в казармах лейб-гвардии Преображенского полка на Миллионной улице в Петербурге. Присутствовали чиновники военно-учебного комитета и шеф полка император Александр II:

Огромная высокая зала казармы, роскошно убранная зеленью и коврами и вполне приспособленная к опыту, с возвышением в середине для аппарата Карпендера, с колоссальным экраном для картин, произвела на зрителей самое благоприятное впечатление<sup>13</sup>.

В гвардейских казармах были показаны «картины, избранные и подготовленные самим Чапелевским», «текст чтения был составлен офицером Генерального штаба, рассказы были прочитаны весьма грамотно — унтер-офицером Преображенского полка»<sup>14</sup>.

Воодушевленный положительными отзывами начальства, полковник составил записку, в которой анализировал организацию солдатских чтений, которые были «введены несколько лет назад в Английской армии генералом Лефруа»<sup>15</sup>. Там были утроены шесть станций с переносными проекционными аппаратами. Картины пересылались между станциями в порядке, определенном циркуляром, руководил чтениями Совет военного образования, осуществляли их в полках «школьные учителя полка». Николай Ильич резюмировал рассказ:

Как ни рациональна система чтений в английской армии, однако воспользоваться ей едва ли возможно в применении к нашим войскам. <...>

Если принять во внимание только одно полевое войско, то чтения по системе генерала Лефруа потребует огромных сумм. <...> Для одних полевых войск потребуется 60 аппаратов с таким же числом картин... расход составит сумму в 200 000 руб. единовременно<sup>16</sup>.

12 Российский государственный военно-исторический архив (РГИВИА). Ф. 725. Оп. 9. Ед. хр. 8. Л. 12 — 12 об.

13 РГИВИА. Ф. 401. Оп. 2/926. Ед. хр. 134. Л. 14 об.

14 Там же.

15 Там же. Л. 6 об.

16 Там же. Л. 7.

Он назвал и другие затруднения: «недостаток лиц, которые могли бы самостоятельно вести чтения в войсках и действовать при аппаратах»; «отсутствие казарм для большинства полков»; «трудно собрать одновременно большое количество солдат, а если собрать, то нечем кормить»; «недостаток правильного и хорошего сообщения: полки нередко располагаются в таких местах, которые не только не имеют рельсовых путей, но и лишены хороших грунтовых дорог. <...> ...при этом перевозка аппаратов и картин будет небезопасна, а своевременная доставка их — невозможна». С учетом российских особенностей полковник считал более действенным «введение чтений в таком месте, где находятся железные дороги, отдавая предпочтения местностям, где больше сосредоточение массы войск. Этим условиям удовлетворяют большие города: Петербург, Москва, Киев, Одесса, Вильнюс, Варшава». Он предлагал проводить чтения «не в полках, а в одном центральном месте, где могут быть приглашены единовременно до тысячи человек. Можно приобрести один аппарат с одной коллекцией, так как в этом случае «число чтецов и лиц, действующих аппаратом, потребуется меньше, и, наконец, контроль и руководство чтений будут очень удобны»<sup>17</sup>.

Общие чтения сравнительно с чтениями по системе генерала Лефруа имеют и другие преимущества... [они] могут быть посещаемы рабочим народом в особо для сего назначенное время... с пользой для образования народа и выгодой от посещений простонародной публикой. Плата, взимаемая с народа от 5 до 10 коп. за чтение, может быть употреблена на наем помещения, освещение и другие расходы на ведение чтений; [легче выполнить] требование большой читальной залы, приспособленной для чтеца в акустическом отношении и для размещения постоянного аппарата. <...> ...в больших городах можно найти или приспособить казенное заведение для чтений<sup>18</sup>.

Идея контролируемости предприятия, хотя и сопровождалась многими дельными практическими соображениями, была наиболее значимой частью предложений полковника к правительству. Сохранились подробные комментарии министра Д.А. Милютина к записке, выражающие его деятельный интерес. Кроме министра записку прочитали П.К. Меньков, Н.С. Голицын и другие организаторы военного образования. На воплощение предложений в жизнь потребовалось еще около двух лет.

Летом 1868 года «восторженный артист» Н.И. Чепелевский поделился своими соображениями об организации повсеместного распространения публичных чтений с двумя другими москвичами, профессорами-естественниками А.П. Богдановым и Г.Е. Щуровским. Оба профессора были душой недавно созданного ученого Императорского общества любителей естествознания, этнографии и антропологии (ИОЛЕАЭ)<sup>19</sup> при Императорском московском университете. А.П. Богданов вспоминал:

По приезде моем в Москву я имел случай вместе с Г.Е. Щуровским получить от Н.И. Чепелевского сведения о том наглядном способе обучения, который вводится в обучение солдат в Англии. Г. Чепелевский не только изучил этот способ

17 Там же. Л. 7 об.

18 Там же. Л. 8.

19 Общество любителей естествознания, этнографии и антропологии получило звание «Императорское» в 1867 году.

в Англии, но и сделал попытку, как приложить его к обучению русской армии, так и ввести его в военно-учебные заведения<sup>20</sup>.

Идеи полковника попали на благодатную почву: актив ИОЛЕАЭ в тот момент начинал подготовку выставки прикладного естествознания, которая постепенно переросла в московскую Политехническую выставку 1872 года, проведенную с впечатляющим размахом.

23 июня 1870 года на 12-м заседании Комитета по подготовке выставки А.П. Богданов изложил идею проводить регулярные народные чтения с проекциями в качестве части «курсов наглядного обучения» для учителей народных школ. Он предлагал показать посетителям, как «приложить к наглядному обучению учеников в различных школах и к распространению полезных сведений в классах фабричных и заводских рабочих картины, отраженные на экране при помощи сильного электрического или друммондова света»<sup>21</sup>. А.П. Богданов говорил о том, что считает важным представить «систему показа изображений», основанную на периодическом повторении:

Для таких курсов надо составить целый систематический ряд изображений для электрического фонаря... так, чтобы по каждому предмету можно было бы, просмотрев весь курс, усвоить главнейшие факты. <...> Рисунки должны быть подобраны в систематические последовательности... [но показывать их надо так], чтобы каждый сеанс заключал в себе несколько разнородных, хотя и законченных, предметов... нужно повторительно показывать несколько раз через известные промежутки, уже виденные виды, но так, чтобы число новых рисунков каждый раз преобладало<sup>22</sup>.

Курс должен был длиться 30 дней, в течение которых должны были давать ежедневно 4 часа представлений.

Был разработан проект аудитории и составлена программа чтений. В программу, изданную небольшим тиражом, вошли чтения по священной истории, истории православной церкви, истории и географии России и естественной истории. Для периодических чтений необходимо было подготовить 1500—2000 изображений, пригодных по качеству для демонстрации через стационарный фонарь с ярким источником света. Комитет Политехнической выставки публично объявил сбор исходных изображений для подготовки диaposитивов. Организаторы считали, что «стоимость картин может простираться от 6500 до 8000 руб. серебром». На устройство аудитории было заложено 2000—3000 рублей. Изготовление картин обошлось бы устроителям в три—четыре раза дороже, чем постройки зала для их демонстрации. Предполагалось, что «часть расходов будет покрыта, если желающие присутствовать на наглядных курсах, кроме учащихся, заплатят за вход по 30 коп. серебром»<sup>23</sup>. Высокая цена билета почти исключала возможность посещения мероприятия простыми людьми и небогатыми учителями народных школ. За два месяца до открытия выставки, в марте 1872 года, замысел был далек от реализации:

---

20 Протоколы заседаний комитета по устройству Политехнической выставки Императорского общества любителей естествознания антропологии и этнографии при ИМУ. Вып. 1. С. 70.

21 Там же.

22 Там же. С. 71.

23 Там же. С. 88—89.

К сожалению, в настоящее время можно считать обеспеченным только курс священной истории Ветхого и Нового Завета. Картины для этого курса приобретены в Лондоне; тексты составлены московскими священниками. <...> Собрать к выставке картины по программе для отечественной истории и географии не представляется никакой возможности... это потребует много денежных затрат и очень много времени. <...> На выставке нельзя по истории и географии представить ничего цельного, а только отрывки<sup>24</sup>.

Противоречия в планировании курсов наглядного обучения и затруднения в сборе исходных изображений и подготовке картин привели к отказу от этого замысла в его первоначальном варианте.

## Политические контексты: полицейский контроль

Пока Н.И. Чепелевский и члены Комитета по устройству Политехнической выставки в Москве пытались получить от правительства деньги на создание системы регулярных чтений для народа, солдат и учителей народных школ, полицейские и военные власти Петербурга двигались в том же направлении, но по другому пути. В январе 1863 года для улучшения качества военного образования было создано Главное управление военно-учебных заведений (ГУ ВУЗ). Начальником был назначен образованный и либеральный генерал-адъютант Николай Васильевич Исаков, участник боевых действий на Кавказе и обороны Севастополя в Крымской войне и бывший попечитель Московского учебного округа. В частности, Н.В. Исаков, знакомый с устройством наглядного обучения и учительских семинарий в Европе, инициировал создание «библиотеки и центрального депо учебных заведений», которые в дальнейшем стали Педагогическим музеем ГУ ВУЗ. Секретарь и хранитель музея Н.П. Животовский вспоминал, что в распоряжении музея с 1866 года был фонарь и «два ящика диапозитивов английского производства»<sup>25</sup>.

Летом 1870 года в Соляном городке в Петербурге прошла XIV Всероссийская мануфактурная выставка. Музей ГУ ВУЗ, коллекции Русского технического общества и два других бездомных ведомственных музея — Сельскохозяйственный музей Министерства государственных имуществ и Промышленно-художественный музей — обосновались через год в перестроенном для выставки здании Соляного городка на набережной Фонтанки. Обновленное здание «при всей внешней невзрачности очень хорошо подходило, находясь на бойком месте и имея... большие аудитории для устройства публичных мероприятий»<sup>26</sup>. Одна из двух аудиторий «была специально назначена» при перестройке для проведения чтений. С февраля 1865 года делами Педагогического музея энергично занимался молодой офицер, герой Крымской войны Всеволод Порфирьевич Коховский. После участия музея в мануфактурной выставке он поставил

24 Протоколы заседаний комитета по устройству Политехнической выставки Императорского общества любителей естествознания антропологии и этнографии при ИМУ. Вып. 4. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1872. С. 113.

25 Животовский Н.П. Волшебный фонарь, его описание и употребление. СПб: Н.Фену и К., 1874. С. 2.

26 Макшеев З.А. Пятидесятилетие Педагогического музея военно-учебных заведений. Краткая историческая записка. СПб.: Тип. В.Я. Мильштейна, 1914. С. 8.

своей целью «возможность воспроизвести в России все те учебные пособия, которые до сих пор он собирал, выписывая из-за границы»<sup>27</sup>. Вместе с единомышленниками Ф.А. Тарапыгиным и И.И. Филипенко он начал «ряд опытов в музее», чтобы самостоятельно собрать стационарный фонарь с друммондовым светом, который подошел бы для аудитории в 300 человек, и «снаряд для добывания кислорода в больших размерах»<sup>28</sup>. По плану Н.И. Чепелевского, созданный ими фонарь должен был быть представлен в фотографическом павильоне Политехнической выставки<sup>29</sup>. Опыты не всегда проходили успешно. «Осенью 1871 года Тарапыгин получил ожог головы и нервное сотрясение, а его слуга погиб от взрыва, произошедшего на квартире при добывании газа для проекционного прибора. Он занимался этим, отказавшись от вознаграждения»<sup>30</sup>.

По инициативе В.П. Каховского фотографический павильон при музее был сдан в аренду фотографу Николаю Александровичу Ермолину, который по условиям договора обязался изготавливать картины для проекций, уделяя свободное время частным заказам. «Он успел улучшить производство картин, увеличил коллекцию фотодиапозитивов до нескольких тысяч экземпляров»<sup>31</sup>. К концу 1871 года В.П. Коховскому удалось создать материальную основу для открытия регулярных народных чтений при музее.

С 1870 года группы молодых радикально настроенных людей, известных в дальнейшем как народники, развернули пропаганду революционных идей среди фабричных рабочих Петербурга. Как считают исследователи Т. Сабурова и Б. Эклоф, беседы политического характера сочетались с «занятиями по математике, истории, географии, физике, химии и другим предметам», пропагандисты сами писали и издавали в Швейцарии брошюры для народного чтения [Сабурова, Эклоф 2016: 75]. В 1873—1874 годах по делу о пропаганде запрещенных идей было привлечено к суду и наказано более 4 тысяч человек. В 1871—1872 годах полиция Петербурга уже вела слежку за активистами. На фоне этих событий поздней осенью 1871 года обер-полицеймейстер города Ф.Ф. Трепов и чиновник особых поручений камергер двора Н.И. Гвоздово-Голенко вспомнили про планы по устройству чтений с проекторами. Они надеялись на новую технологию, чтобы перехватить у смутьянов инициативу в образовании и воспитании простого народа. Политизированные студенты, жившие аскетическими коммунарами, не могли сопровождать свои чтения и беседы дорогими и технически сложными проекциями картин. Техническая новинка надежно обеспечила официальным чтениям внимание и симпатию неискушенных зрителей. Недаром проекционный фонарь в русских (и не только) официальных и прикладных текстах

27 Протоколы заседаний комитета по устройству Политехнической выставки Императорского общества любителей естествознания антропологии и этнографии при ИМУ. Вып. 1. С. 89.

28 *Воронецкий А.М.* В.П. Коховский в роли организатора народных чтений в Соляном городке // Русская школа. 1892. № 2. С. 32.

29 Протоколы заседаний комитета по устройству Политехнической выставки Императорского общества любителей естествознания антропологии и этнографии при ИМУ. Вып. 2. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1871. С. 48.

30 *Барсков Я.Л.* Педагогический музей военно-учебных заведений 1864—1914. СПб.: Тип. «Сириус», 1914. С. 75.

31 Там же.

этого времени нередко называют «снарядом», «орудием». Метафору подкрепляла взрывоопасность друммондова света, который в те годы использовали для проекций.

В конце ноября 1871 года Федор Федорович через шефа жандармов генерала-адъютанта графа П.А. Шувалова подал записку императору с предложением «устроить доступные для простолюдинов беседы... сопровождаемые показом картин при помощи волшебного фонаря... в виде опыта»<sup>32</sup>. В записке он подчеркнул, что у Педагогического музея есть все необходимое для открытия чтений: аудитория, необходимые «наглядные пособия» и даже рукопись чтения, уже разработанная для нижних чинов армии В.П. Коховским и преподавателями 1-й Петербургской военной гимназии. Александр II, прочтя записку, решил обсудить идею с Комиссией, в состав которой вошли Н.В. Исаков, Ф.Ф. Трепов, П.А. Шувалов, а также министры народного просвещения, военный и внутренних дел. Между участниками обсуждения шел интенсивный обмен письмами. В итоге Комиссия высказала идеи относительно «начал, на которых могут быть допущены подобные беседы»: чтения должны были проводиться под наблюдением полиции и без отступлений от текстов, подготовленных Педагогическим музеем военно-учебных заведений и просмотренных Д.А. Толстым. Следование тексту должно было контролироваться «особым лицом»: «Во все время производства опыта отнюдь не позволять устройство подобных чтений никаким ученым и благотворительным обществам, ни частным лицам»<sup>33</sup>. Запреты объяснимы в контексте борьбы между властью и революционной молодежью за контроль над умами простолюдинов.

19 декабря царь дал согласие на проведение чтений. Они были открыты «на праздниках Рождества Христова» 28 декабря 1871 года. Редактор журнала «Русский паломник» А.И. Поповицкий зачитал текст «О Святой земле», составленный законоучителем 1-й Петербургской военной гимназии священником В.Г. Певцовым. Обер-прокурор Синода запретил В.Г. Певцову, лицу духовного звания, самому прочесть текст в народной аудитории, и в качестве чтеца был приглашен светский человек. Вскоре запрет отменили.

На первое чтение собралось около 200 слушателей, в том числе и лица, приглашенные музеем<sup>34</sup>.

Время было беспокойное, ожидалось скандальные манифестации, на чтении присутствовали шеф жандармов, министры... главный начальник ВУЗ и градоначальник Трепов. <...> Чтение прошло при глубоком молчаливом внимании слушателей разных сословий и возрастов. По окончании раздалась дружные рукоплескания и потребовали народный гимн, который был повторен 3 раза<sup>35</sup>.

Проявления энтузиазма публики в невинной форме рукоплесканий настораживали Ф.Ф. Трепова. Он пытался их запретить. В.П. Коховский комментировал этот запрет так:

---

32 Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 733. Оп. 193. Ед. хр. 521. Л. 1.

33 Там же. Л. 1 об.

34 *Макшеев З.А.* Пятидесятилетие Педагогического музея военно-учебных заведений. Краткая историческая записка. С. 60.

35 Первое десятилетие чтений для народа и для солдат (28 декабря 1871 — 1881 г.). СПб.: Тип. К.К. Ретгера, 1882. С. 19.



Сколько известно, подобное распоряжение делается не впервые, но даже в несравненно более дисциплинированных аудиториях осуществлялось с большим трудом и препятствием. Раздававшиеся до сего дня аплодисменты в аудитории Соляного городка ни в чем не выходили за границы приличия и порядка и, сколько я заметил, как знаки непритворного одобрения, — весьма нравились лицам, их вызвавшим<sup>36</sup>.

Всеволод Порфирьевич объяснял, что если лекторы были бы высокого мнения о себе, то не нуждались бы в одобрении толпы. Но они работали бесплатно и чувствовали себя в новой ситуации не слишком уверенно. Поэтому он считал справедливым хотя бы таким образом награждать их за труд. К концу года запрет рукоплесканий был отменен полицией по настоянию Н.В. Исакова.

Несмотря на настороженность и страхи, полиция упорно приглашала слушателей на чтения зимой 1871—1872 годов, расклеивая объявления. В 1873 году эту практику прекратили, потому что «публика уже достаточно привыкла к чтениям». Вопреки или благодаря усилиям полиции, «слушатели низших классов столичного округа весьма усердно посещали в означенные воскресные и праздничные дни означенные чтения с входной платой по 5 коп. Зала, вмещавшая 450 человек, была всегда полна. <...> Слушатели собирались в числе... раз в пять и более превышающем число мест в аудитории»<sup>37</sup>. Для удовлетворения массы слушателей» музей назначал в один и тот же день по 3, 4 и даже 5 чтений одно за другим<sup>38</sup>. За три месяца, до конца марта 1872 года, Соляной городок посетило 17 тысяч человек. «Слушатели соблюдали полнейший порядок, и поведение их было безупречным», — отчитывались организаторы перед созданной царем комиссией<sup>39</sup>.

3 января 1872 года Всеволод Порфирьевич открыл чтения для солдат, «которые присылались в аудиторию музея командой при офицерах». С солдат музей не мог взимать плату за посещение, поэтому чтения для них «не могли проводиться без чтений для народа, в том числе и по денежным соображениям»<sup>40</sup>. Почти одновременно «для более образованных и более достаточных слушателей» начали платные лекции по специальным предметам, например П.И. Рогова по истории Древнего Египта и князя И.Р. Тарханова по физиологии. На таких лекциях две трети дохода получал лектор, одна треть покрывала расходы на народные чтения. Более образованные зрители оплачивали затраты на освещение зала, топливо для фонаря, изготовление картин, подготовку текста и его чтение, управление фонарем, в том числе и для солдатских чтений. Мысль о компенсации затрат подобным образом высказывалась еще в записке Н.И. Чепелевского. Под давлением материальных обстоятельств новая технология передачи информации была приспособлена для обращения к разным по образовательному уровню и платежеспособности аудиториям.

36 Там же. С. 61.

37 РГИА. Ф. 733. Оп. 193. Ед. хр. 521. Л. 22 об.

38 *Макшеев З.А.* Пятидесятилетие Педагогического музея военно-учебных заведений. Краткая историческая записка. С. 61.

39 РГИА. Ф. 733. Оп. 193. Ед. хр. 521. Л. 22 об.

40 *Макшеев З.А.* Пятидесятилетие Педагогического музея военно-учебных заведений. Краткая историческая записка. С. 61.

## Новые возможности: выход к широкой публике

Как только В.П. Коховскому удалось наладить регулярность в проведении чтений разного типа в Соляном городке, он сосредоточился на задаче расширения распространения технологии. Приняв инициативу по организации учебного отдела на мануфактурной выставке 1870 года, Педагогический музей ГУ ВУЗ получил возможность «делать заказы по избранным образцам различным мастерским, даже тюремным, и мастеровым, приисканным в Петербурге и в одном из центров кустарного производства»<sup>41</sup>. «Путем конкурсов, заказов и указаний со стороны Музея было вызвано русское производство недорогих приборов»<sup>42</sup>. Одна из первых моделей была описана Н.И. Животовским, хранителем и секретарем Педагогического музея, в брошюре 1874 года: «С введением в общее употребление нового материала керосина стали заменять им масло в небольших фонарях. <...> Был приготовлен фонарь, доступный по цене как для школ при полках, так и для небольших учебных заведений»<sup>43</sup>. Фонарь давал изображение диаметром 2,5 метра, отчетливо видное с расстояния «20 шагов от экрана». В брошюре Н.И. Животовский описывает не только устройство, но и направление поисков усовершенствования фонаря. Для большей ясности пробовали изменять форму рефлектора, делать больше диаметр керосиновой горелки, пропускать сквозь пламя струю воздуха или кислорода.

В.П. Коховский считал, что распространению чтений с проекциями препятствует дороговизна приборов и картин. Причину высоких цен он видел в «ошибочном расчете назначения цен» розничных торговцев России. Он решил «понижить цены путем возбуждения конкуренции». Для этого при музее он создал институт «комиссионерства». Торговые фирмы, назначенные комиссионерами музея, становились преимущественными поставщиками военно-учебных заведений, которых в России было более пятидесяти. Преимущество не столько поощряло конкуренцию, сколько гарантировало избранным фирмам доход. Косвенная поддержка отдельных производителей позволяла В.П. Коховскому контролировать цены, типы фонарей, качество картин. В 1870—1880-е годы фирма «Торговля книгами и учебными пособиями Н. Фену и Ко», имевшая статус комиссионера ГУ ВУЗ, успешно продавала «комнатные» фонари и картины для школ. Ее создала группа преподавателей петербургских гимназий. Склад и магазин фирмы первые годы располагался в здании музея в Соляном городке.

Для «возбуждения конкуренции» Педагогический музей ГУ ВУЗ опубликовал в журналах подробные описания новаторских частей технологии. Обычно такие сведения составляли коммерческую тайну. Были опубликованы чертеж и описание типовой аудитории для чтений, способ раскраски картин, чертеж и описание «станка для изготовления транспарантов»<sup>44</sup>.

---

41 Двадцатипятилетие Педагогического музея военно-учебных заведений. 1864—1889. СПб.: [Б.и.], 1889. С. 7.

42 Барсков Я.Л. Педагогический музей военно-учебных заведений 1864—1914. С. 68.

43 Животовский Н.П. Волшебный фонарь, его описание и употребление. С. 13.

44 Коховский В.П. О народной аудитории // Хозяйственный строитель. 1879. № 21. С. 338—384; Добровольский Н.Ф. Простейший аппарат для снимания транспарантов // Фотографический отдел общества распространения технических знаний. М.: Тип. Н.А. Калашникова, 1872; Воронецкий А.М. Заметка о прозрачности красок для

Успех народных чтений в Соляном городке укрепил решимость государственных чиновников сделать чтения в столице регулярными. В конце марта 1872 года власти создали при Министерстве народного просвещения Постоянную комиссию по устройству народных чтений в Петербурге. Сотрудники Постоянной комиссии принялись за поиск и обустройство залов, приспособление их для чтений. Для этого необходимо было осуществить «устройство темных рам на окна, возвышений или сцен для кафедр, экранов, фонарей с приспособлениями, скамеек для слушателей». «Значительные затраты» взял на себя первый председатель Постоянной комиссии Ф.Ф. Трепов; он же, как и В.П. Коховский, получил разрешение «использовать труд заключенных Исправительной тюрьмы»<sup>45</sup>. Первыми были обустроены залы в Горном институте на Васильевском острове и в доме Спиридонова на Владимирской улице. Покупка двух фонарей для них обошлась в 524 рублей. Небольшие «комнатные» фонари, которые можно было приобрести у комиссионеров военно-учебных заведений, стоили от 5 до 25 рублей, то есть более чем в 20 раз дешевле. Высокая цена «проекционных снарядов», приобретенных Постоянной комиссией, показывает, насколько для представителей власти было важно продемонстрировать народным аудиториям самую полную техническую вооруженность.

В первом полугодием отчете Постоянной комиссии перечислены сложности, с которыми она столкнулась. Не было «заготовленных» текстов, «приспособленных к часовому чтению и понятиям простого народа», не могли найти «лиц, опытных в делах популярного изложения», «лиц, распоряжающихся фонарями и освещением картин». Но самой острой проблемой была нехватка картин для проекции. Заграничные картины, «доведенные до значительной степени совершенства», не подходили по той причине, что Комиссия приняла решение сосредоточиться «на сюжетах, взятых из отечественной истории, географии, на святых местах Русской земли, на даровитых представителях русского простонародья»<sup>46</sup>. Раздобыть исходные изображения было относительно несложно: «оригиналы картин брали в лучших отечественных и иностранных художественных изданиях» и заказывали художникам<sup>47</sup>. За помощью в деле пересъемки оригиналов и раскраски диапозитивов Комиссия обратилась через газету к петербургским фотографам, но результатом была не слишком удовлетворена:

При отсутствии в прошедшем времени вызова и потребностей на такого рода искусство, в настоящее время пришлось подчиниться всем случайностям неудач, зависящих от более или менее счастливого исполнения картин фотографическим способом, и на первое время ограничиться фотоснимками на стекле с готовых картин, эстампов и фотографий без краски. <...> На данный момент картины обходятся дороже иностранных<sup>48</sup>.

На второй год работы Ф.Ф. Трепов и его сотрудники переложили решение материальных проблем организации чтений на торговую фирму «Мастерская

---

туманных картин снаряда Капендера. Сообщение в Комиссию, учрежденную при ГУ ВУЗ для составления чтений для нижних чинов // Педагогический сборник ГУ ВУЗ. 1872. № 6. С. 62—68.

45 РГИА. Ф. 733. Оп. 193. Ед. хр. 521. Л. 52.

46 Там же. Л. 53.

47 Там же. Л. 116.

48 Там же. Л. 53.

учебных пособий и игр». Она была зарегистрирована в 1873 году. Отделом проекционных фонарей и диапозитивов заведовал с первых дней выпускник Технологического института фотограф Александр Константинович Ержемский. Он налаживал изготовление фотодиапозитивов для нужд Постоянной комиссии. По примеру комиссионеров Соляного городка фирма получила статус официального поставщика Постоянной комиссии Министерства народного просвещения (МНП). А.К. Ержемский после 1880 года был избран членом ее хозяйственного комитета. С конца 1870-х годов фирма принимала и исполняла заказы на полное оборудование залов для публичных чтений. Вклад А.К. Ержемского в дело распространения публичных чтений был отмечен вручением ему в 1887 году «за отличное усердие и особые труды» ордена Святого Станислава III степени.

## Постоянная комиссия по устройству народных чтений в Петербурге и издание брошюр

На этом этапе освоения технологии Постоянная комиссия МНП не ставила своей целью, в отличие от группы, сплотившейся вокруг В.П. Коховского, повсеместно распространять чтения. Основная активность Постоянной комиссии развивалась в области утверждения и публикации текстов чтений. Они располагали скромными средствами на издание и публиковали свои тексты в издательствах, специализирующихся на выпуске народной литературы. К 1909 году за 35 лет работы ПК «брошюры разошлись в количестве свыше 5 миллионов экземпляров»<sup>49</sup>. Такая плодовитость Постоянной комиссии была связана с исключительным положением подготовленных ей изданий. Долгие годы для прочтения в народных аудиториях из страха «распространения противогосударственных идей» были допущены только брошюры, прошедшие обсуждение в Постоянной комиссии или в Педагогическом музее ГУ ВУЗ. Последний ненамного отставал от Постоянной комиссии по интенсивности издательской деятельности. За первые 10 лет чтений они напечатали 1 миллион 100 тысяч брошюр для народных чтений и 150 тысяч брошюр для солдатских<sup>50</sup>. С учетом численности людей, умевших в те годы читать, почти каждый из них имел возможность получить в руки по такой книжке.

В 1870—1880-е годы обсуждение текстов для народных аудиторий шло бурно, так как никто не понимал, как именно их нужно составлять «для слушателей без образования». Сподвижник В.П. Коховского А.М. Воронецкий вспоминал в 1892 году:

Форма изложения и материал должны были соответствовать степени умственного развития слушателей и его обыденной речи. <...> Чтения обрабатывали общими силами при участии автора. Корректуру проводили со стороны верности в научном отношении и по выбору материала, метода изложения и языка<sup>51</sup>.

---

49 РГИА. Ф. 733. Оп. 194. Ед. хр. 89. Л. 4.

50 Первое десятилетие чтений для народа и для солдат (28 декабря 1871—1881). СПб.: Тип. К.К. Ретгера, 1882. С. 3.

51 *Воронецкий А.М.* В.П. Коховский в роли организатора народных чтений в Соляном городке. С. 34.

А.И. Кельсиев, хранитель учебного отдела Политехнического музея, в 1881 году так комментировал в письмах к своему коллеге из Ростова А.А. Титову процесс составления текстов чтений:

Будьте готовы к самой строгой корректуре, ибо чтения для народа всегда проходят через длинный ученый, цензурный и литературный контроль. Даже опытные народные писатели подвергаются коренным переделкам. Старайтесь блеснуть не знаниями, а понятностью, занимательностью и поучительностью изложения [Смирнов 2017: 188].

Обсуждения текстов в Комиссии народных чтений Педагогического музея были публичными и открытыми. Каждый автор, текст которого был принят, мог войти в Комиссию для обсуждения чтений и высказывать свое мнение в отношении вновь представленных текстов. «Много такта, умения, знания человеческого сердца требовалось от Василия Порфирьевича, чтобы уберечь авторское самолюбие, требовалось и самообладание и хладнокровие, чтобы выслушивать несправедливые укоры», — вспоминал другой его сподвижник, редактор «Листка Педагогического музея» П.И. Рогов о работе этой Комиссии<sup>52</sup>. После «прохождения через искус публичной корректуры» автор должен был сам произнести новое чтение в аудитории музея «под страх более капризного и строгого суда случайных слушателей»<sup>53</sup>. За первые десять лет работы из 665 предложенных текстов было одобрено 185. До 1883 года в Педагогическом музее авторам платили «за принятое чтение» 50 рублей, после 1883 года — 75. Автор чтения сохранял право собственности на издание. А.И. Кельсиев пишет другу: «Издание народных чтений само по себе дает порядочный доход, потому что, одобренные, они расходятся в огромном количестве, и их купит каждый издатель» [Там же: 226]. В Постоянной комиссии МНП в 1873 году расценки были 10 рублей за составление текста, 3 рубля за произнесение в аудитории<sup>54</sup>. Тексты Постоянной комиссии МНП публичному обсуждению не подвергались.

## Народные чтения в Москве: от частных к государственным инициативам

В начале 1880-х годов, когда Ф.Ф. Трепова заменил на посту председателя И.П. Хрущев, между Комиссией народных чтений Педагогического музея и Постоянной комиссией МНП начался конфликт. Педагогический музей был недоволен тем, что Постоянная комиссия МНП использовала их чтения, не указывая имена авторов<sup>55</sup>. Конфликт показывает, что в области освоения технологии начался раскол между частной инициативой, которая была движущей силой группы В.П. Коховского, и государственной волей, которую воплощало в жизнь подразделение МНП. На первом этапе заимствования европейской технологии государственная воля и частная инициатива в деле устройства чтений действовали сообща.

52 Рогов П.И. Памяти В.П. Коховского // Русская школа. 1891. № 12. С. 57.

53 Воронежский А.М. В.П. Коховский в роли организатора народных чтений в Соляном городке. С. 34.

54 РГИА. Ф. 733. Оп. 193. Ед. хр. 521. Л. 54.

55 Барсков Я.Л. Педагогический музей военно-учебных заведений 1864—1914. С. 80.

Хотя в начале 1870-х годов достаточно много амбициозных и энергичных людей в Москве поддерживали идею распространения народных чтений с проекциями, до внесения регулярности и систематичности в это дело москвичам было еще далеко. 30 мая 1872 года открыли Политехническую выставку в Кремлевских садах. К этому времени инициатива устройства показательных народных чтений с проекциями была подхвачена Комиссией по улучшению быта рабочих, созданной московскими филантропами с целью представить на выставке «все, что должно влиять на благосостояние рабочего люда»<sup>56</sup>. За несколько месяцев Комиссия собрала деньги на устройство Народного театра и Народной кухни на Варварской площади во временных деревянных павильонах. Председателем Комиссии по улучшению быта рабочих был выбран профессор технологии и член ИОЛЕАЭ М.Я. Киттары. С 1870 года по желанию военного министра А.Д. Милютина на него уже было возложено управление обустройством Военного отдела Политехнической выставки. М.Я. Киттары смог опереться на связи в Военном министерстве для поддержки московских гражданских филантропических инициатив.

Для проектирования Народного театра и кухни был приглашен тот же архитектор, который работал над павильоном Военного отдела. Академик архитектуры В.А. Гартман был специалистом в создании публичных пространств. В 1869—1870 годах он участвовал в реконструкции пакгаузов Соляного городка для XIV Всесоюзной мануфактурной выставки. В частности, он был автором проекта зала для народных чтений, где В.П. Коховский с успехом проводил мероприятия с проекциями. М.Я. Киттары использовал свои связи и для решения проблемы нехватки картин для проекции на Политехнической выставке. Он решительно поддержал идею того, чтобы Педагогический музей ГУ ВУЗ прислал все недостающее для устройства чтений. Идея пригласить петербуржцев была впервые озвучена в январе 1870 года на заседании Комитета по устройству выставки. Ф.И. Королев, председатель Комиссии по устройству курсов наглядного обучения, тогда просил В.П. Коховского «предоставить дубликаты теневых картин для электрического фонаря из коллекции Педагогического музея ГУ ВУЗ»<sup>57</sup>. Однако обсуждение не привело зимой к практическим результатам. Благодаря позднему вмешательству М.Я. Киттары В.П. Коховский «рядом своих чтений открыл в Москве первую народную аудиторию»<sup>58</sup>.

Демонстрация проекций на Политехнической выставке позволила убедиться «в большом интересе к делу со стороны народа»<sup>59</sup>. Успех чтений впечатлил деятельного члена ИОЛЕАЭ, директора московского Почтамта, и устроителя Почтового отдела Политехнической выставки Сергея Семеновича Подгорецкого. Осенью 1872 года он открыл среди москвичей подписку для создания «Петровского общества народных читален», однако разрешение властей на создание общества не было получено. Более успешным было ходатайство не-

---

56 Народные кухни в Москве. Общество для поощрения трудолюбия в Москве. М.: Тип. А. Горлецкого и М. Терехова, 1876. С. 2.

57 Протоколы заседаний Комитета по устройству Политехнической выставки Императорского общества любителей естествознания антропологии и этнографии при Императорском Московском университете. Вып. 2. С. 72.

58 *Макшеев З.А.* Пятидесятилетие Педагогического музея военно-учебных заведений. Краткая историческая записка. С. 7.

59 Отчет Комиссии по устройству в Москве публичных народных чтений за 1876 г. с кратким изложением ее истории. М.: [Б.и.], 1877. С. 3.

скольких московских благотворителей, входивших при организации Политехнической выставки в Комиссию М.Я. Киттары. Прошение об открытии чтений подала княгиня Александра Николаевна Стрекалова, председательница Общества распространения полезных книг, существовавшего с 1861 года. Ее сподвижник барон Николай Васильевич Корф «помог... [ей] исходатайствовать у Правительства разрешение на устройство публичных народных чтений по примеру петербургских, проводимых государственной комиссией»<sup>60</sup>. Административно начинание поддержали генерал-губернатор князь В.А. Долгорукий и князь Н.П. Мещерский, попечитель Московского учебного округа. Помогать чтениям деньгами и управлять их устройством взялись купец первой гильдии Александр Александрович Торлецкий и его семья. А.А. Торлецкий, фотограф-любитель, был членом V (фотографического) отдела московского отделения ИРТО, финансировал создание и управлял постройкой Фотографического павильона Политехнической выставки. Его жена и дочь в содружестве с А.Н. Стрекаловой «развивали в Москве дело создания народных кухонь», которые предлагали дешевые комплексные обеды для рабочего люда. Первые чтения решено было проводить в этих столовых. Если в Петербурге организаторы чтений вдохновлялись примером чтений для солдат Совета по военному образованию Британской армии, то в Москве образцом для подражания была работа благотворительных организаций типа «Band of Hope Union». Филантропия в те годы была одной из немногих сфер дозволенного проявления социальной активности для женщин привилегированных сословий. Благотворительная направленность объясняет большую по сравнению с Петербургом вовлеченность женщин в дело устройство чтений в начале 1870-х годов.

3 ноября 1874 года после получения официального разрешения при Обществе распространения полезных книг была создана Комиссия по устройству народных чтений, ее первым председателем стал Н.В. Корф. 21 ноября 1874 года Комиссия провела первое чтение. Оно было приурочено к празднику Введения во Храм Богородицы. В народную столовую Е.Г. Торлецкой на Варварке прибыли генерал-губернатор и дьякон его домового храма С.Я. Уваров. После проповеди о празднике М.М. Дмитриев, член Комиссии Н.В. Корфа и редактор «Народного листка», прочел брошюру сотрудника Педагогического музея ВУЗ П.И. Рогова о святых Кирилле и Мефодии. По впечатлениям присутствовавших, чтения «имели характер вялый, а иной раз казались совсем непонятными для малоразвитых слушателей вследствие отсутствия картин»<sup>61</sup>. С посетителей все равно собрали входную плату в 2 копейки. Только в октябре 1875 года А.А. Торлецкий, официальный казначей московской Комиссии, оборудовал на свои деньги столовую жены всем необходимым «для постановки “теневых картин”», а их сын взял на себя «управление» технической новинкой — «волшебным фонарем». Отчет московской Комиссии констатирует: «при начале своей деятельности Комиссия сталкивалась с недостатком средств и с недоверием общественного мнения», а «публичные народные чтения не могли поначалу привлечь сочувствие не только массы, но и даже известной части интеллигенции»<sup>62</sup>.

Зимой 1876 года Н.В. Корф сложил с себя полномочия председателя Комиссии по причине отъезда из Москвы. Его заместитель М.М. Дмитриев решил

60 Там же.

61 Там же.

62 Там же. С. 4.

пригласить стать председателем московской Комиссии С.С. Подгорецкого. Директор Почтамта наконец получил долгожданную возможность заняться устройством публичных чтений для москвичей. А.И. Чепелевский в это время жил и работал в Москве, но в работе московской Комиссии себя не проявил. Он получил должность чиновника по особым поручениям ГУ ВУЗ и был поглощен созданием Исторического музея на основании экспонатов Севастопольского отдела Политехнической выставки, организацией которого занимался с 1870 года.

С.С. Подгорецкий проявил больше преданности делу устройства чтений, чем Н.И. Чепелевский. С момента вступления Подгорецкого в должность и до его смерти Комиссия всегда собиралась у него на квартире, в здании Почтамта. Заседания проходили торжественно. Живой пример обстановки заседаний дает письмо 1880 года А.И. Кельсиева к другу из провинции:

Захватите с собою фрак, я Вас поведу 20 числа на вечер к Подгорецкому в годичное собрание Комиссии нар[одных] чтений. Будет все московское начальство и духовенство, доложат рассказ о храме Спасителя с туманными картинами — весьма интересно (цит. по: [Там же: 175]).

«Авторитет и честное имя Сергея Семеновича дало материальный рычаг для поднятия дела»<sup>63</sup>. Он смог объединить для организации чтений московскую университетскую интеллигенцию, чиновников городской администрации, представителей церкви и благотворителей из купеческого сословия:

Одни являлись руководителями, другие — исполнителями чтений. Все лица... не сами вызвались на дело, а были отысканы и привлечены к делу С.С. Подгорецким. Только немногие из этих лиц состояли в служебных отношениях к покойному, большинство же находилось вне служебных отношений — и были люди разных слоев общественной жизни и деятельности и не имели между собой ничего общего, кроме общего дела... его достижение — собрать столь разнородные элементы<sup>64</sup>.

Свой «авторитет и честное имя» Сергей Семенович использовал и для пополнения казны Комиссии. В.Н. Сторожев, активный член Комиссии в 1890-е годы, вспоминал:

Прежде всего, он постарался создать бюджет Комиссии путем привлечения частных взносов и субсидий от разных учреждений. В его годы средним взносом поступало 1400 руб. в год, сейчас — 745 руб. Субсидии дали возможность устроить бесплатный вход. <...> В разные годы деньгами помогали: городская дума, губернская земская управа, купеческая, мещанская и ремесленная управа, и до прошлого отчетного года комитет Политехнического музея<sup>65</sup>.

Общественная поддержка и пополнение казны позволили заняться поиском новых помещений, «так как народная столовая была слишком маленькой»<sup>66</sup>. Вскоре, потратив 232 рубля, Комиссия обустроила зал над водопроводом в Су-

---

63 Экстренное собрание членов Комиссии по устройству публичных народных чтений в Москве, 11 января 1888 г. М.: [Б.и.], 1888. С. 17.

64 *Сторожев В.Н.* Двадцатипятилетние Комиссии по устройству в городе Москве публичных народных чтений. М.: Тип. Г. Лиснера и А. Гешеля, 1902. С. 12.

65 Там же. С. 15.

66 Отчет Комиссии по устройству в Москве публичных народных чтений за 1876 г. с кратким изложением ее истории. С. 4.



харевой башне, где при Петре I проходили занятия навигационной и математической школы. Первое мероприятие Комиссии в Сухаревой башне состоялось на Вербное воскресенье 1876 года. Оно началось молебном и проповедью, затем С.С. Подгорецкий рассказал о цели проведения народных чтений, С.М. Соловьев произнес специально подготовленное им первое чтение по русской истории для народа, М.М. Дмитриев познакомил публику с историей Сухаревой башни. «Теневые картины» «ставил» Ф. Денисов, механик коммерческой оптической мастерской Ф.Б. Швабе. Их взяли на время в Музее прикладных знаний, который был основан после закрытия Политехнической выставки и активно строился в эти годы. Чтения в Сухаревой башне успешно шли по воскресеньям на протяжении пяти недель при большом стечении народа, но их пришлось закрыть из-за сырости в помещении. Даже самых предусмотрительных сторонников внедрения новой технологии не первых порах подстерегали неожиданные технические сложности. Пар от водопровода первого этажа Сухаревой башни стал помехой «для прозрачности света волшебного фонаря». Организаторы не сдавались, и осенью были открыты новые аудитории в Солодовниковском шестиклассном городском училище на Большой Серпуховской улице и в Межевом институте на Басманной.

Расширение деятельности Комиссии вызвало неудовольствие попечителя Московского учебного округа Н.П. Мещерского. Он отказывался общаться с С.С. Подгорецким в качестве председателя Комиссии, что создавало немалые трудности, так как программы чтений, личности чтецов и распорядителей по действующим правилам утверждались попечительством. В марте 1877 года Н.П. Мещерский написал в МНП письмо с жалобой на С.С. Подгорецкого и с требованием сократить количество аудиторий, «так как некому надзирать»<sup>67</sup>. За московскую Комиссию заступился В.А. Долгоруков, который в очередной раз своей властью поддержал начинание. Московская Комиссия, в отличие от Постоянной комиссии МПН в Петербурге, была общественной организацией и занималась преимущественно координацией и устройством чтений в разных частях города. К 1886 году, когда умер С.С. Подгорецкий, московская Комиссия открыла и наладила работу семидесяти залов в Москве и окрестностях. Они подыскивали чтецов, подбирали «теневые картины», назначали управляющих в аудитории. Читали по брошюрам, утвержденным Постоянной комиссией МНП и Педагогическим музеем ГУ ВУЗ. С весны 1876 года действовала подкомиссия для разработки программ чтений в отдельных залах. На первых порах А.А. Торлецкий «принял на себя заботу» доставать необходимые «теневые картины, в которых постоянно ощущался недостаток».

В 1884 году выпускник Межевого института, топограф и геодезист, отличный рисовальщик Александр Иванович Кельсиев открыл у себя дома на Никитском бульваре Московскую художественную мастерскую, которая занималась изготовлением картин для чтений, «торговлей и отпуском напрокат». А.И. Кельсиев был глубоко включен в общественную и научную жизнь Москвы. Кроме членства в ИОЛЕАЭ, работы хранителем в Политехническом музее, секретарем в Обществе распространения технических знаний, он участвовал в делах московской Комиссии народных чтений. Для Александра Ивановича, в отличие от А.К. Ержемского и Н.О. Фену, сочетание членства в Комиссии по организации чтений с коммерческой деятельностью в той же области было этической проблемой:

---

67 РГИА. Ф. 733. Оп. 193. Ед. хр. 521. Л. 204.

Я углубился теперь в организацию народных чтений. Меня выбрали секретарем редакции в Комиссии нар[одных] чтений. Я отказывался, потому что нравственно неловко работать одновременно и для себя, и для комиссии (цит. по: [Там же: 221]).

Смущение А.И. Кельсиева указывает на радикальное разделение в восприятии людей частной инициативы и общественных интересов в деле организации чтений, которое проявилось и в конфликте между группами организаторов чтений в Петербурге.

## Заключение

Внедрение технологии статической проекции в России началось в столичных городах усилиями лояльных к власти общественных групп, у которых была поддержка чиновников из военных и полицейских кругов. Чиновники опирались на административные ресурсы и связи в государственном аппарате. Эксплуатация технологии (залов, фонарей, картин) только частично покрывала расходы групп по ее внедрению. Деятельность групп зависела от добровольных денежных пожертвований и от предоставления услуг и труда на безвозмездном основании. Государство выделяло деньги время от времени, покупая услуги групп для устройства юбилеев, проведения чтений на особо важные темы.

Инициативные группы сплотились вокруг талантливых организаторов. Эти группы возникли на основе более привычных общественных структур, специализировавшихся на популяризации и демократизации культуры и образования: благотворительного общества по распространению книг и прикладных музеев. В состав групп входили педагоги и владельцы фирм розничной торговли и мастерских по изготовлению фонарей и картин. Мастерские и фирмы, сотрудничавшие с группами, получали доступ к гарантированным заказам, укреплявшим их прибыль и формировавшим систему дистрибуции их товаров и услуг. После того как организованные подобным образом переплетенные государственные и частные интересы позволили технологии утвердиться в столицах и способствовали преодолению технологией порога входа в публичное пространство, начался процесс ее распространения, по выражению Ж. Бодрийера, «от модели к серии» [Бодрийер 2001: 66].

## Библиография / References

- [Бодрийер 2001] — *Бодрийер Ж.* Система вещей / Пер. с фр., сопровод. ст. С. Зенкина. М.: Рудомино, 2001. (Kreolizovannyi tekst: smyslovoe vospriyatie // Ed. by E.F. Tarasov, A.A. Nistratov, M.O. Matveev. Moscow, 2020.)
- (Baudrillard J. Le système des objets. Moscow, 2001. — In Russ.)
- [Креолизованный текст 2020] — Креолизованный текст: смысловое восприятие // Ред. Е.Ф. Тарасов, А.А. Нистратов, М.О. Матвеев. М.: Институт языкознания РАН, 2020. (Nemirovskij E.L. Bol'shaya kniga o knige. Moscow, 2010.)
- [Немировский 2010] — *Немировский Е.Л.* Большая книга о книге. М.: Время, 2010. (Nemirovskij E.L. Bol'shaya kniga o knige. Moscow, 2010.)
- [Новик 2017] — *Новик А.А.* Utile dulci miscere: «поучительное и занимательное» в пуб-

- личных оптических зрелищах в Санкт-Петербурге и Москве первой половины XIX века // Художественная культура. 2017. № 2 (<http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/istoriya-i-sovremennost/5237.html> (дата обращения: 20.04.2022)).
- (Novik A.A. Utile dulci miscere: "pouchitel'noe i zanimatel'noe" v publichnykh opticheskikh zrelischakh v Sankt-Peterburge i Moskve pervoy poloviny XIX veka // Khudozhestvennaya kul'tura. 2017. № 2 (<http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/istoriya-i-sovremennost/5237.html> (accessed: 20.04.2022)).)
- [Сабурова, Эклоф 2016] — Сабурова Т., Эклоф Б. Дружба, семья, революция: Николай Чарушин и поколение народников 1870-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- (Saburova T., Jeklof B. Druzhiba, sem'ya, revolyutsiya: Nikolay Charushin i pokolenie narodnikov 1870-kh godov. Moscow, 2016.)
- [Смирнов 2017] — Смирнов Я.Е. «Вы не изменяете себе и носите в груди воспламененное сердце...» Письма А.И. Кельсиева А.А. Титову (публикация, исследования, комментарии) // Сообщения Ростовского музея. 2017. Вып. XXII. С. 132—230.
- (Smirnov Ja.E. "Vy ne izmenyaete sebe i nosite v grudi vosplamenennoe serdtse..." Pis'ma A.I. Kelsieva A.A. Titovu (publikatsiya, issledovaniya, kommentarii) // Soobshcheniya Rostovskogo muzeya. 2017. Vol. XXII. P. 132—230.)
- [Смолярова 2011] — Смолярова Т. Зримая лирика. Державин. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- (Smoljarova T. Zrimaya lirika. Derzhavin. Moscow, 2011.)
- [Трындин 2019] — Трындин Е.Н. Опτικο-механические фирмы России XIX — начала XX вв. М.: Политехнический музей, 2019.
- (Tryndin E.N. Optiko-mekhanicheskie firmy Rossii XIX — nachala XX vv. Moscow, 2019.)
- [Ченакал 1947] — Ченакал В.Л. Оптика в дореволюционной России. Краткий исторический обзор // Труды Института истории естествознания. 1947. Т. 1. С. 121—167.
- (Chenakal V.L. Optika v dorevoljucionnoy Rossii. Kratkiy istoricheskiy obzor // Trudy Instituta istorii estestvoznaniya. 1947. Vol. 1. P. 121—167.)
- [Dunn 1994] — Dunn B. Magic Lantern Shows and the British Army: Lecture Material in the Halifax Garrison in the 1860s // Canadian Heritage. Research Bulletin. 1994. № 304. P. 1—11.
- [Eifler 2017] — Eifler K. The Great Gun of the Lantern. Lichtbildereinstaz sozialer Organisationsen in Grossbritannien (1875—1914). Marburg: Schüren, 2017.
- [Encyclopedia 2001] — Encyclopedia of the Magic Lantern / Ed. by D. Robinson, S. Herbert, R. Crangle. London: The Magic Lantern Society, 2001.
- [Hetch 2001] — Hetch A. Carpenter & Westley // Encyclopedia of the Magic Lantern / Ed. by D. Robinson, S. Herbert, R. Crangle. London: The Magic Lantern Society, 2001.
- [Mannoni 2000] — Mannoni L. The Great Art of Light and Shadow. Archeology of the Cinema / Transl. by R. Crangle. Devon: University of Exeter Press, 2000.
- [Ryan 2004] — Ryan J.R. On Visual Instruction // The Nineteenth-century Visual Culture Reader / Ed. by V.R. Schwartz, J.M. Przyblyski. New York; London: Routledge, 2004. P. 145—150.
- [Smith, Herbert 2001] — Smith L., Herbert S. Slide Formats // Encyclopedia of the Magic Lantern / Ed. by D. Robinson, S. Herbert, R. Crangle. London: The Magic Lantern Society, 2001.
- [Wetton 2001] — Wetton J. John Benjamin Dancer // Encyclopedia of the Magic Lantern / Ed. by D. Robinson, S. Herbert, R. Crangle. London: The Magic Lantern Society, 2001. P. 84.

# СОВЕТСКИЙ КИНОЗРИТЕЛЬ И NEW CINEMA HISTORY

Кристина Танис  
**От составителя<sup>1</sup>**

Kristina Tanis  
From the Compiler

**Кристина Танис** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; старший научный сотрудник Института советской и постсоветской истории; старший преподаватель Школы философии и культурологии; кандидат культурологии) ktanis@hse.ru

**Kristina Tanis** (HSE University; Research Fellow at The Institute for Advanced Soviet and Post-Soviet Studies; Lecturer at School of Philosophy and Cultural Studies; PhD) ktanis@hse.ru.

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_115

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_115

В 2011 году в издательстве «Wiley-Blackwell Publishing» вышла книга, в заглавие которой было вынесено словосочетание «new cinema history» — «Explorations in new cinema history: Approaches and case studies» [Maltby et al. 2011]. Введение этого термина в научный оборот обозначило появление в публичном пространстве нового научного направления, получившего развитие в последние два десятилетия и нацеленного пересмотреть историю кино с точки зрения истории распространения, проката и демонстрации кинофильмов, практик посещения кинотеатров и потребления кинематографического продукта.

Уже в самом словосочетании «new cinema history» заложено противопоставление традиционной истории кино, или film history. Как утверждает один из идеологов new cinema history Ричард Малтби, это обусловлено тем, что интересы представителей нового направления смещены с фильма как ключевого объекта анализа для film history на кинематограф как на определенную форму социального и культурного обмена [Maltby 2011]. В этом контексте если традиционных историков кино и интересуют экономические, культурные или социальные аспекты, то скорее как предтечи, послужившие созданию того или иного кинематографического шедевра. Позволяя выявить комплекс эстетических кодов, актуальных для тех или иных кинематографических традиций, film history тем не менее остается в рамках кураторской перспективы на прошлое, со собственными ей стремлениями к иерархизации, классификации и оцениванию.

New cinema history, напротив, истории шедевров стремится противопоставить историю кино, в которую будет интегрирован зрительский опыт. Во мно-

---

1 Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

гом такое смещение фокуса внимания связано с тем, что это исследовательское направление стало результатом слияния двух параллельно развивающихся процессов — экономических и социологических практик изучения киноаудитории на протяжении всего XX века и институционального оформления дисциплины *film studies* в 1960-е годы и последующего усиления ее позиций в гуманитарных науках. Заимствуя методы и практики искусствоведческого или литературоведческого анализа, *film studies* тем не менее довольно долго рассматривало кинозрителя как текстуально сконструированную фигуру, лишенную собственной агентности [Branigan, Buckland 2015]. Ситуация начала меняться в конце 1980-х, с развитием когнитивной школы и феминистской теории кино, а также с наступлением ревизионизма в киноведческой науке, когда кинозритель получил социальную контекстуализацию. Одновременно всплеск интереса к аудитории случился в *television studies* и *cultural studies*. На стыке 1990—2000-х годов эти параллельно идущие процессы стали переплетаться, а дисциплинарные границы между ними — стираться.

В историографическом обзоре, посвященном *reception studies*, исследователи Даниэл Билтерест и Филипп Меерс выделяют шесть основных направлений изучения киноаудитории, активно развивающиеся в последние десятилетия [Biltreyst, Meers 2018]. В рамках первого направления исследуются практики и стратегии кинопоказа в перспективе структурных или институциональных контекстов, где, собственно, и происходит потребление кинематографического продукта [Gomerу 1992; Harper 2006]. Этот тип исследования часто дополняется второй перспективой, а именно количественными данными, будь то программы киносеансов, кассовые сборы или вместимость кинотеатров. Стоит отметить, что приверженцев этого направления интересуют не только тактики и стратегии кинопоказа, но и способ измерить индекс популярности того или иного фильма [Jurca, Sedgwick 2014; Thissen, Zimmerman 2016]. Третье направление исследований фокусируется на опыте соприкосновения с кинематографом, в центре внимания исследователей оказывается акт хождения в кино (*movie-going*) как социальный феномен [Kuhn 2002; Jernudd 2013]. Четвертый тип призывает обращать внимание на важность контекстуальных факторов. В этой перспективе восприятие кинофильма обусловлено не только его текстуальными свойствами, но и социальными, политическими, экономическими условиями, существующими официальными нормами интерпретации, а также зрительским конструированием собственного «я» [Klinger 1997; Staiger 1992; 2000; 2005]. Пятое направление связано с социальным составом аудитории, ролью кинематографа в повседневной жизни и дискурсивным конструированием киноаудитории [Grieverson 1999; Stokes 2019]. И наконец, шестое направление составляют так называемые *fan studies* или *star studies*, в рамках которых исследователи занимаются восприятием и конструированием образа кинозвезд [Hills 2002; Church 2015].

Какие-то из обозначенных направлений возникли задолго до появления термина «*new cinema history*» и послужили основой для этого научного движения. Например, один из идеологов *new cinema history* Мелвин Стоук именно Джанет Стайгер и ее историко-материалистический подход к исторической рецепции кино [Staiger 1992] называет среди исследований, оказавших на него наибольшее влияние [Stokes 2019]. Другие направления возникли уже в рамках нового движения. При всем многообразии методов, подходов и дисциплинарных перспектив все эти направления объединяет одно — фокус на кино-

зрителе. И в этом контексте введение термина «new cinema history» — это попытка, сохранив подобную вариативность, объединить существующие подходы к кинозрителю в единое «лоскутное одеяло» [Maltby 2011]. Здесь используются методы этнографических исследований, устной истории, *memory studies*, социальной географии, урбанистики и *digital humanities*. То есть в фокусе внимания исследователей оказывается аудитория в пространственном, темпоральном, социальном, экономическом и других измерениях, оставшихся ранее за рамками традиционного киноведческого анализа. Как следствие, на первый план выходит этнография, топография, картирование, используются методы пространственного анализа и геовизуализации.

Отчасти эта меж- и мультидисциплинарность обусловлена приходом в *new cinema history* исследователей из других областей. Например, экономист Джон Седжвик разработал POPSTAT — формулу, позволяющую работать с большим объемом количественных данных и рассчитать на их основе индекс популярности того или иного фильма, опираясь на такие параметры, как количество экранодней, вместимость кинотеатров, стоимость входного билета и количество киносеансов [Sedgwick 2011]<sup>2</sup>. Или культуролог Аннетт Кун использовала этнографический подход для изучения кинопамяти. Глубинные интервью с британцами, чей кинозрительский опыт пришелся на 1930-е годы, позволили исследовательнице выявить и описать типы кинопамяти, тесно связанные с коллективным опытом посещения кинотеатра [Kuhn 2002; 2011].

Распространенной практикой в рамках *new cinema history* является детальный анализ локальных схем кинопроката, построенный на сопоставлении количественных и качественных данных, будь то программы кинотеатров, опубликованные в прессе, архивные исследования или интервью, собранные при помощи устной истории. Иными словами, *new cinema history* представляет своего рода зонтичный термин, объединяющий множество научных подходов, методологий и локальных *case studies* с фокусом на киноаудиторию.

Настоящий блок статей представляет попытку переноса этой концептуальной рамки на историю советского кино. Несмотря на то что в последние десятилетия появляются исследования, посвященные институциональной [Белодубровская 2020; Вуазен и др. 2018], технологической [Кагановская 2021] и экономической [Чернева 2015; 2016; Tcherneva 2020] истории советского кинематографа, его роли в формировании советской субъективности [Kaganovsky 2008; Tanis 2021; Widdis 2017], история советского кино остается по-прежнему историей шедевров, в рамках которой, как правило, не рассматриваются фильмы, имевшие зрительский успех. Более того, статистика кассовых сборов, позволяющая сделать выводы относительно популярности того или иного фильма, все еще не собрана, не разработана сама методика сбора, расчета и анализа этих данных. Существующие исследовательские проекты на тему кассовых сборов отличаются сильным лакунарным характером и противоречивыми данными.

---

2 На советском материале с этой методикой работает команда исследователей Оксана Майстат, Андрей Муждаба, Георгий Шерстнев, Алиса Насртдинова, Елизавета Жданкова в рамках проекта «Кинопрокат Москвы и Ленинграда в 1920-е гг.». Проект доступен по ссылке: <https://www.sovietfilmspace.ru/> (дата обращения: 26.03.2020). Кроме того, автор данного текста и участники научно-учебной группы «Междисциплинарные и экспериментальные формы изучения социального времени в СССР» также собирают данные о кинопрокате в московских кинотеатрах после войны. Промежуточные результаты проекта публикуются впервые в рамках этого блока.

В качестве примера можно привести амбициозный проект о массовом спросе, осуществленный исследователями в 1980-е годы под руководством Майи Туровской и безвозвратно утерянный. В сохранившемся введении к проекту Туровская подробно объясняет методику сбора и анализа данных. Здесь для выявления лидеров кинопроката команда исследователей рассматривала три параметра:

...сбор за 11 месяцев со дня выпуска картины в прокат (принятая в СССР форма учета), количество копий и... оборот на копию. В условиях госмонополии проката это позволяет дифференцировать, с одной стороны, государственное предложение, во многом, но далеко не во всем определяющее зрительские предпочтения; с другой стороны — то, что мы назвали «приватным спросом» [Туровская 2010: 73].

К сожалению, введение к проекту — единственное, что от него осталось. Масштабная работа по сбору и обработке статистических данных советского кинопроката была полностью утрачена в ходе перипетий чуть ли не детективного характера. В начале 1990-х годов в русскоязычном культурном пространстве исследователи не нашли институций, заинтересованных в публикации полученных данных. Тогда было принято решение согласиться на предложение опубликовать результаты проекта в издательстве «Routledge». «Договор был заключен, текст отредактирован... и отослан в Англию и вроде уже переведен. Как вдруг. Согласно преданию, книжка погибла, ставши жертвой печально знаменитого вируса “I love you”» [Там же: 71]. Оригинальная версия пропала уже в Москве при невыясненных обстоятельствах. Вскоре Майя Иосифовна эмигрировала в Германию, собранные данные так и не были найдены, а сохранившееся введение с описанием методологии исследования было опубликовано в «Киноведческих записках».

Тем не менее в современном историографическом поле какие-то следы этой масштабной работы можно обнаружить. Так, например, списки лидеров советского кинопроката Сергея Кудрявцева составлены на основе данных из этого проекта [Кудрявцев 2015]. Обнаружив их в архивах Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства (ВНИИК) в 1995 году, Сергей Кудрявцев, в прошлом сотрудник отдела прогнозирования зрительского успеха фильмов Главкинопроката, внес свои коррективы в данные и на этой основе составил списки лидеров советского кинопроката. Однако сложность работы с этими списками заключается в том, что в них, во-первых, отсутствуют ссылки на источники, а во-вторых — не описана методика их обработки<sup>3</sup>.

Кассовые сборы далеко не единственная лакуна в современной историографии: вызывают вопросы организации и практики кинопроката в СССР, циркуляции кинокопий, взаимоотношения нормы восприятия и интерпретации кинематографа и субъектного опыта кинозрителя, сосуществования киносетей в условиях конкуренции. Этот блок едва ли сможет ответить хотя бы на малую часть этих вопросов, но наша цель будет достигнута, если он позволит хотя бы приблизиться к пониманию советского кинозрителя. Построенный по хронологическому принципу, блок статей охватывает концепции и практики советского кинозрительства с 1920-х по 1970-е годы.

---

3 Количество зрителей по некоторым советским фильмам приведено в книге: [Землянухин, Сегида 1996]. Однако и здесь авторы не дают ссылок и не объясняют на каких источниках основаны эти данные.

Открывает тему советского зрителя статья **Елизаветы Жданковой**, посвященная советским кинотеатрам периода нэпа как пространству для формирования и воспитания «нового советского человека». Обращаясь к социологическим исследованиям, при помощи которых Ассоциация революционной кинематографии стремилась выявить потребности и предпочтения «нового зрителя» в зависимости от его возраста, социального происхождения, партийности и других показателей, Елизавета Жданкова рассматривает, из каких компонентов складывался идеологический конструкт «советского зрителя» и насколько приписываемые ему потребности соотносились с запросами реальной аудитории городских кинотеатров первого послереволюционного десятилетия.

В фокусе исследования **Георгия Шерстнева** дискуссия рубежа 1920—1930-х годов о *понятности* советского фильма. Выдвинутое на Первом Всесоюзном партийном совещании по кинематографии 1928 года требование «формы, понятной миллионам», инициировало дискуссию об использовании зрительских способностей, потребностей и практик. Анализируя специфику данной дискуссии и ее места в истории советского кино, автор прослеживает способность зрителя к интерпретации увиденного и способы использования таких понятий, как язык, чтение, символ, заумь, эксперимент. Статья Георгия Шерстнева позволяет увидеть советскую кинокультуру 1920—1930-х годов как единый комплекс, в котором сосуществуют реакции и запрос аудитории, риторические манипуляции с ними, экономика, политика, эстетика и технология советского кино.

Текст **Кристины Танис** и **Анастасии Балыковой** является первой попыткой переноса метода POPSTAT на историю советского кинопроката. Собрав количественные данные по прокату в московских кинотеатрах (1947—1950), исследовательницы рассчитали список фильмов с наиболее высоким индексом популярности (POPSTAT). Однако поскольку метод был разработан для кинопроката, функционирующего в рамках капиталистического рынка, его перенос на советский контекст потребовал некоторых корректив. Текст включает в себя характеристику метода и возможностей его применения, контекстуализацию полученных данных и заключительные комментарии авторов. Настоящее исследование показывает, что при переносе на советский материал POPSTAT позволяет выявить не индекс популярности, а скорее локальные практики кинопроката, в рамках которых государственное планирование и зрительский спрос пересекаются.

Статья **Ирины Черневой** рассматривает государственный проект реформирования советской инфраструктуры показа фильмов с 1955-го по 1971 год. Опираясь на понятие «циркуляторной местности» Ива Коэна [Cohen 2008], исследовательница анализирует перенос зарубежных экономических моделей, культурных политик и архитектурных образцов на советскую почву. В своей статье Ирина Чернева уделяет особое внимание прокату и посещению кинотеатров, дебатам научных, административных и кинематографических кругов о реформаторских тенденциях и их влиянию на общество, а также восприятию и переносу Советским Союзом иностранных моделей. При помощи архивных источников, обнаруженных в центральных архивах России и постсоветских государств (Латвии, Литвы, Эстонии), исследовательница показывает, как экспериментальные формы кинозрелища превращаются в новую норму, которая должна была стать повседневностью для государственной киносети.



## Библиография / References

- [Белодубровская 2020] — *Белодубровская М.* Не по плану: кинематография при Сталине / Пер. с англ. Л. Мезенова. М.: Новое литературное обозрение, 2020.  
(*Belodubrovskaya M.* Not According to Plan: Film-making under Stalin. Moscow, 2020. — In Russ.)
- [Буазен и др. 2018] — Пережить войну. Киноиндустрия в СССР, 1939—1949 годы / Ред. В. Буазен, В. Познер, И. Чернева. М.: РОССПЭН, 2018.
- (*Perezhit' voynu. Kinoindustriya v SSSR, 1939—1949 gody* / Ed. by V. Vuazen, V. Pozner, I. Cherneva. Moscow, 2018.)
- [Землянухин, Сегиди 1996] — *Землянухин С., Сегиди М.* Домашняя синематека: отечественное кино 1918—1996. М.: Дубль-Д, 1996.
- (*Zemljanukhin S., Segida M.* Domashnyaya sinemateka: otechestvennoe kino 1918—1996. Moscow, 1996.)
- [Кагановская 2021] — *Кагановская Л.* Голос техники. Переход советского кино к звуку. 1928—1935 / Пер. с англ. Н. Рябчиковой. СПб.: Academic Studies Press; Библиороссика, 2021.
- (*Kaganovskaya L.* The Voice of Technology: Soviet Cinema's Transition to Sound. 1928—1935. Saint Petersburg, 2021. — In Russ.)
- [Кудрявцев 2015] — *Кудрявцев С.* Почти сорок четыре тысячи: персональная киноэнциклопедия Сергея Кудрявцева: В 3 т. М.: Издательские технологии Т8, 2015.
- (*Kudryavtsev S.* Pochti sorok chetyre tysyachi: personal'naya kinoentsiklopediya Sergeya Kudryavtseva: In 3 vols. Moscow, 2015.)
- [Туровская 2010] — *Туровская М.* Кинопроцесс: 1917—1985. Предисловие // Киноведческие записки. 2010. № 94/95. С. 70—89.
- (*Turovskaya M.* Kinoprocess: 1917—1985. Predislovie // *Kinovedcheskie zapiski*. 2010. № 94/95. P. 70—89.)
- [Чернева 2015] — *Чернева И.* Рынок против плана? Эксперименты в организации и оплате труда в советском кино (1961—1976). Часть первая // *Soviet History Discussion Papers*. 2015. Vol. 7 ([https://prae.perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva\\_rynok](https://prae.perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva_rynok) (дата обращения: 27.03.2020)).
- (*Cherneva I.* Rynok protiv plana? Eksperimenty v organizatsii i oplate truda v sovetskom kino (1961—1976). Chast' pervaya // *Soviet History Discussion Papers*. 2015. Vol. 7 ([https://prae.perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva\\_rynok](https://prae.perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva_rynok) (accessed: 27.03.2020)).)
- [Чернева 2016] — *Чернева И.* Рынок против плана? Эксперименты в организации и оплате труда в советском кино (1961—1976). Часть вторая // *Soviet History Discussion Papers*. 2016. Vol. 9 ([https://prae.perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva\\_rynok\\_ii](https://prae.perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva_rynok_ii) (дата обращения: 27.03.2020)).
- (*Cherneva I.* Rynok protiv plana? Eksperimenty v organizatsii i oplate truda v sovetskom kino (1961—1976). Chast' vtoraya // *Soviet History Discussion Papers*. 2016. Vol. 9 ([https://prae.perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva\\_rynok\\_ii](https://prae.perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva_rynok_ii) (accessed: 27.03.2020)).)
- [Билтерейст, Мейерс 2018] — *Билтерейст Д., Мейерс Ф.* Film, cinema and reception studies. Revisiting research on audience's filmic and cinematic experiences // *Reception Studies and Audiovisual Translation* / Ed. by E. Di Giovanni, Y. Gambier. Amsterdam: John Benjamin, 2018. P. 21—42.
- [Браниган, Бакланд 2015] — *Branigan E., Buckland W.* The Routledge Encyclopedia of Film Theory. London; New York: Routledge, 2015.
- [Church 2015] — *Church D.* Grindhouse Nostalgia. Memory, Home video, and Exploitation Film Fandom. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- [Cohen 2008] — *Cohen Y.* Les localités circulatoires // *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*. 2008. № 42. P. 253—282 (<http://ccrh.revues.org/3483> (accessed: 27.03.2021)).
- [Gomery 1992] — *Gomery D.* Shared pleasures: A history of movie presentation in the United States. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- [Grieverson 1999] — *Grieverson L.* Why the audience mattered in Chicago in 1907 // *American movie audiences: From the turn of the century to the early sound era* / Ed. by M. Stokes, R. Maltby. London: British Film Institute, 1999. P. 79—91.
- [Harper 2006] — *Harper S.* Fragmentation and Crisis // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2006. Vol. 26. Iss. 2. P. 361—394.
- [Hills 2002] — *Hills M.* Fan Cultures. London; New York: Routledge, 2002.
- [Jernudd 2013] — *Jernudd A.* Cinema Memory: National Identity as Expressed by Swedish Elders in an Oral History Project // *Northern Lights*. 2013. Vol. 11. No. 1. P. 109—122.
- [Jurca, Sedgwick 2014] — *Jurca C., Sedgwick J.* The Film's the Thing: Moviegoing in Philadelphia, 1935—36 // *Film History*. 2014. Vol. 26. № 4. P. 58—83.

- [Kaganovsky 2008] — *Kaganovsky L.* How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008.
- [Klinger 1997] — *Klinger B.* Film history terminable and interminable: Recovering the past in reception studies // *Screen*. 1997. Vol. 38. № 2. P. 107—128.
- [Kuhn 2002] — *Kuhn A.* Dreaming of Fred and Ginger: cinema and cultural memory. New York: New York University Press, 2002.
- [Kuhn 2011] — *Kuhn A.* What to do with Cinema Memory? // *Explorations in new cinema history: approaches and case studies* / Ed. by R. Maltby, D. Biltereyst, Ph. Meers. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. P. 85—99.
- [Maltby 2011] — *Maltby R.* New Cinema Histories // *Explorations in new cinema history: approaches and case studies* / Ed. by R. Maltby, D. Biltereyst, Ph. Meers. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. P. 3—41.
- [Maltby et al. 2011] — *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies* / Ed. by R. Maltby, D. Biltereyst, Ph. Meers. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.
- [Sedgwick 2011] — *Sedgwick J.* Patterns in First-Run and Suburban Filmgoing in Sydney in the mid 1930s // *Explorations in new cinema history: approaches and case studies* / Ed. by R. Maltby, D. Biltereyst, Ph. Meers. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. P. 140—159.
- [Stokes 2019] — *Stokes M.* How I became a new cinema historian. London: Routledge, 2019.
- [Staiger 1992] — *Staiger J.* Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- [Staiger 2000] — *Staiger J.* Perverse spectators: The practices of film reception. New York: New York University Press, 2000.
- [Staiger 2005] — *Staiger J.* Media reception studies. New York: New York University Press, 2005.
- [Tanis 2021] — *Tanis K.* La réception des films trophées en URSS dans les années 1940 et 1950 // *Revue des études slaves*. 2021. Vol. XCII. № 1. P. 107—117.
- [Tcherneva 2020] — *Tcherneva I.* L'effort de guerre des exploitants non-professionnels du cinéma en URSS (1939—1949). L'introduction de la logique marchande au détriment de la fonction propagandiste // *Conserveries mémorielles*. 2020. № 24 (<http://journals.openedition.org/cm/4411> (accessed: 27.03.2021)).
- [Thissen, Zimmerman 2016] — *Cinema Beyond the City: Small-Towns & Rural Film Culture in Europe* / Ed. by J. Thissen, C. Zimmerman. London: Palgrave, 2016.
- [Widdis 2017] — *Widdis E.* Socialist Senses: Film, Feeling, and the Soviet Subject, 1917—1940. Indiana: Indiana University Press, 2017.

Елизавета Жданкова

# Кинотеатр для «нового человека»:

ДОСУГ И КИНО В СССР В 1920-е ГОДЫ

Elizaveta Zhdankova

Cinema theatres for the “new man”: leisure and cinema in the USSR in the 1920s

**Елизавета Жданкова** (независимый исследователь) ezhdankova@gmail.com.

**Elizaveta Zhdankova** (Independent researcher) ezhdankova@gmail.com.

**Ключевые слова:** кинотеатр, досуг, 1920-е, новый человек, новый зритель, нэп

**Key words:** new man, new soviet viewer, new economic policy

УДК/UDC: 379.8.093.

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_122

УДК/UDC: 379.8.093.

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_122

На протяжении 1920-х годов существовало представление о том, что новому пролетарскому зрителю нужно качественно другое кино, кинотеатры и досуг в целом, нежели до-революционной публике. В контексте утопического проекта о «новом человеке» и «новом быте» рассматривается вопрос о том, кто такой «новый советский зритель», насколько вообразимый идеологами «новый зритель» и приписываемые ему потребности соотносились с запросами реальной аудитории городских кинотеатров периода нэпа. Через призму этого идеологического конструкта обозначается идейный разрыв между проектом советского кино как части культурной революции и досуговыми практиками первого послереволюционного десятилетия.

In the 1920s, there existed a conception of new proletarian viewers who needed a different kind of cinemas and leisure than the pre-revolutionary public. The article is devoted to the image of the “new soviet viewer” in the wider context of a utopian project about the “new man” and the “new everyday life”. It considers a correlation between the “new viewers” imagined by ideologists and the interests attributed to them and the demands of the real audience of the city cinemas of the NEP period. The conceptual gap between the project of Soviet cinema as part of the Cultural Revolution and the leisure practices of the first post-revolutionary decade is highlighted through the prism of this ideological construct.

В СССР, как и во многих других странах в 1920-е годы, наиболее востребованными оставались старые привычные форматы отдыха, и одним из самых популярных видов городского досуга<sup>1</sup> был кинематограф. На протяжении 1920-х годов существовало представление о том, что новому пролетарскому (кино)зрителю нужно качественно другое кино, нежели старой — преимущественно буржуазной — публике. Нередко вокруг этого тезиса велись дебаты, как и вокруг самой идеи пролетарской культуры, однако характерно само возникновение этой идеи. В период новой экономической политики кино находилось в странном положении полугосударственного, участного бизнеса, когда советский кинопрокат предпринимал попытки сделать идеологические

---

1 Я намеренно опускаю вопрос о кинофикации и развитии кинотеатральной сети в деревне, поскольку в идеологической политике государства кинофикация и использование кино в качестве агитационного инструмента (как политического, а также антирелигиозного, антиалкогольного) во многом было нацелено на деревню, и ситуация с деревенским кинопрокатом разительно отличалась от городского.

«товары» популярными и коммерчески выгодными в глазах зрителя. Зачастую те меры, которые принимались руководителями киноиндустрии для советизации кинематографа, не отвечали скромным требованиям зрителей. Я рассмотрю некоторые аспекты организации кино как досуга, в частности попытки совместить развлекательный и пропагандистский компоненты, а также то, как это воспринималось зрителями в первое послереволюционное десятилетие. Как должен был проводить свое свободное время новый советский зритель и был ли он действительно новым?

Образ «нового советского человека» и «нового зрителя» в виде идеологического конструкта вскользь упоминается во многих исследованиях, посвященных кинематографу и в целом культурной политике 1920-х годов (см., например: [Плаггенборг 2000; Цивьян 1991; Kenez 2001; Youngblood 1992]). Гораздо реже исследователи обращают на него отдельное внимание и работают с теми смыслами, которыми идеологи или художники наделяли это понятие и изучали «нового зрителя» [Тогорова 2017]. Автор одной из самых значительных работ, посвященных изучению нового советского зрителя, Г. Юсупова, анализируя наиболее популярные фильмы 1920-х годов, приходит к следующему выводу:

...государство, власть, идеологический аппарат были заинтересованы в едином зрителе и пытались, «политизируя» досуг, содействовать его «целостности» посредством организованных бесплатных посещений, коллективных культпоходов, через цензурное регулирование репертуара, ценовую политику и т.д. [Юсупова 2016: 263].

Отталкиваясь от идеи понимания кинотеатра как популярного места проведения массового досуга, я рассматриваю, какие шаги предпринимались для того, чтобы утопический проект о «новом человеке» и «новом быте» воплотился в жизнь — и почему воображаемый идеологами «новый зритель» не соответствовал реальному зрителю, оказывавшему сопротивление предписываемым ему потребностям. Моя задача — обозначить разрыв между проектом, конструирующим кино как части культурной революции, и реальными практиками периода нэпа. Можно констатировать, что в 1920-е годы так и не сложился новый вид досуга в кино и не сформировался «новый человек», который коренным образом иначе проводил бы свое свободное время. Одновременно реальный советский зритель, безусловно, представлял собой новый тип субъекта, который отличался как от зрителя дореволюционного, так и от идеологически конструируемого «нового зрителя».

## «Новый зритель»

Кем (не) был тот самый советский человек в кинотеатре — «новый зритель»? Этот вопрос обсуждали во многих организациях — он занимал членов Ассоциации революционной кинематографии (АРК), ВГИКа, Общества друзей советского кино, Пролеткульта, Наркомпроса и других организаций, несколько лет даже существовал журнал под названием «Новый зритель». В центре внимания их дискуссий оказывались «новые люди»: «новизна» их прежде всего классовая, гендерная, возрастная, а также национальная и (анти)религиозная. Референтная группа «новых людей» включала и многочисленное крестьянство, принесшее с собой в город черты деревенской культуры досуга.

Новым адресатом всей культурной политики в соответствии с общей идеологической рамкой становятся в первую очередь рабочие и крестьяне. Рабочие, живущие в городах, представляются одновременно и наиболее важными, и наиболее требовательными зрителями. Так, в журнале АРК, члены которой наиболее активно обсуждали вопрос о «новом зрителе», рисуется идиллическая картина рабочего, требующего чего-то качественно отличного от того, чего хочет мещанин:

После революции в кино пришел новый зритель — рабочий, рабочий интеллигент, красноармеец-крестьянин. (В ближайшие годы надвигаются многомиллионные массы зрителя чисто крестьянского.) Мелкая буржуазия отходит на задний план, и очень скоро ее заставят смотреть то, что будет требовать рабочий<sup>2</sup>.

Самим зрителям образ «нового человека — правильного зрителя советского кино» транслировался через популярную кинематографическую прессу, которую зрители покупали в кинотеатрах. В более специальных журналах — в первую очередь в «Киножурнале А.Р.К.» — уже сами кинематографисты дискутировали на тему «нового зрителя», его потребностей и путей воспитания.

В число «новых людей» не вошли не только нэпманы, «бывшие», мелкая буржуазия и т.д., но и их дети, несмотря на то что именно дети были важнейшими объектами воспитания в целом. О детях рабочих и крестьян идеологи в первую очередь говорили в терминах «людей новой расы», «людей будущего», «граждан 1940-го года» и т.д. Задача воспитания нового, лояльного к власти и революционно настроенного поколения зрителей прямым образом отразилась и на интересе властей к развитию детского кинематографа. В 1920-е годы конструировался образ «нового зрителя», испытывающего потребность в определенном наборе ценностей: познавательность фильмов, их революционная направленность, интерес к бытовым сюжетам, аскетичность обстановки и культурность досуга в целом.

## «Твердые рельсы науки»

Задача воспитания «нового зрителя» тесно переплеталась с особенностью кинематографа первого десятилетия советской власти, который должен был одновременно быть и коммерчески успешным, востребованным у зрителя, и идеологически выверенным. Режиссеров упрекают в ориентации на старого дореволюционного зрителя, который противопоставляется зрителю новому, массовому:

...на первой очереди, мне думается, стоит вопрос об изучении зрителя. Наши старые режиссеры, да и молодые (чего закрывать глаза), живут знанием обывательских, в лучшем случае — интеллигентских вкусов и психологии. О массовом рабочем, а тем более крестьянском зрителе они знают мало или ничего. Чтобы воздействовать на зрителя, надо знать, в какую точку его психики направить определенное воздействие экрана и как образ им воспринимается. Американцы, изучая своего зрителя, ищут у него самой слабой струнки и на нее бьют. Оттого их картины действуют разлагающе на классовое сознание рабочих масс. Нам надо ис-

---

2 Лебедев Н. 67 ответов // Киножурнал А.Р.К. 1925. № 1. С. 21.

кать, может быть, самой сильной струнки у нашего массового зрителя. Искания уже начались<sup>3</sup>.

Эти искания начались в форме социологических исследований, которые должны были строго научным методом выявить потребности и предпочтения нового зрителя, в зависимости от его возраста, социального происхождения, партийности и других показателей:

...работа советской кинематографии в ближайшие 3—5 лет (пока пролетариат не выкует новых кинопроизводственников) сугубо сложна: на базе неустойчивого современного быта чужими руками создавать нужные рабочему и крестьянину картины. И здесь во весь рост встает вопрос о переходе от интуитивных методов работы на твердые рельсы науки<sup>4</sup>.

Научный подход к изучению потребностей рабочего зрителя стал большим направлением в АРК, внутри которой была организована отдельная социологическая секция, которая занималась созданием и обработкой социологических анкет. Первый опыт опроса кинозрителей положил начало большому научному изучению кино, в печатном органе АРК создана отдельная рубрика «Вопросы социологии кино». Подъем интереса к социологии кино и непосредственно к потребностям зрителей как раз пришелся на 1920-е годы [Фохт-Бабушкин 2013]. В поздние 1920-е и первой половине 1930-х годов произошла политизация исследовательской практики, и фокус сместился в пользу изучения физиологии, а затем психологии кинозрителей [Тогорова 2017], а метод анкетирования и опросов ушел в прошлое. Анкеты позволяли услышать лишь часть голосов, выборка была узкой, однако это был один из самых богатых источников по изучению мнений кинозрителей. Несмотря на то что самое важное в кино — просмотр фильма, изучение касалось и вопросов бытовой неустраивенности, и условий просмотра кинокартины [Zhdankova 2013]. Из этих анкет мы обнаруживаем, что кинематограф представлялся посетителям неким досуговым центром, вокруг которого могла быть устроена целая индустрия, как это делалось, например, в США и Европе. Но важнейшим вопросом в после-революционное время было хотя бы обеспечение доступности кино для рабочих масс.

Образ «нового зрителя» — культурного и сознательного — нередко проговаривался через дуализм и противопоставление. «Новый зритель» — это зритель *не буржуазный, не западный, не мещанский*. Так, пресса высмеивала мещанский настрой зрителей и подчеркивала отличие советского кинотеатра и кинозрителя от западного. Это отличие во многом заключалось в советском антураже, в обстановке фойе (наличие читален, плакатов, лозунгов, красных уголков), идеологизированности репертуара, но сами практики посещения кинотеатров незначительно отличались от дореволюционного периода или западных стран. Посещение кинотеатров нередко рассматривалось в негативном ключе — как бездеятельный досуг и праздное времяпрепровождение. Предполагалось, что новый рабочий зритель должен проводить свое время деятельно и «учиться» на примере кинофильмов, а не приходить в кино для

---

3 Курс А. О кинообщественности, зрителе и некоторых неприятных вещах // Кино-журнал А.Р.К. 1925. № 3. С. 3.

4 Лебедев Н. 67 ответов. С. 23.

праздного отдыха. И если рабочему хотелось кино, то правильным было бы отправиться за этим в рабочий клуб.

## В рабочий клуб или в кинотеатр?

После окончания Гражданской войны стремительно растет сеть рабочих клубов, которые должны были обеспечивать культурный досуг рабочего непосредственно при производстве, влетая тем самым досуг в ткань идеологической повестки [Ульянова 2017]. Клубы компенсировали недостаток культурных учреждений на рабочих окраинах. Через клубные организации в рабочую среду должны были проникать новая пролетарская культура и представления о новом быте, которые конкурировали бы за время рабочего с кабаками, церковью и теми заведениями, которые толкали его на девиантное поведение. Нередко основным мотивом для того, чтобы отправиться в рабочий клуб, было именно кино. Послереволюционная система советского кинопроката была четко разделена на коммерческие кинотеатры, привычные для западного и дореволюционного кино и так называемый клубный прокат, то есть кинопоказы в рабочих клубах при заводах и разных учреждениях. Попытки власти организовать отдельные кинотеатры для «нового зрителя» и идея пролетарской культуры вступали в противоречие с потребностями самой публики: власть создавала новые клубы в рабочих районах, но они не пользовались популярностью среди публики из-за отсутствия инфраструктуры; привлекательными оставались «неправильные» буржуазные кинотеатры с хорошими оркестрами и просторными залами. Вместе с тем и в адрес клубов ближе к закату нэпа копилась претензия за чрезмерное увлечение кинопоказами<sup>5</sup>. Причина состояла в том, что вопреки идеологическим ориентирам клубы рассматривали кино как одну из существенных статей дохода и старались получить популярные у зрителей фильмы, не всегда отвечающие идеологической задаче клубной работы и целям воспитания людей новой формации.

Кинопоказ в клубе мыслился как акт коллективный, поскольку коллективизм и массовость — это главные черты нового досуга «нового человека». На крупных предприятиях создавались условия для досуга рабочего и его семьи, пользуясь терминологией эпохи, «без отрыва от производства». В условиях, когда индивидуализм в отдыхе не поощряется, сама структура и организация пространства должна была работать на вынужденное взаимодействие и коллективные формы времяпрепровождения. Самые смелые умы, наподобие Константина Мельникова, так поясняли новую архитектуру клубов:

Новый же быт, современный, требует от строителей и новых форм архитектуры, поэтому принципиальную сторону клубного дела следует уточнить и выразить ее конкретно. Чтобы приучиться быть общительным, работа ведется не в отдельном изолированном помещении, а на открытой арене, на публичных глазах масс, следовательно в здании должна быть система залов [Мастера... 1975: 164].

Рабочему приписывается потребность в первую очередь в полезном занятии: «Малосознательный рабочий ищет прежде всего развлечение и всякий труже-

---

5 После VII съезда профсоюзов СССР // Рабис. 1927. № 1. С. 6.

ник отдых»<sup>6</sup>. Развлекательные, «неправильные» виды времяпрепровождения должны были служить приманкой для рабочего, который потом постепенно перековывался бы и переходил в другие, более важные кружки, привыкая к обстановке клуба. Даже если фильмы не соответствовали идеологическим требованиям, отказаться от показа кино нередко означало потерять публику вовсе: «Юнсекция возражала против этой картины, но боялась, что без кино-постановки молодежь перестанет ходить в клуб и согласится на “Варьетэ”»<sup>7</sup>. Газеты и журналы публиковали списки кинофильмов, одобренных для клубного проката, таким образом выделяя отдельную категорию клубного кино. Показы в клубах происходили несколько раз в неделю. Для рабочих, относящихся к данному клубу, устанавливалась специальная льготная цена, но даже для посторонних билеты на такие показы были значительно дешевле, чем в хороших коммерческих кинотеатрах. Дискурс о кардинальном отличии публики этих заведений был устойчивым на протяжении 1920-х — начала 1930-х годов, и считалось, что зрители разных социальных слоев предпочитают кинотеатры разного толка<sup>8</sup>.

Несмотря на декларируемый классовый дискурс, публика зачастую смешивалась и будущие «новые люди» предпочитали проводить время по-старому. Многие рабочие предпочитали кинотеатры в центре города, так называемые кинотеатры первого экрана, где шли премьеры и фильмы в хорошем качестве. Они доходили до кинотеатров и клубов на рабочих окраинах через несколько недель, а то и месяцев, уже потрепанными и потерявшими свою популярность. Идея продвижения клубного кино некоторое время витала в воздухе. Однако через десять лет после Октябрьской революции, в 1927 году, стало невозможным отрицать преобладающий интерес рабочего зрителя к «буржуазным» кинотеатрам. В рамках подготовки к всесоюзному совещанию по кинематографии в 1928 году проводились опросы рабочих кинозрителей как в кинотеатрах, так и в клубах, и одной из принципиальных задач этих опросов было выяснить, почему зрители предпочитают для своего досуга именно кинотеатры<sup>9</sup>.

Результаты опросов показали, что «новому человеку», так же как и «старому», хотелось прежде всего комфорта — одной идеи нового революционного пространства в клубе было недостаточно. Этот вывод шел вразрез с идеями пролетарской культуры и ориентацией Пролеткульта на борьбу с мещанством и обывательщиной [Булавка 2012]. Рабочий зритель отвечал, что он предпочитает кинотеатры, потому что в них можно отдохнуть культурно, в приятной атмосфере, без давки:

В государственных театрах помещение обширнее, там есть и курилка, и фойе хорошее. Если кто что и сделал, то к нему подойдут и сделают вежливый выговор. А у нас разговор короткий, если сделал что-нибудь, то подойдут к тебе и за шиворот или толкнут в бок. В государственных театрах этого нет<sup>10</sup>.

6 Селицкий П. Рабочие клубы // Вестник профсоюзов. 1923. № 1. С. 77.

7 За культурный досуг молодежи. Информационный обзор. М.: Мосполиграф, 1928. С. 33—34.

8 Скородумов Л. Зритель и кино // Пролетарское кино. 1932. № 19—20. С. 49.

9 Голос рабочего кинозрителя по вопросам кино // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 1. Д. 363.

10 Там же. Л. 14.



Число хулиганов в клубах сводило на нет идею об ответственном и целеустремленном «новом человеке»: «Не пройдет ни одного концерта, киносеанса, ни одной лекции, чтобы местная шпана не напомнила о себе: то шапку собьют с кого-нибудь, то растащат товар с буфета, то ни за что ни про что осмеют, освищут артистов»<sup>11</sup>. Администраторы кинотеатров хорошо понимали запрос на культурное времяпрепровождение:

...кино в клубе — это лишь цеховое кино, где рабочие и служащие одного предприятия, или шире — одного союза — варятся в собственном соку, где у них является запрос побыть «на людях». Этот запрос — существенный фактор в деле существования коммерческих кино, где во многих случаях и тепло, и светло, и шумно, и хорошие оркестры, и оборудованные читальни, и шашки, и шахматы, т.е. все то, что отвлекает посетителя от повседневных мелочных забот<sup>12</sup>.

Одним из аргументов зрителей в предпочтении кинотеатров оказался интерес к кинохронике, которую показывали в начале сеанса: «Недостаток в том, что киножурнал попадает в клуб через год, после того как вышел в городе. Если кинохроника запаздывает, то какого черта ее смотреть?»<sup>13</sup> Это слова рабочего с крупной ткацкой фабрики, где работало около четырех тысяч человек, клуб этой фабрики считался хорошим. Его коллеги высказывают те же претензии. Недовольны организацией просмотров кино в клубах были рабочие с крупных фабрик и заводов, которые могли позволить себе организовать досуг лучше, чем более мелкие предприятия. В клубы картины приходили в уже очень потрепанном состоянии, и из-за разрывов пленки иногда было даже сложно следить за сюжетом. Помимо всего прочего, клубы принимали зрителей всего несколько раз в неделю<sup>14</sup>, в то время как кинотеатры работали каждый день и до поздней ночи, а кое-где бывали даже ночные сеансы. Для большинства же рабочих причина была именно в том, что в кино были те составляющие досуга, которые отсутствовали в клубе, когда поход в кино сопровождался многими дополнительными удовольствиями:

Одна из причин тяги рабочих в кино, а не в клуб та, что в клубе нет порядочной музыки, нет газет, так что отдых получается неполный, в то время как в кино бывает хорошая музыка, а в некоторых кино в ожидании начала сеанса можно поиграть в шахматы, шашки, прочесть газету или какой-нибудь журнал. Все это больше располагает к кинотеатру<sup>15</sup>.

Однако тема различия между старой буржуазной и новой пролетарской публичной центральных и окраинных кинотеатров всячески педалируется и в прессе, и даже в художественной литературе. Так, в политически выверенной пьесе «Константин Терехин» («Ржавчина») 1927 года воспроизводится диалог двух отрицательных персонажей: «Только публика у нас в кино неинтеллигентная, заводских много, комсомольцев. Одно слово — пролетариат» [Киршон, Успенский 2014]. Образ «кино на окраине» рисуется прессой категорически отличным от центральных кинотеатров за счет этой советской пролетарской пуб-

11 Ленинградская правда. 1926. 6 января.

12 Если бы... // Киножурнал АРК. 1926. № 3. С. 24.

13 Голос рабочего кинозрителя по вопросам кино // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 363. Л. 12.

14 Пятилетний план кинофикации РСФСР // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 359. Л. 46.

15 Голос рабочего кинозрителя по вопросам кино. Л. 14.

лики. Но даже в статье, написанной в бравурном тоне, воспевающей кино на окраине как место, где кино принимают как искусство, а не как развлечение, автор не может обойти вниманием такие моменты, как, например, дикая давка на входе — «если бы фойе вдруг загорелось, давка на входе не могла бы быть жесточеннее. Тут приходится беречь не карманы, как в центре, а руки и ноги и, может быть, головы»<sup>16</sup>. Или постоянно рвущуюся киноленту, которую мотали чрезвычайно быстро, чтобы успеть прокрутить всю картину и передать ее на мотоцикле в следующий кинотеатр, поскольку копии фильмов были в дефиците. Посетители избегали при возможности посещать клубы, предпочитая дорогие кинотеатры в центре. Власть постоянно заботилась о расширении сети кинотеатров, не имея ресурсов обеспечить так называемое культурное оснащение кино: читальни, уголки с газетами, выставки, радио, почтовые ящики и т.д. Рабочие с окраин, однако, в большинстве случаев хотели бы ходить в ближайший кинотеатр — если бы они могли там культурно отдохнуть. Конечно, это зависело от уровня доходов, но при возможности в центральные кино стремились даже беспризорники.

Объектом научного интереса было и отношение зрителей друг к другу. Предполагалось, что пролетарский зритель предпочитает такую же публику. Как зрители относились к тем, кто посещает те или иные кинотеатры? «Не согласен с вопросом “нравится ли публика”. Это может навести сомнения, понятно, что рабочему нэпманская публика не нравится и задавать такой вопрос глупо», — говорит молодой рабочий в анкете в ответ на соответствующий вопрос, но тем не менее посещает именно дорогой центральный кинотеатр<sup>17</sup>. Главное различие в публике зрителям виделось не совсем в том, в чем его видела официальная пресса и исследователи, не в классовом различии аудитории — главной проблемой зрители называют хулиганство в кино. «В “Антей” хожу из-за близости, но для такого театра билеты дороги, публика посещает больше хулиганы»<sup>18</sup>. В прессе обличение хулиганства, «мордобоя» и других девиации в кино выражались к призывам начать кампанию по их искоренению<sup>19</sup>.

## Революционные фильмы под цыганский романс

Из-за системы кинопроката, когда одну ленту за вечер показывали в нескольких кинотеатрах, сбивалось расписание, время ожидания могло длиться до нескольких часов, и отсутствие скамеек отталкивало от некоторых кинотеатров или клубов. Потребность в развлечениях и бездеятельном отдыхе, с одной стороны, не поощрялись, с другой — это время ожидания можно было рационально использовать для политпросвещения. Организация развлечений в ожидании начала киносеанса была важной частью функционирования кинотеатра. Эти развлечения, с одной стороны, не были объектом особого интереса руководящих органов и часто оставались неподконтрольны им. Одновременно

16 Павлов Г. Кино на окраине // Советский экран. 1927. № 1. С.:5.

17 «Самоотчет зрителя Московских кинотеатров»: в кинотеатре «Арс». 1928 // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 390. Л. 6.

18 «Самоотчет зрителя Московских кинотеатров»: в кинотеатре «Антей». 1928 // Там же. Л. 272.

19 Мордобой в кино // Советский экран. 1926. № 50. Вместо помощи препятствие // Советский экран. 1926. № 48.

с этим за невозможностью внедрить в кино удовлетворяющий идеологическим задачам репертуар идеология проникает в кино другими путями, в виде оформления фойе и политизации предварающих сеанс занятий. Например, одним из развлечений в фойе были денежно-вещевые лотереи, проводившиеся в пользу общества «Друг детей» или в помощь инвалидам войны. Эта была как раз та сфера, которая поддавалась советизации — разыгрывали, как правило, призы незамысловатые, но публика легко впадала в азарт. Мариэтта Шагинян с иронией пишет в своем дневнике:

Пошли вместе в кино и там приняли участие в лотерее, было весело и скандально. Я заявила, что просажу «все состояние», но выиграю голову Ленина. Так оно и вышло — выиграла-таки. С этой головой гордо вернулась домой и водрузила ее у себя на этажерке, для начала ленинского уголка<sup>20</sup>.

Среди развлечений могли быть буфет, читальня, шахматы, однако чаще всего ожидание кино в фойе скрашивали музыканты. Нередко кинотеатр нанимал хороший оркестр для игры в фойе, а в самом кинозале играл один пианист: администраторы кинотеатров справедливо считали, что хорошая музыка в ожидании киносеанса увеличивает посещаемость. Считалось, однако, что чуждая рабочему зрителю музыка была симптомом мещанства и не должна была звучать в кино. Музыка в немом кино тоже стала частью большой дискуссии о кинематографе этого периода.

В структуру АРК входила музыкальная секция, и социологические опросы проводились не только для изучения «нового зрителя», но и для того, чтобы установить мотивы поведения разных музыкантов и характер их взаимодействия со зрителями, которые могли сильно различаться. Многие таперы были выпускниками различных музыкальных училищ, консерваторий, которые считали работу в кино не более чем подработкой и относились к ней свысока. При опросе музыкантам задавался вопрос: как вы стараетесь угодить зрителям? Часть музыкантов шла на поводу у зрителей и по их заказу играла танцевальную музыку. Но другая, хоть и меньшая часть, считала своим долгом (или по крайней мере говорила об этом, стараясь подчеркнуть свое отчуждение от публики кино) просвещать зрителя и играть им классическую музыку<sup>21</sup>, что нередко вызывало негодование зрителей. В фойе последние хотели слышать музыку, но не слишком громкую, в зале хотели адекватной иллюстрации кинокартины: «Хожу в “первое Госкино” не потому, что там дешевле, там высокие цены, а потому что чисто и хорошее музыкальное сопровождение»<sup>22</sup>. Музыканты, таким образом, становились актерами «музыкальной политики», влияя, в свою очередь, на восприятие фильмов и атмосферы в кинотеатре.

В прессе то и дело велась кампания за специальную музыку для кино и соответствующую музыкальную иллюстрацию революционных фильмов, но, хотя зрители горячо поддерживали ее, технические возможности были ограничены. Зачастую пианисты играли вслепую, они не видели нот из-за отсутствия лампочки над клавиатурой. Музыканты жаловались и на отсутствие вре-

20 Шагинян М. Дневники. 1917—1931. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1932.

21 Анкеты обследования московских кинотеатров о состоянии музыкального сопровождения фильмов // РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Д. 67.

22 «Самоотчет зрителя Московских кинотеатров»: в кинотеатре «Горн». 1928 // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 390. Л. 130.

мени и возможности заранее посмотреть картину и придумать, что и где они будут играть. Для того чтобы организовать такой просмотр, необходимо было заранее иметь ленту, вызвать оператора и отвести для этого время, на что администраторы кино не всегда шли охотно, хоть контролирурующие органы и пытались их к этому принудить. Многажды обсуждался вопрос о несоответствии содержания фильма и его музыкального сопровождения и о том, что нельзя показывать революционные фильмы, такие как «Стачка» Эйзенштейна, под цыганские романсы<sup>23</sup>, но пока кино оставалось немым, эта ситуация сохранялась. Не случайно чуть позже, в сталинскую эпоху, самыми популярными фильмами стали музыкальные комедии. Они сделали кино формой эскапизма благодаря утопии, в которой нуждались люди, в сказочном мотиве, чему немало способствовала музыка [Taylor 2007: 137].

## «Разливанное море уголовщины»

Характерной особенностью периода 1920-х годов была попытка поставить на службу идее о перековке «старого человека» все доступные средства — даже реклама кино должна была служить целям воспитания. Но в условиях противоречивой экономической политики эти меры были и неполными, и не очень эффективными. Вместе с тем коренное противоречие советского кино этого периода кроется именно в том, что большинство кинематографистов были вынуждены лавировать между идеологией и коммерческой необходимостью снимать доходное кино в соответствии с принципами, диктуемыми общественным мнением публики. Так, в статье главы репертуарной комиссии проводится анализ востребованности у зрителей двух фильмов: «Стачки» Сергея Эйзенштейна и гораздо менее известного сегодня «Степана Халтурина» Александра Ивановско-го<sup>24</sup>. Как следует из графиков и цифр дохода и числа посещений, фильм Эйзенштейна был куда менее востребован и понятен зрителям. По другим свидетельствам, зрители просто уходили с середины фильма, не понимая, что происходит на экране<sup>25</sup>. Вопрос об окупаемости фильмов стоял перед киноадминистраторами — зрители же просили простого, понятного кино, для того чтобы отдохнуть.

Плакаты служили главной формой рекламы фильмов. Они вполне отражали дух эпохи и по своему оформлению (за которое нередко отвечали известные художники), и по наименованиям фильмов. Велись дискуссии на тему оформления киноплакатов. То и дело в прессе возникали различные статьи на эту тему и высказывания недовольных зрителей. Зрители были недовольны неинформативностью рекламы, чувствовали себя обманутыми. Идеологов же не устраивала коммерциализация всей рекламы. Так, например, характерна статья середины 1920-х годов о том, что на рекламу изводится невероятное количество бумаги в условиях бумажного кризиса и следует использовать рекламу в качестве средства просвещения зрителя, в особенности деревенского, а не только для коммерции<sup>26</sup>. Автор этой статьи предлагает помещать в пла-

23 О кинопоказе // Советский экран. 1925. № 9.

24 *Трайнин И.* Советская Фильма и зритель // Советское кино. 1925. № 4—5. С. 15.

25 Прения по картине «Тяжелые годы». Реж. А.Е. Разумный. 24 декабря 1925 // РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Д. 63. Л. 16.

26 Киноплакат // Советский экран. 1925. № 7 (17).

каты лозунги, информацию о сельскохозяйственных фильмах и т.д. К значительным изменениям это не привело, но киноруководство осуществляло попытки «окультурить» рекламу посредством издания своеобразных справочников по либретто, которые, как сожалели в журнале «Советский экран», были довольно скучны<sup>27</sup>. В 1926 году была развернута целая кампания по обсуждению советских киноплакатов, образы которых воплощали борьбу коммерции, идеологии и новых художественных веяний. По всеобщему признанию, постепенно побеждала идеология, подтверждением чему стало несколько выставок киноплакатов в Москве<sup>28</sup>.

Кинореклама подчеркивает полную беспринципность руководителей этого дела и обывательский уклон (подражание буржуазной рекламе, зазвать, надуть). Если бы ГРК (Государственная репертуарная комиссия. — Е. Ж.) не сдерживала порыв киноорганизаций (особенно Межраппом-Русь), то разлитое море уголовщины, садизма и эротики сплошь залило бы заборы<sup>29</sup>.

Таково было мнение многих относительно рекламы, и ее не воспринимали всерьез. Публика относилась к отзывам в печати с гораздо большим доверием.

Однако за десять лет «новые зрители» усваивают общий порядок оценки, а разногласия в отзывах и рекламе воспринимается как недоработка, а не свобода мнений: «Отзыв о картине очень хорошая вещь, но что получается: об одной и той же картине “Рабочая газета” пишет одно, “Правда” другое, “Вечерняя Москва” — третье. Давайте уже к критике кинофильма подходить единым фронтом»<sup>30</sup>. Спрос на однозначную оценку (не только в кино-, но и в литературной критике [Добренко 1997: 86]) постепенно формируется и артикулируется в прессе, подготавливая однозначность соцреализма.

## «Воспитательность кино взята под сомнение»

Несмотря на то что кинематографу на уровне государственной риторики придавалось важнейшее значение, и его должно было использовать как орудие пропаганды, в другой риторике — в контексте отдыха и свободного времени — кино имело отрицательную коннотацию и считалось нежелательным видом досуга:

Началось уже давно  
На кино гонение  
Воспитательность кино  
Взята под сомнение<sup>31</sup>.

Этот стишок из фельетона имеет в виду «воспитательность» кино в отношении детей, именно детский зритель был наиболее «новым» в самом прямом смысле слова. Однако педагогический дискурс и использование кино в целях про-

---

27 Психология рекламы // Советский экран. 1925. № 8.

28 Брик О.М. Последний крик // Советский экран. 1926. № 7. С. 3.

29 Записка о кинорекламе. 1927 // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 363. Л. 2.

30 Голос рабочего кинозрителя по вопросам кино // Там же. Л. 11.

31 По методу Гарри Пиль // Кино. 1928. № 46.

свещения и воспитания ярко проявляются и в отношении к зрителю взрослому. Несоответствие советского кинематографа в его состоянии на 1920-е годы и его зрителей идеалистическим представлениям о новом, политизированном досуге и «новом зрителе» делала его неправильным, нежелательным местом досуга.

Позже, в 1933 году, о расхождении между тем, кто объявлялся хозяином новой жизни, и кто ею по-настоящему наслаждался, будут писать так (не о кинематографе, но также о зрительском впечатлении):

Буржуазия, как известно, разлагается. Поэтому в «советской» оперетте для «буржуазных» сцен отводятся балы с кутежом и фокстроты. А так как на долю «пролетариата» не отводится ничего, кроме дуэтов о том, что нет времени для любви, «полифонических митингов» и утренней зарядки, то самой положительной чертой оперетты оказывается бал с кутежом и фокстротом.

Жанр мстит<sup>32</sup>.

Кинотеатр оказывался тем пространством, в рамках которого обнажались все промахи, допущенные на предыдущих ступенях подготовки кинофильма как политического и агитационного инструмента. Зритель, приходя за здоровым досугом, нередко оказывался обманут в своих ожиданиях:

Все эти картины, которые считаются у нас художественными, которых суть — эксперимент, рабочие этих картин не понимают. Я непосредственно, практически сталкивался с вопросом, как рабочий смотрел кинематографическую картину «Стачка», считавшуюся лучшей нашей картиной, а она буквально провалилась, рабочие уходили с картины, совершенно не понимая, в чем тут дело<sup>33</sup>.

В этой реплике одного из киноадминистраторов ясно выражена основная проблема кинематографа 1920-х годов как культурного и политического проекта — он не оправдывал надежд. Надежд зрителей на добротный современный советский фильм и легкий досуг, надежд идеологов на интерес зрителей к пусть некачественным, но советским фильмам на революционные темы или культурфильмы (и конечно, надежд киноадминистраторов на хорошие сборы и отлаженную систему проката).

\* \* \*

В первое десятилетие после революции общественная роль кино в качестве важной части пропагандистского инструментария была изрядно преувеличена, а ожидания от простоты его использования завышены. Следует учитывать, что тот зритель, на которого ориентировалась, которого воспитывала и изучала советская кинематография, — это в первую очередь зритель с рабочих окраин. Отчасти в таком принципиальном разделении потребностей зрителей по «классовому» принципу — на «буржуазную» нэпманскую публику и «рабочего зрителя» — можно усмотреть причины неоднозначности раннего советского кино. В то время как в крупных кинотеатрах центральных районов

---

32 Янковский М. За оперетту! // Советский театр. 1933. № 2/3. С. 31.

33 Прения по картине «Тяжелые годы». Реж. А.Е. Разумный. 24 декабря 1925. Л. 16.

буржуазной публике было позволено веселиться и отдыхать, рабочий зритель в клубе должен был учиться и смотреть пропагандистские фильмы. Ситуация в деревне была одновременно и проще, и сложнее — там зритель не был искушен кинематографией и проще поддавался манипуляциям и агитации, с одной стороны, но с другой — воспринимая кино в старом формате «киноаттракциона», не всегда мог считать его агитационный посыл, который нередко раздражал городских зрителей своей прямолинейностью.

Относительный неуспех советского кинематографического проекта заключался в том числе в неадекватной оценке потребности публики в развлечении. На протяжении 1920-х годов коммуникация кинематографистов со зрителями была двусторонней — это был период невероятного подъема социологии кино, когда зритель становился объектом изучения, проводимые многочисленные обследования и анкетирования призваны были обеспечить обратную связь, устраивались общественные просмотры, результаты которых тщательно фиксировались. Прикладной характер исследований выявил стремление зрителей к «легкому» жанру, потребность в отдыхе, комфортной обстановке и совершенно отчетливое стремление проводить свободное время и, в частности, смотреть кино не в рабочем клубе, а в благоустроенном кинотеатре, с музыкой в фойе и другими сопутствующими развлечениями.

Во второй половине 1920-х годов происходит смена парадигмы в оценке посещения кино. Появившаяся в рамках культурной революции идея «учебы» в кинотеатре, «усвоении» новых знаний постепенно сменяется на иную — парадигму отдыха и развлечений. Утомленные тяжелой действительностью зрители 1920-х годов робко просят о «развлекательной, комедийной фильме», понимание кинотеатра как места исключительно развлечения не является само собой разумеющимся, в кино следует прежде всего учиться. Вопрос развлечения, организованного отдыха долгое время не стоял как таковой. Так, в докладе о роли кино в индустриализации кинематографу приписываются самые различные функции, кроме основной — обеспечить отдых<sup>34</sup>. Сами же зрители рассматривают кино именно так. Однако со временем кино все большим числом самих посетителей начинает интерпретироваться как отдых уже без отрицательной коннотации. Определенный дискурс в оценке «правильного» кино транслировался посредством кинопрессы, которая, допуская относительно свободные дискуссии, тем не менее употребляет определенные слова и выражения, закрепившиеся в языке. Идея легкости жанров, совмещения отдыха и пропаганды успешно воплотилась в СССР в 1930-е годы в форме кинокомедии.

Всесоюзное партийное совещание по кинематографии, состоявшееся в марте 1928 года, обозначило траекторию для сворачивания (кино)нэпа и курс на дальнейшее развитие. После совещания изменения в организации кинодосуга станут более интенсивными и уйдут в прошлое специфические условия нэпа — с возможностью аренды кинотеатров частными лицами и отдельными организациями, их заостренная нацеленность на окупаемость кинотеатров и хаотичность администрирования, в целом характерная для 1920-х годов. Особенности изменения этих механизмов позволяют глубже понять противоречивый процесс складывания «государства пропаганды», воплощения в жизнь идей культурной революции и, в конце концов, то, каким образом понимание кино как

34 Доклад т. Трайна «Роль кинематографии в индустриализации» на общем собрании членов АРК от 4 ноября 1927 // РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Д. 74. Л. 12.

культурного института в 1930-е годы позволило ему функционировать в рамках сталинской концепции «веселой жизни». Характер кинотеатров изменился к середине 1930-х, кино перестало быть «легким искусством», несмотря на «легкие жанры»; возникает проект строительства большого академического кинотеатра, который должен был расположиться в Москве на театральной площади напротив Большого театра. С авангардом — в том числе и в вопросах демонстрации кино — будет покончено, наступит эпоха соцреализма, сопровождающаяся съемками бравурных фильмов и музыкальных комедий, строительством кинотеатров-гигантов, иной системой администрирования, впрочем, также неоднозначной, и новым взглядом на потребности советского кинозрителя.

## Библиография / References

- [Булавка 2012] — Булавка Л. «Низы» Пролеткульта и рабочие клубы 1920-х: что делали и чем жили // *Альтернативы*. 2012. № 3. С. 89—133.
- (*Bulavka L. "Nizy" Proletkul'ta i rabochie kluby 1920-kh: chto delali i chem zhili // Alternativy*. 2012. № 3. P. 89—133.)
- [Добренко 1997] — Добренко Е.А. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997.
- (*Dobrenko E.A. Formovka sovetskogo chitatel'ya: Sotsial'nye i esteticheskie predposylki retseptsiy sovetskoy literatury*. Saint Petersburg, 1997.)
- [Киришон, Успенский 2014] — Киришон В., Успенский А. Константин Терехин (Ржавчина) // *Забывшие пьесы 1920—1930-х гг.* / Сост. В. Гудкова. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (*Kirshon V., Uspenskiy A. Konstantin Terekhin (Rzhavchina) // Zabytye p'esy 1920—1930-kh gg.* / Comp. by V. Gudkova. Moscow, 2014.)
- [Мастера... 1975] — Мастера советской архитектуры об архитектуре: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: В 2 т. Т. 2 / Под общ. ред. М. Бархина и др. М.: Искусство, 1975.
- (*Mastera sovetskoy arkhitektury ob arkhitekture: Izbrannye otryvki iz pisem, statey, vystupleniy i traktatov: In 2 vols. Vol. 2 / Ed. by M. Barkhin et al.* Moscow, 1975.)
- [Плаггенборг 2000] — Плаггенборг Шт. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. с нем. И. Каргашевой. СПб.: Нева, 2000.
- (*Plaggenborg St. Revolutionskultur: Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrußland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*. Saint Petersburg, 2000. — In Russ.)
- [Ульянова 2017] — Ульянова С.Б. «Культурный» досуг в пространстве советской фабрики в 1920-е — начале 1930-х годов // *Культура и власть в СССР. 1920—1950-е годы: Материалы IX международной научной конференции*. Санкт-Петербург, 24—26 октября 2016 года. М.: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2017. С. 530—540.
- (*Ul'yanova S.B. "Kul'turnyy" dosug v prostranstve sovet'skoy fabriki v 1920-e — nachale 1930-kh godov // Kul'tura i vlast' v SSSR. 1920—1950-e gody: Materialy IX mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii*. Sankt-Peterburg, 24—26 oktyabrya 2016 goda. Moscow, 2017.)
- [Фохт-Бабушкин 2013] — Фохт-Бабушкин Ю.У. Изучение функционирования кино времен Великого немого // *Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910—1930-х годов* / Вступ. ст., сост., примеч. Ю.У. Фохт-Бабушкина. М.: ГИИ; Канон+, 2013. С. 7—51.
- (*Fokht-Babushkin Yu.U. Izuchenie funktsionirovaniya kino vremen Velikogo nemogo // Publika kino v Rossii. Sotsiologicheskie svidetel'stva 1910—1930-kh godov / Intro., comp., notes by Yu.U. Fokht-Babushkin*. Moscow, 2013.)
- [Цивьян 1991] — Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896—1930 гг. Рига: Зинатне, 1991.
- (*Civ'jan Ju. Istoricheskaya retseptsiya kino. Kinematograf v Rossii 1896—1930 gg.* Riga, 1991.)



- [Юсупова 2016] — Юсупова Г.М. Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр. М.: Государственный институт искусствознания, 2016.  
(*Yusupova G.M. Kassovye fenomeny populyarnogo iskusstva 1920-kh godov: Kino. Literatura. Teatr. Moscow, 2016.*)
- [Kenez 2001] — Kenez P. Cinema and Soviet society from the revolution to the death of Stalin. London: I.B. Tauris, 2001.
- [Taylor 2007] — Taylor R. The Stalinist Musical // The Film History: Source, methods, Approaches. London: Palgrave Macmillan, 2007. P. 137—151.
- [Tоропова 2017] — Торопова А. Probing the Heart and Mind of the Viewer: Scientific Studies of Film and Theatre Spectators in the Soviet Union, 1917—1936 // *Slavic Review*. 2017. № 7 (4). P. 931—958.
- [Youngblood 1992] — Youngblood D. Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s. London: Cambridge University Press, 1992.
- [Zhdankova 2013] — Zhdankova E. Il cinemateatro dell'Unione Sovietica agli occhi degli spettatori // *Cinergie*. 2013. № 4. P. 95—103.

Георгий Шерстнев

# От символизма к культурфильму:

О ПОПЫТКАХ СОЗДАНИЯ ЗРИТЕЛЯ  
КИНОИСКУССТВА В СССР В КОНЦЕ 1920-х ГОДОВ

Georgii Sherstnev

From Symbolism to Kulturfilm: On Attempts to create Film Art's Spectator  
in the USSR in the late 1920s

**Георгий Шерстнев** (ЕУСПб, научный сотрудник Центра изучения эго-документов «Прожито») gsherstnev@eu.spb.ru.

**Ключевые слова:** советское кино, кинокультура, киносеанс, кинозритель, монтажное кино

УДК/UDC: 791.45.073 + 791.43.03  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_137

В статье рассматриваются трудности, с которыми столкнулась советская кинокультура конца 1920-х годов в попытках концептуализировать потребителя и процесс потребления киноискусства. Требование общедоступности «языка» советского кино вступало в противоречие с амбициями сделать кинематограф полноценным искусством. Попытки выдвигать в качестве образца упрощенную кинопродукцию оказывались отвергнуты. Устойчивой оставалась педагогическая модель, согласно которой должно быть в первую очередь переделано не кино, но способ его просмотра и отношение к нему в кинокультуре, а вследствие этого и кинозритель.

**Georgii Sherstnev** (European University at St. Petersburg, Center for the ego-documents' research "Prozhito", researcher) gsherstnev@eu.spb.ru.

**Key words:** Soviet cinema, film culture, film screening, film spectatorship, montage cinema

УДК/UDC: 791.45.073 + 791.43.03  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_137

The article discusses difficulties that Soviet film culture of the late 1920s faced, in attempt to conceptualize the consumer and consuming of film art. The requirement of accessibility of Soviet cinema "language" contradicted cinema's ambition to become a full-fledged art. The attempts of making oversimplified film production a model for Soviet films were rejected. On the contrary, the pedagogic model, that sought to transform not the cinema itself but the way of watching it and attitude toward it in film culture and consequently, film spectator.

## СИМВОЛИЗМ

В марте 1928 года в Москве прошло Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии, открыто обозначившее поворот от экономической модели управления кинематографом к идеологической [Miller 2010: 16]. Резолюция, вынесенная по итогам совещания, содержала формулировку, впоследствии широко цитируемую и используемую как риторический аргумент в дискуссиях: «Основным критерием при оценке формально-художественных качеств фильм является требование того, чтобы кино дало "форму, понятную миллионам"» [Пути кино 1929: 438]. Возможно, поводом для ее появления и причиной ее быстрого распространения в печати в немалой степени послужило конкретное событие. Накануне совещания в прокат вышел «Октябрь» С. Эйзенштейна, самый дорогостоящий и самый ожидаемый советский фильм

1920-х годов, который вслед за «Броненосцем “Потемкин”» должен был стать этапом в советском киноискусстве и крупным политическим событием<sup>1</sup>.

В действительности картину Эйзенштейна ожидал крупный зрительский и критический провал. При этом одной из центральных тем в обсуждении «Октября» стала непонятность фильма для широкой аудитории. Действительно, фильм Эйзенштейна отличался беспрецедентно затрудненным стилем и интертекстуальной насыщенностью. Как отмечает Ю. Цивьян, «сама программа интеллектуального кино, т.е. кинотекста, обращающегося к зрителю на новом языке, ставила кинематографиста в положение криптографа, а в зрителе предполагала расположенность к расшифровке» [Цивьян 1991: 356].

Одними из первых, кто высказался в печати на предмет «символики» в картине «Октябрь», были руководители Главполитпросвета, и, вероятно, именно их отзывы повлияли на запуск слова «символ» в широкое обращение в последующих публикациях о фильме. Нужно, однако, отметить, что из их уст критика «символики» «Октября» звучала пока еще достаточно умеренно.

В феврале 1928 года газета «Правда» опубликовала отзыв Н. Крупской:

В фильме «Октябрь»... много символики. Есть символика близкая, понятная массе: летящий трон, идолы с Василия Блаженного и пр. <...> Но в фильме много символики, которая будет мало понятна массам, — это особенно символика, олицетворяющаяся в статуях, — всякие Наполеоны и пр. Непонятен, пожалуй, будет и такой символ: море кос, появляющееся перед свержением тронов. Пожалуй, тем, кто не видел картин и скульптур, символизирующих в косах крестьянское массовое движение, этот образ будет непонятен и пройден мимо<sup>2</sup>.

Похожие опасения содержал отзыв заместителя главы Главполитпросвета и члена президиума Первого партийного совещания В. Мещерякова:

Надо ясно представить себе, что картина будет демонстрироваться не только перед квалифицированным зрителем, но и перед населением, подавляющая масса которого, конечно, малограмотна.

Надо посмотреть еще раз всю эту прекрасную картину с точки зрения указанной: насколько каждое место понятно массовому зрителю.

Самый большой недостаток картины — что она может быть плохо понята<sup>3</sup>.

Год спустя руководитель ленинградского кинопроката В. Тимофеев сходным образом высказывается о картине «Новый Вавилон»: «Пронизывающая ее символика требует исторических знаний, что ограничивает круг зрителей»<sup>4</sup>.

В процитированных фрагментах, даже в парадоксальной формулировке «недостаток картины — она может быть плохо понята», часть ответственности за успех коммуникации с фильмом возлагается на кинозрителя. Непонятность «символики» объясняется «малограмотностью населения» — отсутствием у зрителя знаний, которые позволили бы ее интерпретировать. Эти осторожные реплики не исключают в принципе просветительской работы, которая по-

- 
- 1 «Октябрь» неоднократно упоминался в ходе Первого партийного совещания одновременно как одно из высших достижений советской кинематографии и трудный для массового зрителя фильм.
  - 2 Крупская Н. О фильме «Октябрь» // Правда. 1928. 9 февраля. № 34. С. 4.
  - 3 Мещеряков В. Прекрасная картина // Кино. 1928. 13 марта. № 11. С. 4.
  - 4 «Новый Вавилон» в Ленарке // Кино. 1929. 26 марта. № 13. С. 3.

может аудитории лучше понять фильм и возможности фильма участвовать в просвещении аудитории. Такой взгляд на кино в перспективе превращает его вместо набора загадок в справочник по истории и художественной культуре, нуждающийся в соответствующем вспомогательном аппарате.

В газете «Кино» в апреле был напечатан обзор отзывов на «Октябрь» в нестоличной периодике, и в них «символика» предстает уже чем-то более проблематичным:

Значительно ожесточеннее идут вопросы о символике картины, о ее пресловутом «обыгрывании вещей». Если одни газеты считают, что допущена какая-то ошибка и возведен в культ «излишний упор» на любование вещами ради «любования», то тут же рядом — строки восторга по адресу «изумительных и ярких аллегорий и символов» (тот же «Молот»). Другие относят к числу недостатков «перегруженность символикой, трудной для восприятия массовым зрителем» («Вятская правда»), и считают, что игра вещей, не лишенная оригинальности, в конце концов производит впечатление чего-то надуманного («Тамбовская правда»). И наконец, третьи безоговорочно восхищаются аллегориями, символами, оживлением и игрой мертвых вещей, богатым художественным языком фильма, исключительным по своей выразительности («Тверская правда», «Красная Башкирия» и т.д.)<sup>5</sup>.

Отзывы зрителей, которые приводятся в печати, также не внушали в этом отношении оптимизма. В первые три дня демонстрации картины в нескольких московских кинотеатрах Общество друзей советской кинематографии (ОДСК) провело массовое анкетирование<sup>6</sup>. Заметка в газете «Кино» о полученных в ходе его данных приводит такие мнения: «Вообще символика не заставляет зрителя переживать действие»; «...в “Октябре” слишком много символики, мешает, срывает впечатление», «поменьше символов»<sup>7</sup>. Ленинградская газета «Кино» пересказывает выступление рабочего на диспуте по поводу «Октября»:

...лента, посвященная пролетариату, направлена не по адресу. Масса ее не приемлет; символы, аллегории и другие внешние эффекты, а также быстрый монтаж съели впечатление от картины. Зрителю непонятна сущность событий, происходящих в фильме<sup>8</sup>.

Именно с этого момента «перегруженность символами» и непонятность ряда советских фильмов оказываются в центре кинематографических дискуссий и получают уже совсем отчетливую негативную окраску, будучи перенесенными в сферу эстетической полемики. Один из самых успешных режиссеров 1910-х годов В. Гардин так комментировал стиль «Октября» сразу после выхода картины: «Эстетико-символические формулы-ребусы — это упорствующая левая кинодемагогия шантеклеровского крика, а не настоящая трагическая патетика»<sup>9</sup>. Л. Кулешов утверждал, что фильмы «Октябрь», «Звенигора» (1928,

5 3-в. Провинциальная пресса об «Октябре» // Кино. 1928. 10 апреля. № 15. С. 3.

6 Обширные результаты этого анкетирования хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). См.: Анкеты опроса зрителей по кинофильму «Октябрь». Т. 1—3 // РГАЛИ. Ф. 2495. Оп. 1. Ед. хр. 11—13. Анализ анкет см.: [Bohlinger 2011].

7 Юдин Н. Зритель об «Октябре» // Кино. 1928. 27 марта. № 13. С. 4.

8 Диспут об «Октябре» // Кино (Л.). 1928. 14 апреля. С. 2.

9 «Октябрь». Что говорят // Кино (Л.). 1928. 10 апреля. № 15. С. 2.

реж. А. Довженко), «Арсенал» (1929, реж. А. Довженко), «Потомок Чингисхана» (1929, реж. В. Пудовкин), «Новый Вавилон» (1929, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг), «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929, реж. С. Эйзенштейн) сделаны «чисто формалистическим методом символически-экспрессионистического монтажа»<sup>10</sup>. Приведа примеры из этих картин, Кулешов предостерегает: «Стоит только приналечь на подобный метод показа, и декадентство, и символизм прочно совьют гнездо в нашей кинематографии»<sup>11</sup>. Сотрудник прорапповского журнала «Кино и жизнь» находит в «Обломке империи» (1929, реж. Ф. Эрмлер) «чисто формальные, отдающие плохим символизмом моменты»<sup>12</sup>. Воинствующий критик «формализма» И. Попов пишет об А. Довженко: «...обаятельный, потрясающий своей меткостью и глубиной талант режиссера “Арсенала” оказывается скрытым от зрителя налетом какого-то сложного символистического кинозаикания»<sup>13</sup>. В ход идут упоминания Шарля Бодлера<sup>14</sup>, Поля Верлена<sup>15</sup> и Андрея Белого<sup>16</sup>.

Слово «символ» широко использовалось в советском дискурсе о кино на протяжении 1920-х годов и служило для обозначения художественных техник, участвующих в производстве кинематографической семантики. «Метафора» и «аллегория» чаще всего выступали в качестве то синонимов, то частных случаев кинематографической «символики». В построении «символических» конструкций могли участвовать предметы в кадре, имеющие самостоятельное значение помимо декоративной функции или участия в создании «эффекта реальности»<sup>17</sup>, ракурсы камеры, освещение в кадре, двойная экспозиция<sup>18</sup>, визуализация традиционных в культуре иносказательных образов, типизация персонажей и вызывавшая в этом отношении наибольший энтузиазм техника монтажа.

Обсуждение кинематографической «символики» актуализировало традиционную метафору «языка» и аналогии между кино и литературой. В связи с этим стоит прежде всего упомянуть работы представителей формальной школы. В текстах В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, проецировавших на кинематограф действие лингвистических принципов стилистики, синтаксиса и семантики, развивается концептуальная линия: способность кино оперировать знаками делает его искусством, «системой иносказания» [Эйхен-

10 Кулешов Л. Что надо делать // Кино и культура. 1930. № 11–12. С. 12.

11 Там же. С. 18.

12 Стекланный глаз. Обзор печати // Кино и жизнь. 1929. № 4. С. 16.

13 Попов И. Без кинокосноязычия // Советский экран. 1929. № 43. С. 5.

14 Алперс Б. Ответ т. Эрмлеру // Советский экран. 1929. № 43. С. 11.

15 Соколов И. Диалектический метод в кинокритике // Кино и жизнь. 1930. № 9. С. 10–11.

16 Пиккель Р. Арсенал // Кино (Л.). 1929. 16 апреля. № 16. С. 2. В 1930 году ряд авторов, перечисляя художественные направления в советском кино, включают «символизм» в их число. См., например: Авраамов А. Как делалась «Пятилетка» // Кино. 1930. 5 марта. № 13. С. 3; Рудой Я. Заметки о творческих путях советской кинематографии. Основные черты пролетарского стиля // Кино и жизнь. 1930. № 28. С. 6–7.

17 См., например: Соллертинский И. Вещи в кино // Кино (Л.). 1926. 27 июля. № 30. С. 1; Свэн. «Екатерина Измайлова» // Кино. 1926. 11 декабря. № 50. С. 6; Коломаков Б. Вещь в кино // Кино и культура. 1929. № 9–10. С. 29–37.

18 См., например, у Лео Мура: «Создание всякого условно-символического предмета в литературе происходит путем наслаения на этот предмет другого предмета, по тем или иным признакам ассоциирующегося с первым. <...> Этот прием литературного наслаения (метафоры, символы, сравнения) в кино называется двойной экспозицией» (Мур Л. Фотогения // Киножурнал А.Р.К. 1925. № 6–7. С. 3–6).

баум 2001: 35], освобождая от врожденных установок на механическое воспроизведение действительности и чистое развлечение. Как отмечает Я. Левченко, «для теоретиков ОПОЯЗа была важна именно “литературная” сторона кино, его композиционные, риторические, в меньшей степени репрезентативные возможности» [Левченко 2011: 157]. Сопоставительный ряд «кино — язык — литература» использовали и режиссеры-теоретики.

Источником заимствований могла быть и жанровая система литературы. Так, на протяжении 1920-х годов было распространено присваивание фильмам таких ярлыков, как «кинороман» и «киноповесть». А. Пиотровский в статье «К теории киножанров», вошедшей в сборник «Поэтика кино», отмечает непродуктивность стоящего за этой практикой подхода к кино: отчасти дело в том, что «новейшие, сложные формы повествовательной литературы» [Пиотровский 2001: 98] не переносимы на экран ввиду специфики разворачивания фабулы в обоих искусствах. Вместе с тем литература для Пиотровского продолжает оставаться источником аналогий, только наиболее уместными здесь становятся внефабульные или обладающие ослабленной фабулой литературные формы. В брошюре 1930 года Пиотровский описывает «лирические отступления» и «поэзию» в фильмах Червякова, а «Арсенал» Довженко называет «кинопоэмой»<sup>19</sup>. При этом свойственные наиболее ценным для Пиотровского «эмоциональному» и «интеллектуальному» направлениям в кинематографе (именно по этим категориям он распределяет вышедшие в конце 1920-х годов «монтажные» фильмы) диегетические разрывы и приемы производства абстракции он обозначает словом «символ».

Обозначенный выше подход позволяет рассматривать акт просмотра как «чтение», которое осуществляет субъект, овладевший кинематографической «граммотой», знакомый, говоря семиотическим языком, с правилами интерпретации кинематографических знаков. На возможность такой аналогии намекал Эйхенбаум, описывая, впрочем, работу кинозрителя как чтение наоборот: «от видимого движения — к его осмыслению» [Эйхенбаум 2001: 19]. Но это далеко не единственный случай, когда мы сталкиваемся с этой аналогией в советском дискурсе о кино. Так, еще в 1923 году кинокритик В. Туркин, настаивая на проведении четкой границы между литературой и кино, в негативном ключе сравнивает опыт просмотра типичного современного фильма с чтением: «Процесс “смотрения” такой картины сводится к восприятию неких иероглифов, символов, которые нужно прочесть, и связать их в сюжет, — в конце концов вскрыть в картине ее сценарий и автора сценария, т.е. проделать работу, аналогичную прочтению книги»<sup>20</sup>. И наоборот, в 1928 году М. Блейман, испытавший, как и ряд других ленинградских критиков, влияние стиля формалистской критики, приветствует художественный метод, реализованный в «Октябре»: «Отдельные эпизоды картины можно читать как книгу. Недостает только синтаксических условностей»<sup>21</sup>.

Существенная особенность советской кинокультуры в 1920-е годы заключалась даже не столько в том, что уровень грамотности и уровень доступа к городской культуре, частью которой являлось кино, были крайне низкими, а скорее в том, что эти обстоятельства не вытеснялись из дискурса, а, напротив, постоян-

19 *Пиотровский А.* Художественные течения в советском кино. М.; Л.: Теакинопечать, 1930. С. 35.

20 *Веронин [Туркин В.].* О «Пылающем костре» // Кино. 1923. № 5. С. 15.

21 *Блейман М.* Голос критика // Кино (Л.). 1928. 27 марта. № 13. С. 2.

но находились в центре обсуждения. Публикации, посвященные методам просветительской работы с кино, технологическим, экономическим логистическим проблемам доставки кинопродукции зрителю по всей стране, вопросам потребления кино разными категориями зрителей в различных условиях — своего рода быту советской кинокультуры — занимают в печати 1920-х годов едва ли не больше места, чем обсуждение кинематографической поэтики. Разрыв между двумя позициями, с точки зрения которых по-разному определялась советская кинокультура, осознавался всегда, но в конце 1920-х годов, в ситуации, когда наиболее амбициозные в политическом и художественном отношении фильмы оказались неуспешными, он все чаще стал формулироваться как центральная проблема в советском кинематографе. Попытки по изучению вкусов и реакций зрителей, обеспечение зрителям права высказываться в печати, организация обсуждений сценариев и готовых фильмов среди представителей групп населения, которым фильм адресовался (чаще всего рабочие, крестьяне, красноармейцы), и, с другой стороны, попытки профессионалов судить о художественных требованиях разных категорий зрителей и их рецептивных возможностях, риторические приемы, позволяющие высказываться от лица зрителя, — все эти дискурсивные практики легли в основу «антиформалистской» критики рубежа 1920—1930-х годов.

В СССР отсутствовали «альтернативные» способы дистрибуции фильмов и практики киносеансов, такие как киноклубы, энергично формирующиеся в Европе 1920-х годов и, как показывает Т. Ганнинг, повлиявшие на институционализацию кино как искусства [Gunning 2014]. Можно говорить об отсутствии в советской кинокультуре сообщества потребителей искусства, обладающего более или менее очерченными границами. Таким образом, если адресат коммерческого кино на советских экранах, картин, рассчитанных на специфические аудитории, культурфильмов, хроники мог быть достаточно легко зафиксирован, то зритель *искусства* кино, особенно наиболее радикальных его образцов, вышедших на экраны в конце 1920-х годов, оставался не вполне определенным. Воспринятые и произведенные советскими теоретиками и кинематографистами эстетические теории если и имели в виду зрителя, то в качестве «идеальной» фигуры, помещенной в рамки универсальных культурных, психологических и лингвистических параметров, иногда исторически локализованной, но при этом лишенной конкретных социальных координат. Традиционно игнорируемая в эстетике множественность зрительских культур (реальных или проектируемых), ставшая хорошо различимой в советском контексте, провоцировала конфликтную ситуацию.

Не случайно во второй половине 1920-х годов постоянно обсуждается проблема адресации фильма. Кинозритель вообще, в действительности городской кинозритель, уступает место «массовому зрителю», который при всей неопределенности и риторической поливалентности этого понятия включал в себя ряд вполне социально локализуемых аудиторий, и вместе с тем в основном состоял из публики, не имевшей значительного опыта кинопросмотра и высоких эстетических ожиданий. Указания на безадресность или на ошибки коммуникативного порядка, свойственные той или иной картине, постоянно воспроизводятся в советском дискурсе о кино второй половины 1920-х годов<sup>22</sup>. Пред-

22 Диспут об «Октябре» // Кино (Л.). 1928. 14 апреля. С. 2; Шнейдер М. Расслоение живых сил // Кино. 1928. 11 декабря. № 50. С. 2.

почтительной оказывается, напротив, спецификация требований конкретной, выделенной по тому или иному признаку аудитории<sup>23</sup>. Одним из распространенных риторических приемов, направленных против «монтажного» кино, оказывается констатация его адресованности исключительно самим кинопроизводственникам и кинокритикам<sup>24</sup>. Такого рода автокоммуникация, свойственная «элитарной» части советской кинокультуры, разумеется, признавалась неприемлемой. Но в большей степени это свидетельствует о концептуальном затруднении, связанном с определением фигуры зрителя киноискусства.

Критика кинематографической «символики» была частью общей «антиформалистской» эстетической повестки рубежа 1920—1930-х годов, и, следовательно, ее появление в дискурсе о кино было не столь уж непредсказуемым. Однако она обнаруживает следующую черту: «символизм» ряда советских фильмов этого времени никаким образом не контекстуализируется исторически, остаются непроясненными его генеалогия, стилевые свойства и, главное, тематика, которые должны были объединять эти фильмы с текстами литературного символизма (а именно литература продолжала оставаться для «антиформалистской» кинокритики главным поставщиком аналогий для кино). «Символизм» советского «монтажного» кино не означал ничего, кроме того, что его поэтика строилась на использовании кинематографической «символики», главным атрибутом которой мыслилась ее непонятность для широкого круга зрителей. Такая риторика призвана констатировать коммуникативный провал в отношениях советского «монтажного» кино со зрителем. Достаточно механистически использовавшиеся аналогии с символизмом в литературе очевидным образом позволяли полемически заострить то парадоксальное положение дел, когда на высшем этапе развития советского киноискусства обнаруживается пустой зрительный зал.

## Реализм

История советского кино чаще всего умалчивает о том, что одним из главных кинематографических событий 1929 года стал фильм «Танька-тракторщица» (1928, реж. Б. Светозаров), посвященный классовый борьбе в деревне. В 1920-х годах использование деревенской тематики означало адресованность фильма деревенскому зрителю. Именно это обстоятельство позволяло «Генеральной линии» С. Эйзенштейна оказаться новаторским жестом в контексте советской кинокультуры. Однако фильм Эйзенштейна не стал поводом для дискуссий, сопоставимых по значению с теми, что развернулись вокруг «Таньки», его полной противоположности.

«Деревенскому», да еще и рассчитанному на юношескую аудиторию фильму было заведомо отведено самое низкое место в советской коммерческой и художественной иерархии, и он должен был раствориться в массе столь же неза-

23 *Пиотровский А.* За комсомольский кинотеатр // Кино и молодежь. Приложение к ленинградской газете «Кино». 1929. 15 января; «Старое и новое» // Кино (Л.). 1929. 6 октября. № 40. С. 3. В особенности это требование относилось к культурфильмам, но, как мы увидим далее, культурфильм и способы его бытования формируют к концу 1920-х годов образцовую модель для всего советского кинематографа.

24 *Кинозритель. А кинозритель все-таки умнее* // Советский экран. 1929. № 42. С. 5; *Итоги киносезона* // Кино. 1930. 25 апреля. № 24. С. 2—3.



метной продукции. Редкие упоминания «Таньки» зимой-весной 1929 года демонстрировали именно такое отношение к фильму<sup>25</sup>. Судя по опубликованным в центральных газетах киноафишам, в Москве и Ленинграде картина шла за пределами первоэкранного проката. Режиссер Борис Светозаров, до революции работавший в МХТ и у Ханжонкова, а в 1920-е поставивший несколько малоозаметных фильмов, по большей части, как и «Танька», агитировавших за кооперацию в деревне, в результате был уволен с фабрики «Совкино» и впоследствии работал исключительно в области научно-популярного кинематографа. Все изменилось летом 1929 года, после того как ОДСК, общественная организация, призванная увеличивать численность советской киноаудитории и обеспечивать контакт между ними и кинопроизводством, скандальным образом выдвинула «Таньку» на премию АРРК за лучший советский фильм 1928—1929 годов — конкурентами были, в частности, «Арсенал» (реж. А. Довженко) и «Потомок Чингисхана» (реж. В. Пудовкин)<sup>26</sup>. «Танька», воспринятая как воплощение лозунга о «форме, понятной миллионам» и, следовательно, образец для советского кино, была, таким образом, противопоставлена культуре «шедевров», а сам акт выдвижения фильма на профессиональную премию должен был свидетельствовать о росте субъектности «массового» зрителя, способного через посредничество ОДСК стать полноценным агентом влияния на кинематографический процесс и на принцип иерархизации в сфере кино. При этом сам по себе фильм Б. Светозарова имел мало отношения к сути дела — это признавала большая часть участников развернувшейся вокруг «Таньки» дискуссии. Вопрос стоял о кинокультуре, представителем которой была назначена «Танька-трактирщица». Моделью для позиции зрителя в этой культуре стал «деревенский зритель».

Деревенская аудитория в 1920-е годы имела наименьший доступ к кинематографу среди всех социальных слоев Советского государства, следовательно чаще всего воспринималась как наименее опытная. В 1925 году сотрудник Главполитпросвета, пропагандист деревенского кино А. Кациграс, давал такой рецепт для кинорботников:

Деревенскую кинофильму необходимо строить совершенно иначе, чем строится городская фильма. Способность восприятия у крестьянина не та, что у городского жителя. По отношению к крестьянам требуется опрощение в области киноискусства. Для примитивного восприятия крестьянина совершенно непонятна картина со сложным, запутанным развитием сюжета. Совершенно недопустимы в ней, например, резкие движения, неожиданные, непосредственно друг с другом не связанные сцены, резкая смена которых вызывает в крестьянине одно лишь недоумение и досаду<sup>27</sup>.

Эта риторика будет впоследствии широко использоваться в дискуссиях о «Таньке», превращая упоминания фильма в инструмент критики «монтажного» кино. Чаще всего акцентировалась коммуникативная сторона «языковой» ме-

25 Суммировать и учесть // Кино. 1929. 8 января. № 2. С. 4; Тимофеев В. К итогам текущего киносезона // Кино (Л.). 1929. 21 мая. № 20. С. 2—3.

26 В одной из публикаций упоминается тот факт, что ОДСК взяла шефство над постановкой еще до начала производства картины. См.: Диспут в Доме печати // Кино. 1929. 10 сентября. № 36. С. 2.

27 Кациграс А. Изучение деревенского кинозрителя // Советское кино. 1925. № 2—3. С. 52.

тафоры: защитники «Таньки» подчеркивают «простоту» и «доступность всем» «языка» фильма<sup>28</sup>.

Некоторые из реплик, в которых обосновывалось оздоровляющее влияние «Таньки-трактирщицы» на советскую кинокультуру, дают возможность связать вопрос о «простоте» со способностью фильма репрезентировать знакомые зрителю реалии или познакомить его с доселе неизвестными. По мнению актрисы ОДСК С. Писарева, «Танька» «показывает его (кулака. — Г. Ш.) живьем миллионам бедняков и середняков, до сих пор в большинстве в глубине души думающих, что большевики немного сгущают краски, когда твердят о кулаке»<sup>29</sup>. Автор статьи в «Советском экране» приводит отзыв деревенского жителя, участвовавшего в одном из диспутов по поводу «Таньки»: «Картина целиком отражает деревенский быт. Тот, кто знает деревню, тот будет говорить, что эта картина замечательная, что эта картина лучше всех, а тот, кто не знает деревни, тот, может быть, скажет, что картина плоха»<sup>30</sup>. Один из немногих профессионалов, выступивших в поддержку картины, А. Анощенко, утверждает, что специфику «Таньки» нужно искать не в эстетической плоскости, а в том, что ей удастся установить контакт с массовым зрителем и обеспечить «реальный показ действительности»<sup>31</sup>. Режиссер В. Гейман, наоборот, негативно отзываясь о том аспекте «Таньки», который он обозначает словом «реализм».

Советская кинокритика рубежа 1920-х годов еще не порождает никакой определенности в отношении формы, которую должен принять в кино художественный «реализм». Попытки внедрения этого стиливого обозначения в область кинематографических дискуссий не были систематическими или сколько-нибудь уверенными. Дело в том, что слово «реализм» присутствовало в активном обороте у пишущих о кино, указывая на комплекс связанных друг с другом представлений: о способности фотографического медиума производить впечатление реальности, о миметическом характере кинематографа и о недопустимости деформаций кинематографического времени и пространства. «Реалистичность» как некоторое изначальное свойство кинематографа, подсказывающее механизмы формообразования для искусства кино, грозила стать причиной концептуальной путаницы, в которой эстетические вопросы могли быть с трудом отделимы от общих параметров восприятия медиума.

Вопрос о «реальности» и «реализме» в советском дискурсе о кино лучше всего проясняется их устойчивой противопоставленностью «иносказательности»:

ФЭКСы работали символами, используя это как определенный прием. Благодаря символическому стилю получился **отрыв от быта**. Но два-три кадра, построенные в реалистическом плане, разрушают символизм» (о «Новом Вавилоне») <sup>32</sup>.

Портит картину... стремление обобщить с и м в о л и ч е с к и м и кадрами ряд выводов, которые вытекают из показа р е а л и с т и ч е с к и х кадров» (о фильме «Ветер в лицо») <sup>33</sup>.

28 См.: Рудой Я. В чем же дело? // Советский экран. 1929. № 43. С. 1; ВЭМ. Уроки «Таньки» // Советский экран. 1929. № 43. С. 10.

29 Писарев С. За! // Кино. 1929. 3 сентября. № 35. С. 2.

30 ВЭМ. Уроки «Таньки» // Советский экран. 1929. № 43. С. 10.

31 Диспут в Доме печати // Кино. 1929. 10 сентября. № 36. С. 2.

32 ДИК. В спорах о «Новом Вавилоне». В Московском АРПК'е // Кино (Л.). 1929. 9 апреля. № 15. С. 5.

33 Клейнер И. «Ветер в лицо» // Кино и жизнь. 1930. № 12. С. 10.

Не имея возможности в нормальном метраже фильма показать реально то, что показать необходимо, интеллектуалисты причают не видеть кадры, а соображать, что кадры и комбинации их означают, помимо видимого содержания»<sup>34</sup>.

Реплики наподобие вышеприведенных имеют в виду две противоположные концепции кино и его просмотра: на одном полюсе — умозрительность кинематографа, понятого как «язык», на другом — способность кино «показывать», а зрителя — «видеть» конкретные материальные предметы, в их конкретных взаимоотношениях в рамках континуального кинематографического мира.

Один из самых продуктивных «антиформалистских» критиков, Я. Рудой, пишет в 1929 году:

...почему-то считается высшим художественным достоинством давать в картине сгущенную символику. <...> Это явно идет вразрез с *реалистическими формами мышления* массового зрителя, который, как и читатель нашей художественной литературы, ищет художественной трактовки *факта* (Курсив наш. — Г.Ш.).<sup>35</sup>

Вслед за этим Рудой призывает советских режиссеров озаботиться проблемой «наглядности» их фильмов.

Представление о референциальности кино как будто сближает вышеописанный подход с позицией журнала «Леф», на что дополнительно указывает левовская критика кинематографического «символа». Наиболее подходящим объектом для последней стали фильмы Дзиги Вертова, демонстрировавшие противоречие между «документалистскими» декларациями автора и его склонностью к эстетической организации материала. Так, еще в 1926 году В. Шкловский пишет о «Шестой части мира» (1926):

Мы в этой ленте с интересом узнали, что в одной местности овец моют в морском прибое, а в другой местности моют и в реке. Это очень интересно, и прибой снят хорошо, но где он снят, не установлено точно. <...> Человек, уходящий на широких лыжах в снежную даль, стал уже не человеком, а символом уходящего прошлого. Вещь потеряла свою вещественность и стала сквозить, как произведение символистов<sup>36</sup>.

В 1928 году другой участник «Лефа», В. Жемчужный, отмечает «дешевый символизм» фильма «Одиннадцатый»<sup>37</sup>.

Но в действительности понимание кино, декларируемое Рудым, само стало удобным объектом для применения основного принципа критики, направленной против Вертова. «Художественность», определявшая здесь «трактовку факта», уводила разговор от таких, пускай очень общих, параметров конструкции кинозрителя, как присущие ему «реалистические формы мышления», в область двусмысленности и спекуляций. Так, А. Пиотровский за призывом к «художественной трактовке факта» видит конкретную систему стилизованных черт, «ходовые штампы, унаследованные от натуралистической традиции», генеало-

---

34 Кулешов Л. Что надо делать // Кино и культура. 1930. № 11—12. С. 13.

35 Рудой Я. Наша кинематография и массовый зритель // Советский экран. 1929. № 37. С. 2—3.

36 Шкловский В. Киноки и надписи // Кино. 1926. 30 октября. № 44. С. 3.

37 Жемчужный В. Одиннадцатый // Вечерняя Москва. 1928. 4 февраля. С. 4.

гию которых находит во мхатовском психологизме и психологическом романе «от Фадеева до Леонова»<sup>38</sup>. Самая яркая черта этого стиля — «иллюстративное развертывание фабулы» [Там же]. Воплощением этой тенденции Пиотровский считает «Таньку-трактирщицу». Штапованность, «передвижность», примитивный мелодраматизм, лубочность, развлекательный характер «Таньки» отмечаются в других резко негативных отзывах<sup>39</sup>.

Другая линия критики «Таньки-трактирщицы» позволяла именно в силу неясности понимания «реализма» неожиданным образом поставить ее в один ряд с фильмами Дзиги Вертова. А. Фадеев, автор «Разгрома», который около-рапповская кинокритика имела обычаем ставить в пример советскому кино<sup>40</sup>, соглашается с оценкой «Таньки-трактирщицы» как «серого» «натуралистического» фильма, которую дает его принципиальный оппонент Пиотровский, однако сопротивляется аналогии с рапповским литературным методом. «Наивный реализм» «Таньки», по мнению Фадеева, ограничивается регистрацией видимой стороны реальности, в то время как «рапповцы хотят сорвать, разоблачить поверхность явлений, для того чтобы вскрыть их внутреннюю сущность»<sup>41</sup>. Здесь, в рамках иной интеллектуальной традиции, нежели те, что формировали понимание кино как «языка», все равно утверждается семиотическая дихотомия видимого предмета и его скрытого, конвенционально определяемого значения. Марксистский анализ, лежащий в основе плехановского диалектико-материалистического метода, взятого на вооружение критиками РАПП, предполагает «расшифровку» наблюдаемой реальности с целью обнаружения лежащих в ее основе социально-экономических механизмов:

Купец выгодно купил, выгодно продал. Купцу кажется, что именно от этого он получает свое накопление, т.е. получает его в процессе обращения товара. Ему и невдомек, что получает он свое накопление из недоплаты за чужой труд, из прибавочной стоимости, т.е. в процессе производства, которого он даже не видит и в котором непосредственно не участвует<sup>42</sup>.

Советское кино, таким образом, должно предъявлять зрителю обобщения, а от зрителя, в свою очередь, требуется осведомленность о том, каким образом они получены и что сообщают о действительности. Закономерным образом Фадеев обнаруживает отдельные достижения на этом пути в «символистском» кинематографе, фильмах «Обломок империи» (1929, реж. Ф. Эрмлер), «Новый Вавилон» (1929, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг) и особенно в картинах Пудовкина. Посвящая кинематографу свое выступление на втором пленуме РАПП осенью 1929 года, другой крупный рапповский писатель и идеолог, В. Киршон, также уделяет внимание обоснованию диалектико-материалистического метода в искусстве кино, объявляя его противоположностью «поверхностный по-

38 Пиотровский А. Диалектическая форма в кино и фронт кинореакции // Жизнь искусства. 1929. № 41. С. 3.

39 См.: АРПК о «Таньке» // Кино. 1929. 15 октября. № 41. С. 2; Силлов В. Против снижения культурного уровня // Кино. 1929. 3 сентября. № 35. С. 2.

40 См.: Рудой Я. В чем же дело? // Советский экран. 1929. № 43. С. 1; И.П. [Попов И.] «Диалектическое» приспособленчество // Кино и жизнь. 1929. № 4. С. 8—9.

41 Фадеев А. О «немецких студентах» и формалисте Пиотровском // Кино и культура. 1930. № 11—12. С. 5.

42 Там же. С. 4.

каз жизни... с бесстрастностью фотографического аппарата»<sup>43</sup>. Только место объекта критики здесь занимает вовсе не «Танька», а фильмы Вертова. Этот риторический ход не кажется столь странным, если обращаться для его объяснения не к вопросам кинематографической поэтики, а к изложенному выше контексту. Очевидным образом Киришон игнорирует семантическое конструирование в вертовских фильмах, откликаясь на его декларации, которые преувеличивают значение внеэстетического, конкретного, поддающегося чисто зрительному восприятию в методе режиссера. И «понятная» «Танька-трактирщица», и «непонятные» картины Вертова отнесены в результате этих обсуждений к тому роду кино, в котором зрительное господствует над умозрительным, миметические свойства кино побеждают его знаковую специфику<sup>44</sup>. Причем эти выводы сделаны в большей степени на основе дискурсивного контекста появления картин, чем на материале их стиля, что отличает критику этого рода от производимой Шкловским или Пиотровским.

Учитывая намеченные выше контексты, которые захватывала история с «Танькой-трактирщицей», можно заключить, что эта попытка революции «снизу» в советской кинокультуре была признана игнорирующей вопросы эстетики: «Танька» виделась всеми сторонами полемики прежде всего продуктом определенной зрительской культуры (культуры ОДСК, деревенского зрителя, кинопередвижки). Сам фильм как значимый факт советской кинокультуры был произведен не на кинофабрике, а в результате выдвижения на кинематографическую премию, что позволяло обсуждать весь связанный с ним сюжет как в первую очередь институциональный. Навязанная фильму конкуренция с шедеврами советского киноискусства провоцировала внимание к стилю, спрятанному за институциональным контекстом истории, и в то же время происхождение картины, связанное идеологией наиболее радикального отрицания интерпретационных усилий со стороны зрителя и акцентирования коммуникативных свойств кино, подсказывало возможность признать «бесстильность» «Таньки». В 1930 году упомянутый выше Я. Рудой уже предпочитает говорить о «пролетарском стиле» советского кино, основанном на диалектическом материализме и понимании «специфического языка киноискусства» и отвергающем такие ярлыки, как «реализм»<sup>45</sup>. Спустя несколько лет еще один агент РАПП в советском кино, К. Юков, вспоминая полемику вокруг «Таньки-трактирщицы» скорее как недоразумение, объявляет давно забытый уже на тот момент фильм образцом формализма: нарочитое стремление к упрощению стиля приводит к «ликвидации искусства»<sup>46</sup>.

## Культурфильм

Кинозритель, не останавливающийся на непонимании, но требующий разъяснить непонятное, — одна из распространенных в советской кинокультуре

43 Пролетарские писатели на кинофронте // Кино. 1929. 8 октября. № 40. С. 2.

44 О фотографической метафоре в советской критике конца 1920—1930-х годов и связанных с ней негативных коннотациях, основанных на представлении о механической регистрации реальности фотокамерой, см.: [Гончаренко 2018].

45 Рудой Я. Заметки о творческих путях советской кинематографии. 6. Основные черты пролетарского стиля // Кино и жизнь. 1930. № 28. С. 6.

46 Юков К. Сорвем маски формализма // Советское кино. 1933. № 7. С. 51.

моделей. Такой подход к просмотру фильма зафиксирован в том числе и в дошедших до нас отзывах самих зрителей. Так, «Броненосец “Потемкин”», увиденный одним из участников беседы о картине, прошедшей в московском Доме крестьянина в 1926 году, выглядит как выставка корабельной техники, лишенная этикетаж:

...в картине... нужно добавить надписи, в деревне не знают, что тут делается. Вот нужно действия машин написать, что за чем, где рулевые и за чем часы. Что такое показывают часы, нужно объяснить, затем все эти колеса и машины, а если нельзя все, то написать, что это «Машинное отделение», и написать, что за музыка вертится за парходом. <...> Если сделать эти объяснения, то она будет понятна и чувству, и будут знать, что для чего и за чем что поставили<sup>47</sup>.

У других участников обсуждения картина вызывает похожие трудности, и все главным образом сходятся на том, что фильм может быть сколь угодно расширен за счет встраиваемого в него комментария. «Если мы хотим, чтоб деревня поняла, то лучше показывать три дня, чем показать то, что непонятно, или лучше вовсе выбросить, что непонятно. Я тоже не понял этих машин»<sup>48</sup>, — заключает один из обсуждающих картину.

Таким же образом «Октябрь» два года спустя мог быть представлен в виде набора вопросов, ответы на которые он должен был бы содержать в себе. Газета «Кино» приводит отзыв красноармейца о фильме: «Символизм картины в основном не составит затруднений для массового зрителя, но требует для большего воздействия некоторой детализации надписей»<sup>49</sup>. Воронежский корреспондент той же газеты описывает посещенный им в его городе сеанс как провал картины Эйзенштейна:

Большому числу зрителей картина эта во многих местах непонятна. Вмонтировано в картину много таких кусков, о которых можно сказать:

- В чем дело?
- Для чего это?
- Где это происходит?<sup>50</sup>

Совершенно естественным поэтому кажется и его главный совет режиссеру фильма:

Может быть, эти недостатки и не были бы ими (зрителями. — *Г.Ш.*) замечены, если бы к этому были соответствующие надписи, которыми картина не особенно богата, и которую нужно было бы снабдить ими, так как эта картина не роман и не комедия, где можно все подогнать к стати и избежать местами надписей, оставив их в минимальном количестве<sup>51</sup>.

Отсутствие нужного количества надписей автор заметки может объяснить только ограничением в хронометраже фильма: «...прибавить больше надписей — значит сделать еще лишних почти 2 части». Автор считает «Октябрь»

---

47 Стенограмма дискуссии кинофильма «Броненосец Потемкин». Реж. С.М. Эйзенштейн // РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 14 об.

48 Там же. Л. 15.

49 Красная армия об «Октябре» // Кино. 1928. 20 марта. № 12. С. 4.

50 Гаер Г.В. Провинциальный зритель об «Октябре» // Кино. 1928. 3 апреля. № 14. С. 3.

51 Там же.

«научно-исторической картиной» — именно это дает ему основания требовать большего количества текстовых комментариев, объясняющих происходящее на экране, противопоставляя фильм Эйзенштейна жанровой продукции, не нуждающейся в дополнительных пояснениях.

В кинематографической эстетике 1920-х годов интертитры, особенно в функции пояснения к показываемому на экране действию, преимущественно понимались как чужеродный, избыточный, внехудожественный по своей природе компонент фильма. Разработка специфического «языка», делающего кино самостоятельным искусством, естественным образом подразумевала упразднение технического комментария. Требование словесного комментария к «символике» советского «монтажного» фильма с этой позиции могло быть расценено как абсурдное. Как мы уже писали выше, «монтажный» фильм был сам вправе требовать от зрителя понимания принципов своей семантической организации — знания «языка» и умения «читать». Однако сами по себе стилистические изобретения не могли произвести компетентного зрителя. Очевидным образом в кинокультуре конца 1920-х годов внеэстетический комплекс кинематографа, частью которого были интертитры, все еще играл ключевую роль в тех случаях, когда ситуация кинематографической коммуникации не была привычной для зрителя<sup>52</sup>. Альтернативой исключению сложного и непонятного из кинематографа было их разъяснение.

Некоторые указания к дискурсивной пересборке «монтажных» исторических фильмов можно найти в методических рекомендациях к их показу, издававшихся в виде брошюр. Основное место в брошюрах занимало краткое последовательное изложение и анализ исторических событий, которые легли в основу картин, а в конце приводился список исторической литературы, к которой следовало обратиться за более полными сведениями. Характерно, что две брошюры с указаниями к показу «Нового Вавилона», выпущенные в 1929 и 1933 годах, имеют сходную риторическую организацию: вначале воспроизводится привычная критика «для массового зрителя» «тяжелого», «малопонятного» фильма, отличающегося «раздробленностью в показе событий и деталей», чтобы затем уступить место линейному, предельно ясно изложенному историческому нарративу о событиях Парижской коммуны, давших материал для картины, или подробному описанию элементов культоткружения (выставка, беседа, агитсуд)<sup>53</sup>. Сложное искусство тем самым понимается как плохо организованный исторический материал, который в процессе киносеанса нужно привести в порядок.

52 Звук, приходящий в это время в кино, воспринимается как отчасти наследующий разъяснительные функции интертитров. Так, В. Пудовкин приветствует появление в звуковом кино «говорящих надписей», одно из главных достоинств которых в том, что они «доходят» до зрителя быстрее, чем печатный текст [Пудовкин 1974: 137]. При этом само появление звука, согласно одной из точек зрения, в результате победившей, было связано с движением кино к «внятности и простоте восприятия» [Левченко 2016], в противоположность манифесту Александрова, Пудовкина и Эйзенштейна, продолжающему линию понимания кино как системы знаков. Критику использования звука как «знака» и «символа» в «Пятилетке» («План великих работ», 1930) А. Роома и призыв к «звуковому реализму» (диегетический звук) см.: Алперс Б. Художественные пути звуковой фильма // Кино и жизнь. 1930. № 15. С. 7–8.

53 См.: «Новый Вавилон»: Беседа о киноленте. М.: Театропечать, 1929; Новый Вавилон: Методические материалы к фильму. М.: Роскино, 1933.

Обоснование этого взгляда кино с профессиональной позиции дает В. Портнов, ассистент Ф. Эрмлера на съемках «Обломка империи». Он отмечает плачевное положение культурно-просветительской работы с кино в советской деревне, «сведенной к механическому вращению ручки» и засилье в деревенском прокате фильмов четвертой прокатной категории — «так называемых понятных для крестьян»<sup>54</sup> — картин низкого качества или стилистически архаичных, многие из которых были сделаны так, чтобы быть понятными. Понимание фильма, как следует из рассуждений Портнова, оказывается результатом необходимого и продуктивного труда, в особенности со стороны организаторов сеанса:

До сих пор писали и говорили о понятной и непонятной для масс картине. <...> При настоящем честном и серьезном подходе к кинопотребителю не окажется ни одной непонятной картины. И «Обломок империи», «Арсенал», «Октябрь» и даже «Новый Вавилон» будут деревней поняты и получают хорошую оценку<sup>55</sup>.

Антиэссенциалистское представление о кино, важное в контексте его инструментального понимания, звучит предельно ясно: «Важно, на что вещь предназначается и как она доводится по назначению. Убить человека бутылкой из-под лекарства можно очень легко и быстро» [Там же]. Фильм с этой позиции получает значение, реализуясь в конкретных прокатных конфигурациях и в сеансах — конкретных ситуациях коммуникации со зрителем.

«Старое и новое», фильм о коллективизации, вопиющим образом не принимавший во внимание то, что было принято считать деревенской зрительской культурой, не имевший успеха у городского зрителя и разгромленный частью критиков с художественных позиций, тем не менее регулярно попадает в число картин, которые рекомендуется отправить в деревню<sup>56</sup>. Автор одной из заметок упоминает «неплохие тезисы по агровопросам»<sup>57</sup>, которые «Совкино» выпустило специально для кинопередвижек, доставляющих «Старое и новое» в деревню. Хорошо заметное изнутри советской кинокультуры противоречие между «деревенской» темой фильма Эйзенштейна и серьезными требованиями фильма к зрителю, таким образом, могло устраняться в повседневной просветительской работе в деревне.

Мы должны дополнительно подчеркнуть, что описываемый способ бытования советского фильма — один из вариантов, предлагавшихся советской кинокультурой. У нас недостаточно достоверных сведений о том, насколько широко и успешно он был реализован, чтобы представить себе его масштаб относительно кинотеатральной культуры, документированной несколько лучше и, главное, в большей степени регламентированной. Ключевое значение тем не менее для нас имеет тот факт, что этот вариант осмыслялся на протяжении 1920-х годов, поддерживался представителями разных, часто враждующих между собой групп влияния в советском кино, транслировался кинозри-

---

54 Портнов В. На борьбу с искривлением классовой линии // Кино (Л.). 1929. 22 декабря. № 51. С. 1.

55 Там же.

56 Рубен С. Деревенский экран в январе // Деревенский листок. 1929. № 2. (Приложение к: Кино. 1929. 29 декабря. № 52); Ильин П. Обслужить кинокартинами колхозы // Кино и жизнь. 1930. № 12. С. 16.

57 Чейлытко В. Давно пора // Кино (Л.). 1929. 22 декабря. № 51. С. 2.



телями (не только в отобранных для печати, но и стенографированных во время обсуждений, зафиксированных в анкетах репликах), фигурировал в публиковавшихся в периодике отчетах — то есть составлял важную часть самой идеи советского кино.

Появление на экране советских «монтажных» «шедевров» в конце 1920-х годов совпало с повышением влияния дискурса о практиках доставки кино зрителю, о задачах и способах потребления кино. В это же самое время в роли важнейшего вида советской кинопродукции стремительно утверждается культурфильм, продукт крайне влиятельного, в том числе и за пределами советского контекста, подхода, согласно которому кино понималось прежде всего как инструмент культурного воспитания<sup>58</sup>. Концепция культурфильма уже включала в себя определенную позицию по поводу киносеанса: фильм должен был сопровождаться культкружением — комплексом мер, помогающих зрителю правильным образом усвоить сообщаемую фильмом информацию<sup>59</sup>. При этом культурфильмом картина могла стать не на уровне производства, а в результате «культурного» обращения с ней, что подтверждают как приведенные выше примеры, так и попытки отрефлексировать специфику культурфильма и «культурного» сеанса в критике<sup>60</sup>. В предельном случае культурфильмом могла стать даже запрещенная для показа в деревне «готическая» драма, прокатная сенсация 1926 года «Медвежья свадьба» (реж. К. Эггерт). В основе фабулы фильма лежала тема вырождения дворянского рода и ставшая результатом этого вырождения психологическая патология, приводящая к насилию. Во время рабочей дискуссии по поводу фильма один из участников предложил посмотреть на него под неожиданным углом:

Для рабочих картина полезна и для крестьян тоже, но с оговоркой. <...> Картина психологическая, научная, но наш рабочий не очень образован, не начитан, не дошел до точки развития, по которой мог бы понять картину, ему нужно было прочитать реферат, доклад, что наследственность такая-то вещь и т.д., и после этого доклада здесь сидящие рабочие поняли бы картину<sup>61</sup>.

Сторонники той концепции кино как искусства, которая была воплощена в «монтажном» кино, в конце 1920-х годов сходились в том, что среди областей знания, к которым «монтажные» фильмы позволяли приобщиться публике,

58 О немецком кинопросветительском контексте, из которого, в частности, происходит понятие оригинальное понятие «Kulturfilm», см.: [Curtis 2015]. Краткий очерк истории советского культурфильма см.: [Sarkisova 2003].

59 Подробнее о практике культкружения см.: [Познер 2006]. О ее связи с конструкцией и поэтикой ряда советских фильмов см.: [Шерстнев 2016].

60 Границы понятия «культурфильм» в советском дискурсе о кино в принципе не были обозначены строго, что позволяло определять их произвольно, в зависимости от ситуации. Наиболее оригинальным и в то же время характерным толкованием культурфильма следует считать предложенное в 1929 году экономистом Ю. Лариным: разделяя всю советскую кинопродукцию на «театральные» и «разъяснительные» (с точки зрения автора, более удачное обозначение, чем «культурные») фильмы, к последним он относит фильмы на исторический сюжет — наряду с «Броненосцем „Потемкин“», исторические драмы «Дворец и крепость» (1924, реж. А. Ивановский) и «Поэт и царь» (1927, реж. В. Гардин, Е. Червяков). См.: *Ларин Ю.* Кинопятилетка и пьянство // Кино. 1929. 13 августа. № 32. С. 2.

61 Стенограмма дискуссии кинофильма «Медвежья свадьба» (реж. В.Р. Гардин) // РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 1 об.

было знание об искусстве, а среди практических умений, которые они помогали развивать, — навык потребления искусства. Зритель советского киноискусства, до той поры отсутствующий, должен появиться в результате определенного педагогического процесса<sup>62</sup>. И здесь ключевую роль играла правильная организация кинопроката и киносеанса.

Экспериментальные попытки альтернативного проката «Нового Вавилона» должны были стать пробным камнем в попытках правильной организации встречи советского зрителя с киноискусством. Рекомендации отнестись с особым вниманием к демонстрации картины, сопроводив ее докладами и устными пояснениями как содержания, так и поэтики фильма, приурочив к выпуску «Нового Вавилона» печатные материалы, встречаются на страницах ленинградской газеты «Кино» в 1929 году<sup>63</sup>. Весной 1929 года, после окончания первоэкранного проката «Нового Вавилона», в пятнадцати московских кинотеатрах был организован дополнительный прокат картины. Некоторые сеансы включали в себя вступительное слово и возможность задать лектору вопросы после фильма. Сбор мнений после каждого сеанса должен был дать ответ на вопрос, различается ли отношение публики к фильму в зависимости от способа его демонстрации. Результаты опроса показывали, что при наличии вступительного слова значительно большее количество зрителей сочло фильм понятным, чем при его отсутствии<sup>64</sup>. В конце 1929 года мы находим в рекомендациях для репертуара ленинградского кинотеатра «Культурфильм», который наряду с московским «Артесом» специализировался на прокате культурфильмов, призыв включить в план демонстрацию «наиболее ценных художественных фильм, представляющих известные затруднения для усвоения рядовым зрителем» (в качестве примеров в статье приводятся «Октябрь» и «Новый Вавилон») с «соответствующей разъяснительной работой»<sup>65</sup>.

Критик Г. Ленобль, сетовавший в 1930 году на отсутствие возможности для зрителя самостоятельно выбирать и впоследствии «перечитывать» фильм подобно книге, образцом для кинотеатра видел библиотеку. В качестве альтернативы логике коммерческого проката, подразумевавшей постоянную смену на экранах одних картин другими и последующее исчезновение их для зрителя, Ленобль предлагал проект репертуарного кинотеатра, где демонстрировались бы «нестареющие от времени, действительно выдающиеся, действительно значительные произведения киноискусства»<sup>66</sup>. Именно в такую прокатную систему должны были встроиться и там найти своего зрителя советские «монтажные» фильмы. Удачным примером ни много ни мало «изменений функций кинематографа и переделки зрительского материала» критик считал работу кинотеатра культурфильма «Артес».

Планы по созданию «культурного» кинотеатра, знакомящего зрителя с киноискусством, обсуждались с конца 1920-х годов. Так, кинотеатру «Эксперимен-

62 *Пиотровский А.* Художественные течения в советском кино. М.; Л.: Теакинопечать, 1930; *Чудновский Я.* SOS... SOS... SOS... // *Кино (Л.)*. 1929. 23 апреля. № 17. С. 2.

63 Новая победа советской кинематографии // *Кино (Л.)*. 1929. 3 сентября. № 35. С. 2; «Новый Вавилон» в Ленарке // *Кино*. 1929. 26 марта. № 13. С. 3; *Рокотов Т.* Вчера, сегодня и завтра // *Кино (Л.)*. 1929. 18 марта. № 12. С. 1.

64 Стенограмма дискуссии по обсуждению кинофильма «Новый Вавилон» и отчет по изучению восприятия фильма зрителями // РГАЛИ. Ф. 1494. Оп. 1. Ед. хр. 272.

65 *Гордин Я.* Задачи театра «Культурфильм» // *Кино (Л.)*. 1929. 1 декабря. № 48. С. 2.

66 *Ленобль Г.* Зритель и киноискусство // *Кино и культура*. 1930. № 10—11. С. 16—28.

тальное кино», открытому в Ленинграде по инициативе местной АРК, отводилась роль «лаборатории, изучающей и перековывающей потребительские вкусы городского кинозрителя»<sup>67</sup>. В репертуар кинотеатра предлагалось включить картины, обладающие статусом достижений мирового киноискусства. Для того чтобы знакомство с ними превратилось в полноценный педагогический процесс, предлагался формат ретроспектив, позволявший на материале фильмографии конкретного режиссера сделать выводы о развитии его метода<sup>68</sup>, или сборных программ, которые состояли бы из отрывков фильмов, объединенных общим жанром, временем или контекстом создания, или, наоборот, диаметрально различных в этих отношениях. Советский кинозритель, имевший возможность сопоставлять фильмы разных лет выпуска в прокат только по памяти, знакомый со многими громкими фильмами лишь понаслышке, должен был получить материал для реконструкции истории искусства кино — по аналогии с экспозициями художественных музеев.

В 1929 году возник замысел создания в Москве институции, которая должна была иметь респектабельную вывеску «академического театра советского кино». Автор первой публикации о проекте проводит прямую аналогию между будущим кинотеатром, художественным музеем и МХТ, в репертуаре которого до сих пор находилось место для классических спектаклей дореволюционной поры<sup>69</sup>. «Сокровищница советского кино», обеспечивающая публике доступ к «бессмертным шедеврам», академический кинотеатр в результате применяемых к описанию этого проекта риторических операций становился воображаемым местом, где кино приобретало бы неоспоримый статус искусства путем выстраивания определенных отношений со зрителем, а отдельные фильмы, в свою очередь, становились бы произведениями искусства, попав в его репертуар<sup>70</sup>. В более позднем тексте, посвященном этому замыслу, описывается рекомендуемая практика демонстрации картин в академическом кинотеатре — уже знакомое нам «культокружение»: каждый сеанс должен сопровождаться лекцией о художественных и идеологических свойствах фильма, в фойе должна быть устроена выставка, посвященная фильму и эпохе, которую он изображает, среди зрителей должны распространяться брошюры, «подготавливающие к восприятию фильма», после сеанса следует организовать обсуждение. Фильмы в репертуаре должны складываться в циклы, дающие представление об истории советского кино и об отдельных художественных направлениях (в тексте упоминаются романтизм, реализм, символизм, формализм). «Академический театр должен превратиться в своеобразный институт кино, доступный и массовому зрителю, и высококвалифицированному работнику»<sup>71</sup>, — заключает автор, пытаясь примирить два конфликтующих типа адресации советского кино. Среди фильмов, рекомендованных к показу в кинотеатре в посвященных за-

67 Коломаров Б. Задачи экспериментального кино // Страничка ЛенАРК'а. Приложение к Ленинградской газете «Кино». 1928. 18 декабря. № 51.

68 Чудновский Я. Чем же должно быть «Экспериментальное кино»? // Кино (Л.). 1929. 12 марта. № 11. С. 1.

69 Милькин А. Разрешите? Конкретное предложение // Кино. 1929. 20 августа. № 33. С. 3.

70 «Слава режиссеру, фильма которого будет демонстрироваться в этом театре» (Милькин А. Разрешите? Конкретное предложение // Кино. 1929. 20 августа. № 33. С. 3.)

71 Волков Е. За создание академического театра советского кино // Кино. 1930. 10 июля. № 39. С. 1.

мыслу текстах, мы находим все те же проблемные картины: «Октябрь», «Генеральная линия», «Арсенал»<sup>72</sup>.

В этой точке мы можем говорить уже о полноценном проекте институционализации кино как советского искусства, условием для возникновения которого оказывается выход на экраны фильмов, плохо встраивавшихся в существовавшую зрительскую культуру. Кино не только становится предметом эстетических манифестов, теории и критики, но и порождает новую модель зрительской культуры, противопоставленной как коммерческой модели, как и, казалось бы, чисто утилитарной. И тем не менее решительный отказ от последней оказывается проблематичным. Концепция кинозрителя, стоящая за описываемым проектом, все еще подразумевает публику, раскладывающую саму кинематографическую поэтику на ряд вопросов. В попытках обеспечить «монтажным» фильмам не только место в истории искусства, но и контакт с аудиторией советская кинокультура допускает следующее: темный «символ» способен конвертироваться в вопрос, на который возможно дать ответ. Высшие достижения советского киноискусства требуют не столько создания условий для чтения, сколько организации уроков чтения. Именно сложность «шедевров» определяла множественность вариантов их использования (то, что было недоступно фильмам вроде «Таньки-трактирщицы», не получивших вследствие этого значимого места в советской кинокультуре), в частности, как культурфильмов, обучающих смотреть киноискусство.

## Библиография / References

- [Булгакова 2000] — Булгакова О. Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон / Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 146—165.
- (Bulgakova O. Sovetskoe kino v poiskakh "obshchey modeli" // Sotsrealisticheskiy kanon / Ed. by H. Günther, E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 146—165.)
- [Гончаренко 2018] — Гончаренко А. Фотография как метафора безыдейности искусств в соцреалистической критике 1930-х // Новое литературное обозрение. 2018. № 152. С. 159—173.
- (Goncharenko A. Fotografiiya kak metafora bezideynosti iskusstv v sotsrealisticheskoy kritike 1930-kh // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 152. P. 159—173.)
- [Левченко 2011] — Левченко Я. О языке кино с точки зрения литературы: Казус Бориса Эйхенбаума // Интеллектуальный язык эпохи: История идей, история слов / Ред. С.Н. Зенкин. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 156—171.
- 
- 72 Проект «Экспериментального кино» был частично реализован: действовавший в Ленинграде кинотеатр, судя по анонсам, публиковавшимся в газете «Ленинградская правда», действительно демонстрировал сошедшие с экранов фильмы, однако в его репертуаре сложно обнаружить какую-то систему, которая отличала бы его от рядового второзканного кинотеатра. В 1929 году, после ремонта, он был переоборудован в первый ленинградский кинотеатр звукового кино. Идея академического кинотеатра в 1929 году активно обсуждается, в том числе и на уровне советских кинематографических организаций и Главискусства, но в 1930 году уже почти исчезает из повестки в кинематографической печати. Тем не менее в каком-то виде она доживает до 1936 года, когда обсуждается проект Большого академического кинотеатра в Москве, также, впрочем, не реализованный [Булгакова 2000].

- (Levchenko J. O yazyke kino s tochki zreniya literatury: Kazus Borisa Eykhenbauma // Intellektual'nyy yazyk epokhi: Istoriya idey, istoriya slov / Ed. by S.N. Zenkin. Moscow, 2011. P. 156—171.)
- [Левченко 2016] — *Левченко Я.* Контрапункт к мейнстриму: Управление звуком в советском кино начала 1930-х годов // Русская интеллектуальная революция 1910—1930-х годов / Ред. С.Н. Зенкин, Е.П. Шумилова. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 190—204.
- (Levchenko J. Kontrapunkt k meynstrimu: Upravlenie zvukom v sovetском кино nachala 1930-kh godov // Russkaya intellektual'naya revolyutsiya 1910—1930-kh godov / Ed. by S.N. Zenkin, E.P. Shumilova. Moscow, 2016. P. 190—204.)
- [Пиотровский 2001] — *Пиотровский А.* К теории киножанров // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. СПб.: РИИИ, 2001. С. 93—109.
- (Piotrovskiy A. K teorii kinozhanrov // Poetika kino. Perechityvaya poetiku kino. Saint Petersburg, 2001. P. 93—109.)
- [Познер 2006] — *Познер В.* От фильма к сеансу: к вопросу об устности в советском кино 1920—30-х годов // Советская власть и медиа / Ред. Х. Гюнтер, С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006. С. 329—349.
- (Pozner V. Ot fil'ma k seansu: k voprosu ob ustnosti v sovetском кино 1920—30-kh godov // Sovetskaya vlast' i media / Ed. by H. Günther, S. Hänsen. Saint Petersburg, 2006. P. 329—349.)
- [Пудовкин 1974] — *Разговор с Пудовкиным о звучащем кино* // Пудовкин В. Собранные сочинения: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 137—140.
- (Razgovor s Pudovkinym o zvuchashhem кино // Pudovkin V. Sbraniye sochineniy: In 3 vols. Vol. 1. Moscow, 1974. P. 137—140.)
- [Пути кино 1929] — *Пути кино: Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии* / Ред. Б.С. Ольховый. М.: Театинопечат, 1929.
- (Puti kino: Pervoe Vsesoyuznoe partiynoe soveshchaniye po kinematografii / Ed. by B.S. Ol'khovyy. Moscow, 1929.)
- [Цивьян 1991] — *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896—1930. Рига: Зинатне, 1991.
- (Tsviy'an Yu. Istoricheskaya retseptsiya kino. Kinematograf v Rossii. 1896—1930. Riga, 1991.)
- [Шерстнев 2016] — *Шерстнев Г.* Обличение приема: к прагматике звукового антирелигиозного фильма // Новое литературное обозрение. 2016. № 2. С. 170—181.
- (Sherstnev G. Oblicheniye priema: k pragmatike zvukovogo antireligioznogo fil'ma // Novoye literaturnoye obozreniye. 2016. № 2. P. 170—181.)
- [Эйхенбаум 2001] — *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб.: РИИИ, 2001. С. 13—38.
- (Eykhendbaum B. Problemy kinostilistiki // Poetika kino. Perechityvaya "Poetiku kino". Saint Petersburg, 2001. P. 13—38.)
- [Bohlinger 2011] — *Bohlinger V.* Engrossing? Exciting! Incomprehensible? Boring! // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2011. Vol. 5. № 1. P. 5—27.
- [Curtis 2015] — *Curtis S.* The Shape of Spectatorship: Art, Science and Early Cinema in Germany. New York: Columbia University Press, 2015.
- [Gunning 2014] — *Gunning T.* Encounters in Darkened Room // The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe / Ed. by M. Hagener. New York; Oxford: Bergahn Books, 2014. P. 72—117.
- [Miller 2010] — *Miller J.* Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin. London; New York: I.B. Tauris, 2010.
- [Sarkisova 2003] — *Sarkisova O.* "Life as It Should Be?" Early Non-fiction Cinema in Russia: From Kulturfilm to Documentary // Medien und Zeit. 2003. № 1. P. 41—61.

Кристина Танис, Анастасия Балыкова

# POPSTAT и репертуар московских кинотеатров (1947—1950)<sup>1</sup>

Kristina Tanis, Anastasiia Balykova

POPSTAT and Film-Programming in Moscow Cinema Theaters (1947—1950)

**Кристина Танис** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; старший научный сотрудник Института советской и постсоветской истории; старший преподаватель Школы филологии и культурологии; кандидат культурологии) ktanis@hse.ru.

**Анастасия Балыкова** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», студентка 4-го курса факультета коммуникаций, медиа и дизайна) aabalykova@edu.hse.ru.

**Ключевые слова:** поздний сталинизм, POPSTAT, зрительский спрос, кинорепертуар, московский кинотеатр

УДК: 94(47)791.45

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_157

Статья представляет собой публикацию данных, полученных в результате исследования системы московского кинопроката с 1947 по 1950 год. Подсчитывая экранодни по методу POPSTAT, авторы статьи обращаются к практикам кинопоказа в послевоенной Москве. Статья включает в себя описание процесса сбора количественных данных, их дальнейшей обработки, публикацию результатов и комментарии к ним<sup>2</sup>.

**Kristina Tanis** (HSE University; Research Fellow at The Institute for Advanced Soviet and Post-Soviet Studies; Lecturer at School of Philosophy and Cultural Studies; PhD) ktanis@hse.ru.

**Anastasiia Balykova** (HSE University; last year student at the Faculty of Communications, Media and Design) aabalykova@edu.hse.ru.

**Key words:** late stalinism, POPSTAT, Soviet spectatorship, film programming, Moscow cinema theater

UDC: 94(47)791.45

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_157

This article publishes data obtained during the research of the Moscow film distribution from 1947 to 1950. Counting screening days by the method POPSTAT, this paper reflects the practices of film exhibition in postwar Moscow. The article consists of the description of collecting and processing quantitative data, publication of the results, and concluding remarks.

Исследование, представленное в данной публикации, возникло на пересечении изучения репертуара кинотеатров во время Второй мировой войны и интереса к советским формам темпоральности.

В 2020 году авторы этой статьи приняли участие в международном Grass-roots-проекте «Кинотеатры в военное время: сравнительное исследование кинопроката и показа во время Второй мировой войны» (Movie Theatres in Wartime:

- 
- 1 Публикация подготовлена в результате проведения исследования (№ 21-04-073) в рамках программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2021 году и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».
  - 2 Мы благодарим за помощь в сборе данных участников научно-учебной группы «Междисциплинарные и экспериментальные формы изучения социального времени в СССР» Галину Орлову, Максима Лукина, Марину Балахонскую, Александра Берлова, Алину Зарипову, Наталию Скороходову. Также спасибо Екатерине Митюриной за библиографические рекомендации по экономике советского кинопроката, Оксане Майстат за обсуждения и Галине Орловой за комментарии к тексту.

Comparative Research on Film Distribution and Exhibition During World War II). В рамках этой инициативы ученые из разных стран собирали унифицированные данные о кинорепертуаре выбранного города с 1 июля 1942 года по 1 июля 1943 года. По итогам на совместном онлайн-семинаре выволился список самых популярных фильмов, рассчитанных по методологии POPSTAT, и проводился компаративный анализ полученных результатов в перспективе глобальной истории. К проблеме определения индекса популярности того или иного фильма в советском контексте мы обратимся далее. Методика, которую мы использовали в этом проекте, по сути, позволяла выявить список фильмов, демонстрируемых наибольшее количество дней в самых лучших кинотеатрах города. Каково было наше удивление, когда по Москве этот список возглавил американский фильм «Три мушкетера» (The Three Musketeers, реж. А. Двон, 1939)<sup>3</sup>. Полученные результаты поставили перед нами ряд вопросов. Был ли длительный прокат «Трех мушкетеров» обусловлен политикой Комитета по делам кинематографии или он свидетельствует о популярности фильма среди советских зрителей? Если количество экранодней задавалось Комитетом, что этот факт может сказать нам о культурной политике Советского Союза в эти годы? И наоборот, если речь идет о выборе кинозрителя, то можем ли мы утверждать, что советская система кинопроката в условиях плановой экономики имела гибридную форму, заимствуя практики рыночной экономики?

Эти вопросы не утратили свою актуальность, когда в 2021 году в составе научно-учебной группы «Междисциплинарные и экспериментальные формы изучения социального времени в СССР» (ВШЭ) мы стали знакомиться с разными режимами управления временем. Как показала Лаура Беар, при капитализме время является инструментом и средой для генерирования прибыли [Beар 2016]. Собственно методика, к которой мы обращаемся в нашей статье, также полагается на этот принцип, поскольку подразумевает, что именно длительность проката того или иного фильма является гарантом его высоких кассовых сборов. Ведь чем популярнее фильм, тем большее количество дней он транслируется в кинотеатрах. Но что количество экранодней может рассказать нам о социалистическом времени? Какие режимы управления временем актуализируются при переносе этого метода на советский контекст?

На пересечении этих больших проектов и выросло наше исследование системы московского кинопроката с 1947 по 1950 год. Пытаясь выявить логику и практики проката фильмов в послевоенное время, мы фиксировали экранодни по каждому фильму, демонстрируемому в московских кинотеатрах, и обрабатывали количественные данные по методу POPSTAT. Публикацию полученных результатов с комментариями и представляет наша статья.

## POPSTAT и советский кинопрокат

Статистический индекс POPSTAT был введен в научный оборот экономистом Джоном Седжвиком в конце 1990-х годов для определения популярности фильма в прокате [Sedgwick 2000]. При отсутствии данных о кассовых сборах Седж-

---

3 Эксперимент был не совсем точным, поскольку за выбранный промежуток времени мы отслеживали только четыре московских кинотеатра: «Ударник», «Уран», «Москва» и «Востоккино».

вик предложил использовать формулу, в основе которой лежит базовый принцип капиталистической экономики — спрос диктует предложение. В киноиндустрии вплоть до 1970-х годов динамика спроса выражалась в принципе так называемой ценовой дискриминации [Sedgwick 2011]: пытаясь получить максимальный доход от фильма, кинопрокатчики пропускали его через многоуровневую иерархическую систему. Начиная показ фильма с самых роскошных кинотеатров (*first run cinema*), дистрибьюторы сначала зарабатывали на зрителях, готовых заплатить больше, чтобы увидеть фильм первыми, а затем спускали его по иерархической лестнице (*second run cinema*; *third run cinema* и т.д.), максимизируя прибыль на каждом из уровней системы, прежде чем опуститься на следующий.

Таким образом, индекс POPSTAT рассчитывается на основании данных о сроке проката фильма, а также вместимости и ценовой политике кинотеатров за исследуемый период ( $t$ ). Умножая количество мест на цену билета, исследователь сначала оценивает потенциальную кассовую выручку каждого кинотеатра, а затем рассчитывает его весовой коэффициент (*cinemaweight*) от среднего кассового потенциала общего количества кинотеатров ( $n$ ) в городе или регионе. Далее весовой коэффициент каждого кинотеатра умножается на количество прокатных дней (*lengthofrun*) и стоимость билета (*billingstatus*), а затем данные по каждому фильму ( $i$ ) в каждом конкретном кинотеатре ( $j$ ) суммируются в индекс POPSTAT:

$$\text{POPSTAT}_{it} = \sum_{j=1}^{n_i} \text{cinemaweight}_j \times \text{billingstatus}_{ij} \times \text{lengthofrun}_{ij}$$

Иными словами, выведенный показатель демонстрирует, что фильмы, имеющие самую высокую количественную характеристику, были в прокате наибольшее количество дней на каждом из уровней иерархической лестницы кинопроката. Как отмечает Седжвик, «используя эту относительную меру потенциального дохода, можно оценить кассовые сборы каждого фильма в каждой совокупности кинотеатров» [Ibid.: 142].

Разработанный в качестве косвенной метрики учета популярности в условиях отсутствия данных о кассовых сборах или количестве зрителей, POPSTAT может привести к интересным результатам при сопоставлении с другими количественными и качественными данными. Так, например, при переносе этого метода на кинопрокат нацистской Германии Джозеф Гарнкарц заметил, что в Берлине во время Второй мировой войны наиболее высокий индекс имели фильмы, отражающие вкусы женской части аудитории. Статистические данные, обнаруженные им в архивах, позволили выявить прямую зависимость не только между индексом POPSTAT и общим количеством зрителей, но и обнаружить, что с ростом призыва мужчин в немецкую армию в берлинском прокате увеличивается показ фильмов, отражающих вкусы женщин. Иными словами, на изменение состава аудитории дистрибьюторы отреагировали изменением кинорепертуара [Garncarz 2020]. В последнее десятилетие ученые применяют POPSTAT для изучения кинопредпочтений как на локальных кейсах [Sedgwick 2006], так и в компаративной [Pafort-Overduin 2012; Sedgwick 2020] и даже транснациональной перспективах [van Oort et al. 2020]. Появились исследования, в которых этот метод используется для изучения кинорынков Восточной Европы, в частности Польши и Чехословакии [Skopal 2019; Skopal, Vande Winkel 2021]. Однако перенос на советский материал этой методики предприни-



мается впервые. И здесь нам кажется важным обозначить некоторые аспекты функционирования системы советского кинопроката.

В современной историографии принято рассматривать политику советского кинопроката в перспективе идеологизированного государственного предложения. Как отмечает Майя Туровская, со свертыванием нэпа и централизацией киноиндустрии рынок перестраивается в линейную структуру, в рамках которой зрительский спрос подвергается «принудительному манипулированию» [Туровская 2010а]. Селекция фильмов в прокате осуществляется директивным путем посредством регулирования сроков проката, тиража копий, повторного выпуска или снятия фильма. В связи с этим исследовательница предлагает изучать популярность фильма в динамике бинарных оппозиций — государственного предложения и частного спроса. Расчет последнего производится посредством вычисления среднего оборота зрителей на копию. Следуя этой историографической традиции, POPSTAT советских фильмов выведет нас не к зрителю, а к административно регулируемой политике кинопроката.

Тем не менее нельзя не принять во внимание и тот факт, что историографический ландшафт за последние несколько лет сильно изменился. В частности, появились работы, которые свидетельствуют о децентрализации советского кинопроката [Белодубровская 2020; Чернева 2016; Tcherneva 2020]. Точнее говоря, они указывают на то, что политический контроль был силен в основном в области производственного сектора, в то время как кинопрокат всегда структурно был отделен от производства и обладал определенной долей автономности. Такое распределение влияния отличалось, например, от принятой в Голливуде модели вертикальной интеграции — системы, в условиях которой киностудия владеет кинотеатрами и, как следствие, полностью контролирует кинопрокат.

С институциональной точки зрения в 1930-е годы прокат находится под управлением сначала Союзкино (1930—1933), а затем Комитета по делам искусств (1936—1938). Но в 1938 году Главное управление кинематографии выводится из подчинения Комитета по делам искусств, становится самостоятельным Комитетом по делам кинематографии, при котором учреждается отдельная институция — Главное управление массовой печати и проката кинофильмов (Главкинопрокат; Союзкинопрокат в 1938—1939 годах). Тем не менее, несмотря на институциональную централизацию, «у кинотеатров, которые находились в собственности государства, но оставались децентрализованными, были свои цели. Из-за такой рассредоточенной отраслевой структуры партия и правительство не имели полной власти над прокатом и не диктовали кинотеатрам, что показывать» [Белодубровская 2020: 13]. Кроме того, киноадминистрация не обладала монополией на распространение фильмов населению. Показом фильмов занимались альтернативные институции, поскольку собственная сеть кинозалов и кинопередвижек была у профсоюзов и некоторых министерств. Так, например, в 1945 году существующая сеть профсоюзных киноустановок была больше киносети Министерства кинематографии, а из ведомств один только Наркомат вооружения располагал тремя тысячами передвижек и тремя тысячами стационарных залов [Чернева 2016: 545].

Подразумевалось, что различные акторы кинорынка, выполняя ежегодный план прибылей, будут дополнять друг друга. На практике они сосуществовали в условиях конкуренции. В 1947 году в прокат выходит первый трофейный фильм «Девушка моей мечты» («Die Frau meiner Träume», реж. Г. Якоби,

1944), а планируемый массовый выпуск трофейных фильмов в 1948—1949 годах обязывает Министерство кинематографии обеспечить «чистый доход от проката не ниже 750 млн руб. за 1948—1949 гг.» [Туровская 2010б: 59]. Иными словами, послевоенная политика кинопроката знаменует переход от пропагандистской функции кино к экономической [Танис 2020; Туровская 2010а; Чернева 2016]. Кроме того, американские трофейные фильмы из-за отсутствия лицензии выходят по «закрытой» киносети, то есть фактически через клубы Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов или ведомственные кинозалы. В этих условиях финансовая деятельность кинопрокатчиков становится не совсем прозрачной, в том числе из-за разветвленной сети кинозалов, только часть из которых находилась в подчинении Министерства кинематографии. Предприятия имеют возможность представлять сеансы трофейных фильмов как обучающие (то есть бесплатные) и скрывать обращение денежных средств между зрителями и организаторами кинопоказов.

30 марта 1948 года Совет министров принимает постановление «Об улучшении кинообслуживания населения и увеличения доходов от кино», которое было нацелено на то, чтобы установить контроль над хождением копий советских и иностранных фильмов и над доходами, получаемыми от их показа. Среди последствий этого постановления стоит выделить насильственную передачу всех ведомственных залов «открытого типа» (с продажей билетов для населения) и многих профсоюзных залов Министерству кинематографии, а также введение запрета на бесплатные кинопоказы. Как отмечает Ирина Чернева, при помощи этого правового акта происходила мобилизация всех залов для коммерческого проката советских и зарубежных фильмов под эгидой Министерства кинематографии [Чернева 2016]. Одновременно профсоюзы вынуждены проводить кинофикацию в наиболее удаленных регионах. Но осуществляется систематический пересмотр иерархии киноустановок, причем теперь он зависит от местонахождения и количества мест, а не от ведомственной принадлежности. Эта практика дает некоторым профсоюзным залам первостепенный доступ к новым копиями и рекламе<sup>4</sup>. Принятые меры свидетельствуют о том, что Совет министров рассматривает Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов как актора коммерческого распространения кинофильмов и признает конкуренцию между разными типами кинозалов.

Иными словами, во второй половине 1940-х годов политика кинопроката имеет двойственный характер. С одной стороны, происходит усиление контроля над хождением копий, а действия киноадминистрации направлены на то, чтобы сгладить децентрализацию кинопроката, мобилизовав максимальное количество кинозалов под управлением Министерства кинематографии. С другой стороны, за усилением контроля стоит стремление к извлечению максимальной прибыли. Собранные данные о московском кинопрокате за 1947—1950 годы позволяют нам увидеть, как эта политика осуществлялась на практике.

## Ограничения, источники и метод

В ходе сбора данных мы были вынуждены ввести следующие ограничения. В первых, хронологический промежуток исследования мы ограничили 1947—

4 До этого государственные залы имели приоритет в этом отношении.

1950 годами. За этот период вышло 1220 номеров газеты «Вечерняя Москва»<sup>5</sup>, каждый из которых мы обрабатывали, подсчитывая количество экранодней по каждому фильму. Мы взяли за нижнюю хронологическую границу 1947 год как год выпуска первого трофейного фильма на экран и попытались проследить возможное напряжение между советскими и трофейными фильмами в прокате. Верхняя хронологическая граница — 1950 год — маркирует смену политики кинопроката трофейных фильмов.

Условно прокат трофейных фильмов можно разделить на два этапа. Для первого (1947—1949) характерен выпуск немецких трофейных картин, причем созданных в эпоху Третьего рейха, а американские трофейные фильмы вследствие отсутствия лицензии идут в прокате по «закрытой» сети. В этот период советские власти закупают и иностранные картины у Франции, Италии, ГДР, стран народной демократии, но их количество незначительно. На втором этапе (1950—1953) американские фильмы начинают транслировать в государственных кинотеатрах<sup>6</sup>, новые немецкие фильмы больше в прокате не появляются, а количество купленных фильмов у стран новой демократии увеличивается в несколько раз<sup>7</sup>. Фактически наше исследование, концентрируясь на первом этапе, также включает переломный 1950 год, то есть позволяет уловить смену репертуарной политики и, возможно, выявить различия в стратегиях кинопоказов.

Второе ограничение, которое мы были вынуждены ввести, связано с функционированием киносетей в СССР. В нашем исследовании мы фокусировались только на государственной сети кинотеатров и не рассматривали практики кинопроката на профсоюзных и ведомственных киноустановках. Это ограничение связано с тем, что репертуар московских кинотеатров опубликован в ежедневной газете «Вечерняя Москва», в то время как репертуар профсоюзных и ведомственных киноустановок представляет собой белое пятно в современной историографии. И к сожалению, источники, по которым его возможно было бы отследить, на данный момент исследователям неизвестны.

Данные, которые мы собирали, условно можно разделить на два типа: информация о фильмах и о кинотеатрах. В первом случае нас интересовал срок проката, а также происхождение и статус фильма (советский, иностранный и лицензионный или иностранный, но трофейный). Для определения длительности проката фильма, как упоминалось выше, мы обращались к кинорепертуару, опубликованному в ежедневной газете «Вечерняя Москва»<sup>8</sup>. Кинорепертуар интересовал нас и как источник для сбора количественных данных, и как темпоральная городская технология ориентировки во времени. Данные о происхождении и лицензионном статусе фильма (или отсутствии лицензии) восстанавливались по каталогам [Каталог звуковых фильмов б.г.; Советские художественные фильмы 1961] и архивным документам.

Что касается информации о кинотеатрах, для того чтобы понимать удельный вес кинотеатра, необходимо было иметь информацию о количестве мест

5 См.: Вечерняя Москва // Электронекрасовка (<http://electro.nekrasovka.ru/editions/1> (дата обращения: 05.09.2021)).

6 О причинах и роли холодной войны в прокатной политике американских трофейных фильмов см.: [Танис 2020].

7 Список иностранных и советских фильмов, выпущенных в разные годы, см.: [Танис 2020: 222—240].

8 Всего нами было обработано 1220 номеров. В том случае, если репертуар или номер за какой-либо из дней отсутствовали, мы не учитывали его в подсчете.

и стоимости билета и количестве киносеансов. На практике эту информацию оказалось найти совсем не просто, поэтому мы решили опубликовать ее в качестве приложения к данному исследованию в открытом доступе<sup>9</sup>. Однако при работе с базой данных стоит принять во внимание, что часть данных реконструировалась нами гипотетически. В качестве ориентира в комментариях к информации о кинотеатрах сделаны пометки о том, какие данные приводятся напрямую из архивных документов, а какие представляют собой искусственную реконструкцию. К методике этого реконструирования мы обратимся далее.

В 1947—1950-е годы в Москве функционировало около 50 кинотеатров, в разные годы эта цифра варьировалась от 44 до 54. Из них число кинотеатров I разряда составляло от 22 до 24, II разряда — от 15 до 20, III разряда — 4—5 кинотеатров; еще 2—4 кинотеатра относились к специализированным, то есть демонстрировали хронику, киножурналы, повторные фильмы или стереокино. С институциональной перспективы сеть государственных кинотеатров была распределена между несколькими подразделениями. Большая часть кинотеатров находилась в ведомстве Управления кинофикации Мосгорисполкома. В разные годы эта институция включала в себя от 40 до 48 кинотеатров, а после 1948 года и некоторые профсоюзные и ведомственные залы, присоединенные к государственной киносети на правах аренды. В ежегодных бухгалтерских отчетах Управления кинофикации Мосгорисполкома в Центральном государственном архиве (ЦГА) Москвы (Ф. Р-265) нам удалось обнаружить информацию о количестве мест и разряде кинотеатров (I, II, III), среднюю цену на билет и среднее количество киносеансов в день<sup>10</sup>. Важно отметить, что в годовых отчетах за разные годы эти данные варьировались, причем менялась не только средняя цена на билет или количество киносеансов, но иногда и количество мест в одном и том же кинотеатре. Это могло быть обусловлено ремонтом, реорганизацией кинотеатра или другими причинами. Поэтому за разные годы, согласно годовым отчетам, мы указывали разные данные.

В ходе работы с фондом Управления кинофикации Мосгорисполкома у нас возникли трудности с дифференциацией количества сеансов и стоимости билетов. В годовых отчетах присутствовал средний показатель для всех кинотеатров, в то время как для определения удельного веса каждого кинотеатра принципиальны именно различия. Проблему дифференциации сеансов по кинотеатрам мы решили следующим образом: там, где количество киносеансов не удавалось установить, мы фиксировали среднее число сеансов в день, отраженное в годовых отчетах; но в случае с сезонными кинотеатрами («Аквариум», МПКиО «Сокольники», сад им. Баумана, сад «Эрмитаж» и другие) выяснилось, что в них количество сеансов в среднем меньше в три раза, чем в постоянных кинотеатрах. Так, например, в отчете за 1950 год данные по сезонным кинотеатрам были вынесены в отдельную таблицу и составляли в среднем 3,3 сеанса в день, в то время как постоянные кинотеатры давали за этот год 8,4 сеанса в день<sup>11</sup>. Но поскольку данные имелись только за 1950 год, то ретроспективно мы позволили распространить соотношение между сезон-

9 Полная база данных доступна по ссылке: [https://github.com/Ktanis/Film-Programming\\_USSR/blob/main/Data%20of%20Movie%20Theatres\\_%201947-1950.xlsx](https://github.com/Ktanis/Film-Programming_USSR/blob/main/Data%20of%20Movie%20Theatres_%201947-1950.xlsx) (дата обращения: 20.02.2022). Для скачивания необходимо нажать кнопку «Download».

10 ЦГА Москвы. Ф. Р-265. Оп. 1. Д. 14, 17, 19, 21, 23.

11 Там же. Д. 23.

ными и постоянными кинотеатрами (1 к 2,54) и на более ранние годы. В некоторых случаях кинорепертуар «Вечерней Москвы» включал клубные и профсоюзные залы, переданные государственной киносети на правах аренды в рамках постановления от 1948 года (например, Центральный дом культуры железнодорожников). Мы фиксировали информацию согласно отчетам, которые, как правило, содержали отдельные данные по филиалам кинотеатров. Если же за определенный год ее не было — опирались на среднее значение, актуальное для стационарных кинотеатров.

Что касается стоимости билетов, то отчеты содержали только среднюю годовую цену на билет во все кинотеатры, за редким исключением в архивных документах удавалось обнаружить среднюю годовую цену в сезонные кинотеатры и некоторые филиалы. Нам же принципиальна была именно разница в стоимости билетов и, как следствие, в будущей кассовой выручке в кинотеатрах I, II и III разрядов. К сожалению, информация о стоимости входного билета в каждый конкретный кинотеатр не обнаружилась ни в открытом доступе, ни в архивных документах. Тогда было решено реконструировать возможную кассовую градацию между кинотеатрами, опираясь на профессиональную литературу тех лет, а именно на работу А. Нашельского и М. Зайонц «Организация работы сельской киносети» [Нашельский, Зайонц 1949]. Согласно Постановлению Совнаркома СССР от 8 декабря 1938 года № 1260, Инструкции Комитета по делам кинематографии при СНК СССР от 15 декабря 1938 года и Приказу министра кинематографии СССР от 2 апреля 1948 года № 92/м, «цены на билеты в кинотеатры устанавливаются в зависимости от качества обслуживания зрителей, в частности от технического состояния помещения и оборудования киноустановок» (цит. по: [Там же: 52]). Иными словами, речь идет о разрядах кинотеатров, и авторы дают вводные характеристики для каждого из существующих в СССР пяти разрядов<sup>12</sup>. В этой же книге приводятся цены на билеты, установленные Управлением кинофикации для всех видов киноустановок, с распределением по разрядам и поясам, действующим внутри кинотеатра [Там же: 54]. Например, в 1949 году стоимость билета в кинотеатр I разряда варьировалась от 3 до 6 рублей в зависимости от места; II разряда — от 2 до 5 рублей и III разряда — от 2 до 4 рублей 50 копеек. Исходя из градации поясов, мы рассчитали среднюю цену на билет для каждого разряда, а затем установили, как они соотносятся друг с другом. Таким образом, у нас вышло, что цена на билет в кинотеатр I разряда выше, чем в кинотеатр II разряда, в 1,13 раз; а вход в кинотеатр II разряда в среднем дороже, чем в кинотеатр III разряда, в 1,42 раза. Установив соотношение, мы взяли среднюю годовую цену на билет из бухгалтерских отчетов, приравнивали ее к среднему разряду

12 Кинотеатр I разряда должен иметь большой зрительный зал, кресла с откидными сиденьями, фойе со стульями, креслами и диванами, буфет, курительную и туалетную комнаты. В нем должны быть центральное отопление, вентиляция и кинооборудование из трех звуковых киноаппаратов стационарного типа. Кинотеатр II разряда имеет все то же самое, но расположен в районных центрах и рабочих поселках. А III разряд отличается от II разряда тем, что в нем может отсутствовать фойе или буфет. Иными словами, это зрительный зал, приспособленный исключительно для показа фильмов. В нашем исследовании были задействованы только кинотеатры I, II и III разрядов, поскольку к IV разряду относятся сельские стационарные киноустановки и кинопередвижки, а к V разряду — немые кинопередвижки (см.: [Нашельский, Зайонц 1949]).

кинотеатра — в нашем случае это второй из существующих трех, а затем, учитывая соотношения, вывели цену на билет в кинотеатры I и III разряда. Так мы осуществили перерасчет по каждому году.

Однако в Москве существовали еще и специализированные кинотеатры, которые не входили в систему разрядов («Хроника», «Новости дня», «Кинозал короткометражного фильма», «Стереokino»). Как отмечают Нашельский и Зайонц, «в специализированных кинотеатрах, демонстрирующих только хроникально-документальные фильмы, устанавливается скидка на билеты на 30 % при демонстрации программы продолжительностью не менее 1 часа. При демонстрации программы продолжительностью менее 1 часа устанавливается единая цена билета, независимо от поясного деления, в 2 руб.» [Там же: 55]. Как следствие, за 1949 год в «Хронику», «Новости дня» и «Кинозал короткометражного фильма» мы поставили цену в 2 рубля за билет, затем пересчитали соотношение со средней ценой на билет (II разряд — 3,85 рублей в 1949 году) — оно получилось 1,925 — и распространили этот коэффициент на другие годы. Что касается кинотеатра «Стереokino», то стоимость входных билетов в этот кинотеатр обнаружилась благодаря интернет-аукциону «Мешок»<sup>13</sup>, где билеты в «Стереokino» за разные годы продаются в большом количестве.

В Москве кроме городских кинотеатров существовали еще кинотеатры союзного и даже республиканского подчинения. Так, например, «Колизей», «Ударник» и «Метрополь» подчинялись напрямую Главному управлению кинофикации Министерства кинематографии СССР, архивы которого хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ, Ф. 2473). В годовых отчетах мы обнаружили все необходимые данные по каждому из кинотеатров (вместимость, среднее количество сеансов, средняя цена билета)<sup>14</sup>. Сложности возникли с кинотеатром «Москва», который в 1946 году являлся кинотеатром союзного подчинения, в 1947—1949 годах — республиканского, а в 1950 году перешел в ведомство Управления кинофикации Мосгорисполкома. По количеству мест нам удалось обнаружить данные только за 1950 год, и в случае с кинотеатром «Москва» мы были вынуждены ретроспективно распространить это количество и на более ранние годы. По количеству сеансов и стоимости билета нам удалось найти данные за 1947 и 1950 годы, когда кинотеатр был в союзном и городском подчинении соответственно. В 1948—1949 годы мы использовали усредненные данные согласно разряду кинотеатра (I). И наконец, Театр-студия киноактера, который периодически функционировал как кинотеатр и публиковал свое расписание в «Вечерней Москве», подчинялся напрямую Комитету по делам искусств. Технически это означало, что отчеты по кинопрокату не содержатся ни в Управлении кинофикации Мосгорисполкома, ни в Главном управлении кинофикации Министерства кинематографии СССР. Не было их и в фонде Комитета по делам искусств (РГАЛИ, Ф. 962). Единственное, что нам удалось найти — годовой отчет Театра-студии киноактера за 1948 год в фонде Министерства кинематографии<sup>15</sup>. Соответственно, в другие годы мы использовали усредненные данные согласно разряду (I).

13 <https://meshok.net/> (дата обращения: 05.09.2021).

14 РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 345, 399, 477, 505.

15 РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2162.

После сбора данных мы рассчитали POPSTAT согласно формуле Седжвика, но внесли в нее свои коррективы. В частности, не стали рассчитывать весовой коэффициент кинотеатра от среднего кассового потенциала общей совокупности кинотеатров в городе. Поскольку у нас было много дифференцированных данных, то при расчете они задавали необходимые нам соотношения между собой. Иными словами, данные давали тот же результат, как если бы весовой коэффициент был рассчитан.

Публикуем ниже список фильмов, имеющих самый высокий индекс POPSTAT за 1947—1950-е годы и за каждый год по отдельности<sup>16</sup>.

#### **1947—1950 годы** (всего 861 фильм в прокате)

Сказание о земле сибирской (реж. Иван Пырьев, 1948) — 30 692 323,89  
Подвиг разведчика (реж. Борис Барнет, 1947) — 20 040 317,42  
Кубанские казаки (реж. Иван Пырьев, 1950) — 19 097 164,1  
Первая перчатка (реж. Андрей Фролов, 1947) — 18 492 999,94  
Далекая невеста (реж. Евгений Иванов-Барков, 1948) — 18 267 647,4  
Весна (реж. Григорий Александров, 1947) — 18 107 630,39  
Смелые люди (реж. Константин Юдин, 1950) — 16 182 159,22  
Поезд идет на Восток (реж. Юлий Райзман, 1948) — 15 237 830,4  
Адмирал Нахимов (реж. Всеволод Пудовкин, 1947) — 15 193 657,79  
Падение Берлина, 1-я серия (реж. Михаил Чиаурели, 1949) — 14 616 295,88  
Падение Берлина, 2-я серия (реж. Михаил Чиаурели, 1949) — 14 482 468,9  
Золушка (реж. Надежда Кошеверова, Михаил Шапиро, 1947) — 14 313 921,56  
Встреча на Эльбе (реж. Григорий Александров, 1949) — 14 288 333,15  
Солистка балета (реж. Александр Ивановский, 1947) — 13 746 807,49  
Граф Монте-Кристо, 1-я серия (Le comte de Monte-Cristo, реж. Роберт Верне, 1942, трофейный фильм) — 120 90 018,6  
Пирогов (реж. Григорий Козинцев, 1947) — 11 959 019,1  
Глинка (реж. Лео Арнштам, 1946) — 11 295 724,12  
Дитя Дуная (Kind der Donau, реж. Георг Якоби, 1950) — 11 260 283,17  
Рим, открытый город (Roma, città aperta, реж. Роберто Росселлини, 1945) — 11 157 005,18  
Во имя жизни (реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфиц, 1947) — 11 126 926,19

#### **1947 год** (всего 374 фильма в прокате)

Весна (реж. Григорий Александров, 1947) — 16 476 181,8  
Подвиг разведчика (реж. Борис Барнет, 1947) — 14 964 744,06  
Первая перчатка (реж. Андрей Фролов, 1946) — 14 706 197,23  
Адмирал Нахимов (реж. Всеволод Пудовкин, 1947) — 14 394 461,79  
Золушка (реж. Надежда Кошеверова, Михаил Шапиро, 1947) — 12 410 370,76  
Солистка балета (реж. Александр Ивановский, 1947) — 12 259 197,81  
Рим, открытый город (Roma, città aperta, реж. Роберто Росселлини, 1945) — 11 260 283,17  
Глинка (реж. Лео Арнштам, 1946) — 11 113 549,27  
Люди без крыльев (Muži bez křídel, реж. Франтишек Чап, 1946) — 10 507 507,74

---

16 Полную базу данных можно скачать по ссылке: [https://github.com/Ktanis/Film-Programming\\_USSR](https://github.com/Ktanis/Film-Programming_USSR) (дата обращения: 20.02.2022).

Во имя жизни (реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфиц, 1947) — 9 805 954,008  
 Крейсер Ваяг (реж. Виктор Эйсымонт, 1946) — 9 305 655,139  
 Новый дом (реж. Владимир Корш-Саблин, 1947) — 8 739 465,479  
 Сельская учительница (реж. Марк Донской, 1947) — 8 140 229,1  
 Наше сердце (реж. Александр Столпер, 1947) — 8 044 405,794  
 Битва на рельсах (Bataille du rail, реж. Рене Клеман, 1946) — 7 758 273,687  
 Пирогов (реж. Григорий Козинцев, 1947) — 7 561 849,688  
 Марите (реж. Вера Строева, 1947) — 7 393 938,682  
 Похождения Насреддина (реж. Наби Ганиев, 1946) — 6 788 536,002  
 Миклухо-Маклай (реж. Александр Разумный, 1947) — 6 409 204,221  
 Девушка моей мечты (Die Frau meiner Träume, реж. Георг Якоби, 1944,  
 трофейный фильм) — 5 414 714,745

**1948 год** (всего 395 фильмов в прокате)

Сказание о земле сибирской (реж. Иван Пырьев, 1948) — 25 354 820,96  
 Далекая невеста (реж. Евгений Иванов-Барков, 1948) — 14 997 151  
 Поезд идет на Восток (реж. Юлий Райзман, 1948) — 11 983 496,13  
 Молодая гвардия, 1-я серия (реж. Сергей Герасимов, 1948) — 10 184 655,32  
 Молодая гвардия, 2-я серия (реж. Сергей Герасимов, 1948) — 8 896 825,53  
 Повесть о настоящем человеке (реж. Александр Столпер, 1948) — 8 807 393,04  
 За тех, кто в море (реж. Александр Файнциммер, 1947) — 8 719 325,918  
 Индийская гробница, 2-я серия (Das indische Grabmal, реж. Рихард Айхберг, 1938,  
 трофейный фильм) — 8 534 664,614  
 Жизнь в цитадели (реж. Герберт Раппапорт, 1947) — 8 003 295,481  
 Голубые дороги (реж. Владимир Браун, 1948) — 7 872 463,25  
 Индийская гробница, 1-я серия (Das indische Grabmal, реж. Рихард Айхберг, 1938,  
 трофейный фильм) — 7 771 864,901  
 Русский вопрос (реж. Михаил Ромм, 1948) — 7 726 632,076  
 Спасенные знамена (Port Arthur, реж. Николая Фаркаш, 1935; трофейный фильм) —  
 7 369 322,585  
 Флория тоска (Starke Herzen im Sturm, реж. Герберт Майш, 1940; трофейный фильм) —  
 7 225 518,228  
 Оперетта (Operette, реж. Вилли Форст, 1940, трофейный фильм) — 7 086 691,182  
 Летучая мышь (Die Fledermaus, реж. Геза фон Большвари, 1946) — 6 851 414,15  
 Третий удар (реж. Игорь Савченко, 1948) — 6 703 501,861  
 Драгоценные зерна (реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфиц, 1948) — 6 509 288,689  
 Мальчик с окраины (реж. Василий Журавлёв, 1947) — 6 406 988,816  
 Андалузские ночи (Andalusische Nächte, реж. Герберт Майш, 1938; трофейный фильм) —  
 6 152 130,328

**1949 год** (всего 421 фильм в прокате)

Встреча на Эльбе (реж. Григорий Александров, 1949) — 12 918 949,9  
 Сталинградская битва, 1-я серия (реж. Владимир Петров, 1949) — 9 190 224,734  
 Невидимый идет по городу (Ein Unsichtbarer geht durch die Stadt, реж. Гарри Пиль, 1933,  
 трофейный фильм) — 8 974 275,702  
 Мишка-аристократ (Mágnás Miska, реж. Маргон Келети, 1948) — 8 425 052,276



- Путь славы (реж. Борис Бунеев, Михаил Швейцер, Анатолий Рыбаков, 1948) —  
7 972 423,044
- Суд чести (реж. Абрам Роом, 1948) — 7 698 205,148
- Последний раунд (Die letzte Runde, реж. Вернер Клинглер, 1940, трофейный фильм) —  
7 382 837,274
- Нищий студент (Der Bettelstudent, реж. Георг Якоби, 1936, трофейный фильм) —  
7 198 442,342
- Счастливого плавания (реж. Николай Лебедев, 1949) — 6 805 589,046
- Цыганский барон (Der Zigeunerbaron, реж. Карл Хартль, 1939, трофейный фильм) —  
6 738 932,114
- Константин Заслонов (реж. Владимир Корш-Саблин, Александр Файнциммер, 1949) —  
6 702 635,364
- Академик Иван Павлов (реж. Григорий Рошаль, 1949) — 6 681 097,614
- Сталинградская битва, 2-я серия (реж. Владимир Петров, 1949) — 6 653 636,682
- Под чужим именем (Das Lied einer Nacht, реж. Анатолий Литвак, 1932, трофейный фильм) —  
6 391 447,308
- Встреча в джунглях (Der Dschungel ruft, реж. Гарри Пиль, 1936, трофейный фильм) —  
6 052 020,232
- Мадам Бовари (Madame Bovary, реж. Герхард Лампрехт, 1937, трофейный фильм) —  
6 016 501,806
- Гибель Титаника (Titanik, реж. Герберт Зельпин, 1943, трофейный фильм) —  
5 779 658,298
- Мичурин (реж. Александр Довженко, 1949) — 5 703 291,938
- Машина 22-12 (реж. Владимир Немоляев, 1949) — 5 445 278,42
- Снежная фантазия (Der weiße Traum, реж. Геза фон Цифра, 1943, трофейный фильм) —  
5 424 436,704

**1950 год** (всего 393 фильма в прокате)

- Кубанские казаки (реж. Иван Пырьев, 1950) — 19 097 164,1
- Смелые люди (реж. Константин Юдин, 1950) — 16 182 159,22
- Падение Берлина, 1-я серия (реж. Михаил Чиаурели, 1949) — 14 616 295,88
- Падение Берлина, 2-я серия (реж. Михаил Чиаурели, 1949) — 14 482 468,9
- Граф Монте-Кристо, 1-я серия (Le comte de Monte-Cristo, реж. Роберт Верне, 1942,  
трофейный фильм) — 12 090 018,6
- Дитя Дуная (Kind der Donau, реж. Г. Якоби, 1950) — 11 157 005,18
- Секретная миссия (реж. Михаил Ромм, 1950) — 10 732 136,93
- Заговор обреченных (реж. Михаил Калатозов, 1950) — 10 512 296,64;
- У них есть родина (реж. Владимир Легошин, Александр Файнциммер, 1950) —  
9 985 668,824;
- Огонь (Fogo! Реж. Артур Дуарте, Альфредо Эчегарай, 1949) — 9 617 653,005
- Паяцы (Pagliacci, реж. Марио Коста, 1948) — 8 012 260,196
- Лесная быль (реж. Александр Згуриди, 1949) — 7 652 590,613
- Мусоргский (реж. Григорий Рошаль, 1950) — 7 473 523,261
- Алитет уходит в горы (реж. Марк Донской, 1950) — 7 445 905,296
- Женщина отправляется в путь (Egy asszony elindul, реж. Имре Енеи, 1949) —  
7 130 582,11
- Граф Монте-Кристо, 2-я серия (Le comte de Monte-Cristo, реж. Роберт Верне, 1942,  
трофейный фильм) — 6 511 020,881

Далеко от Москвы (реж. Александр Столпер, 1950) — 6 237 460,358

Жуковский (реж. Дмитрий Васильев, Всеволод Пудовкин, 1950) — 5 945 100,217

Чортово ущелье (Czarcí žleb, реж. Тадеуш Канский, Альдо Вергано, 1949) —

5 777 369,974

Венские девушки (Wiener Mädeln, реж. Вилли Форст, 1949) — 5 658 478,466

## Заключительные комментарии

Представленные списки включают в себя фильмы, занявшие первые двадцать позиций от общего количества картин, транслируемых в указанные годы. Имеющие самый высокий индекс POPSTAT, в действительности списки отражают практики кинопроката, переводя в количественное измерение длительность проката и статус кинотеатра, то есть показывают, какие фильмы демонстрировались наибольшее количество дней в лучших кинотеатрах города.

На примере приведенных данных можно обозначить несколько тенденций. Во-первых, с каждым годом растет количество иностранных фильмов. Так, в 1947 году в списки лидеров POPSTAT попадают всего четыре иностранных фильма, три из которых официально купленные фильмы антифашистской направленности («Рим, открытый город», «Люди без крыльев», «Битва на рельсах») и один трофейный (немецкий фильм «Девушка моей мечты»). В списках за 1948 год уже семь иностранных фильмов в первой двадцатке, причем все они являются немецкими трофейными лентами, и только «Летучая мышь» имеет не совсем понятный статус. Производство картины началось еще в 1944 году в нацистской Германии, а премьера состоялась в 1946 году в ГДР. В 1949 году соотношение иностранных и советских фильмов становится одинаковым. То есть из первой двадцатки фильмов — десять иностранного происхождения, один из них («Мишка-аристократ») официально куплен у Венгрии, а девять — немецкие трофейные фильмы. И наконец, в 1950 году — из восьми иностранных фильмов только французский «Граф Монте-Кристо» (1-я и 2-я серии) является трофейным, остальные шесть куплены в странах народной демократии. При этом, как можно заметить, в 1950 году происходит изменение политики кинопроката: если в 1947—1949-е годы на экранах транслируются в основном немецкие трофейные фильмы, то в 1950 году прокат немецких фильмов прекращается и широко транслируются фильмы стран народной демократии и французский трофейный фильм «Граф Монте-Кристо».

Во-вторых, вместе с общим увеличением количества иностранных названий происходит рост их веса в общей сетке кинопроката. В 1947 году «Девушка моей мечты» едва попадает в первую двадцатку, оказавшись на последней строчке, а всего два года спустя, в 1949 году, трофейный фильм «Невидимый идет по городу» уже оказывается в первой тройке. На практике это означает, что «Девушка моей мечты» в 1947 году показывается недолго и очень ограниченно, а «Невидимый идет по городу» уже имеет масштабный и длительный прокат, причем лучше, чем у некоторых советских кинопремьер.

О чем это свидетельствует?

Вероятно, POPSTAT позволяет увидеть несовпадение локальных практик кинопроката и общесоюзных директив. Официальные документы, сохранившиеся в фонде Министерства кинематографии, демонстрируют жесткое централизованное управление кинопрокатом за счет тиража и контроля над репер-

туаром. Так, например, в сводном отчете Главкинопроката за 1948 год отмечается, что трофейные фильмы печатаются тиражом в среднем по 350—500 копий, советские — 750—1000 копий, а иногда и по 1500 (например, каждая серия «Молодой гвардии» имела тираж в 1500 копий)<sup>17</sup>. Дополнительно «в связи с выпуском значительного количества заграничных кинокартин конторам проката систематически давались указания по вопросам регулирования их выпуска, с тем чтобы обеспечивалось преобладание на экранах советских кинофильмов. Одновременно проводилось регулирование фильмофонда путем временного снятия с экрана части заграничных фильмов»<sup>18</sup>. В то же время репертуарная политика Главкинопроката на 1949 год направлена на решение двух основных задач:

- а) обеспечения экранов максимальным количеством актуальных советских новых и повторных кинофильмов;
- б) строгого регулирования выпуска на экраны заграничных кинокартин с одновременным получением от них максимального экономического эффекта<sup>19</sup>.

На практике, если взглянуть на общий список кинопроката за 1947—1950-е годы, «Молодая гвардия» (1-я серия), выпущенная в 1948 году по всему СССР большим тиражом в 1500 копий, в Москве даже не попадает в первую двадцатку. То есть демонстрируется хуже, чем трофейный фильм «Граф Монте-Кристо» (1-я серия), вышедший два года спустя, в 1950-м. При этом объем кинопарка в эти годы остается неизменным. Более того, при имеющихся указаниях для Главкинопроката в 1949 году в первую тройку попадает трофейный фильм «Невидимый идет по городу», а из двадцати фильмов, имеющих самый высокий индекс POPSTAT<sup>20</sup>, советские фильмы составляют только десять, то есть половину. В 1950 году 1-я серия «Графа Монте-Кристо» и вовсе показывается дольше и более массово, чем «Секретная миссия» Михаила Ромма (Сталинская премия, 1951) или антиамериканский фильм Михаила Калатозова «Заговор обреченных».

Означает ли это, что киноадминистраторы руководствуются коммерческой, а не идеологической логикой в планировании и реализации кинорепертуара? Тогда POPSTAT есть результат зрительского выбора? В таком случае можем ли мы утверждать, что советский зритель все-таки предпочитал иностранным фильмам советские? Едва ли, ведь верхние строчки во все годы занимают именно советские картины.

Возможно, в советском контексте POPSTAT стоит рассматривать не как индекс, отражающий практики административного регулирования, и даже не как результат зрительской популярности, а буквально — как метрику трансляции фильма наибольшее количество дней в наиболее доступных кинотеатрах. В таком случае POPSTAT представляет собой чистое время кинопроката в его количественной характеристике. Но является ли это время гарантом прибыли? Приравнивается ли количество экранодней к высоким кассовым сборам?

С одной стороны, в эти годы советский кинопрокат функционирует по принципу ценовой дискриминации: сначала фильм выходит в кинотеатрах I раз-

---

17 РГАЛИ. Ф. 2467. Оп. 1. Д. 98. Л. 40.

18 Там же.

19 Там же. Л. 76.

20 Всего в этом году в московском прокате 422 фильма.

ряда, причем здесь он имеет наиболее длинный цикл своего проката (в среднем 10—14 дней, но иногда доходит и до 108 дней), а затем переходит в кинотеатры II и III разряда, где идет точно (в среднем 1—3 дня, но в некоторых кинотеатрах, например в «Юном зрителе» или «Кинотеатре им. III интернационала», этот цикл может доходить и до 10—14 дней). То есть основной срок проката приходится на кинотеатры I разряда с наиболее высокой стоимостью билетов. В этом контексте разрядность является качественной характеристикой, определяемой темпоральностью.

С другой стороны, при сопоставлении данных POPSTAT с комментариями к репертуару из годовых отчетов Управления кинофикации Мосгорисполкома кажется, что эта логика в советском прокате не обязательно свидетельствует о высоких кассовых сборах фильма. А точнее говоря, она демонстрирует, что длина проката фильма не всегда является гарантом его кассовой прибыли. Так, например, «Солистка балета», которая, как можно увидеть, имеет высокий POPSTAT и входит в первую двадцатку за 1947 год, а также за общий период 1947—1950-е годы, — то есть показывается долго и масштабно (от 15 до 34 дней в кинотеатрах I разряда), согласно отчету не смогла «привлечь зрителей в кинотеатры»<sup>21</sup>. В 1949 году «не имел у зрителей успеха и кинофильм “Путь славы”, выпущенный 21 апреля и демонстрировавшийся в первоэкранных кинотеатрах до 4-го мая»<sup>22</sup> (5-я позиция в списке POPSTAT за 1949 год).

При этом нельзя однозначно сказать, что срок проката никак не соотношен с бокс-офисом. Если обратиться к отчету 1948 года, то лидеры POPSTAT за 1948 год имеют самую высокую посещаемость:

...только в период первого экрана «Сказание о земле сибирской» просмотрели 1 437 000 человек (22 дня в 12 кинотеатрах). <...> «Молодая гвардия» — 1-я серия — 1 600 000 чел. (14 дней в 26 кинотеатрах), «Молодая гвардия» — 2-я серия — 1 431 000 чел. (17 дней в 26 кинотеатрах). <...> Большим успехом у московского зрителя пользовалась также советская кинокомедия музыкальный фильм «Далекая невеста» (1 056 000 чел. за 14 дней в 23 кинотеатрах на первом экране)<sup>23</sup>.

Несмотря на то что в приведенной цитате присутствует связка «экранодень — зритель», это соотношение не находится в прямой зависимости: на 1-ю серию «Молодой гвардии» приходится наибольшее количество зрителей, но она идет всего 14 дней. Вероятно, здесь работает иная логика — и, возможно, это логика плана. Ее можно проследить как на конкретных практиках проката — 1-я серия «Молодой гвардии» выходит 11 октября и идет в прокате всего 14 дней, потому что 25 октября выходит 2-я серия, — так и в комментариях к кинорепертуару. Финансовые показатели здесь связываются с плановым выпуском кинофильмов: «...отсутствие четкости и плановости в выпуске новых фильмов отрицательно сказалось на работе кинотеатров»<sup>24</sup>. Но поскольку в условиях политики малокартинья плановость поставки новых фильмов нарушалась и была непредсказуемой, то кинопрокатчики жаловались на невозможность составления репертуарного плана не только «по первоэкранным кинотеатрам, но и по

21 ЦГА Москвы. Ф. Р-265. Оп. 1. Д. 14. Л. 32.

22 Там же. Д. 19. Л. 30.

23 Там же. Д. 17. Л. 43.

24 Там же. Д. 19. Л. 30—31.

кинотеатрам второго экрана, т.к. неизвестно, какой фильм и когда с первого экрана перейдет на второй»<sup>25</sup>.

В условиях постоянного, систематического нарушения репертуарного плана органы кинофикации были вынуждены изобретать ситуативные практики, генерирующие прибыль. И в этих практиках присутствовала ориентация на зрительский выбор. Так, например, в 1948 году выясняется, что одновременный параллельный выпуск двух заграничных фильмов «дает, безусловно, больший финансовый эффект, т.к. охватывает большую группу кинотеатров при выпуске (“Премьера Чيو-Чю-Сан” и “Дорога на эшафот”))»<sup>26</sup>. Несмотря на финансовый успех, РОПСТАТ у этих фильмов (то есть общее количество экранодней) не очень высоки, и они не входят в первую двадцатку за общий период (1947–1950).

Тем не менее, признанная как успешная, эта практика распространяется и на следующий год, но, по-видимому, не приносит того же эффекта:

...заграничные фильмы... выпущенные в истекшем году в большом количестве, ни в какой степени не способствовали выполнению плана кинотеатров, так как не были интересными, надоели московскому зрителю, и кинотеатры при демонстрации этих фильмов посещались очень плохо<sup>27</sup>.

Возможно, поэтому в 1950 году выпуск новых немецких фильмов прекращается и политика кинопроката полностью меняется.

То есть время здесь также рассматривается как среда для извлечения прибыли, но социалистическое время как будто бы тесно связано с планированием. Как следствие, связь между длительностью проката и кассовыми сборами не является прямой. Конечно, РОПСТАТ еще требует дальнейшего сопоставления со статистикой кинопроката, но даже при первом приближении кажется, что он отражает практики кинопроката, в которых сосуществуют планирование и зрительский выбор. Этот факт позволяет поставить под сомнение историографическую традицию, согласно которой кинопрокат функционировал в рамках административного регулирования, в основе его динамики лежала идеологическая логика, а советский зритель предпочитал иностранные фильмы советским [Марголит 2012; Туровская 2010а; Фомин 2012; Kenez 1992; Knight 2017].

## Библиография / References

[Белодубровская 2020] — Белодубровская М. Не по плану: кинематография при Сталине. М.: Новое литературное обозрение, 2020.  
(*Belodubrovskaya M. Not According to Plan: Film-making under Stalin. Moscow, 2020. — In Russ.*)

[Каталог звуковых фильмов б.г.] — Каталог звуковых фильмов, выпущенных на советский экран 1927–1955 гг. // Госфильмофонд России. [Б.м.], [б.г.].  
(*Katalog zvukovykh fil'mov, vypushchennykh na sovet'skiy ekran 1927—1955 gg. // Gosfil'mofond Rossii. [S.l.], [s.a.].*)

25 Там же. Д. 14. Л. 36.

26 ЦГА Москвы. Ф. Р-265. Оп. 1. Д. 17. Л. 46.

27 Там же. Д. 19. Л. 30–31.

- [Марголит 2012] — *Марголит Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920—1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012.
- (*Margolit E.* Zhivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetского кино 1920—1960-kh godov. Saint Petersburg, 2012.)
- [Нашельский, Зайонц 1949] — *Нашельский А.Ю., Зайонц М.М.* Организация работы сельской киносети. М.: Госкиноиздат, 1949.
- (*Nashel'skiy A. Yu., Zayonts M. M.* Organizatsiya raboty sel'skoy kinoseti. Moscow, 1949.)
- [Советские художественные фильмы 1961] — Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог: В 4 т. Т. 2: Звуковые фильмы (1930—1957 гг.). М.: Искусство, 1961.
- (*Sovetskie khudozhestvennye fil'my.* Annotirovannyy katalog: In 4 vols. Vol. 2: Zvukovyye fil'my (1930—1957 gg.). Moscow, 1961.)
- [Танис 2020] — *Танис К.* Трофейное кино в СССР в 1940—1950-е годы: история, идеология, рецензия: Дис. ... канд. культурологии. М.: ГИИ, 2020.
- (*Tanis K.* Trofeynoye kino v SSSR v 1940—1950-e gody: istoriya, ideologiya, retseptsiya. PhD thesis. Moscow, 2020.)
- [Туровская 2010а] — *Туровская М.* Кинопроцесс: 1917—1985. Предисловие // Киноведческие записки. № 94/95. 2010. С. 70—89.
- (*Turovskaya M.* Kinoprocess: 1917—1985. Predislovie // *Kinovedcheskie zapiski.* № 94/95. 2010. P. 70—89.)
- [Туровская 2010б] — *Туровская М.* Голливуд в Москве, или советское и американское кино 30-х—40-х годов // Киноведческие записки. 2010. № 97. С. 51—63.
- (*Turovskaya M.* Gollivud v Moskve, ili sovetskoye i amerikanskoye kino 30-kh—40-kh godov // *Kinovedcheskiye zapiski.* 2010. № 97. P. 51—63.)
- [Фомин 2012] — История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / Ред. В. Фомин. М.: Минкульт РФ; ВГИК, 2012.
- (*Istoriya kinootrasli v Rossii: upravlenie, kinoproizvodstvo, prokat* / Ed. by V. Fomin. Moscow, 2012.)
- [Чернева 2016] — *Чернева И.* «Кинообслуживание» в Советском Союзе с 1948 по 1969 г. Политика просвещения и источник доходов между государственной, профсоюзной и ведомственными киносетями // После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории: Материалы VIII Международной научной конференции. Екатеринбург, 15—17 октября 2015 года. М.: РОССПЭН, 2016. С. 538—550.
- (*Cherneva I.* "Kinoobsluzhivanie" v Sovetskom Soyuze s 1948 po 1969 g. Politika prosveshcheniya i istochnik dokhodov mezhdugosudarstvennoy, profsoyuznoy i vedomstvennymi kinosetiyami // *Posle Stalina. Reformy 1950-kh godov v kontekste sovetской i postsovetской istorii: Materialy VIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii.* Ekaterinburg, 15—17 oktyabrya 2015 goda. Moscow, 2016. P. 538—550.)
- [Bear 2016] — *Bear L.* Time as Technique // *Annual Review of Anthropology.* 2016. Vol. 45. P. 487—502.
- [Garncarz 2020] — *Garncarz J.* Begeisterte Zuschauer: Über die Filmpräferenzen der Deutschen in der NS-Zeit. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2020.
- [Kenez 1992] — *Kenez P.* Cinema and Soviet Society, 1917—1953. New York: Cambridge University Press, 1992.
- [Knight 2017] — *Knight C.* Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War, 1947—52 // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History.* 2017. № 1. P. 125—149.
- [Pafort-Overduin 2012] — *Pafort-Overduin C.* Hollandse films met een Hollands hart. Nationale identiteit en de Jordaanfilms, 1934—1936. PhD thesis. Utrecht: Universiteit Utrecht, 2012.
- [Sedgwick 2000] — *Sedgwick J.* Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures. Exeter: University of Exeter Press, 2000.
- [Sedgwick 2006] — *Sedgwick J.* Cinemagoing in Portsmouth During the 1930s // *Cinema Journal.* 2006. Vol. 46. P. 52—85.
- [Sedgwick 2011] — *Sedgwick J.* Patterns in First-Run and Suburban Filmgoing in Sydney in the mid-1930s // *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* / Ed. by R. Maltby, D. Biltereyst, Ph. Meers. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. P. 140—159.
- [Sedgwick 2020] — *Sedgwick J.* From POPSTAT to Relpop: A Methodological Journey in Investigating Comparative Film Popularity // *TMG Journal for Media History.* 2020. Vol. 23. P. 1—9.
- [Skopal 2019] — *Skopal P.* Going to the Cinema as a Czech: Preferences and Practices of Czech Cinemagoers in the Occupied City of Brno, 1939—1945 // *Film History.* 2019. Vol. 31. № 1. P. 27—55.
- [Skopal, Vande Winkel 2021] — *Film Professionals in Nazi-Occupied Europe Mediation Between the National-Socialist Cultural "New Order" and Local Structures* / Ed. by P. Skopal, R. Vande Winkel. London: Palgrave Macmillan, 2021.
- [Tanis 2020] — *Tanis K.* "This Film Was Captured as a Trophy...": the International Context of Trophy Films // *Studies in Russian and Soviet Cinema.* 2020. № 1. P. 2—16.

[Tcherneva 2020] — *Tcherneva I.* L'effort de guerre des exploitants non-professionnels du cinéma en URSS (1939—1949). L'introduction de la logique marchande au détriment de la fonction propagandiste // *Conserveries mémorielles*. 2020. 3 septembre. № 24 (<http://journals.openedition.org/cm/4411> (accessed: 27.03.2021)).

[van Oort et al. 2020] — *Van Oort Th., Jernudd A., Lotze K., Pafort-Overduin C., Biltreyst D., Boter J., Dibeltulo S., Ercole P., Meers Ph., Porubcanska T., Treveri Gennari D., Van de Vijver L.* Mapping Film Programming across Post-War Europe (1952) // *Research Data Journal for the Humanities and Social Sciences*. 2020. Vol. 5. P. 1—12.

Ирина Чернева

# «Кинообслуживание» через призму иностранного опыта:

МОДЕРНИЗАЦИЯ СОВЕТСКОЙ КИНОСЕТИ

(1954—1970)

Irina Tcherneva

“Cinema service” through the lens of foreign experience:  
modernization of the Soviet cinema network (1954—1970)

**Ирина Чернева** (Французский национальный центр научных исследований, научный сотрудник) [irina.tcherneva@cnrs.fr](mailto:irina.tcherneva@cnrs.fr).

**Irina Tcherneva** (Researcher, French National Centre for Scientific Research — Eur'ORBEM) [irina.tcherneva@cnrs.fr](mailto:irina.tcherneva@cnrs.fr).

**Ключевые слова:** кинозал, кинотехнология, зритель, экономика кино, урбанизация, посещение кинотеатров, международные отношения

**Key words:** film distribution, movie theatre, cinema technology, audience, economics of cinema, urbanization, attendance of cinemas, international circulations

УДК/UDC: 791.45+94 (47)

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_175

УДК/UDC: 791.45+94 (47)

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_175

Статья рассматривает реформы сети кинотеатров, начатые в Советском Союзе в хрущевский период. Она показывает, как зарубежные количественные данные и новые технологии выступают источниками вдохновения для государственной администрации кино, а также для научных и кинематографических кругов. Позиционируя заимствованные Советским Союзом модели (финансовые и архитектурные) в истории международных циркуляций, статья сосредотачивается на процессах освоения и адаптации этих моделей к советскому контексту. Традиционный советский термин «кинообслуживание» приобретает новый смысл в этот период и встречает сопротивление профессиональных кругов в ходе его внедрения на советских территориях.

This article examines the reforms of the cinema network initiated in the Soviet Union during the Khrushchev period. It uncovers foreign data and innovations as a source of inspiration for the State film administration, but also for scientific and film actors involved. Positioning in a history of international circulations the models (financial and architectural) borrowed by the USSR, the article insists on the processes of their adaptation to the Soviet context, of their re-invention. These discrepancies are at the core of a new sense of the traditional Soviet term “cine-service”, which experienced limits during its introduction in the Soviet territories.

Эксплуатация кинозалов и показ фильмов по сей день являются существенным пробелом в истории советского кино. Как и в отношении других национальных кинематографий, этот пробел объясняется устойчивостью авторского и эстетического подходов в историографии и недостаточной идентификацией архивов. Наша общая способность пополнять создающуюся сегодня историю распространения фильмов и посещения кино и ставить новые вопросы в истории кино опирается на анализ разнообразных институциональных архивов, на вариации масштабов (*jeu d'échelles*, Jacques Revel) и на приобщение социальной истории Советского Союза. По этому пути идет и наша статья.

Она посвящена реформе киносети, начатой в хрущевский и продолженной в брежневский период. Изучение строительства и переоборудования киноза-



лов в эту эпоху проливает свет на пути выхода Советского Союза из мобилизационного состояния киносети во время Второй мировой войны и в первые послевоенные годы. С середины 1950-х годов СССР входит в фазу беспрецедентного строительства кинотеатров, и исследование реформы помогает понять доселе неизвестную составляющую создания «медиаимперии, создающей прибыль и опирающейся на проект киноискусства» [Roth-Ey 2011: 4], которую Кристин Рот-Ай изучила под углом культурной политики [Ibid.: 12—22]. Кроме того, период 1950—1960-х годов характеризуется парадоксом: с одной стороны, он в полной мере изучен с точки зрения эстетики, с другой же он полностью отсутствует среди работ, посвященных зрительским практикам, анализированным под организационным [Миславский 2015; Kaminskaitė-Jančorienė 2018] или же культурным углом зрения [Цивьян 1991; Zhdankova 2013].

Предложенный в данном тексте методологический подход заключается в сочетании параллельных динамик: выработки реформы административными инстанциями, отношений внутри профессиональных сфер и влияний между советскими территориями. Последний аспект требует особенного внимания в послесталинский период, отмеченный децентрализацией. Опираясь на этот методологический подход в работе, посвященной попытке восстановления структурной связи между вознаграждением студий и успехом их фильмов в прокате [Чернева 2015—2016; Tcherneva 2014], и в изучении ведомственного и профсоюзного киносетей в Советском Союзе, я сконцентрируюсь в данной статье на развитии государственной киносети. Она охватывает так называемые коммерческие кинотеатры, которыми руководит Главное управление кинофикации и кинопроката при Министерстве культуры (до 1963 года) и при Комитете по кино (после 1963 года). В 1950—1960-е годы эта киносеть приобретает черты, которые она сохранит вплоть до 1991 года. В рамках этой системы, внешне неизбежной, я выявлю попытки пересмотреть саму философию советской кинофикации и сформировать новую концепцию потребления фильмов в Советском Союзе.

В каких условиях советские зрители смотрели фильмы? Как управленцы представляли себе зрительские практики и намеревались повлиять на них? Отвечая на эти вопросы, данная статья привносит новые знания в три историографических поля. В первую очередь, исследование работ об экономике, географическом расположении и дизайне залов позволяет поставить проблему о влиянии их на оформление кинопублики и зрительского поведения. Это восполняет пробел в истории советского кино в период его выхода из военного опыта, когда мобилизация средств сочеталась с отсутствием долговременной политической линии. Во-вторых, исследуя иностранные влияния на реформу, эта статья вносит свою лепту в историю международного трансфера организационных моделей, навыков и знаний [Cohen 2013; Hilaire-Pérez, Zakharova 2016; Pozner 2016]. Я покажу, в частности, как опыт других государств формирует советские «нормы» и переосмысливается в рамках традиций (в том числе и дискурсивных), бытующих в советской киноиндустрии. В-третьих, статья освещает трения между различными административными уровнями (центральный, республиканский, локальный), вписывая эту историю в историографию об отношениях центра и периферий. С этой целью статья прибегает к аналитическому скрещению центральных и локальных архивов. Я опираюсь на документацию центральной и республиканских (Рига и Таллин) администра-

ций кино и студий. Дополнительными источниками служат глубинные интервью с профессионалами кино в Риге, профессиональная пресса и архивы США.

Описанная проблематика структурирована в статье в трех частях. Первая описывает специфику ситуации киносети при выходе из «позднего сталинизма» и показывает, насколько референции на иностранный опыт укоренились в оценке этой ситуации административными акторами. Во второй части я покажу меры модернизации киносети, запланированные этими акторами, переосмысливая само понимание данных новшеств в зарубежном кино. Третья часть посвящается трениям на локальном уровне, вызванным реформой, и структурным социальным вопросам, которые она поднимает в отношении советского проекта «кинофикации».

## Советские реалии и американский стандарт

В начале 1950-х годов в советской прессе обсуждается проблема нехватки мест в кинотеатрах. Первые публикации ставят целью изобличить теневую экономику — те сеансы, которые организованы не в публичной, а в частной сфере<sup>1</sup>. Эта информация, подтверждаемая институциональными архивами<sup>2</sup> и свидетельствами граждан других государств, временно проживающих в Советском Союзе<sup>3</sup>, является постоянным источником переживаний для администрации в период «позднего сталинизма». Действительно, как показало наше исследование, поскольку Министерство кинематографии обязало во время Второй мировой войны профсоюзную и ведомственную сети заняться коммерческой эксплуатацией фильмов, после войны разнообразные администрации опасаются непрозрачных финансовых транзакций и социальных отношений в этих местах показа и пытаются контролировать их [Tcherneva 2020]. В целом повседневностью для зрителей были маленькие залы, плохо оборудованные для кинопоказа либо потому, что они были унаследованы от дореволюционной эпохи, либо потому, что во время и после войны располагались в непригодных помещениях.

Впоследствии проблема условий кинопоказа ставится более широко. В 1955 году «Литературная газета» публикует статью Михаила Ромма «Кино и зритель», где режиссер критично подходит к существующей инфраструктуре и отмечает, что в Советском Союзе существует всего 6 мест в кинотеатрах на 1000 жителей<sup>4</sup>. Опираясь на данные Научно-исследовательского Кинофотоинститута (НИКФИ), Ромм ссылается на приемлемую «норму», а именно 80 мест на 1000 жителей. В основе его описания жалких условий показа лежит цель доказать необходимость строить новые кинотеатры. Статью Ромма опротестовывает Отдел науки и культуры при ЦК КПСС, который настаивает на манипуляции Роммом данных [Записка отдела науки 2001]. К дебатам под-

- 
- 1 Сизлов А. Киносеанс в квартире // Советская культура. 1953. 5 ноября. С. 4.
  - 2 Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. Р. 9415. Оп. 1. Д. 17. Л. 61.
  - 3 Так, в декабре 1948 года один из членов посольства США в СССР сообщил, что фильм «The Crowd Roars» (1938) проецировался в нескольких московских и ленинградских клубах и на квартирах. В США ничего не знали о приобретенных лицензиях на показ. См.: National Archives and Records Administration (NARA), RG 59, Box 6659, Досье 861.4061 МР/12-1648.
  - 4 Ромм М. Кино и зритель // Литературная газета. 1955. 17 марта. С. 1.

ключается впоследствии и Министерство культуры. Интересным аспектом является та самая «норма», от которой НИКФИ, Ромм, ЦК КПСС и Министерство культуры отсчитывают удовлетворительное и комфортабельное «кинообслуживание». Эта норма происходит из расчета ad hoc пропорции кинотеатров на общее население в Нью-Йорке<sup>5</sup>. Таким же образом прежде иностранные уровни выработки рабочей силы были переняты в Советском Союзе и впоследствии выставлялись как официальные нормы.

В том же 1955 году Министерство культуры и Моссовет мобилизуют ту же величину (80 мест на 1000 горожан) как непреложную ссылку, чтобы истребовать строительство новых кинозалов в Москве. Письмо представителя московского горкома Янова и министра культуры Николая Михайлова в Совет министров СССР обрисовывает прискорбный портрет «кинообслуживания» москвичей и напоминает, что организации культуры города не в состоянии внести дополнительные средства. Письмо гласит:

...в Москве имеется только 8 мест на 1000 жителей, то есть в 1,5 раза меньше, чем в Краснодаре, Новосибирске, Иванове, Архангельске, и в два раза меньше, чем в Тбилиси и Риге. Нью-Йорк располагает 510 кинотеатрами общим объемом 642 000 мест, иными словами там есть 80 мест на 1000 зрителей<sup>6</sup>.

Ссылка на нью-йоркские данные не случайна. С самого начала экономических исследований НИКФИ в 1935 году Институт посвятил половину научных работ эксплуатации кинотеатров<sup>7</sup> и внимательно изучал существующие структуры в США. В начале Второй мировой войны НИКФИ заинтересовался кинопарком, которым руководили крупнейшие американские производители фильмов, их практикой рекламы, данными о вместимости залов и о рейтингах посещения. Григорий Ирский, побывавший директором Научно-исследовательского института киностроительства между 1936 и 1939 годами, интересовался экономической составляющей кино и писал по итогам своей командировки в США:

Профессиональная (коммерческая) кинотеатральная сеть США составляет 19 645 единиц, причем, по данным Департамента торговли, функционирующими считаются около 17 000 единиц с общим количеством 11 миллионов мест. Один кинотеатр приходится на каждые 8 000 жителей и 1 зрительское место на 12 жителей. Количество зрителей, охватываемых кинотеатрами, определяется средней посещаемостью в 80 миллионов человек в неделю<sup>8</sup>.

Определенная нормативность присуща отношению советских руководителей к собранным время от времени данным о развитии кинопарка в других странах. Будь то количественные данные, техника или организационные модели (как мы увидим впоследствии), зачастую они служат своеобразной планкой отсчета и приобретают эту функцию довольно быстро. В восприятии этих данных имеют значение уровень экономического развития СССР, плановая экономика, специфика роли передвижных киноустановок в советской истории кинофикации.

---

5 «О кинообслуживании населения Москвы» (1955) // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2329. Оп. 13. Д. 19. Л. 1–5.

6 Там же.

7 РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1453. Л. 175.

8 Докладная записка Начальника технического отдела Ирского Г.Л. по вопросу кинотехники в США // Там же. Д. 850. Л. 6.

## От «экономики дефицита» новых технологий к «норме кинообслуживания»

Ссылка на американский опыт в советском кино устойчива, несмотря на то что в послевоенное время собранные данные о немецкой индустрии кино также интересовали советских руководителей<sup>9</sup>. По этой причине логично констатировать интерес советских специалистов, выказанный в 1954 году в отношении американской технологии множественных (поли-)экранов. Советская киноадминистрация присматривается к этому новшеству, которое будет представлено на выставке в Москве в 1959 году<sup>10</sup>. Параллельно, начиная с 1954 года, Министерство культуры СССР планирует строительство новых кинотеатров, оборудованных стереофонией и широким экраном (разнообразные вариации которого появляются в 1950-е годы в европейских странах и США) и способных вместить от 2000 до 4000 зрителей<sup>11</sup>. Министерство также принимает решение «приспособить» два кинотеатра в Москве и один в Ленинграде для показа стереофонических фильмов широкого экрана. Другие министерства поддерживают проект строительства в столице кинотеатра на 4000 зрителей<sup>12</sup>. Пресса рекламирует «Художественный», открытый в 1955 году в Москве, как первый кинозал широкоэкранной и стереофонической технологии. Месяцем позже перестроенный «Форум» присоединяется к этому типу проекции.

Вышеприведенное письмо Яснова и Михайлова настаивает на роли новых технологий. Согласно их посланию, большая часть государственных кинотеатров размещается в зданиях малой вместимости, совершенно не приспособленных для показа. В этом письме сочетание экспериментальных технологий показа и моделей крупных кинотеатров представляется как неременное решение проблемы нехватки мест. Мобилизуя примеры США и Великобритании, они отстаивают перед Советом министров СССР чрезвычайно высокую рентабельность таких залов; сетуют на то, что в Советском Союзе не существует кинотеатров на 4500—5500 мест и что самыми большими кинотеатрами являются московские «Ударник» (1600 мест), «Великан» (1850 мест) и ленинградский «Гигант» (1414 мест). В их послании широкий экран, стереофония и внушительная вместимость квалифицируются как «прогрессивные методы проекции»<sup>13</sup>.

С их точки зрения, строительство огромных залов является одновременно и практическим решением, и равнением на новейшие западные политики показа. Моссовет и Министерство культуры предлагают, строя большие кинокомплексы, выполнить план реконструкции столицы на 1951—1960 годы за два-три года. Все подсчитано в их стратегии: 34 миллиона рублей необходимо было вложить в 1955 году, 86 миллионов — в 1956-м. Ожидаемый результат: на 130 мил-

---

9 Отчет от 12 февраля 1947 для Технического отдела при советской военной администрации // Там же. Д. 1482. Л. 35а.

10 Library of Congress. Photographs for film produced for Moscow exhibition (“Glimpses in the USA”). 1954—1959. Lot 13234.

11 Документация о новых технологиях в Главном управлении кинофикации Министерства культуры СССР (перспективные планы, предложения об их установлении в 1956—1960 гг., отчет). 15 сентября 1954 — 23 сентября 1955 // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 13. Д. 178.

12 Письмо министра культуры Александрова в Совет Министров СССР. 14 февраля 1955 // Там же. Д. 18. Л. 6—12.

13 Там же. Д. 19. Л. 2.

лионов рублей годовых поступлений больше. По их расчетам, налог от кино превысит 72 миллионов рублей и все затраты окупятся за 18 месяцев<sup>14</sup>. Проект постановления, подготовленный ими, включает надпись от руки: «...построить два кинотеатра на 2000 мест в 1955 году и один на 4000 мест в 1956 году»<sup>15</sup>.

Действительно, западные киноиндустрии внедряют в этот период технологию широкого экрана, рельефное кино и стереофонию, но для того чтобы решить проблему падения посещаемости. Советская администрация кино перенимает эту перспективу на свой счет, в то время как проблемы разнятся. В западных странах снижение посещения кинотеатров связано с массовым распространением телевидения. В СССР телевизоры в 1955 году далеко не так широко распространены [Bönker 2015], и Министерство кино не запрещает показ фильмов по телевидению, игнорируя многочисленные сопротивления кинематографистов. Несмотря на это, в конце 1950-х годов Юрий Калистратов, сотрудник НИКФИ, отстаивает публично и на собраниях в министерстве, что советская ситуация схожа с кризисом в западных странах и что телевидение отстранит зрителей от кинозалов<sup>16</sup>. Тем не менее, по данным министерства, количество городских зрителей и средний уровень посещения увеличились вдвое по сравнению с 1948 годом. Руководители кино даже связывают увеличение этого уровня с несколькими факторами: в конце семилетки уровень доходов населения повысится и рабочий день сократится до шести часов. Уровень индивидуальной посещаемости, рассчитывают они, достигнет тогда 40—42 раз в год<sup>17</sup>. Крупные кинотеатры станут в этом случае способом и привлечь зрителей, и достойно ответить на рост посещаемости.

Экономический аргумент «рентабельности» — особенно высокой в крупных кинотеатрах — и возможность привлечь население появляются в административной переписке систематически. Главное управление кинофикации и кинопроката СССР придает этой тенденции общесоветский масштаб в своем плане развития 1955 года. Управление намеревается построить между 1956-м и 1960 годами кинозалы большой вместимости и оборудовать 200 кинотеатров широкоэкранный технологией и стереофонией в десяти крупнейших городах Советского Союза. Городские зоны приобретут таким образом кинотеатры объемом до 4000 зрителей<sup>18</sup>. По утверждению плана, Управления кинофикации и кинопроката РСФСР и СССР составляют списки иностранных архитектурных проектов<sup>19</sup>. Эта тенденция в политике эксплуатации получает свое официальное оформление в связи с постановлением Совета министров Советского Союза от 30 июня 1958 года, согласно которому в стране двадцать крупнейших кинотеатров должны быть возведены<sup>20</sup>.

14 Там же. Л. 1—5.

15 Там же. Л. 2.

16 Стенограмма заседания Главного управления кинофикации. 14 декабря 1959 // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 13. Д. 32. Л. 4.

17 Там же. Л. 1—4.

18 Письмо начальника Главного управления кинофикации Кузьева зам. министру культуры С.В. Кафтанову. 19 апреля 1955 // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 13. Д. 178. Л. 29—38.

19 Стенограмма совещания представителей Главного управления кинофикации Министерства культуры СССР, РСФСР, бюро проката о декрете СМ СССР от 4 ноября 1955. 12 ноября 1955 // Там же. Д. 17.

20 Отчет «О строительстве постройки важнейших культурных объектов в ЛССР» // Latvijas Valsts Arhīvi (LVA) [Государственные архивы Латвии]. Ф. 270. Оп. 3. Д. 3074. Л. 44—66. В отчете говорится об осуществлении таких строек по всей стране.

В фарватере этой политики создание настоящих киноцентров (даже если этот термин может показаться анахроничным) выступает как единственно возможная гарантия качественного «кинообслуживания». Так, отчетливо прослеживается переосмысление иностранного опыта в зависимости от советской риторики. В 1959 году Союз работников кино пытается параллельно возбудить интерес ЦК КПСС к политике строительства крупнейших кинотеатров. Союз работников кино считает, что их внедрение не только приведет к увеличению прибыли, но и удвоит эстетический эффект фильмов на зрителей. Союз квалифицирует отныне широкий экран как наиболее «прогрессивную форму кинозрелища» и считает, что он достигает своего максимального эффекта в залах на 1000—1200 мест. Именно эта модель приобретает все больший размах в США, Великобритании, Франции, — цитирует Союз киноработников, — и из-за неразвитости таковой в СССР государство проигрывает финансово и «идеологически», не позволяя кинозрелищу по-настоящему «охватить зрителя»<sup>21</sup>. Заимствование терминов традиционной риторики характерно для этого письма. Напротив, руководители кинотеатров никогда не говорят об «охвате зрителя». Ссылаясь на самодовлеющую ценность «кинообслуживания», Союз работников кино заявляет, что на данный период только в залах на 1000—4000 человек зрители могут смотреть полную программу (состоящую из полнометражного игрового фильма, новостей дня и короткометражного неигрового), наслаждаться афишами и рекламой. Покамест уровень посещения низок, но, — уточняет Союз, — «время, проведенное в кинотеатре, еще меньше. Даже не вечер, а полтора часа»<sup>22</sup>. Таким образом, Союз опирается на легитимный дискурс, а именно «ленинскую пропорцию», и предлагает радикальную трансформацию зрительских практик в свете обновленного зрелища.

Вслед за постановлением Совета министров от 1958 года административные документы детально излагают меры модернизации кинопарка. Малая вместимость залов систематически представлена как основное препятствие на пути технологической модернизации. Если в СССР, пишут руководители, широкий экран на 80—120 м<sup>2</sup> используется в 5—7 % кинозалов, в США, Франции, Англии, Италии, Швеции он установлен в 50 % киносети<sup>23</sup>. Эти данные сложно проверить, поскольку за термином «широкий экран» кроется множество форматов [Belton et al. 2010: 145]<sup>24</sup>. Целью для советских руководителей является оборудование к 1975 году 60—70% кинотеатров широким экраном. Параллельно генеральная линия заключается в препятствии строительству малых кинотеатров в крупных городах и региональных центрах со ссылкой на норму конца 1940-х годов — 400 мест как минимум<sup>25</sup>. Крупнейшие же кинозалы (1000—6000 мест) должны будут показывать фильмы формата 70 миллимет-

---

21 Письмо Союза работников кино «О целях кинофикации и проката». 17 февраля 1959, Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ). Ф. 5. Оп. 36. Д. 113. Л. 20—32.

22 Там же.

23 LVA. Ф. 678. Оп. 1. Д. 204. Л. 61.

24 В 1956 году количество залов, оборудованных для широкого экрана и «Синемаскопа», достигло 40 929 на 109 000 кинотеатров мира. Пропорции значительно варьируются между европейскими странами.

25 Кинопромышленность и производство кино и фотоматериалов (не позже 1959, без подписи) // LVA. Ф. 678. Оп. 1. Д. 204. Л. 61—68.

ров, а со временем и 105 миллиметров. Кроме Советского Союза, Германская Демократическая Республика была единственным государством в Европе, которое следовало политике развития экспериментального 70-миллиметрового формата. В 1962 году ГДР располагала двадцатью кинозалами, оборудованными для показа фильмов этого формата [Buffet 2007: 203], а фестиваль документальных фильмов в Кракове предусматривает в 1966 году оборудование зала на 1000 мест 70-миллиметровой технологией [Moine 2014: 136]. Интерес к этому редкому формату проявляется время от времени в советской документации.

Проект Совета министров также предусматривает строительство в крупных городах 60—80 кинотеатров, способных проецировать панорамные и стереофонические фильмы. Формат 16 миллиметров призван постепенно исчезнуть из городов, а затем и из сел. В рамках этого положения архитекторы и кинематографисты должны опираться на опубликованные иностранные источники, например немецкое издание «Современные кинотеатры», переведенное и опубликованное в Советском Союзе в 1964 году. В нем профессионалы могут найти архитектурные проекты Германии, Италии и Швеции.

Постепенно строительство крупных кинотеатров и применение новейших, а то и экспериментальных технологий приобретают черты феномена, который Ив Коэн именует «циркуляторной местностью» (*localité circulatoire*) [Cohen 2008]. Новшества, навеянные обозрением опыта других стран, значительно переосмысляются в советском контексте. Каждое из них выставляется как новый критерий комфорта и «обслуживания». Аналитический термин «циркуляторная местность» ставит акцент на скрещивании и гибридности, которые рождаются в ходе перенесения изначальной модели с одной территории на другую, и на ее обогащении местным опытом. Так, те формы кинопоказа, которые призваны в западных странах обновить зрелище, вновь привлечь зрителей, удобно устроившихся перед телевизором, воспринимаются в Советском Союзе как способ решить совсем иные проблемы. Разумеется, сулимая прибыль присутствует как неотъемлемый аспект во всех национальных контекстах, но в рамках советской системы экспериментальные формы кинозрелища (редкие по определению) превращаются в новую норму, которая должна стать повседневностью для государственной киносети.

## Амбиции общесоветской программы переоснащения киносети и реакции на местах

Главенствующие линии этой политики — продвижение широкого экрана и создание крупных кинотеатров — активно проводятся в жизнь в течение 1960-х годов<sup>26</sup>. В 1960 году в СССР имеется около 500 широкоэкранных кинотеатров, пять лет спустя их уже 8000<sup>27</sup>. Если переместиться на уровень республики, за один год Латвийская ССР оборудует таким образом 86 кинотеатров<sup>28</sup>. Там, где государственные залы не существуют и их заменяют клубы

26 В 1930-е годы акторы отстаивали строительство кинотеатров на более чем 1000 мест, аргументируя это появлением звукового кино.

27 ГАРФ. Ф. Р 5446. Оп. 99. Д. 1395. Л. 34.

28 LVA. Ф. 270. Оп. 3. Д. 3074. Л. 89—109; Ф. 1405. Оп. 1. Д. 15. Л. 29.

культуры, новые здания изначально рассчитаны на 600—800 мест и оборудованы широкоэкранный технологией<sup>29</sup>.

Кроме того, 52 кинотеатра формата 70 миллиметров должны открыться в Советском Союзе<sup>30</sup>. Специализированные публикации о кинотехнологиях продвигают первые крупные залы, такие как «Кристалл», построенный в 1963 году в Перми<sup>31</sup>. Его оборудование вместимостью 915 мест позволяет показывать фильмы форматов 35 и 70 миллиметров. Два латвийских города, Лиепая и Даугавпилс, также представляют своим зрителям возможность смотреть 70-миллиметровые фильмы. В Свердловске этому примеру следует кинотеатр «Темп».

Центральная администрация кино планирует строительство 10—15 кинотеатров повышенной вместимости (от 2500 до 6000 мест). На конференции работников кинотехники стран Варшавского договора в 1961 году советский представитель провозглашает эту цель<sup>32</sup>. На 1966 год девять строек завершено в Целинограде, Ташкенте, Алма-Ате, Фрунзе, Кишиневе, Вильнюсе, Ашхабаде, Душанбе и Таллине. Два других кинотеатра строятся в Ленинграде (4000 мест) и Свердловске (2500 мест). Эквиваленты в Киеве и Москве (каждый на 4000 мест), Минске, Ереване и Баку находятся в состоянии проекта<sup>33</sup>. Рига фигурирует в числе приоритетных городов на строительство. В латвийской столице обсуждаются два проекта: кинотеатр «Palladium» на 1000 мест<sup>34</sup> и строительство нового кинотеатра на 2300 мест. Последний фигурирует в планах республиканского министерства уже с 1959 года и должен быть профинансирован центральными организациями<sup>35</sup>. Этот кинотеатр должен располагаться в центре города<sup>36</sup> и показывать панорамные и 70-миллиметровые фильмы<sup>37</sup>.

Тем не менее постепенно проект сужается до проекции широкоэкранных фильмов на 35-миллиметровой пленке<sup>38</sup>. А в 1966 году республиканские власти ставят в целом строительство под вопрос. При поддержке Совета министров республики Латвийский комитет по кино запрашивает у своего московского начальства право видоизменить проект, аргументируя, что особо крупные кинотеатры «не рентабельны». Комитет ссылается, в частности, на Ташкентский пример — кинотеатр 1964 года. Чтобы восполнить затраты на строительство, он должен быть заполнен зрителями на 75 %, но в реальности никогда не превысил планку заполнения 44 %. В целом, согласно Комитету по кино Латвии, города с населением не более миллиона жителей не должны следовать такой

---

29 LVA. Ф. 1405. Оп. 1. Д. 298. Л. 40—42.

30 ГАРФ. Ф. Р 5446. Оп. 99. Д. 1391. Л. 34.

31 Пермский универсальный кинотеатр «Кристалл» // Техника кино и телевидения. 1963. № 11. С. 1—5.

32 Выступление А. Баринова. Май 1961 // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Д. 13. Л. 2—5.

33 Справка «О строительстве объектов культуры в ЛССР» // LVA. Ф. 270. Оп. 3. Д. 3074. Л. 44—66.

34 План, созданный в Латгипрострое архитектором И.В. Васильченко и технологем Э.Р. Клявина (Ē.R. Kļaviņa). 1965 // LVA. Ф. 1345. N. 26756. Л. 9.

35 Стоимость строительства дошла до 1,8 миллиона рублей.

36 Участок строительства был отведен между улицами Kr. Varona, Tērbatas, Lielgabalū и Artilērijas.

37 Справка о панорамном кинотеатре в Риге. 10 октября 1959 // LVA. Ф. 678. Оп. 1. Д. 199. Л. 179.

38 Решение № 8 об архитектурном проекте кинотеатра широкого формата в Риге. 6 мая 1964 // LVA. Ф. 1412. Оп. 1. Д. 2. Л. 6—11.



модели модернизации. Напротив, логично было бы, ратует Комитет, создавать залы меньшей вместимости, равномерно распределенные на территории города<sup>39</sup>. Комитет и Госплан республики уже обращались с этой просьбой в Москву несколько раз<sup>40</sup>. Эта корреспонденция приводит пример разрыва между двумя возможными перспективами развития «кинообслуживания». 1950—1960 годы являются в этом отношении переломными.

Ко второй половине 1960-х годов киностудии и кинотеатры, специалисты-администраторы и зрители начинают терять веру в перспективы новых технологий. В первую очередь киностудии сталкиваются со множеством проблем на пути создания фильмов экспериментального формата: панорамных, стереофонических или 70-миллиметровых. Панорамные фильмы потребляют огромное количество пленки, которая всегда являлась дефицитным ресурсом в Советском Союзе. Стереофония требует чрезвычайной мобилизации материальных ресурсов и множества связей между студиями и НИКФИ. Рельефное кино появляется гораздо позже в советских городах, несмотря на то что первые советские стереофильмы датируются 1947 годом.

Конкретным примером затруднений студий является создание на Таллинской студии приключенческого панорамного фильма в 1960—1961 годы («Опасные повороты»<sup>41</sup>). Эта работа не только требует постоянного сотрудничества и переписки с НИКФИ, но и отзывается в сообщении со сферой кинопоказа. Кинотеатры жаждут такого рода фильмов, редких и проецируемых только в панорамных кинотеатрах. Об этом свидетельствует письмо директора кинотеатра в Днепропетровске:

7 ноября 1959 года в г. Днепропетровске открылся специально построенный на 900 мест панорамный кинотеатр. Первое время, когда были показаны фильмы «Широка страна моя»<sup>42</sup>, «Час неожиданных путешествий»<sup>43</sup>, «Волшебное зеркало»<sup>44</sup> и «Цирковое представление»<sup>45</sup>, труженики города от души радовались этому событию. Но вот уже полгода панорамный кинотеатр не работает из-за отсутствия зрителей. Нас спрашивают, почему же до сих пор нет панорамного фильма «Опасные повороты». Ответить на этот вопрос мы не можем<sup>46</sup>.

39 «О строительстве панорамного кинотеатра в городе Рига». 12 марта 1966 // LVA. Ф. 270. Оп. 3. Д. 3074. Л. 30.

40 Из справки Государственного Комитета по кино. 17 мая 1966 // Там же. Л. 33—34.

41 Цветной фильм. Сценарий: Дагмар Нормет, Шандор Стерн. Режиссеры-постановщики: Юлий Кун, Кальё Кийск. Операторы: Эдгар Штырцкобер, Павел Русанов, Владимир Воронцов. Художник-постановщик Х. Клаар. 113 мин.

42 Один из первых панорамных фильмов, снятых в Советском Союзе в 1958 году. Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ). Режиссер Роман Кармен. Оператор Сергей Медынский.

43 1959. ЦСДФ. Режиссер Леонид Кристи. Операторы Николай Генералов, Илья Гутман, Анатолий Колошин. Композиторы Револ Бунин, Александр Локшин, Андрей Севастьянов. Цвет (Agfacolor). 66 мин. Создание этого фильма было напрямую связано с проектом для США.

44 1958. ЦСДФ. Режиссеры И.С. Аксенчук, В. Комиссаржевский, Л.М. Кристи. Операторы Илья Гутман, Анатолий Колошин, Сергей Медынский, Леонид Кристи. Владимир Воронцов. Цвет (Agfacolor). 140 мин.

45 1960. ЦСДФ. Режиссер Леонид Кристи. Операторы Владимир Воронцов, Илья Гутман. Цвет (Agfacolor). 94 мин. Этот фильм также был создан для демонстрации технологических изысков за границей.

46 Eesti Rahvusarhiiv (ERA) [Эстонские Государственные архивы]. Фонд Таллинской студии. Ф. R—1707. Оп. 1. Д. 567. Л. 96.

Это свидетельство подчеркивает, что редкость подобного рода фильмов не в состоянии сочетаться с «рентабельностью» соответствующей сети. В целом прослеживается несоответствие между двумя секторами киноиндустрии: производством и прокатом, — традиционная проблема в плановой экономике.

Это письмо также указывает на природу фильмов, созданных для экспериментального зрелища: в основном видовые фильмы, ценность которых не заключается в повествовании, в драматургии. После начального периода уверенности в том, что новые технологии радикально изменят род киносpectакля, все чаще специалисты признают ограниченность подобных технологий. Уже в 1961 году А. Баринов в ходе выступления на конференции техников кино социалистических стран высказывает мысль, что панорама, в сущности, используется для документального и географического кино, а такое использование ограничено количественно. Среди стеснений, предрешированных самой технологией, он перечисляет кратковременность сеанса, необходимость смотреть изображение стоя, невозможность охватить глазами сразу все изображение. Соответственно, настаивает Баринов, панорама может рассматриваться только как «зрелище» для парков и выставок<sup>47</sup>. Баринов привлекает внимание коллег Чехословакии, Польши, Венгрии к другой новинке — полиэкрану (о котором речь шла выше). Первая советская установка из семи экранов, размещенная на ВДНХ, также вынуждена довольствоваться исключительными случаями, показами в парках и на выставках. Во время этой конференции сосредоточение СССР на технологических новинках и поиск нового кинозрелища очевидны. Постепенно участники понимают, что речь идет о стратегии редкости, поскольку подобные структуры уникальны и не способствуют широкому распространению советских фильмов за границей. Иными словами, через пять лет после начала реформы панорамное кино, или синерама, признается киноадминистрацией как техническое достижение, малоприспособленное для повседневной практики<sup>48</sup>. По мнению руководителей Кинокомитета, зрители продолжают воспринимать такие фильмы как диковинку.

Наконец, отдельные отзывы зрителей свидетельствуют об эффекте концентрации в городских центрах крупных кинотеатров в ущерб распределению малых кинотеатров по территории города. Старое правило первого показа, по которому наиболее престижные залы первыми демонстрировали новые фильмы, обернулось в этой конфигурации новым всплеском конкуренции. Например, зритель из Ростова-на-Дону красноречиво и с юмором описывает показ музыкального фильма «Поет Георг Отс»<sup>49</sup> в своем письме директору «Таллинфильма»:

В день Конституции поставили эту картину в кинотеатре, вмещающем в себе 900 зрителей (самый большой). Конечно, все в городе ринулись к этому кино, стремясь поскорее увидеть и послушать Георга Отса. Работали 3 кассы, очереди были огромные, извивавшиеся из здания на кварталы. Народ терпеливо стоял по 6 часов в надежде попасть в кино. К сожалению, среди нашей молодежи много еще

47 Май 1961 // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Д. 13. Л. 19.

48 Отчет Алексея Романова перед парторганизацией Комитета по кино СССР. 29 апреля 1966 // Центральный архив общественно политической истории Москвы. Ф. 4. Оп. 220. Д. 86. Л. 98—99.

49 Так зрители называли фильм «Случайная встреча» («Juhuslik kohtumine». Таллинфильм, 1960). Ч/б. 67 мин.

несознательной, нечестной и хулиганистой. Этот нетерпеливый молодняк, подобно огнедышащей лаве, полез вперед к кассам, напирая на людей и душа их. Послышались крики, стоны (у меня и сейчас еще болят все ребра), люди теряли сознание от такого натиска, а они штурмовали кассы. Фундаментальные стены и рамы в окнах дрожали, звенели стекла, где-то падали стекла, точно от подземных вулканических толчков. Если бы вовремя не появилась милиция, много было бы жертв<sup>50</sup>.

Несколько факторов в данном случае стоит принять в расчет: участие в фильме знаменитого певца и, соответственно, культура звезд, бытующая в СССР; традиционное право первого показа; сосредоточение малого количества крупных залов в центре города, что ведет к подобному ажиотажу. Так, реформа усугубляет уже существующие тенденции в ущерб малым залам, расположенным в удаленных кварталах. Именно в этой перспективе следует рассматривать аргументы Латвийского комитета по кино, который переносит акцент от кино как исключительного зрелища на кино как повседневную культурную практику. Рижский режиссер Андрис Аписитис вспоминает нереализованный проект киноцентров:

Обычно билеты в кино были очень доступные. Действительно очень дешевые. И никто не требовал особенного комфорта. Все запросто заходили в кино. Когда я учился во ВГИКе<sup>51</sup>, начали поговаривать: «Надо строить кинотеатры с несколькими залами, куда можно прийти семьей, где можно найти игры, где люди проводили бы весь день и тратили бы много денег». Это было скопировано с американской системы. Но у нас это не развилось вплоть до появления капитализма в России и у нас (в Латвии)<sup>52</sup>.

Этот фрагмент интервью демонстрирует, что близость советского проекта модернизации к западным прочитывалась современниками. Реакция латвийских властей — проявление несогласия с этим проектом. Целью города Риги в 1960-е годы является строительство культурных учреждений в новых отстраиваемых кварталах, которые призваны принять большое количество жителей, в связи с размещением там промышленного производства. В задачи местных властей не входит поддерживать сосредоточение кинотеатров в центре города.

Сопротивление Латвии постройке особо крупных залов схоже с ситуацией во Франции в 1970-е годы, когда киноцентры были призваны заменить собой малые залы, расположенные близко к жилью горожан. Основной проблемой здесь является отступление от кино как популярного недорогого времяпрепровождения [Montebello 2003]. В схожей динамике в Советском Союзе профсоюзные кинотеатры и клубы способствовали до этого территориализации кино в кварталах, а, согласно изначальному советскому проекту кинофикации и кинообслуживания, инфраструктура кино должна была быть приближена к зрителям.

Тем не менее центральные власти настаивают в корреспонденции с Ригой на своей линии и вновь приводят в пример западные страны. Министерство финансов и Госбанк СССР утверждают, в частности, что согласно экспертизе

---

50 9 декабря 1961 // ERA. Ф. R—1707. Оп. 1. Д. 567. Л. 4—5.

51 То есть во второй половине 1960-х годов.

52 Глубинное интервью с Андреем Аписитисом — оператором и режиссером документального кино — проведено Ириной Черневой 17 апреля 2010 года в Музее кино Риги.

1000 кинотеатров в городской и сельской местности кинотеатры, вместимость которых не превышает 200 мест, «не рентабельны»<sup>53</sup> так же, как и 30% кинотеатров на 200—400 мест. Вместе они представляют собой 68% городской киносети. В селах же 40% кинотеатров убыточны, из них 54% точек показа находится в деревнях, население которых не превышает 600 человек<sup>54</sup>. Вооружившись этой статистикой, центральная администрация настаивает на урбанизации киносети и увеличении объема кинотеатров. Данная модель противоречит повседневной практике, основанной на географической и финансовой доступности. Реакция же латвийских властей выявляет, таким образом, расхождение между повседневностью советских зрителей и политикой дорогостоящего и редкого кинозрелища.

\* \* \*

В контексте, где строительство крупных кинотеатров и оборудование их новыми технологиями выступают в прессе и в профессиональной документации как непреложное правило «приличного кинообслуживания», определенная нормативность несомненна. Установленная вокабула «кинообслуживание» может интерпретироваться по-разному. Например, некоторые деятели проката и эксплуатации, как Юрий Калистратов в НИКФИ, понимают ее как необходимость строить залы равномерно по всей советской территории, вблизи жилья, в деревнях и поселках. Калистратов ратует за технологию 16 миллиметров<sup>55</sup>. Более скромная, эта технология способствует распространению кино вне городских центров. Министерство культуры же в этот период понимает «обслуживание» в перспективе технической модернизации, умаляя проблему повседневного доступа. Одновременно Министерство культуры, а затем Кинокомитет неизменно развивают другую политическую линию, которая заключается в исчезновении государственных пунктов показа из маленьких городов и деревней в пользу профсоюзных и ведомственных кинотеатров, клубов и домов культуры [Чернева 2016]. Обе динамики, рассмотренные параллельно, указывают на политический приоритет. В своем плане развития индустрии администрация кино делает ставку на крупные места показа, сосредоточенные в центре городов.

В разрезе постоянного поиска «рентабельности» советского кино курс, принятый в 1955 году, показывает, как отдельные новшества на Западе были восприняты в Советском Союзе в качестве стандартов модерна и как они были перемещены дискурсивно в сферу традиционной советской риторики. Но когда же разработанные в Москве планы отправились на периферию, местные власти напомнили о недооцененной повседневной практике советских зрителей. Анализируя аргументацию московских и республиканских организаций, нужно подчеркнуть, что разные участники этого процесса осознают социальное значение реформаторских проектов, а именно радикальное изменение типов потребления фильмов.

---

53 Письмо Министерства Финансов и Госбанка в Совет Министров СССР. 29 июня 1966 // LVA. Ф. 270. Оп. 3. Д. 3075. Л. 2—8.

54 Там же.

55 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Д. 4848. Л. 135; Калистратов Ю. Экономика производства и обращение кинофильмов в СССР. М.: Искусство, 1958. С. 95—104.

## Библиография / References

- [Записка отдела науки 2001] — Записка отдела науки и культуры при ЦК КПСС о статье Ромма М.И. «Кино и зритель». 19 марта 1955 // Аппарат ЦК КПСС и культура, 1953—1957: документ / Ред. Е.С. Афанасьева, В.Ю. Афиани, З.К. Водопьянова. М.: РОССПЕН, 2001. С. 375.
- Zapiska ot dela nauki i kul'tury pri CK KPSS o stat'e Romma M.I. «Kino i zritel'». 19 marta 1955 // Apparat CK KPSS i kul'tura, 1953—1957: dokument / Ed. by E.S. Afanas'eva, V.Ju. Afiani, Z.K. Vodop'janova. Moscow, 2001. P. 375.
- [Миславский 2015] — Миславский В. Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922—1930. Sarrebruck: LAP Lambert, 2015.
- (Mislavsky V. Formirovanie kinofikatsii i kinoprokata v Ukraine. 1922—1930. Sarrebruck, 2015.
- [Чернева 2015—2016] — Чернева И. Рынок против плана? Эксперименты в организации и оплате труда в советском кино (1961—1976) ([https://perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva\\_rynok/](https://perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva_rynok/) (дата обращения: 20.02.2022)).
- (Tcherneva I. Rynok protiv plana? Eksperimenty v organizatsii i oplate truda v sovetskom kino (1961—1976) ([https://perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva\\_rynok/](https://perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva_rynok/) (accessed: 20.02.2022)).
- [Чернева 2016] — Чернева И. «Кинообслуживание» в Советском Союзе с 1948 по 1969 гг. Политика просвещения и источник доходов между государственной, профсоюзной и ведомственной киносетями // После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории: Материалы VIII международной научной конференции. Екатеринбург, 15—17 октября 2015 / Ред. С.В. Мироненко и др. М.: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2016. С. 538—550.
- (Tcherneva I. "Kinoobslyuzhivanie" v Sovetskom Soyuze s 1948 po 1969 gg. Politika prosveshcheniya i istochnik dokhodov mezhdugosudarstvennoy, profsoyuznoy i vedomstvennoy kinosityami // Posle Stalina. Reformy 1950-kh godov v kontekste sovetskoy i postsovetskoy istorii / Ed. by S.V. Mironenko and al. Moscow, 2016. P. 538—550.)
- [Цивьян 1991] — Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: кино в России, 1895—1930. Рига: Зинатне, 1991.
- (Tsvivyan Yu. Istoricheskaya retseptsiya kino: kino v Rossii, 1895—1930. Riga, 1991.)
- [Bönker 2015] — Bönker K. "Dear television workers..." TV Consumption and Political Communication in the Late Soviet Union // Cahiers du monde russe. 2015. № 2. P. 371—400.
- [Buffet 2007] — Buffet C. Défunte DEFA: histoire de l'autre cinéma allemand. Paris: Cerf, 2007.
- [Belton et al. 2010] — Widescreen worldwide / Ed. by J. Belton, Sh. Hall, S. Neale. New Barnet; Bloomington: John Libbey Publisher, Indiana University Press, 2010.
- [Cohen 2008] — Cohen Y. Les localités circulatoires // Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. 2008. № 42. P. 253—282 (<http://ccrh.revues.org/3483> (accessed: 27.10.2020)).
- [Cohen 2013] — Cohen Y. Le siècle des chefs. Une histoire transnationale du commandement et de l'autorité (1891—1940). Paris: Éditions Amsterdam, 2013.
- [Hilaire-Pérez, Zakharova 2016] — Les techniques et la globalisation au XXe siècle / Ed. par L. Hilaire-Pérez, L. Zakharova. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.
- [Kaminskaitė-Jančorienė 2018] — Kaminskaitė-Jančorienė L. Moving Pictures for Peasants. The Kinofikatsia of Rural Lithuania in the Stalinist Era (1944—1953) // Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes. 2018. № 15. P. 49—63.
- [Moine 2014] — Moine C. Cinéma et guerre froide: histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955—1990). Paris: Editions de la Sorbonne, 2014.
- [Montebello 2003] — Montebello F. Les deux peuples du cinéma: usages populaires du cinéma et images du public populaire // Mouvements. 2003. Vol. 27—28. № 3. P. 113—119.
- [Pozner 2016] — Pozner V. Circulation des techniques du cinéma sonore de l'Ouest vers l'URSS au tournant 1920—1930 // Les techniques et la globalisation au XXe siècle / Ed. par L. Hilaire-Pérez, L. Zakharova. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 2016. P. 63—81.
- [Roth-Ey 2011] — Roth-Ey K. Moscow prime time: how the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War. Ithaca: Cornell University Press, 2011.
- [Tcherneva 2014] — Tcherneva I. Imiter le marché, une recette pour le cinéma soviétique? L'histoire du Studio artistique expérimental (1965—1976) // Cahiers du monde russe. 2014. Vol. 54. № 3—4. P. 589—621.

[Tcherneva 2020] — *Tcherneva I.* L'effort de guerre des exploitants non-professionnels du cinéma en URSS (1939—1949) // *Conserveries mémorielles*. 2020. N° 24 (<http://journals.openedition.org/cm/4411> (accessed: 30.10.2020)).

[Zhdankova 2013] — *Zhdankova E.* Il cinema in Unione Sovietica attraverso lo sguardo degli spettatori. Aspettative e realtà nel periodo della NEP // *Cinergi, Il cinema et le altre arti*. 2013. № 4 (<http://www.cinergie.it/?p=3269> (accessed: 19.06.2017)).

# Археология советского

Илья Кукулин, Мария Майофис, Мария Четверикова

## Кулуарные импровизации:

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

Статья вторая<sup>1</sup>

Ilya Kukulin, Maria Maiofis, Maria Chetverikova

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

*Article Two*

**Илья Кукулин** (независимый исследователь;  
кандидат филологических наук)  
ikukulin@hse.ru.

**Ilya Kukulin** (PhD; independent researcher)  
ikukulin@hse.ru.

**Мария Майофис** (независимый исследова-  
тель; кандидат филологических наук)  
mmaiofis@hse.ru.

**Maria Maiofis** (PhD; independent researcher)  
mmaiofis@hse.ru.

**Мария Четверикова** (Национальный иссле-  
довательский университет «Высшая школа эконо-  
номики» (Москва), студентка магистратуры)  
mchetverikova@hse.ru.

**Maria Chetverikova** (Master's student, HSE Univer-  
sity (Moscow)) mchetverikova@hse.ru.

---

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

**Ключевые слова:** позднесоветское общество, институциональная норма, неформальная коммуникация, советский книгоиздательский процесс 1960—1980-х годов, позднесоветская литература

УДК: 303.1+304.444+821.161.1+808.2  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_190

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

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

UDC: 303.1+304.444+821.161.1+808.2  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_190

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

## 1. Функции бэкстейджей

Первая статья из этого цикла<sup>2</sup> во многом основана на материале глубинных интервью, благодаря которым можно понять, как функционировали бэкстейджи и почему они оказались труднозапоминаемыми. При рассмотрении функций и содержательных особенностей бэкстейджей нам необходимы более подробные их описания, поэтому здесь мы в гораздо большей степени, чем в первой статье, опираемся на дневники, синхронно фиксирующие разговоры в писательской среде. На основании анализа дневников, мемуаров и интервью можно выделить ключевые *функции*, которые имели бэкстейджи.

---

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

- 2 Кукулин И., Майофис М., Четверикова М. Кулуарные импровизации: социальная кооперация, обход правил и процессы культурного производства в позднем СССР // Новое литературное обозрение. 2022. № 174.



Вероятно, важнейшей из них была *кооперация* между писателями и/или между писателями и редакторами, необходимая для того, чтобы добиться публикации того или иного произведения, или уже после выхода — защитить его от погромной критики. Способность к такой кооперации очень высоко ценилась в позднесоветских литературных кругах. В 1940-е и начале 1950-х годов подобные разговоры могли вести только безусловно доверяющие друг другу люди — иначе за ними мог последовать донос и обвинение в «групповщине», если не прямо в политическом преступлении. Приведем очень характерный пример бэкстейджа из переписки Лидии Чуковской с Алексеем Пантелеевым, в которой идет речь о борьбе за репутацию Александры Любарской — давней подруги Чуковской, а в 1930-е годы — ее коллеги по «маршаковской» редакции Детгиза. В 1937—1939 годах Любарская безвинно находилась в заключении и чудом вышла на свободу. В 1953 году в Петрозаводске был опубликован прозаический пересказ карело-финского эпоса «Калевала», который подготовила Любарская. 4 января 1954 года Чуковская сообщает Пантелееву:

...Я пишу по очень неприятному делу. Вы знаете, какой труд вложен Александрой Иосифовной в «Калевалу» и как она ждет отзыва об этой книге. К[орней] И[ванович Чуковский] и С[амуил] Я[ковлевич Маршак] говорили с «Новым миром», я с «Лит[ературной] газетой» — и там и тут обещают рецензии — но — ускорить этот процесс не в наших силах. А между тем сегодня ночью мне позвонил из Ленинграда наш общий с Александрой Иосифовной друг — Герш Исаакович Егудин<sup>3</sup> и сообщил, что в Петрозаводске готовится в прессе неблагоприятная статья о «Калевале». Меня это глубоко опечалило: я нахожу работу Ал[ександры] Иос[ифовны] прекрасной; дремучий эпос, сквозь который было не пробраться, стал прозрачным, читаемым, легким, сохранив в то же время свою поэтичность. Книгу эту можно ругать только с самых мракобесных позиций — с позиций тупого педантизма, желающего, чтобы руда оставалась рудой, не превращаясь в сталь и железо. Я плохо себе представляю, чем Вы можете горю помочь, но все-таки хочу, чтоб Вы об этом знали. Ведь у Вас, кажется, в Петрозаводске есть друзья [Пантелеев, Чуковская 2011: 54].

6 января 1954 года Пантелеев отвечает, что слухи об отрицательной рецензии преувеличены: как показал его собственный разговор с Егудиным, некая аспирантка местного университета публично высказала желание такую рецензию написать, но неизвестно еще, напишет ли. В том же письме он подтверждает, однако, что опасения Чуковской не были вовсе беспочвенными, так как книга была опубликована с трудом, а руководитель Госиздата Карело-Финской ССР С.И. Лобанов<sup>4</sup> был за это издание отруган неизвестным — скорее всего партийным — начальством:

Единственное, что я придумал (когда уже поговорил с Гершем Исааковичем и повесил трубку), — это написать С[ергею] И[вановичу] Лобанову и сообщить ему, что «Лит[ературная] газета» и «Новый мир» собираются положительно оценить

---

3 Герш Исаакович Егудин (1908—1984) — математик, друг Лидии Чуковской. Жил в Ленинграде.

4 Сергей Иванович Лобанов (1907—1955) — журналист, в 1950—1953 годах — руководитель Госиздата Карело-Финской ССР. Дружил с Пантелеевым со времен их общей учебы в петроградской школе имени Достоевского (знаменитая «ШКИД»). В личном архиве Лобанова сохранилось несколько десятков писем от Пантелеева.

«Калевалу», — в надежде, что слух этот дойдет и до аспирантки и до работников местной прессы. <...> Не могу я быть и очень откровенным в этом вопросе с С[ергеем] И[вановичем]. Как я уже говорил, вопрос этот волнует его не меньше, чем Александру Иосифовну. Ему доставалось уже за «Калевалу» [Там же: 54, 55].

В 1960—1970-е годы, судя по эго-документам, такая кооперация становится вполне рутинной и может происходить не только между проверенными друзьями, но и между людьми, которые просто близки друг другу по взглядам. Частым мотивом для кооперации является обход цензурных требований, в том числе — с помощью известных «покровителей», которые могли бы стать лоббистами конкретного произведения. Поиск таких покровителей тоже мог быть предметом обсуждения в бэкстейджах.

Писатель Марк Харитонов фиксирует в своем дневнике 28 ноября 1975 года:

Звонок из «Нового мира». Понравился мой «Меньшутин», но непроходим. «Гоголь» понравился зав. отделом прозы, хотят показать [Сергею] Наровчатovu (главному редактору «Нового мира». — *Авт.*). Но хорошо бы обезопасить квалифицированным вступлением. Может быть, дать Виктору Шкловскому? Я назвал [Давида] Самойлова [как возможного автора предисловия]. Попросили принести рассказы [Харитонов 2010: 22].

Из дневников Харитонova следует, что в ситуации, когда ему никак не удалось опубликовать свои произведения в СССР, он регулярно обсуждал с Давидом Самойловым перспективы «пробиться» — прежде всего в журнале «Новый мир». Самойлов как собеседник был важен для Харитонova потому, что он совмещал в себе социальные роли неофициального поэта и вполне успешного советского литератора, обходившегося при этом без таких подчеркнутых деклараций лояльности, какие высказывали в своих стихотворениях, например, Андрей Вознесенский или Евгений Евтушенко. Пример Самойлова показывал, что такое совмещение ролей оставалось возможным не только в относительно свободные 1960-е, но и в гораздо более политически мрачные 1970-е. Поэтому Харитонов — возможно, надеясь занять в прозе позицию, сходную с той, которую Самойлов занимал в советской поэзии, — очень ценил дружбу с Самойловым и стремился к кооперации с ним. Насколько можно судить, он воспринимал Самойлова не только как друга, но и как человека, умевшего обходить «подводные камни» редакторской и главлитовской цензуры и поддерживавшего отношения с влиятельными литературными функционерами.

Из этих функционеров Харитонova специально интересовал Сергей Наровчатov — главный редактор журнала «Новый мир», официально признанный советский поэт, Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР и т.д. Вот запись из дневника Харитонova, датированная 9—11 мая 1980 года:

Когда мы гуляли возле детских каруселей, [Самойлов] стал говорить мне, что напишет о моей повести Наровчатovu. Я сказал: «Ты сначала прочти». — «Я, конечно, прочту, но напишу все равно. Мне не надо ему писать специально, мы же с ним переписываемся регулярно, просто упомяну в очередном письме, что прочел очень хорошую повесть. Наровчатov в одном письме даже выразил обиду: ему кажется, что, приезжая в Москву, я избегаю его» [Там же: 88].

К организации микрогруппового взаимодействия примыкает еще одна функция бэкстейджей — *обращение за консультацией* к опытному коллеге. Драматург Александр Гладков записывает в дневнике 6 сентября 1975 года:

Обедал у Ц.И. [Кин]<sup>5</sup>. Ее борьба с редактором Балашевым. За нее другой редактор Л. Шубин и Конюхова. Но Балашев мстителен и подловат и способен жаловаться в инстанции. Она просит советов. Советую пойти на минимальные уступки и тем спасти книгу<sup>6</sup>.

Еще одна функция бэкстейджей — *собрание разных мнений и поиск единомышленников* по сложным литературным или общественным вопросам. Большое значение в такого рода обсуждениях имело переживание эмоциональной солидарности, позволяющей выстоять небольшой группе людей, чувствующих себя гонимым и сопротивляющимся меньшинством — вне зависимости от официальных регалий. Писатель Федор Абрамов (1920—1983), в 1975 году удостоенный Государственной премии СССР, а в 1980-м — награжденный орденом Ленина, записывает в дневнике 16 апреля 1979 года:

С 10 по 15 [апреля я был] в Москве. Гнетущее впечатление. Все погрязли в суете, в своих делишках, все потускнели и измельчали. Даже [Юрий] Любимов (в споре с труппой). Душу отвел немного лишь у Лакшиных. Славно посидели. Полное взаимопонимание.

— Нас мало. Мы между молотом и наковальней, и надо держаться друг друга, — сказал Лакшин<sup>7</sup>.

Литераторы, связанные такими отношениями эмоциональной солидарности, могли «понимать друг друга с полуслова» (если цитировать Булата Окуджаву, который говорил о близком по смыслу групповом поддерживающем сплочении в своей песне «Давайте восклицать!»). Экспликации в такой группе могли быть минимальными. Одна из наших информанток вспомнила, что таких понимающих друг друга с полуслова или вовсе без слов людей называли «перемигивающиеся». Другая информантка упомянула о разговорах между «своими», в которых достаточно было «глазом повести».

По-видимому, в сообществах советских литераторов бэкстейджи могли одновременно реализовать две задачи: *поддерживать групповую эмоциональную солидарность* и — как уже сказано выше — *способствовать продвижению в печати ценностей и интересов группы*. Решение этих двух задач было психологически взаимосвязано, они были, если угодно, двумя сторонами одной медали: последовательная борьба за общее дело способствовала взаимопониманию и взаимной эмоциональной поддержке.

---

5 Цецилия Исааковна Кин (1905—1992) — критик, переводчик, специалистка по итальянской литературе и культуре. Жена советского писателя Виктора Кина, расстрелянного в ходе Большого террора в 1938 году, сама была арестована и провела много лет в лагерях и в ссылке. В описанной Гладковым беседе, по-видимому, обсуждалось прохождение через редактуру ее книги «Итальянские светотени: Заметки о литературе и культуре современной Италии» (М.: Советский писатель, 1975).

6 Цит. по републикации на сайте prozhito.org: <https://prozhito.org/note/344441> (дата обращения: 26.03.2022).

7 Цит. по републикации на prozhito.org: <https://prozhito.org/note/611487> (дата обращения: 26.03.2022).

Важнейшей функцией бэкстейджей была *перспективная или ретроспективная рефлексия* «правил игры», необходимая актерам для того, чтобы они лучше понимали эти правила и/или для того, чтобы могли использовать это знание в будущих совместных действиях.

В «пробивании» книг и статей через цензуру большое значение имело определение — часто в диалоге со знающими коллегами — «правильного», идеологически подходящего момента для публикации того или иного произведения или журналистской статьи и вообще обсуждение эффективных риторических и аппаратных ходов, необходимых для того, чтобы обойти сопротивление редакторов, цензоров и/или партийных функционеров. Физик, журналист и литературный критик Николай Работнов (1936—2006) писал в дневнике 21 июня 1978 года:

Читаю злободневную публицистику Черниченко «Про картошку» и Шубкина «Пределы»<sup>8</sup>. Второе название, в отличие от первого, не очень понятно. Черниченко брызжет материалом, задыхается, держать себя в узде ему удастся с гораздо большим трудом, чем лисе Шубкину. Но обе работы очень полезные — именно так нужно сейчас уметь писать и именно такое — уметь напечатать. Черниченко, как говорит Владимир Яковлевич [Лакшин], добился личной встречи с Фомичёвым, первым цензором («смазал» статью цитатами из Лёни [Брежнева] и пробил)<sup>9</sup>.

Вариантом такого рода бэкстейджей были ретроспективные обсуждения того, как могла быть дозволена та или иная публикация, явно нарушающая привычные нормы цензурно допустимого, — с извлечением необходимых уроков на будущее. Так, 28 сентября 1981 года Марк Харитонов записывает:

...Зашел к Искандеру... <...> [Он сказал о] возможности моей публикации:

— Нет, иногда проходят самые неожиданные вещи. Знаешь, в Ленинграде есть такой прозаик... как его?.. Федор Абрамов. У него напечатали такую вещь, «Две зимы и три лета», я просто диву давался, там такие резкие вещи. Попробуй я написать, как распространяли заем, — ни за что бы не пропустили.

— То-то и оно, — сказал я. — Он все же пишет об этом как советский человек, а у тебя сразу почувствовали бы: не наше [Там же: 114]<sup>10</sup>.

- 
- 8 Социолог, доктор философских наук Владимир Шубкин (1923—2010) в своей статье-эссе (*Шубкин В.Н.* Пределы // Новый мир. 1978. № 2. С. 187—217) предлагал создать в СССР службу для изучения покупательского спроса, анализировать социальные причины алкоголизма и преступности, влияние процессов урбанизации на человеческую психику, эмоциональность современного человека — то есть заниматься всем тем, чем социологам в СССР заниматься не разрешалось. Юрий Черниченко (1929—2010) — журналист, регулярно писавший о сельском хозяйстве. В статье «Про картошку» (Наш современник. 1978. № 6. С. 113—165) он де-факто говорил о неэффективности колхозного производства и об эффективности личных «приусадебных» хозяйств, показывая, что 62 % всего урожая картофеля в СССР производилось на тот момент на личных участках. С точки зрения советской идеологии такое превознесение индивидуальной инициативы над коллективными обобщественными хозяйствами было несомненным «криминалом».
- 9 Василий Фомичёв (1915—1984) на описываемый момент — заместитель начальника Главлита СССР. Текст Работнова цитируется по публикации на prozhito.org: <https://prozhito.org/note/18767> (дата обращения: 26.03.2022).
- 10 Роман Ф. Абрамова «Две зимы и три лета» (1967, первая публикация: Новый мир. 1968. № 1—3) изображает тяжелую, голодную жизнь колхозников в послевоенной деревне. В частности, в нем описано, как уполномоченный райкома партии и пред-

Очень большое значение для бэкстейджей имело обсуждение границ возможного и невозможного, изменение эстетических, цензурных и поведенческих норм. Очень остро такими смещениями интересовался А. Гладков, который комментировал их в своих частных текстах начиная с 1940-х годов (в письмах к брату из Магадана, где он тогда работал в качестве вольнонаемного<sup>11</sup>). Но его дневники свидетельствуют о том, что он находил и других собеседников для обсуждения того, как изменяются ожидания и нормы допустимого. 9 января 1975 года Гладков записывает:

...Письмо от Маргариты Алигер. Она пишет, что мой отклик на «В последний раз» был одним из первых<sup>12</sup>. «<...> Я так твердо убеждена, что воспоминания наши о пережитом — сейчас самое главное, самое интересное в литературе. В них все-таки, все-таки, все-таки удастся несколько расширить рамки истины и кое-что осмыслить и восстановить по правде. И писать их, пожалуй, интереснее всего, сам для себя столько открываешь и объясняешь»<sup>13</sup>.

Такие беседы о границах возможного и невозможного, как свидетельствуют взятые для этого проекта интервью, резко активизировались во время разного рода писательских совещаний, в особенности совещаний молодых писателей и критиков, которые стали важным элементом советской литературной жизни начиная с 1960-х годов.

## 2. Содержательные аспекты бэкстейджей

Если говорить о содержательных аспектах бэкстейджей, то, по-видимому, важной их темой были *финансовые вопросы* — и чаще всего не гонорары как таковые, а возможности дополнительного литературного заработка. Если не считать особо статусных или «номенклатурных» авторов (членов руководства Союза писателей и т.п.), советские литераторы далеко не всегда могли похвастаться высокими доходами — впрочем, с оговоркой о том, что помимо денег как таковых писатели и критики имели право на ряд социальных льгот: поездки в дома творчества, пользование специальными медицинскими учреждениями и т.п.

Очень распространенной формой легального заработка писателей были переводы. Для поэтов, которых не публиковали вовсе или публиковали мало, стихотворные переводы могли быть даже не дополнительной, а основной формой заработка — и писатели регулярно обсуждали друг с другом или с внелитературными знакомыми, насколько стоит тратить силы на переводы, и насколько на оригинальное творчество. 31 января 1976 года М. Харитонов записывает свой разговор о стратегии литературной работы с Давидом Самойловым:

---

седатель колхоза с помощью психологического давления (например, разговаривая с одним из героев, председатель угрожает тому увольнением жены, которая работает счетоводом) добиваются того, что крестьяне весь свой небольшой заработок за много месяцев отдадут на «добровольную» покупку облигаций государственного займа.

11 Письма опубликованы в кн.: [Горяева, Антипина 2015].

12 «В последний раз» — воспоминания поэтессы М.И. Алигер о встречах с А.А. Ахматовой. Первая публикация: Москва. 1974. № 12. С. 149—179.

13 <https://prozhito.org/note/344322> (дата обращения: 26.03.2022).

Заговорили о том, можно ли прожить на литературу без переводов. Он стал подсчитывать: с 1958 года у меня вышло 5, ну, будем считать 6, книжек общим объемом столько-то листов, столько-то строк, по 1 руб. 40 за строку, практически все прежде печаталось в журналах, все это перемножим... Получается примерно 100—120 рублей в месяц. Я сказал: «Но если бы ты не занимался переводами, ты бы больше писал своего. Душа все-таки занята». — «Нет, — сказал он. — Вот сейчас я вполне могу не заниматься переводами. Но больше, чем могу написать, не напишу. Я в год вряд ли пишу больше 500 строк. Это, конечно, индивидуальный случай. Есть люди много пишущие. Вот Евтушенко — много пишет. А Белка Ахмадулина не занимается переводами и все равно мало пишет [Там же: 26].

Еще одним способом «подкормки» были внутренние рецензии в журналах и издательствах, которые поручилась внештатным сотрудникам, в том числе и таким, которые опять-таки не имели других возможностей заработка. Одна из информанток вспоминает:

Была система внутренних рецензий. И в отделе прозы, и в отделе поэзии был список «своих» внутренних рецензентов, то есть тех, кому мы хотим помочь денежно. Которые не могли работать официально в силу тех или других причин — или идеологических, или семейных, или каких-либо иных, но на самом деле это были прекрасные люди. <...> Людмила Петрушевская таким образом подрабатывала в «Новом мире»<sup>14</sup>.

Когда рецензент получал на внутреннюю рецензию большую рукопись, например толстый роман, он говорил: «Ой, как хорошо!» Потому что выплаты зависели от объема. Начальники, которые у нас сидели на втором этаже, видимо, воспринимали эти выплаты как луковку, за которую можно вытащить потом из ада — помните притчу в «Братьях Карамазовых» Достоевского? Они понимали, что нельзя уже совсем оставить голодными, босыми, несчастными и умирающими писателей, которые не печатаются (И-7).

Иное мнение о составе внутренних рецензентов высказывает В. Матусевич:

...Рецензирование как в редакциях журналов, так и в издательствах изначально было задумано как кормушка для простаивающих писателей и многих других литературных и околотрудовых людей, знакомых и друзей начальников и редакторов. <...> Только в нашей редакции на рецензиях кормилось, наверное, человек 20—30. Из них наиболее постоянными были бывшие редакторы «Совписа»... (то есть издательства «Советский писатель». — *Авт.*) [Матусевич 2000: 179].

Информантка, которая работала редактором позже, в период перестройки, представила систему внутренних рецензий как устойчивую практику взаимной финансовой поддержки, действовавшей между разными литературными организациями:

14 Писатели могли не иметь заработка далеко не только по идеологическим причинам. Один из наших информантов рассказывает: «Отсутствие публикаций могло иметь далеко не всегда политические причины. Бывало по-всякому. Например, книга стоит в плане и, может быть, выйдет через пять лет. Но, может быть, ее выход потом еще раз будет отсрочен» (И-3).

Существовало такое, как говорят, «перекрестное опыление». В издательстве был фонд на внутреннее рецензирование, и, например, сотрудники одного издательства брали рукописи другого издательства и наоборот. Эти рецензии потом попадали к штатным сотрудникам и дальше никуда не шли, они никогда не должны были попадать в руки авторам. <...> Эти внутренние рецензии, конечно, помогали сотрудникам. Не сказать, чтоб у редакторов были большие зарплаты. Нельзя же было перекинуть оттуда сюда [выделенные средства из одного журнала в другой], поэтому делали вот так (И-10).

Вероятно, и наши информанты, и Матусевич правы, но они описывают разные аспекты одного и того же довольно масштабного социального явления. Из этой разнородности внутренних рецензентов и отношения к ним следует, что редакционные разговоры о такого рода «подкормках», о выборе рецензентов и т.д. были бэкстейджами.

С выплатами можно было «играть», что, вероятно, тоже требовало дополнительных согласований-бэкстейджей. Один из наших информантов вспоминает:

Ты платишь исходя либо из объема рецензии, либо чуть-чуть больше, чем нужно было бы исходя из объема. Дальше кому-нибудь из того же номера журнала, может быть, ты немножко «срежешь» гонорар (И-3).

В 1950—1980-е неформальная кооперация советских писателей во многих случаях была направлена на изобретение и реализацию разнообразных способов денежной «подкормки» друзей, учеников или членов «своей» неформальной группы.

В бэкстейджах обсуждалось — а часто и осуждалось — *иерархическое устройство писательской жизни*, очень далекой от принципов социальной справедливости<sup>15</sup>. 31 января 1976 года Марк Харитонов пересказывает в дневнике филиппику Давида Самойлова:

О психологии начальства С[оюза] П[исателей]. В Доме литераторов для начальства есть бесплатный буфет. «У меня все-таки не укладывается: и им не стыдно? <...> Во время поездок простые писатели едут в четырехместном купе, а начальство — в двухместных. Они, избранные мной же, на мои же деньги едут. Это уже люди с извращенными ценностями» [Харитонов 2010: 26].

Еще одной темой были *возможности сопротивления прессингу со стороны государственных органов, цензуры и спецслужб*. Такое сопротивление могло выражаться в индивидуальных «тактиках ускользания». 23 января и 3 февраля 1974 года Александр Гладков рассказывает о поездке Юрия Трифонова в Ленинград. Гладков последовательно излагает два разных мотива одного и того же поступка Трифонова — возможно, эти несовпадающие объяснения принадлежат разным собеседникам Гладкова. Но и в том и в другом случае, по описаниям Гладкова, Трифонов пытается не дискредитировать себя полностью в глазах руководства Союза писателей и в то же время поступить по совести:

---

15 Подробно об этой иерархичности написал Владимир Войнович в сатирической повести «Шанка» (1987), по которой в 1989 году он совместно с Григорием Гориним написал пьесу «Кот домашний средней пушистости».

...Юра [Трифонов] уехал в Ленинград, чтобы не присутствовать на заседании бюро секции прозы, где должны были исключить Войновича. Из 14 членов бюро такими хитрыми оказались десятеро, и из-за отсутствия кворума заседание не состоялось<sup>16</sup>.

<...> Юра Трифонов «вернулся». На него была настоящая охота, организованная [Александром] Чаковским<sup>17</sup>, чтобы заставить его высказаться о Солженицыне. Но он улизнул<sup>18</sup>.

Такие пассажи показывают важнейшее отличие бэкстейджей от гофмановского «закулисья»: поведение на «авансцене» могло не быть повторением привычных сценариев — напротив, оно могло быть нарушением конвенций, но нарушением продуманным, заранее отрефлексированным, подобно поступкам-жестам будущих декабристов, которые описывал Ю.М. Лотман в статье «Декабрист в повседневной жизни» (1975). Особенность позднесоветских социальных конвенций состояла в том, что они в некоторых случаях допускали возможность группового саботажа, подобного описанному выше («Из 14 членов бюро такими хитрыми оказались десятеро»). Безусловно, такой саботаж был эксцессом, но советские администраторы не всегда могли наказать его виновников, если их было несколько, а сами эти виновники имели достаточный «аппаратный вес»: при доведении описанной Гладковым ситуации до партийного начальства руководство Московской организации Союза писателей могло быть обвинено в том, что оно неспособно справиться с собственными подчиненными.

Постепенно ухудшающаяся, или, во всяком случае, безнадежная обстановка 1970-х привела к появлению новой темы бэкстейджей. Писатели стали обсуждать в разговорах между собой, *имеет ли смысл в принципе соблюдение легальных культурных конвенций* и не стоит ли вообще выйти за пределы советского литературного поля: передать новые рукописи в самиздат или в «тамиздатские» журналы, эмигрировать из СССР. Поэт, переводчик, прозаик и редактор Евгений Витковский вспоминал о показательном диалоге с Семеном Липкиным:

В начале 1970-х годов, когда нас впервые познакомил Аркадий Штейнберг, я, уже прочитав первый вышедший в СССР поэтический сборник Липкина («Очевидец», 1967), спросил: что за удовольствие такое — издавать свои стихи в изувеченном цензурой виде. Мудрый Липкин кратко ответил мне, видимо, давно заготовленной фразой: «Я привык с уважением относиться к станку Гутенберга»<sup>19</sup>.

Подлинный смысл вопроса Витковского состоял в том, почему Липкин не распространяет свои стихи в самиздате, вместо того чтобы отдавать их в советскую печать, а ответ Липкина означал, что ему важно широкое распространение

16 <https://prozhito.org/note/344124> (дата обращения: 26.03.2022).

17 Александр Чаковский (1913—1994) на описываемый период — главный редактор «Литературной газеты», кандидат в члены ЦК КПСС.

18 <https://prozhito.org/note/344134> (дата обращения: 26.03.2022).

19 Из вступительной заметки к избранным переводам Липкина на сайте «Век перевода»: <https://www.vekperevoda.com/1900/slipkin.htm> (дата обращения: 26.03.2022). Заметка не подписана, но из кураторов сайта (Евгений Витковский и Валерий Вотрин) только Витковский по возрасту мог бы вспоминать о подобном эпизоде, так что следует предполагать, что заметка написана им.



своих стихов — хотя бы и сильно «отредактированных». Здесь мы сталкиваемся с еще одной особенностью бэкстейджей, о которой вспоминают и информанты, дававшие интервью для нашего проекта: несмотря на то что разговор шел в неофициальной обстановке, собеседники все равно пользовались условным языком хотя и не эзоповского типа, но все же содержащим иносказания и/или недоговоренности.

Уход в самиздат или тамиздат, вынужденный — из-за усилившихся цензурных гонений — или добровольный — из-за радикализации и усиливавшихся расхождений с официальной линией — требовал существенной психологической «перенастройки», в целом фундаментального изменения самоидентификации. 22 ноября 1983 года Марк Харитонов записывает в дневнике разговор с Фазилем Искандером, который в этот момент явно балансирует на грани между самосознанием лояльного и неподцензурного литератора: он то надеется на помощь ЦК КПСС (как надеялись на нее советские писатели старших поколений), то выражает желание эмигрировать. Этот разговор читать особенно удивительно, если помнить, что за год до него, в 1982 году, Искандер опубликовал в американском издательстве «Ардис» достаточно радикальную политическую притчу «Кролики и удавы», откровенно высмеивающую утопический идеал коммунизма (под названием Цветной Капусты). У автора такой притчи, казалось бы, не должно было оставаться веры в спасительность вмешательства со стороны ЦК — равно как и вопросов о том, какие именно «лучи прожектора» на него направлены. И здесь же Искандер проговаривает, что его удерживает от дальнейшей радикализации и окончательного ухода в неподцензурную литературу: привычка к жизни на литературный заработок.

Монолог писателя, как и в случае вышеприведенной цитаты из дневника Кондратовича, направлен не на кооперацию, но на поиск понимания со стороны собеседника. В целом этот бэкстейдж очень интересен как пример рефлексии, осуществляемой на экзистенциальной границе: стоит ли подчиняться советским правилам, если писатель потерял веру в их осмысленность, а если все-таки стоит, то почему.

Заглянул по пути к Фазилю. Он мрачен, жалуется, что его не печатают (целых полгода!), считает, что на него лично «направлены какие-то лучи прожектора», писал об этом резкое письмо в ЦК, считает, что и мне нужно то же. <...> Мое развитие[, — говорит Искандер, —] происходит так, что все мои темы, мысли только углубляются и обостряются с годами, мне кажется, что я что-то глубже понимаю, но то, что я пишу, оказывается все меньше и меньше печатным. И я не знаю, что с этим делать. Уже даже в отрывках нельзя предложить некоторые вещи. При самом большом желании этого не напечатают, а при среднем желании не напечатают и остального. У меня до сих пор так удачно складывалось, что ошметки того, что я пишу, удавалось напечатать и на это жить. Я за все время почти не занимался халтурой, ну, может, полгода за все время. Как-то перевел два стихотворения Киплинга... мне не понравилось... что-то для театра. Если бы можно было не печататься, писать и на что-то жить. Денег осталось на полгода, тут еще ребенок, мы няньку взяли... Не знаю, что будет... (Я передаю слова Фазила, упуская собственные вопросы и фразы. Например, я спросил: «Сколько времени тебя не печатают?» — «Полгода». Я с трудом сдержал улыбку: разве это срок?) — Я иногда думаю: будь я лет на десять моложе и понимай то, что понимаю сейчас, я бы махнул на все рукой и уехал отсюда. Жил бы внутренне спокойно за границей и писал [Там же: 157].

На протяжении 1981 года Харитонов фиксирует разговоры с разными людьми о том, стоит ли печататься за границей, когда возможностей опубликоваться в СССР нет — и высокие оценки своей прозы со стороны коллег воспринимает как дополнительный аргумент в пользу передачи рукописей для тамиздата:

3.03.81. ...Вечером заехал к Померанцу, туда пришел Хазанов Геннадий Моисеевич, о котором я слышал как о писателе, печатавшемся в [эмигрантском] журнале «Время и мы»<sup>20</sup>. Симпатичный, образованный, с юмором человек. Очень хорошо прочел мою вещь, очень высоко оценил. Гриша [Померанц] заговаривал о возможности напечататься за границей, я сказал, что в течение года надо будет, видимо, на это решиться.

<...>

18.09.81. <...> ...Поехал к [Леониду] Баткину. Его, оказывается, в августе вызывали для беседы на Лубянку. Разговор касался «Метрополя»...

Говорили о публикациях. Ему ничего не светит. Он удивляется моей «стойкости»; пояснил: я [то есть Харитонов] не пытаюсь передать рукописи на Запад. «Рукописи все-таки горят, что бы ни говорил Булгаков. А книги остаются. Я не хочу преувеличивать свою болезнь, но все-таки она мне напомнила, что все может оборваться. Я потерплю еще год-другой, потом буду искать способ напечататься»... [Там же: 101, 113]

Важнейшей темой бэкстейджей была *фракционная борьба в Союзе писателей*, о которой уже говорилось в приведенной выше цитате о необходимости выбора между «Новым миром» и «Октябрем». В 1970-е борьба шла между «либералами» (или «западниками») и «патриотами» («почвенниками»). Один из наших информантов вспоминает:

...Это же сказки венского леса, что гражданская война в литературе началась только во время перестройки! Она шла, и довольно активно... в первой половине 1980-х. Может быть, я сейчас что-то додумываю, но мне помнится, что мы [во время совещаний молодых критиков] постоянно обсуждали политические альянсы в литературе. Тогда уже вполне оформилось то движение, которое позже Николай Митрохин назвал «русская партия»: круг писателей и критиков — агрессивных шовинистов и антисемитов. У них под контролем были журналы, целые издательства, к которым и евреям, и вообще «либералам» и на пушечный выстрел нельзя было подойти. Но между партиями шовинистов и «либералов» шла борьба за новые издания. Например, в 1978 году был возобновлен закрытый за несколько десятилетий до того журнал «Литературная учеба». Мы все восприняли: появился новый журнал для молодых авторов, в котором можно будет печататься. Но «правые» постепенно его прибрали к рукам. То же самое происходило с альманахом «Современная драматургия», созданным в 1982 году: была надежда, что он станет радикально новым изданием. А потом отдел критики в этом альманахе, потом журнале, возглавил заметный автор «правых» Владимир Бондаренко — до сих пор довольно активная фигура — и он установил там свои порядки (И-6).

20 Харитонов смешивает псевдоним и реальное имя Геннадия Моисеевича Файбусовича (1928—2022), публиковавшегося под именем Борис Хазанов. В 1982 году Хазанов эмигрировал в Германию. В 2013 году в петербургском издательстве «Алетейя» издана его переписка с Марком Харитоновым 1995—2011 годов в двух томах.

Для двух этих культурно-политических движений долго не было устоявшихся названий — например, Александр Гладков в своем дневнике иронически называет представителей русского этнонационализма «русситами». В 1975 году он записывает пересказы своих разговоров с Николаем Смирновым (1898—1978)<sup>21</sup>, писателем старшего поколения, занимавшим сложное промежуточное положение между националистической «русской партией» и «либералами». Гладков расспрашивал Смирнова о том, какие критические выступления собираются опубликовать «русситы» (они «ненавидят Паустовского и намереваются его разоблачить, как Катаева» — здесь Смирнов пересказывает известные ему бэкстейджи националистов), а после публикаций одной из таких статей писатели обсуждают ее в телефонном разговоре:

*20 ноября 1975 г. <...> Звонок Н.П. Смирнова. Он взволнован статьей [Михаила] Лобанова в № 11 «Молодой гвардии», где бранят Паустовского как писателя. Лобанов — «руссит» и приятель [Леонида] Леонова, и подначка того, вероятно. Это чистый сальеризм, если так. Зависть к читательской любви к К[онстантину] Г[еоргиевичу].*

Здесь очень значима фраза: «...приятель [Леонида] Леонова, и подначка того, вероятно». В бэкстейджах обсуждались не только собственные кооперации, но и чужие, например кто из влиятельных фигур может стоять за той или иной громкой публикацией или мероприятием, какая коалиция могла сформироваться для проведения в публичную сферу того или иного решения или текста. Леонид Леонов, как стало понятно из новых исследований (например, из книги Николая Митрохина «Русская партия»), был близок по своим взглядам к националистическому движению в Союзе писателей, но старался оставаться в тени и не выступать с резкими публичными заявлениями. А Михаил Лобанов, писатель и литературовед, автор монографии о романе Леонова «Русский лес» (М.: Советский писатель, 1958), напротив, был к таким высказываниям очень расположен.

Как уже сказано, писатели обсуждали между собой критерии отбора текстов для того или иного журнала и сравнивали политику разных журналов — но важно, что пытались и спорить с сотрудниками редакций об этих критериях и настаивали на необходимости их изменения. Это могло приводить к тому, что обе стороны эксплицитовали свои эстетические позиции. Марк Харитонов в своем дневнике за 1988 год пересказывает дискуссии с сотрудниками журнала «Знамя», происходившие уже во время перестройки, когда рамки политически дозволенного быстро расширялись. «Знамя» тогда было одним из литературных изданий, наиболее активно реагиовавших на либерально-эмансипационную программу М.С. Горбачева и А.Н. Яковлева. Однако в беседах с Харитоновым сотрудники редакции прямо сообщали ему, что не намерены публиковать стилистически сложную прозу, даже из числа «возвращенной» литературы (на-

---

21 Николай Павлович Смирнов — прозаик, поэт, литературовед. В 1920-е годы входил в литературную группу «Перевал», работал в журнале «Новый мир» секретарем редакции. В 1934—1938 годах был в заключении. В 1961—1970 годах, живя в Москве, регулярно печатал статьи в парижской газете «Русские новости» (в том числе рецензию на «Лолиту» В. Набокова!) и готовил для публикации в этом издании фрагменты из произведений советских писателей. Стихотворения Смирнова на религиозные темы и поздняя мемуарная проза изданы посмертно.

пример, Платонова) — а ориентируются на традиции «Нового мира» времен Твардовского (уже в 1989 году публикационная политика «Знамени» изменилась, но сейчас речь не об этом). По-видимому, редактор, ориентируясь именно на опыт Твардовского, ассоциировала политическую «прогрессивность» и эстетику «добротного реализма». Она даже фактически дезавуировала намерение опубликовать прозу Харитонова, которое прежде, в годы застоя, высказал Владимир Лакшин. Во времена перестройки Лакшин стал заместителем главного редактора журнала. Намекая, что теперь и Лакшин бы не стал публиковать повесть Харитонова, редакторша тем самым взяла на себя ответственность за формулировку откровенно консервативной эстетической программы журнала.

7.09.88. ...Позвонила редакторша из «Знамени»: «“Сторож” очень понравился, читала взахлеб, но думаю, шансов это у нас не имеет, слишком иррационально, а у нас ориентация на добротную реалистическую прозу, типа старого “Нового мира”. Может, это и ограниченность, но не может же журнал становиться альманахом». Я ей сказал, что не вижу в журнале какой-нибудь эстетической позиции и вообще литературы, есть публицистика, по-своему интересная, но перечитывать ее не обязательно. «Вы бы сейчас Платонова не напечатали?» — «Да, “Чевенгур” мы не напечатали», — согласилась она. Я попросил ее высказать свое мнение [Владимиру] Лакшину<sup>22</sup>, напомнить ему о нашем давнем разговоре, когда он сказал о «Меньшутине»: «Будь моя воля и будь нормальная общественно-литературная ситуация, я бы эту вещь напечатал не глядя, но потом отдал бы на съедение критике». Она сказала: «Обязательно напомню. Но тогда он был консультантом журнала “И[ностранная] Л[итература]” и не имел власти» [Там же: 223–224].

В редких случаях участники бэкстейджей могли занимать метапозицию, то есть сравнивать обсуждение «правил игры» и форм кооперации в разные эпохи советской истории. Один из таких случаев зафиксирован в дневниковой записи того же Марка Харитонова от 7 июня 1980 года:

Вчера позвонил Женя Попов, потом пришел... Разговор о литературе, о литературной ситуации, об отъезде Аксенова<sup>23</sup>. О 60-х годах: тогда Аксенов, Евтушенко и Вознесенский, по сути, помогли власти заделывать трещины; они говорили подросткам, которые готовы были строить баррикады: не надо, попробуем по-другому, все-таки эта власть не такая плохая. А власти это не поняли. Разговоры его с Аксеновым об изменившейся ситуации: в 60-е годы можно было за что-то бороться, объясняться с властями, добиваться продвижения достойных людей. Сейчас не о чем и не с кем стало говорить... [Там же: 89]

Здесь Аксенов — в пересказанном разговоре с Евгением Поповым — не только объясняет, почему он не хочет соблюдать советские «правила игры» и собирается эмигрировать, но и рассказывает о том, почему он был готов соблюдать эти правила прежде: в 1960-е годы срабатывали бэкстейджи, которые позволяли согласовывать интересы писателей и политических элит. Благодаря этому было возможно рекрутирование в литературу новых сил. Теперь же —

22 На описываемый момент В.Я. Лакшин был первым заместителем главного редактора журнала «Знамя».

23 В.П. Аксенов эмигрировал в США через месяц с небольшим после описываемого разговора — 22 июля 1980 года.

в 1980-м — политические элиты перестали интересоваться таким рекрутированием и вообще обновлением культурного ландшафта, что дает Аксенову моральное право «выйти из игры».

### 3. Речевое окружение бэкстейджей

Из приведенных цитат видно, что сами участники разговоров в литературной среде 1950—1980-х годов не воспринимали бэкстейджи как особый тип коммуникации. У бэкстейджей было характерное *речевое окружение* — они были чаще всего вплетены в беседы о бытовых и рабочих вопросах, пересказы чужих разговоров, слухов и сплетен. Один из наших информантов описывал свои визиты в редакции толстых журналов в Москве и в регионах следующим образом:

Редакция журнала — это вообще было место, куда можно было прийти, посидеть, поболтать. Тебе там обязательно нальют кофе, а может, и чего-нибудь покрепче... Всегда можно было покурить: все сотрудники курили у себя в кабинетах. Иногда редакторы говорили: «Слушай, мне надо работать, иди. Ты пришел тут языком чесать, а у меня работа стоит». Но в принципе в журналах была именно разговорная культура, причем в Москве это было устроено так же. Я помню, когда я приезжал в Москву уже в более поздние времена, я ходил по редакциям, где у меня что-то было запущено или я собирался что-то запустить. И во все эти редакции тоже всегда можно было прийти, чтобы поговорить. Там всегда принимали как дорогого гостя: «Давай зайдем еще туда, в этот кабинет, там еще тебя не видели...» (И-6).

Показать такую «вплетенность» бэкстейджей в повседневные разговоры можно на примере эпизода, который Николай Работнов описывает в своем дневнике за 21 января 1978 года. Работнов рассказывает о борьбе московских писателей против вмешательства властей в работу Театра на Таганке, ссылаясь, в свою очередь, на разговор с Владимиром Лакшиным (на тот момент консультантом редакции журнала «Иностранная литература»). Со слов того же Лакшина он пересказывает ответную отповедь, которую дал группе «защитников Таганки» секретарь ЦК КПСС по идеологии Михаил Зимянин<sup>24</sup>. Чтобы понять специфику рассказанной Работновым истории и место бэкстейджа в ней, нужно восстановить некоторые детали культурного контекста конца 1970-х годов.

В это время главный режиссер театра Юрий Любимов становится все более востребованным (с середины 1970-х его регулярно приглашают ставить оперные и балетные спектакли в других странах) и в результате этого — все более

---

24 Вскоре после встречи, которую описывает Лакшин (она состоялась 6 января 1978 года), Зимянин воспроизвел свою отповедь в докладной записке, направленной в ЦК КПСС. Недавно эта записка была опубликована на сайте Проектной лаборатории по изучению творчества Юрия Любимова и режиссерского театра XX—XXI веков в составе Высшей школы экономики: <https://hum.hse.ru/lyubimov/zimyanin/dokladnaya> (дата обращения: 13.04.2022). Из записки видно, что, несмотря на большое количество «передаточных» инстанций (минимум три: кто-то из писателей, защищавших Любимова, — Лакшин — Работнов), содержание разговора Зимянина с делегацией защитников Театра на Таганке было пересказано в дневнике Работнова довольно точно — с оговоркой о том, что в записке партийного функционера ничего не говорится об Аксенове. По воспоминаниям В. Смехова, сам Любимов отзывался о Зимянине преимущественно матом, но, скорее всего, Зимянин и «прикрывал» режиссера в ЦК [Велехов 2020].

эстетически и политически независимым от советских инстанций. Поэтому Любимов оказывается одной из центральных, международно признанных фигур «либерального» фланга советской культуры. В этой ситуации власти одновременно оказывали Любимову поддержку и осуществляли на него серьезное давление<sup>25</sup>. В 1977 году Театр на Таганке впервые гастролировал во Франции — позволение туда выехать, хотя и было обставлено идеологическими условиями<sup>26</sup>, по советским меркам было знаком несомненного благоволения властей. В том же году режиссер был награжден орденом Трудового Красного Знамени. Однако после премьеры — и она состоялась в том же 1977 году — поставленного Любимовым спектакля «Мастер и Маргарита» (права инсценировать знаменитый роман лидер Театра на Таганке добивался с 1967 года) в «Правде» появилась статья с идеологическим осуждением спектакля — которую, вероятно, многие читатели могли воспринять особенно болезненно потому, что о проблемах Любимова с цензурой было известно давно. Шумный успех гастролей, на которых театр показывал «Гамлета» с В.С. Высоцким в главной роли, тоже мог вызвать слухи о дальнейших репрессиях в адрес режиссера.

После этого контекстуализирующего введения обратимся к дневнику Николая Работнова:

Заезжали к Лакшиным. Потом Владимира Яковлевича подвезли в редакцию «Иностранной литературы». Рассказывал о поездке на Сахалин, куда он поехал «почти по рецепту Власа Дорошевича». Тот собирался прикинуться беглым бродягой, а я прикинулся театральным критиком. Чувствовал себя в точности Хлестаковым. Встречали с цветами и транспарантом. Рассказывал, как Вознесенский, Евушенко и [Трифонов] (или Бондарев?) вступались за Любимова, отписали Брежневу<sup>27</sup>. Их тут же пригласил Зимянин: «Ну, что же вы, товарищи. Беспокоите руководство. Мы оценили гастроли исключительно высоко. Строим театру здание. Только что дали артистам 48 квартир. Все тихо, все спокойно. Васе Аксенову тоже в Париже созывали прессу. Подруга позвонила из Москвы, что сняли его вещь из “Нового мира”. Ну, парижский воздух подействовал. Он стал апеллировать к публике. А вещь-то напечатали — мы еще не знаем, что такое, не видели»<sup>28</sup>.

Как свидетельствует письмо В.П. Аксенова к первому секретарю Союза писателей СССР Г.М. Маркову от 15 февраля 1978 года<sup>29</sup>, в 1977 году писателю было отказано в публикации сразу двух произведений, прежде уже принятых к печати — повестей «Поиски жанра» в журнале «Новый мир» и «Золотая наша

25 Эта ситуация изменилась в сторону «чистого» прессинга после 1980 года, и в 1983 году Любимов фактически эмигрировал (формально просто продолжая работать за границей).

26 Помимо тогдашнего «хита» Таганки — шекспировского «Гамлета» — партийные «кураторы» Любимова обязали его показать во Франции его давнюю, но «идеологически выдержанную» постановку — инсценировку книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» (1965).

27 Участниками встречи, согласно записке Зимянина, были Е.А. Евушенко, А.А. Вознесенский, Г.Я. Бакланов и Д.В. Трифонов. Ю.В. Бондарева там не было. Очевидно, Работнов или Лакшин перепутали Бондарева с Баклановым как «писателей военной темы».

28 <https://prozhito.org/note/18712> (дата обращения: 26.03.2022).

29 Опубликовано в: [Аксенов 2015: 402—403].

железка» в журнале «Даугава» (поэтому утверждение Зимянина о том, что Аксенов якобы узнал о запрете спонтанно — от «подруги», «позвонившей из Москвы», — было, скорее всего, заведомой ложью, направленной на перевод внимания с цензурных проблем Аксенова на якобы присущие писателю взбалмошность и пристрастие к женщинам). После устроенного Аксеновым публичного скандала «Поиски жанра» были все же опубликованы в «Новом мире», но отказ в публикации «Железки» был подтвержден<sup>30</sup>. Кроме того, у Аксенова не приняли к печати новый сборник прозы.

Упоминание о кооперации писателей для борьбы за Театр на Таганке может быть понято как «ретроспективный бэкстейдж»: реакция Зимянина на демарши Василия Аксенова и группы «защитников Таганки» в пересказе Работнова выглядит как попытка смягчить ситуацию, когда консолидация известных писателей против решений ЦК становится слишком заметной, чтобы на нее не реагировать. В результате гонимые художники получают некоторые блага (Юрий Любимов — квартиры для артистов и новое здание театра, Аксенов — публикацию в журнале). Однако этот бэкстейдж возникает в дневнике как элемент длинной цепочки разнообразных баек, рассказанных Лакшиным сначала у него дома, а потом в машине по дороге в редакцию.

Теперь можно описать еще одну причину, по которой бэкстейджи редко запоминались: они были вплетены в повседневную или профессиональную коммуникацию или в разговоры на политические темы, которые были вполне в ходу в литературных кругах — во всяком случае, между доверяющими друг другу людьми. В дневниках бэкстейджи фиксировали в первую очередь те авторы, которые последовательно, на протяжении многих лет, думали о том, как «пробиться» в печать (как Марк Харитонов) или о том, как меняются границы допустимого и недопустимого (как Александр Гладков). Современникам запомнились напряженные разговоры с начальством или редакторами, или то, как кто-либо из писателей публично обсуждал нарушения норм и правил, «вынося сор из избы» и таким образом тоже осуществляя трансгрессию.

В значительной степени бэкстейджи были «полуосознаваемой» частью рутинной повседневной коммуникации. Заостряя, можно сказать, что обсуждение «правил игры» для позднесоветских писателей было столь привычным действием и настолько было вплетено в другие типы коммуникации, что оно не воспринималось как реализация специально поставленной задачи.

## 4. Пространства, ситуации, участники

Теперь необходимо проанализировать, где, в каких пространствах или в каких ситуациях могли происходить более или менее откровенные разговоры, в которые были включены бэкстейджи, и кто мог принимать в них участие.

Проще всего ответить на вопрос «кто?». Это все, кого в терминологии Пьера Бурдьё можно было бы назвать участниками поля литературного производства: поэты, прозаики, редакторы, критики, журналисты, партийные и государственные чиновники, ответственные за работу литературных институций.

---

30 Повесть в итоге вышла в 1980 году в американском издательстве «Ардис», с тех пор многократно переиздавалась.

Для Ирвинга Гофмана очень важна пространственная локализация «закулисья» — речь в его книге идет о театрализации поведения в публичных местах, понимаемых вполне материально, «топографически» [Гофман 2000]. В советской литературе публичность была устроена иначе и не обязательно имела точную пространственную локализацию. Легитимные публичные высказывания могли быть осуществлены в виде легально напечатанных текстов или в конкретных социальных ситуациях вроде официальных собраний, которые обычно имели общепринятые материальные — или, если угодно, ритуальные — аксессуары (здесь уместно вспомнить название повести Владимира Маканина «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» (1993), сразу дающее понять, о чем пойдет речь). В целом советские литературные «закулисья» могли быть, а могли и не быть привязаны к специфическим типам помещений или точкам в городе. Рассмотрим оба типа «привязки» бэкстейджей — назовем их соответственно локализованными и делокализованными.

Наши информанты называют много «пространств для бэкстейджей», а мы назовем их вслед за ними: комнаты и кабинеты в редакциях журналов; кафе и рестораны, прежде всего знаменитый ресторан Центрального дома литераторов в Москве. Сама возможность находиться в этом ресторане свидетельствовала о принадлежности к писательской корпорации — или к тем, кто имел блат, или к советской номенклатуре. Но характерно, что, описывая атмосферу во всех этих пространствах, информанты часто уточняют, в какое время суток могли с наибольшей вероятностью происходить наиболее свободные разговоры:

Редакция журнала «Урал» была более расположена к неформальным разговорам, чем многие другие места в литературном Свердловске. Там и в рабочее время, а особенно — после пяти, можно было поговорить достаточно раскрепощенно. В этих разговорах не стеснялись запретных тем. В Союзе писателей так общаться было негоже. Еще одним местом относительно свободного общения были совещания молодых литераторов области, которые проводились достаточно регулярно, как правило, в домах отдыха или областных санаториях за пределами Свердловска. Там обычно собирались в номере одного из участников совещания, и были там далеко не все семинаристы и далеко не все руководители. Там тоже была атмосфера раскрепощенного общения (И-5).

Когда мы собирались во время совещаний [молодых критиков] у кого-нибудь в номере — сидели, разговаривали, курили, романы там начинались... В общем, все как обычно. И все это было ужасно-ужасно неформально и очень по-дружески. Там были люди уже хорошо за тридцать, но атмосфера была достаточно солидарная, и все относились друг к другу с большой симпатией (И-6).

Знаменитый Центральный дом литераторов был единственным местом, где можно было выпить кофе и нормально посидеть до 11–12 часов вечера. Конечно, он был местом притяжения всех литераторов — правых или левых. Там сходились писатели самые разные: правые, левые, националисты, почвенники, либералы, прогрессисты — все! В Центральном доме литераторов (в дальнейшем — ЦДЛ. — *Авт.*) был знаменитый ресторан — кстати, недорогой: там можно было прекрасно пообедать на рубль. И вот там-то и шли разговоры. Диапазон бесед в ЦДЛ равен диапазону всей тогдашней интеллектуальной жизни: начиная с самых примитивных разговоров о барахле — до самых высоких (И-4).



Рассказы наших информантов о значении ЦДЛ как особого рода публичного пространства подтверждаются эго-документами. Из них же следует, что бэкстейджевые разговоры могли требовать соблюдения ряда мер предосторожности. Так, литератор Юрий Крелин (1929—2006) вспоминал об известном сотруднике издательства «Советский писатель» Викторе Фогельсоне (1933—1994), который на протяжении нескольких десятилетий редактировал альманах «День поэзии» и помогал «пробивать» в печать книги «неудобных» авторов, от Варлама Шаламова до Александра Городницкого:

...Виктор сам порой боялся. «Отойди, отойди быстрее от меня», — вдруг зашипеть мог, разговаривая в ЦДЛ с близким ему поэтом. «Что случилось?» — «Егор, — был такой поэтический начальник, сгинувший из поэзии вместе с советским режимом, — идет (имеется в виду Егор Исаев. — *Авт.*). Мы же не в редакции. Ты еврей, я еврей. Боком выйдет и мне, и твоим стихам» [Крелин 2003: 186—187].

Свои кафе, где общались писатели, были и в других крупных городах. Впрочем, о значении кафе и ресторанов для социальной жизни советских писателей относительно хорошо известно из эго-документов и исследований (и даже из художественной литературы — ср., например, описание ресторана МАССОЛИТА в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»), а наши информанты называли и менее очевидные локации для откровенных разговоров — такие как очередь к телефону-автомату в писательском дачном кооперативе или расположенная там же автобусная остановка:

Был такой домик на нашей территории писательского дачного кооператива, деревянный. Там стоял телефонный аппарат, ну, знаете, такой обычный телефон, с диском. И оттуда можно было позвонить в Москву. <...> На первые три дома, на остальные потом еще поставили. На нашей территории был один телефон. И там собиралась очередь у этого телефона, чтобы позвонить. Человек говорит, выходит, потом следующий человек заходит, потом еще. На этом пятачке перед домом можно было с кем-то пообщаться.

А второе место было остановка, куда, собственно, приезжал этот автобус из Москвы. Называлось «прибытие поезда» или там корабля. Те, кто живут на даче, стояли, встречали тех, кто приедет из Москвы. Приезжали члены их семей, с продуктами, с сумками. Люди выходили встречать автобус, люди выходили провожать автобус... Чего только не было (И-1).

Однако откровенные разговоры могли возникать не только в привычных, но и спонтанно выбранных локусах. Таким местом могла стать, например, квартира редактора или коллеги (вспомним заметки Федора Абрамова или Николая Работнова о беседах в гостях у Владимира Лакшина). Почти ни в каких воспоминаниях не фигурирует курилка как специальное место: информанты подчеркивали, что в редакциях курить можно было везде, что обычно и делали как сотрудники редакций, так и посетители. Единственное место, о котором мемуаристы вспоминают специально — курилка Библиотеки имени Ленина, но она связывала не столько писателей, сколько людей, так или иначе занимавшихся переводом, литературной критикой или академической деятельностью.

Разумеется, бэкстейджи могли рождаться и в телефонных разговорах; хороший пример — приведенный выше фрагмент дневников Гладкова, в котором он пересказывает свой разговор с Николаем Смирновым.

Писатели-почвенники, входившие в неофициальное движение русских националистов, были в своих бэкстейджах гораздо более «территориально дисциплинированными», чем все остальные. В 1960—1970-е они представляли свое сообщество по образцу организованного лобби или полуподпольной группы влияния и поэтому собирались регулярно, а пересмотр «правил игры» в советской литературе считали своей эксплицитной целью. Николай Митрохин указывает минимум три места регулярных собраний этого сообщества на разных стадиях его развития. Это московская мастерская художника-соцреалиста Павла Судакова (1914—2010), в которой одновременно находился рабочий кабинет писателя-неосталиниста Ивана Шевцова (1920—2013); бывший Высокопетровский монастырь в Москве; и московский ресторан «Будапешт», где проходили собрания участников «Русского клуба»<sup>31</sup>. В результате мобилизационной и информационной деятельности этого сообщества, как утверждал один из его лидеров, журналист и писатель Сергей Семанов, «“нашими” стали журналы “Молодая гвардия” и “Современник”, издательства с теми же названиями»<sup>32</sup>. Захват изданий, подобный тому, о котором говорил процитированный выше наш информант («...“правые” постепенно его прибрали к рукам»), был результатом спланированной лоббистской стратегии, которая обсуждалась на регулярно проводимых собраниях и опиралась на последовательную систему взглядов.

Впрочем, существовали и делокализованные практики бесед, не привязанных к конкретному локусу. Джон Урри показывает, что «поддержание устойчивых форм социальной жизни» может быть связано со «стремлением путешествовать, часто в определенное время и по особым маршрутам» [Урри 2012: 138]. Напомним о записи М. Харитоновой от 9—11 мая 1980 года, рассказывающей о том, что именно во время прогулки автор дневника договаривался с Д. Самойловым о «пробивании» своих произведений в журнале «Новый мир».

Согласно воспоминаниям В. Матусевича, договоренности о лоббировании тех или иных кадровых решений или публикаций в редакции журнала «Наш современник» могли достигаться благодаря тому, например, что двое коллег регулярно ходили пешком из редакции обедать в ЦДЛ: «...дорога хоть и не дальняя — всего десять-пятнадцать минут хода — но можно успеть высказать [вышестоящему редактору] и про свою ненависть к инородцам-носатикам (то есть к евреям. — *Авт.*), и про свою абсолютную поддержку “генеральной линии руководства журнала”» [Матусевич 2000: 64]. Этот пример указывает, что и для националистов были важны не только фиксированные места собраний, но и особые ситуации. Однако, учитывая, что большинство редакций московских толстых журналов находилось недалеко от центра города, можно предположить, что подобные практики существовали не только в «Нашем современнике», но и в более «либеральных» журналах.

Писатели и/или критики регулярно прогуливались вместе в домах творчества или в писательских поселках — таких как Перedelкино. Приведем цитаты из интервью двух наших информантов:

Если ты человеку доверял, если он был эстетически тебе близок — по художеству, по умонастроению, — то, конечно, с ним разговор велся совершенно откровенно. Тем более — на прогулке... Допустим, в номерах Дома творчества еще стеснялись

31 См. об этом сообществе: [Митрохин 2003: 320—321].

32 Цит. по: [Митрохин 2003: 326].

или боялись, но были прогулки по Переделкино, и на них, я думаю, степень откровенности была очень большой (И-4).

Переделкино было совсем другим, чем сейчас. Классики, как мы их называли, один или два раза в день обязательно ходили гулять — не только для того, чтобы пройтись, но и для того, чтобы встретиться со знакомыми, рассказать новости и байки, обменяться впечатлениями. Я за ними увязывалась, что в Коктебеле, что в Переделкино (И-7).

Как уже сказано, для бэкстейджей и вообще для откровенных разговоров важны были не только локации или маршруты, но и время. Существовали более или менее удачные моменты и ситуации для такого рода договоренностей. Благоприятность момента не обязательно была обусловлена уединением: писатели могли перешептываться во время публичного мероприятия, давая прямо по ходу собрания комментарии о том, какие «правила игры» здесь соблюдаются, а какие нет, и какие действия можно или нужно будет предпринять в связи с тем, что сказано. Вообще — и тут нужно снова вернуться к терминологии и концептуальному аппарату Джона Урри — важнейшим «опорным пунктом» бэкстейджей была *встреча* писателей, редакторов, критиков, их соединение в пространстве и во времени. Поэтому удачным моментом был, например, и визит автора в редакцию, и мимолетная встреча автора и редактора где-то в городе — для передачи рукописи или корректуры.

Бэкстейджи могли быть не только устными, но и письменными; напомним о переписке Пантелеева и Чуковской. Если речь идет о подготовке текста к публикации, бэкстейджи — это не только кулуарные споры с редакторами о том, что следует убрать, что изменить, а что оставить, но и правленные рукописи с пометками редактора или цензора, если в маргиналиях «правила игры» эксплицируются, и переписка по поводу правки или публикации в целом, обсуждающая эти «правила игры». Примером такой переписки может служить письмо В.П. Аксенова, отправленное в 1978 году в секретариат Союза писателей СССР и отдел культуры ЦК КПСС. Демонстрируя свою лояльность (то есть готовность коммуницировать по установленным правилам), Аксенов оговаривает, что он не против «партийного руководства литературой», а выступает только против тайных интриг, которые якобы плетет против него руководитель сектора художественной литературы отдела культуры ЦК КПСС А.А. Беляев [Аксенов 2015: 404].

Напомним о том, что даже между доверяющими друг другу людьми в бэкстейджах могли использоваться иносказания. Здесь же, в письме Аксенова «в инстанции», мы имеем дело с очевидным «чужим словом» (если пользоваться терминологией М.М. Бахтина), которое Аксенов использует сугубо инструментально.

## 5. Бэкстейджи как перевод: инструментализация советского языка

Специфика советской литературной ситуации состояла в том, что и в опубликованных произведениях, и в официальных характеристиках, отзывах, рецензиях часто использовались слова, выражения и дискурсивные конструкции, которые не следовало понимать буквально. Для их интерпретации были нуж-

ны особого рода техники чтения. Их использование могло приводить к практическим последствиям (публикации, отказе в публикации, изменении текста произведения), для инициирования которых и нужны были, пользуясь выражением Ю.М. Лотмана, «слова-сигналы».

Наши информанты рассказывали нам о случаях, когда внешне относительно невинное выражение означало в действительности жесткую критику:

С. по возрасту годится мне в отцы. Он в своей рецензии отметил: «...стихотворения Б. являют заметный перекося в сторону “культурных ценностей”». Такие «перекося» не особенно приветствовались: нужно было писать о жизненных проблемах (И-8).

Владимир Соколов очень высоко ценил мои стихи — это имело для меня колоссальное значение, поскольку я любила его стихи, и вдруг мои ему тоже пришлось по душе. Он мне сказал: «А вы знаете, что нас вызывали в ЦК комсомола, чтоб дали описание тех, кого мы похвалили на семинаре молодых писателей? Там я увидел через плечо, как пишет Василий Казин: “Рекомендую в Союз писателей и книгу к изданию при условии усиления гражданских мотивов”». <...> Но разве можно сказать, что они у меня усилились? Кто их может увидеть? <...> И вот поэтому книга моя тогда выйти и не могла (И-2).

Ни один из этих эпизодов не является в строгом смысле бэкстейджем: Соколов передал информантке оценку Казина, о которой не должны были знать ни сам Соколов, ни его собеседница, но не обсуждал с ней возможность обойти или нарушить «правила игры»; текст С. и вовсе был публичным высказыванием. Однако два эти примера показывают, какого рода формулировки могли становиться *результатами* бэкстейджей и помогали одних авторов или произведения — продвигать, а других/другие — тормозить.

Бэкстейдж в таких ситуациях мог заключаться в том, чтобы согласовать — в переговорах — необходимые последствия с той речевой формой, которая должна была с наибольшей эффективностью вызвать эти последствия. Впрочем, такие опытные люди, как Казин, и сами хорошо понимали, какие слова и в каких случаях нужно говорить или писать.

М.О. Чудакова в работе «Язык распавшейся цивилизации» описывает систему не прямых значений в публичном советском языке и совершенно справедливо вслед за предшествующими исследователями этого языка указывает на его глубокую инструментализацию<sup>33</sup>. Однако, говоря о языке позднесоветской эпохи, Чудакова все же делает важную поправку. Исследовательница указывает на возможность использования, например, «защитных» лексем, придававших публичной речи промежуточную модальность — допущенной, но не имеющей установочного характера:

В послесталинское время стали появляться — не в списке ключевых слов, но, так сказать, в списке обязательных к употреблению, — своего рода «утепленные» слова официальной речи («сообща подумать», «думается») и даже особые жанры газетных и радиотекстов — «разговор», «раздумья».

Употребление этих слов и словосочетаний само по себе часто было инструментом защиты авторской мысли — свидетельством встроенности автора в границы авторитетной речи и тем самым... его лояльности [Чудакова 2007: 278].

33 Статья, на которую ссылается Чудакова: [Шмелева 1993].

Основываясь на наших предшествующих работах [Майофис 2014; Майофис, Кукулин 2019], теперь мы можем пойти дальше и сказать, что публичное *оспаривание* инструментализированных идеологических конструкций было делом редким, но в принципе возможным, по крайней мере в постсталинское время<sup>34</sup>, а главное — что такое оспаривание было лишь надводной частью айсберга: проблематизация границ «языка текущего момента», как и вообще неписанных «правил игры», была необходимой частью теневой литературной коммуникации.

Важнейшим инструментом такой проблематизации был *перевод* — с условного, полного эвфемизмов советского публичного языка на более «прозрачный» и основанный на прямых значениях. Этот перевод собеседники осуществляли или «в уме», или эксплицитно, в публичной коммуникации. Сложные бэкстейджи могут быть описаны как серия процедур перевода и поиск наиболее адекватных форм перевода. Такой перевод (иногда осуществлявшийся несколькими собеседниками в разных версиях) вкупе с инструментальным использованием «чужого слова» был необходим как инструмент торга и переговоров. Итог переговоров воплощался в резолюции съезда или собрания, но их ход сохранялся в неправленных стенограммах (а иногда даже и в правленных). Работу таких «переводов», результирующую в гладкой и «вычищенной» резолюции, но осуществлявшуюся в другой социальной среде, рассмотрели Татьяна Воронина и Анна Соколова, изучая протоколы открытых и закрытых партийных собраний в советских колхозах и лесохозяйствах 1970—1980-х годов. Они показывают, что участники таких собраний должны были «перекодировать» свои конкретные вопросы и жалобы, соотнося их с решениями очередного пленума ЦК КПСС, часто не имевшими никакого отношения к повседневным заботам жителей деревни. Т. Воронина и А. Соколова показывают, что с этой задачей работники колхоза или лесохозяйства справлялись с помощью «переводчиков», поднаторевших в таком соотношении:

Последним выступил секретарь парткома Ругозерского леспромхоза Б.А. Барбалуок... «Наша партия очень мудро приняла решения по отношению с агрессией Израиля против Арабских стран и одобряло решение июньского пленума ЦК КПСС. Сейчас после этого нашего собрания сразу составить график по читкам и разъяснению материалов по Июньскому пленуму ЦК КПСС. Плохо сложилась работа на лесозаготовках, очень слабая дисциплина. Нужно наладить товарищеские суды, чтобы они работали» [Воронина, Соколова 2021: 399]<sup>35</sup>.

34 Так, на распространение в 1950—1960-е годы псевдодемократической формулы «простой советский человек» братья А. и Б. Стругацкие издательски отреагировали в сатирико-фантастической повести «Понедельник начинается в субботу» (1965). В ней персонаж по имени Амбруаз Амвросиевич Выбегалло, демагог и циник, отстаивает свое право на осуществление нелепого научного проекта с помощью националистической версии этой формулы («простой русский человек») — и немедленно получает отпор от коллеги:

«— П-прекратите демагогию! — взорвался... Федор Симеонович. — К-как вам не совестно нести такую чушь? К-какой я вам п-простой человек? И что это за слово такое — п-простой? Это д-дубли (то есть роботы. — *Авт.*) у нас простые!..» [Стругацкий, Стругацкий 1979: 138].

35 Здесь, как и в цитируемой статье, сохранены орфографические и грамматические особенности источника.

Можно предположить, что большую роль в бэкстейджах играли придумывание и расшифровка эвфемизмов и иносказаний — работа, в принципе очень значимая для советской литературной жизни. Дискурсивные «переводы», необходимые для бэкстейджей, осуществлялись опытными людьми, овладевшими навыками советского административного языка и использования идеологических клише. Кроме того, для такого перевода важно было понимание, какие формулировки к каким последствиям приводят:

Я сейчас попробую описать эту логику [«пробивания» сомнительного для начальства произведения]. Она требовала использования особого рода демагогии. Читалось, что одна из обязанностей Союза писателей — готовить себе смену, то есть воспитывать молодых советских писателей. Каким должен быть советский писатель, сказать никто не мог так же, как никто не мог сказать, что такое социалистический реализм, это все были фантомные понятия. Среди членов комиссии Союза писателей по работе с молодыми авторами всегда было два-три очень порядочных и думающих человека, которые аргументировали идеологически сомнительные публикации молодых авторов в такой логике: «Мы поддерживаем литературные объединения. Если есть молодые писатели, которых мы курируем и воспитываем, то они же должны вообще как-то себя проявлять — например, выпустить книжку, проявить себя публично, а не уходить в подполье» (И-9).

В гуманитарно-научных текстах для «пробивания» идеологически сомнительной работы в печать мог потребоваться перевод в буквальном смысле этого слова — то есть замена хорошо знакомого слова на иностранное, значение которого непонятно без специальных разъяснений. В качестве примера можно привести бэкстейдж из письма филолога-античника М.Л. Гаспарова его младшей коллеге Н.В. Брагинской от 28 апреля 1974 года:

Начальство наше реагирует не столько на смысл, сколько на отдельные слова-сигналы... Поэтому оглядка на начальственный контроль больше всего похожа на детскую игру «черного и белого не называйте». Это значит: просмотрите Ваш текст и замените в нем «христианство» на, скажем, «новая идеология», а «бог» (христианский, конечно; Юпитера можно не менять) на какое-нибудь греческое слово русскими буквами, «пантократор», например; или, лучше, как будет по-гречески «творец»? Вашему стилю это не повредит и рядом с «парусией» и другими словами смотреться будет хорошо [Гаспаров 2008: 17].

Весьма распространенным типом переводчика были редакторы — не все, но многие. Редакторы в СССР часто выполняли обязанности цензоров, но один из наших информантов отметил важнейшую роль редакторов среднего звена и в «антицензурной» деятельности (и здесь удачным примером будет деятельность упомянутого выше В. Фогельсона):

Скажем, вообще была такая особенность советской литературной печати: во главе журналов и издательств стояли «проверенные коммунисты», то есть люди с менклатурным сознанием. Но сотрудники «среднего уровня» — редакторы, — часто были очень порядочными и понимающими людьми. Конечно, их возможности были ограничены, тем не менее они делали, что могли (И-9).

Иногда именно такие редакторы «среднего звена» использовали «идеологический перевод» для того, чтобы организовать «цензуру наоборот» — то есть чтобы

заблокировать публикацию произведения, выражавшего националистические или империалистические идеи. Впрочем, такого рода «партизанщина» часто наталкивалась на сопротивление руководства журнала или издательства:

[Главный редактор журнала «Знамя» Вадим] Кожевников настаивал на том, чтобы в «Знамени» был напечатан молодой писатель Проханов, который по поручению редакции «Литературной газеты» ездил по военным точкам и писал патристические военные романы. Мы в отделе прозы сделали все для того, чтобы не иметь к этому никакого отношения. Сотрудники отдела написали по поводу этого романа длинное внутреннее редакционное заключение, но очень лукавое, конечно, — по поводу того, почему нельзя это напечатать. Мы объясняли, что это очень плохо написано. И доказывали всеми цитатами, что исправить это невозможно: там есть ошибки и в сюжете, и в композиции, и в героях. И идеологические недостатки мы тоже нашли у него: нагнетание агрессивных изображений войны. Но тогда эта история закончилась тем, что редактуру забрали у отдела прозы и передали заместителю главного редактора, после чего журнал все равно этот роман напечатал (И-7).

У «переводчика» мог быть заказчик/бенефициар и/или адресат. Адресатами «переводов», которые были составной частью или результатом бэкстейджа, были администраторы, или, если пользоваться английским выражением, *decision-makers*, либо напротив, авторы, которых редакторы надеялись в чем-либо убедить — не столько отказаться от публикации, сколько переделать текст. Бенефициарами могли быть члены редакции — если, например, кому-нибудь из редакторов удавалось написать автору убедительное и идеологически корректное письмо о том, как можно было бы изменить рукопись. Заказчиком можно считать литератора, который не мог должным образом переформулировать свои предложения, касающиеся «правил игры», на идеологически корректный язык, поэтому ему/ей должен был помогать более опытный или социально приспособленный коллега.

Одним из возможных результатов бэкстейджа-перевода могла быть публикация, «уравновешивающая» чей-либо смелый поступок — например, «сигнал с мест», критически отзывающийся о действии, нарушавшем неписанные нормы. Такие публикации были формой доноса<sup>36</sup> или в более «невинных» случаях отчета вышестоящему начальству о том, что нарушение так или иначе скомпенсировано. Об одном таком случае рассказывает наша информантка:

Меня похвалили в «Литературной газете» и написали, что это «лучшая публикация года среди молодых авторов»... И вдруг в той же газете публикуется маленькое письмо, заметка, под названием «Читатель недоумевает». <...> А потом на море, в Коктебеле, в 1967 году, я встречаю сотрудника «Литературной газеты»

---

36 Ср. комментарий А. Кондратовича к письму пяти «бывших магнитогорцев» — политическому доносу на публикацию в «Новом мире» повести Николая Воронова «Юность в Железнодорожье»: «Когда что-нибудь нужно скомпрометировать, срочно организуется мнение народа, письмо читателей. Мнение это создается в чиновных кабинетах, и пишется это письмо готовым на все журналистиком, читатели в лучшем случае только подписывают, подмахивают (иногда и это «приличие» не соблюдается). Но выдается за глас народный, глас Божий, спорить с ним невозможно. Пospорь — и тут же визг, пуще прежнего: не прислушиваются к мнению читателей!» [Кондратович 1991: 370].

Владимира Кокашинского и его жену Лелю Кокашинскую. Они мне рассказали, что им пришлось придумать этого читателя, который недоумевает... потому что им сверху спустили, что надо дать по шапке тому, кто хвалит такую подборку, как моя (И-2).

Когда мы видим, что в подборках «писем читателей» разные идеологические или эстетические позиции (впрочем, как можно видеть из цитат, приведенных выше, дискурсы идеологических и эстетических претензий в позднесоветской критике легко поддавались взаимному «переводу») представлены явно диспропорционально, мы можем предполагать, что за такой публикацией, скорее всего, стояло прямое указание со стороны главного редактора, сотрудников аппарата ЦК или обкома КПСС либо руководства местного отделения Союза писателей. Однако если, напротив, разные позиции на страницах издания уравновешены, за этим, вероятно, стояли бэкстейджи:

К тому времени, когда я пришел в редакцию «Литературной газеты», там сложилась система, в которой важно было поддерживать равновесие: если в одном номере журнала ты отругал публикацию «Нашего современника» (впрочем, прямая критика в это время была редкостью), значит, в следующем номере или через несколько номеров надо их похвалить, чтобы читатели не думали, что в «Литературной газете» сидят односторонние радикалы. Это прямо проговаривалось внутри газеты: мы только что поругали этих, поэтому давайте сейчас их похвалим; а вот недавно хвалили вещь в «Новом мире», поэтому их сейчас поругаем (И-3).

## 6. Исторический контекст: «оттепельный» взрыв публичных дискуссий и последующая стабилизация

Теперь необходимо реконструировать исторический контекст, позволяющий увидеть, как стабилизировался жанр бэкстейджа на протяжении 1950—1970-х годов.

Локальная кооперация между писателями существовала на протяжении всей советской истории, несмотря на то что партийные органы руководства культурой начиная с 1930-х годов беспрестанно занимались борьбой с «групповщиной». Из-за опасности доноса и последующих репрессий литераторы и редакторы могли обратиться для консолидации усилий только к очень доверенным людям, как это было в случае Л. Чуковской и А. Пантелеева. Оттепель принципиально изменила этот устоявшийся порядок. Уже с 1953—1954 годов на публичных собраниях все чаще выступали «смутьяны», нарушавшие заранее согласованный сценарий и критиковавшие идеологические и институциональные установления, считавшиеся в СССР необсуждаемыми. Против таких «нарушителей спокойствия» принимали меры, иногда весьма жесткие, о них писали докладные записки в местные партийные органы и в ЦК КПСС, но скандалы продолжались<sup>37</sup>.

Представители культурных элит стали публично обсуждать закулисную фракционную борьбу и ее последствия или инициировать прямо на официаль-

---

37 О таких «нарушителях спокойствия» см., например: [Майофис 2016; 2017].



ных заседаниях дискуссии, не позволявшие организаторам просто вынести на голосование принятое решение. Темы, о которых прежде можно было говорить только с доверенными людьми, теперь предлагалось сделать предметом публичной полемики.

Примером такого переноса является выступление кинорежиссера Михаила Ромма 27 ноября 1962 года на конференции «Традиции и новаторство в искусстве социалистического реализма» во Всесоюзном театральном обществе<sup>38</sup>. Ромм предложил обсудить стратегию действий советских «либералов» в конфликте с неосталинистами и извлечь уроки из истории позднесталинского времени — то есть высказал с трибуны то, что по негласным нормам советской культурной жизни могло осуществляться только в форме бэкстейджа:

...Сегодня, когда компания, когда-то предавшая публичной казни «безродных космополитов» — Кочетов, Софронов и им подобные — совершает открытую диверсию, нападает на все передовое, на все новое, на все яркое, что появляется в советской кинематографии, мне кажется, что придерживаться в это время академического спокойствия и ждать, что будет, не следует. (*Продолжительные аплодисменты.*)

Нападение началось с кинематографа, но я не сомневаюсь, что оно заденет и другие области искусства, если этим господам не дать по рукам. Что касается меня, то я не одобряю равнодушия в этом деле и считаю, что застыть в позе олимпийского спокойствия и глупо, и недостойно советского человека [Ромм 1989].

По поводу выступления Ромма киносценарист, главный редактор сценарного отдела «Мосфильма» Иосиф Маневич писал в дневнике за декабрь 1962 года:

Ромм опять бросил бомбу в зал.

Сказал об «Октябре» (о неосталинистской позиции журнала «Октябрь». — *Авт.*), что другие говорят только в кулуарах. В общем, доведем [публичную] критику до уровня кулуарной [Маневич 1998: 39].

Выступление Ромма принесло ему крупные неприятности<sup>39</sup>, но очень важна лексика, которую — пусть и иронически — выбирает Маневич. «Доведем публичную критику до уровня кулуарной» — таким мог бы быть один из лозунгов творческой интеллигенции периода «оттепели». «Кулуарный уровень» критики для Маневича характеризуется не просто несопоставимо более высоким уровнем свободы высказывания. Ромм в своем выступлении прямо сказал, что в советской культуре идет конфликт идеологически полярных групп, и именно за это — вкупе с публичным именованием политики государственного антисемитизма и защитой итальянского неореализма и вестернизаторских тенденций в советском искусстве — подвергся психологическому прессингу со стороны Л.Ф. Ильичева и других высших партийных функционеров.

---

38 Текст выступления Ромма публиковался несколько раз (см., например: [Ромм 1989: 173–179]). О контексте выступления (антисемитские речи ряда деятелей, возрождавших в начале 1960-х риторику «борьбы с космополитизмом») см.: [Митрохин 2003: 166–167].

39 Из дневника И.М. Маневича: «Везде склоняют Ромма, его уже называют человеком с двойным дном, а один договорился даже до того, что он наследник культа. Вот уж с большой головой на здоровую» [Маневич 1998: 39]. О последовавшем за выступлением скандале см.: [Фомин 1998: 314–332].

После выступления Ромма и оскорбительных реплик Хрущева на его «встречах с интеллигенцией» в том же 1962 году<sup>40</sup> возможности для публичного высказывания на открытых собраниях стали быстро сокращаться, в то время как желание участников культурного производства обсуждать действующие «правила игры», напротив, оказывалось все более заметным. Результатом этих «ножниц» стала реакция литературного сообщества на письмо А.И. Солженицына к IV съезду советских писателей в 1967 году. В этом письме Солженицын, уже знавший, что не попадет на съезд в качестве участника, прямо призвал отменить в СССР цензуру и провозгласил, что запреты опасны для будущего советской культуры [Солженицын 1973].

Публично зачитать что бы то ни было подобное письму Солженицына было в 1967 году уже невозможно, но сам этот текст получил удивительно большую поддержку: многие писатели, до которых дошел текст письма (автор «Одного дня Ивана Денисовича» разослал его на 250 адресов), писали обращения в президиум съезда (в том числе коллективные) и в партийные инстанции — и в этих текстах они полностью поддерживали мысли, высказанные в письме, и требовали его публичного и открытого обсуждения<sup>41</sup>.

По-видимому, эта петиционная кампания была моментом наиболее энергичной попытки за всю историю советской подцензурной литературы перевести в публичный регистр обсуждения, характерные для бэкстейджей. После IV съезда писателей были еще отдельные попытки переломить ситуацию, например выступления прозаика Григория Свирского на собрании Московского отделения Союза писателей СССР с требованием отмены цензуры и введения равных для всех «правил игры»<sup>42</sup> — но в целом система бэкстейджей и жесткого разделения на публичное пространство и «кулуары» в первой половине 1970-х стабилизировалась вплоть до времен перестройки — в частности, потому, что в основной своей части «скандалисты» эмигрировали, как это сделал Г. Свирский в 1972 году, а не желавший уезжать Солженицын был насильственно депортирован из СССР в 1974-м году. Бэкстейджи с этого времени разворачивались в «теневых» ситуациях — дружеских посиделок, редакционных разговоров или прогулок, на которых можно было не опасаться лишних ушей.

В период «оттепели» каждое выступление, подобное «докладу» Ромма на конференции в Союзе театральных деятелей, было эксцессом и влекло за собой скандал. Поэтому перевод обсуждений «правил игры» в частную сферу способствовал «нормализации» жизни культурных элит. Здесь не случайно использовано слово «нормализация» — стандартный термин для обозначения политики властей Чехословакии после разгрома Пражской весны: многое из того, что говорилось с середины 1950-х годов до 1968 года публично, после этого ушло в «кулуарную» сферу.

40 Публикацию фрагментов стенограммы этих «встреч» см.: [Минченков 2002].

41 Подборку таких писем см.: [Солженицын 1973: 16–52].

42 Из записи выступления Г. Свирского: «В Ленинграде пьесу [Леонида Зорина] «Дион» запретили. В Москве — разрешили. Фильм [Фридриха Эрмлера] «Перед судом истории» разрешили и в Москве, и в Ленинграде, но запретили в Горьком и некоторых других городах. В одном из московских журналов имя Солженицына запретили упоминать даже в статье о советской литературе за рубежом. В издательстве, которое на соседней улице, — разрешили» (цит. по: [Солженицын 1973: 113]).

## 7. Бэкстейджи и партикулярность норм советского общества

Бэкстейджи, при всей их — как выясняется теперь — труднозапоминаемости, были важнейшим элементом позднесоветской культурной жизни. Очевидно, такие неформальные договоренности о кооперации или рефлексии чужих кооперативных действий существуют в любом современном обществе, но в позднесоветском их роль была особенно велика. Нормы социального действия, в особенности нормы культурного производства, были не равны для всех и непрозрачны. Этим советское общество напоминало патриархальное или феодальное. Однако, в отличие от патриархального или феодального социума, в СССР у этих норм было еще две особенности: они были неустойчивы и подвержены ряду внешних и локальных влияний.

При декларативном эгалитаризме советского подцензурного писательского сообщества его пронизывал скрытый, но очень мощный партикуляризм, глубочайшая дифференцированность по «чинам», рангам, правам на привилегии, которые были неотделимы от права на большую или меньшую свободу высказывания<sup>43</sup>. Приведем пока, кажется, не введенное в научный оборот наблюдение В.М. Живова, касающееся этих «неравных правил игры» — хотя и сделанное в отношении не литераторов, а ученых-гуманитариев, но *mutatis mutandis* переносимое и на другие круги культурных элит. На Лотмановских чтениях 2007 года М.Л. Майофис, обсуждая доклад И.А. Пильщикова о цитатах из набоковского комментария к «Евгению Онегину» в статьях В.В. Виноградова и в комментарии Ю.М. Лотмана, предположила, что для издательства Академии наук, где выходили статьи Виноградова, и для издательства «Просвещение», где выходил популярный комментарий Лотмана, была характерна разная степень цензурирования при упоминании авторов-эмигрантов — прежде всего потому, что публиковавшиеся в этих издательствах книги выходили принципиально разными тиражами и были адресованы в одном случае специализированной научной аудитории, а в другом — широкому кругу читателей, и прежде всего школьникам. В.М. Живов согласился с М.Л. Майофис и добавил, что входивший в научный истеблишмент В.В. Виноградов имел в 1960-е годы больше негласных прав цитировать в своих работах комментарии Владимира Набокова к «Евгению Онегину», чем стигматизированный (еврейством, инакомыслием, работой в периферийном Тарту) Ю.М. Лотман. Поэтому, если мы обнаруживаем у Лотмана меньше цитат из набоковского комментария, чем у Виноградова, — это говорит не о «конформизме» или «недостаточной образованности» Лотмана, но только об избирательности действия советской цензуры<sup>44</sup>.

Из-за того, что неписанные правила по-разному распространялись на разных акторов, на уровне повседневных взаимодействий в СССР *не было идеологической стабильности*, а реализация норм зависела от многочисленных случайностей и личного произвола конкретного актора — о чем говорил еще Григорий Свирский в своем выступлении 1968 года. Один из наших информантов вспоминает:

---

43 См. об этом, например: [Антипина 2005: 356].

44 Дискуссия не была опубликована, воспроизводим ее по памяти.

Когда у меня выходила книга третья стихов в «Московском рабочем», там были строчки: «Октябрь сорок первого года, / патруль по Арбату идет, / нет на вокзалы прохода, / и немец стоит у ворот». Но поскольку у СССР были «братские» отношения с ГДР, редактор потребовал снять слова «и немец». Я... написал: «И ворог стоит у ворот». По-моему, стало хуже. В следующий раз я появился в редакции, когда книга была уже в верстке, и редактор сидел сильно выпивший... Пока он клевал носом, я в верстке восстановил строку «и немец стоит у ворот» (И-4).

Описанный эпизод произошел в 1975 году. Вмешательство в текст было придиркой, вызванной страхом редактора не совпасть с официальной «линией партии» (в заключительном разделе этой статьи мы увидим, что страх проявить недостаточную почтительность к восточногерманскому режиму был свойственен не только персонажу этого рассказа). В огромном количестве стихотворений, песен и романов о Второй мировой войне, созданных в 1940—1960-х годах, враги СССР назывались не только фашистами или нацистами, но очень часто и немцами — при всей политической некорректности этой характеристики. Никакой официальной кампании, направленной на отказ от стигматизации этнических характеристик, в Советском Союзе в 1970-е годы не велось. Более того, в те же самые годы дети в советских школах должны были проходить (как проходят в российских школах и сегодня) балладу Константина Симонова «Сын артиллериста» (1941), в которой солдаты нацистской армии названы «немцами»:

В атаку пошла пехота —  
К полудню была чиста  
От убежавших немцев  
Скалистая высота<sup>45</sup>.

Описанный пример редакторского произвола довольно простой и не потребовавший для исправления никаких бэкстейджей: достаточно было того, что редактор оказался не способен контролировать происходящее. Следующий пример, который мы хотели бы проанализировать, гораздо сложнее по своей природе. Он показывает, как в СССР местные и «центральные» медиа могли иметь разные публикационные возможности и как перепечатка одного и того же текста в разных газетах могла потребовать многочисленных бэкстейджей, переходящих уже почти в настоящие политические переговоры. Это история о том, как в «Правде» было переиздана статья Федора Абрамова «Чем живем-кормимся. Открытое письмо землякам».

Первоначально это «письмо» было опубликовано 18 августа 1979 года в районной газете «Пинежская правда», в которой для Абрамова были созданы условия максимального благопроятия: Абрамов, родившийся в селе Веркола на территории Пинежского района (а впоследствии там же и похороненный), был одним из самых знаменитых уроженцев этого северного края, регулярно бывал в родных местах и выступал перед односельчанами. В статье Абрамов показывал, что Веркола пришла в упадок в результате упадка трудовой этики и повального пьянства, особенно сказавшегося на мужчинах; намекал Абрамов и на печальные последствия преобразования колхоза в сов-

---

45 Цит. по: [Симонов 1979: 495].

хоз, в котором крестьяне были еще более стеснены в своих правах, чем в колхозе. Абрамов противопоставлял Советскому Союзу — капиталистическую Финляндию, в которой, по его словам, общественные нормы в гораздо большей степени способствовали добросовестному труду — что было существенным нарушением советских цензурных конвенций:

...Вспоминается мне швейная фабрика в Финляндии. Там брак — явление редчайшее. Из десяти тысяч сшитых костюмов лишь двадцать пять оказались с изъяном. И каково же было мое удивление, когда я узнал, что при этом на фабрике отсутствует всякое ОТК. «У нас, — заметил с гордостью директор, — ОТК у каждого рабочего в крови». И величайшим бесчестьем, величайшим позором в Финляндии считается плохо выполненная работа — будь то работа мусорщика, плотника, инженера или хлебороба.

У нас, к сожалению, трудовой честью, человеческим достоинством не очень дорожат [Абрамов 1979: 2].

После выхода статьи в Веркольском сельсовете состоялось обсуждение, по тону близкое к политическому митингу: деревенские женщины одна за другой рассказывали о чудовищных примерах пьянства в селе. В той же «Пинежской правде» был помещен подробный пересказ их выступлений [Земцовский 1979]. По-видимому, своим «открытым письмом» писатель временно сдвинул границу дозволенного в публичном пространстве — но только в одном районе РСФСР.

После публикации в районной газете Абрамов оказался втянут в бэкстейджи, связанные с тем, что московские журналисты считали пропаганду трудовой этики и борьбу с запустением деревень делом очень полезным, но не могли допустить до общесоюзной печати текст, прямо говорящий о распаде социального порядка в деревне — а сам Абрамов смягчать его не хотел. Статьей заинтересовалась газета «Советская Россия», которая в конце 1970-х — начале 1980-х под руководством главного редактора Михаила Ненашева стала одним из самых либеральных «центральных» изданий (она издавалась под эгидой ЦК КПСС, Верховного Совета РСФСР и Совета министров РСФСР). Тем не менее опубликовать «письмо» в полном виде подчиненные Ненашева побоялись. 10 октября 1979 года автор «Вокруг да около» записывает в дневнике:

...5 часов за столом, сотрудники «Советской России». Смысл разговора: дайте облегченный вариант «Письма» в виде статьи. «Письмо» хорошее, по-новому ставит вопрос о России, о народе, это сказать мог только Ф. Абрамов и т.д. и т.п. Но напечатать не можем. Почему? А потому, что вы говорите: у нашего позвоночника все позвонки гнилые, а мы можем сказать: только четыре. Не больше. К разговору на всю катушку не готовы ни наши руководители (в том числе главный редактор «Советской России»), ни общественность, ни писатели<sup>46</sup>.

В конце концов партийные «либералы», стремившиеся призвать советских людей к более добросовестному труду, нашли (вероятно, тоже с помощью переговоров — но уже между собой, а не с Абрамовым) возможность републиковать статью в советском официозе — газете «Правда». «Правда» была более «ортодоксальным» изданием, чем «Советская Россия», но бороться с сокра-

---

46 <https://prozhito.org/note/611495> (дата обращения: 26.03.2022).

щениями писатель уже не мог: редактора «Правды» была окончательной инстанцией. 31 октября Абрамов записывает в дневнике:

Сидел, кропал статейку о В[яйне] Линна<sup>47</sup> (слава богу, что-то начало получаться) и вдруг часа в 2 требовательный звонок по телефону. Семин, коринформант «Правды»:

- Срочно нужно завезти к Вам статью.
- Какую статью?
- Вашу, которая для «Правды» написана.
- Но я не писал никакой статьи для «Правды».
- «Письмо» землякам. Не все ли равно, как назвать. «Правда» собирается печатать, и велено срочно показать вам.

Что было делать? Вяйне Линна в сторону — приезжайте. Через 20 минут является Семин и кладет передо мной гранки статьи «Как живем-кормимся». Уже одно это название меня повергло в ужас, а затем нырнул глазами в «Письмо» — того нет, этого нет, и я забился чуть ли не в истерике<sup>48</sup>.

Название Абрамов все-таки исправил (вместо «Как живем-кормимся» вернул оригинальное «Чем живем-кормимся»), после чего 17 ноября 1979 года текст вышел в «Правде». В нем были убраны сравнения ситуации в СССР с Финляндией, сетования на пьянство и хулиганство молодежи («К бутылке тянутся не только парни, но и подростки и даже девушки. И уже порой ножом размахивают» [Абрамов 1979: 3]<sup>49</sup>), убраны особенно шокирующие примеры бесхозяйственности и сведения о том, что в селе не только всю работу выполняют женщины, но и в самодеятельности участвуют тоже только они, так что мужчины, следовательно, не делают вообще ничего.

После «правдинской» публикации в СССР была организована кампания по обсуждению «письма» в трудовых коллективах — чего, вероятно, и добивались сторонники Абрамова в ЦК КПСС. В еще одном собрании, прошедшем в Пинежском районе, принял участие сам Абрамов, по-видимому решивший использовать шанс все же реализовать цели, которые он ставил в «Письме землякам» и снова призвать слушателей к более ответственному отношению к труду и к собственности [Немиров 2019].

В «Пинежской правде» с ее относительно небольшим кругом читателей Абрамов мог высказываться довольно откровенно. В «Правде» его статью сильно сократили, зато текст превратился почти в официальный документ, который можно было использовать для психологической мобилизации сельских жителей. На пути из местной прессы в «центральную» Абрамов пытался отстоять самые острые фрагменты с помощью бэкстейджей, но на финальном этапе бэкстейджи оказались невозможными, зато сам Абрамов получил возможность сослаться на свой текст как на получивший поддержку «сверху».

---

47 Вяйне Линна (1920—1992) — финский писатель, национальный классик.

48 <https://prozhitto.org/note/611497> (дата обращения: 26.03.2022).

49 В Собрании сочинений Абрамова позже публиковался текст, почти совпадающий с публикацией «Пинежской правды», но без этой фразы о пьянстве и преступности (ср.: [Абрамов 1982]).

## 8. Роль бэкстейджей в позднесоветской культурной динамике

Без такой «дополнительной наладки», как бэкстейджи, институты культурного производства в СССР, по-видимому, работать не могли. Принципы функционирования институтов не могли меняться так же часто, как менялась политика «партии и правительства». Поэтому функционирование институтов нуждалось в уточнениях и корректировке. Бэкстейджи и другие подобные формы «теневой социальности» были необходимы для адаптивности советских институтов, для уменьшения их внутренней конфликтности и для адаптации молодежи в рамках существующих институтов, которые сами подспудно менялись. Сергей Козлов описал результаты позднесоветских бэкстейджей на частном примере «институционального шунтирования», или «вертикального сговора» [Козлов 2020: 276—279], — но после нашего исследования становится понятно, что описанная Козловым стратегия является частью намного более широкой картины.

Проведенный нами анализ бэкстейджей дает основание предложить коррективы к картине позднесоветского общества, описанной в книге Алексея Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось». Юрчак полагает, что позднесоветские публичные институты функционировали в основном стереотипно: те, кто принимал участие в их деятельности, выполняли известный и не очень обременительный ритуал, а вне публичных пространств — жили своей жизнью в «пространствах внаходимости»<sup>50</sup>. Мы же полагаем, что позднесоветские институты могли исправно функционировать только потому, что происходило постоянное уточнение и переопределение «правил игры» на заднем, скрытом от «публики» плане, для того чтобы поддерживать изменчивую реализацию социальных «спектаклей». Знание о возможности такого переопределения было основой «вовлеченности в игру» в терминологии Пьера Бурдьё.

Из концепции А. Юрчака следует, что рядовые участники позднесоветских институтов публичной жизни — такие как, например, сотрудники городских райкомов комсомола, — воспринимали свои выступления на собраниях и митингах как необходимую, но крайне ритуализованную часть своей деятельности, дающую им возможность и право во все остальное время заниматься «настоящей» организационной работой, в гораздо большей степени соответствующей их индивидуальным воззрениям. На наш взгляд, такое «ритуализирующее» представление о позднесоветской публичности не охватывает всю общественную жизнь<sup>51</sup> и не позволяет вполне описать влияние убеждений на культурное производство — хотя бы и подцензурное.

По определению Авнера Грейфа, «институт — это система правил, убеждений, норм и организаций, которые совместно порождают регулярность социального поведения» [Грейф 2013: 56]. «Правила, предписывающие определенное поведение, влияют на него — однако только в том случае, если люди имеют мотив следовать этим правилам. Чтобы некие правила были частью определенного института, у индивидов должен быть мотив следовать им» [Там же: 56—

---

50 См., например: [Юрчак 2014: 73—74].

51 И даже партийно-комсомольская «полупубличность» не охватывается целиком концепцией Юрчака — при всей ее плодотворности и научной значимости (см., например: [Митрохин 2013]).

57]. Грейф включает в число обсуждаемых им мотивов простой страх репрессий, но мы рассматриваем не рутинизированное поведение, а культурное производное, и поэтому имеем в виду «убеждения» в более узком смысле: представления о том, что некоторый путь социального действия является осмысленным, то есть позволяет наделить смыслом повседневную жизнь субъекта.

Грейф пишет: «Предлагаемое нами определение [институтов] объединяет структурную и функциональную точки зрения, признавая тем самым двойственную структуру институтов как одновременно рукотворных и экзогенных для каждого индивида, на чье поведение они влияют» [Там же: 68]. На наш взгляд, такая диалектическая трактовка очень продуктивна для описания позднесоветского общества: правила экзогенны, то есть каждый актер литературного поля воспринимает их как *уже существующие* на момент его/ее литературной профессионализации, но актеры понимают и то, что эти правила рукотворны, то есть изменимы, хотя и в ограниченных пределах. Это понимание складывается собственно из знания уже существующих правил — как мы показали, оно формируется очень постепенно — и из знания о том, как в разных ситуациях эти правила удавалось обойти или несколько «сдвинуть». Оба эти представления формируются с помощью бэкстейджей.

Готовность участвовать в борьбе за изменения или обход правил была основана не на молчаливом согласии участвовать в ритуалах, но на убеждениях, спектр которых простирался от стремления к инновации в искусстве (Марк Харитонов) до критики окружающей социальной действительности (случай Федора Абрамова и многих других). В советском поле культурного производства убеждения все время были «в игре» — другое дело, что само это поле позволяло только компромиссную, очень ограниченную реализацию эстетических и этических задач в искусстве.

Юрчак понимает перформативность близко к тому, как ее понимает Гофман: как исполнение заранее известного и отрепетированного сценария или спектакля. Мы полагаем, что перформативность, на которой основывалось функционирование позднесоветской публичной сферы, могла быть более импровизационной, чем это предполагалось ранее. Другими словами, по крайней мере в сфере культурного производства, участники процесса не только поднимали руки в ответ на вопрос «Кто за?», но и боролись за то, что будет сказано со сцены — из-за «стола, покрытого сукном и с графином посередине», и готовы были оспаривать окончательность сказанного. Существование бэкстейджей позволяло участникам культурного производства — а возможно, и других сфер — осуществлять разовые и непредсказуемые «интервенции в действительность», что, как ни странно, делало советские институты более жизнеспособными.

Проблема, однако, состояла в том, что совершенные *ad hoc* нарушения или обходы неписанных правил не становились новой системой, не запоминались. Изменения в правилах, привнесенные благодаря работе бэкстейджей, большей частью оставались однократными. Поэтому описанный нами социальный механизм способствовал не только публикации инновативных, критических или скандальных (например, антисемитских<sup>52</sup>) текстов, но и их «обез-

---

52 Так, мемуары В. Матусевича показывают, какой ожесточенной закулисной борьбой и компромиссами с цензурой сопровождалась в 1979 году публикация в «Нашем современнике» одноизного антисемитского романа Валентина Пикуля «У последней черты» (первоначальное название — «Нечистая сила»).



зараживанию»: такие тексты превращались в часть подцензурного литературного поля.

## 9. Вместо эпилога: как читать литературу позднесоветского времени с помощью концепции бэкстейджей

Описанная в этой статье картина советского культурного производства позволяет заново прочитать некоторые произведения, созданные в позднесоветское время. Так, например, теперь можно сказать, что в повести Сергея Довлатова «Компромисс» (1973—1980, первая публикация — 1981), состоящей из отдельных новелл, сюжет во многом основан на изображении бэкстейджей обоих видов: освоение правил неопытным «игроком» и кооперации, направленные на их обход. Освоение правил, непрозрачных и нечетких, красочно описано в первой новелле:

Появляется редактор Туронок, елейный, марципановый человек. Тип застенчивого негодяя. На этот раз возбужден:

— Вы допустили грубую идеологическую ошибку.

— ?

— Вы перечисляете страны...

— Разве нельзя?

— Можно и нужно. Дело в том, как вы их перечисляете. В какой очередности.

Там идут Венгрия, ГДР, Дания, затем — Польша, СССР, ФРГ...

— Естественно, по алфавиту.

— Это же внеклассовый подход, — застонал Туронок, — существует железная очередность. Демократические страны — вперед! Затем — нейтральные государства. И наконец, — участники блока...

— О'кей, — говорю.

Я переписал информацию, отдал в секретариат.

Назавтра прибегает Туронок:

— Вы надо мной издеваетесь! Вы это умышленно проделываете?!

— Что такое?

— Вы перепутали страны народной демократии. У вас ГДР после Венгрии. Опять по алфавиту?! Забудьте это оппортунистическое слово! Вы работник партийной газеты. Венгрию — на третье место! Там был путч.

— А с Германией была война.

— Не спорьте! Зачем вы спорите?! Это другая Германия, другая! Не понимаю, кто вам доверил?! Политическая близорукость! Нравственный инфантилизм! Будем ставить вопрос...

За информацию мне уплатили два рубля. Я думал — три заплатят... [Довлатов 2017: 185—186]

В третьей новелле главный герой в диалоге с коллегой придумывает способ, как могла бы срочно вернуться в родной Саратов молодая женщина по имени Алла<sup>53</sup>, приехавшая в Таллин за приключениями: он берет у Аллы интервью,

---

53 Впрочем, герой сомневается в том, что названное молодой женщиной имя подлинное.

где представляет ее как романтическую героиню, которая не расстается с томиком Блока и изучает готическую архитектуру. Денег, полученных за это интервью, Алле хватает как раз на то, чтобы добраться до Саратова [Там же: 190—200]. Это способ «подкормки» человека, оказавшегося в сложной жизненной ситуации.

Повесть Довлатова называется «Компромисс» и состоит из новелл, озаглавленных «Компромисс первый», «Компромисс второй» и т.д. Так Довлатов указывает на то, что работа в газете «Советская Эстония» — его, или, точнее, его автобиографического героя — была цепочкой компромиссов, нравственных и эстетических. Бесчисленными вынужденными компромиссами была полна жизнь не только главного героя, но и большинства его коллег по газете. Сегодня мы можем увидеть в этой повести еще один смысловой слой. Персонажам Довлатова удавалось выпускать главную партийную газету Эстонской ССР только ценой ежедневных нарушений неписаных правил или их игнорирования, а для этого персонажам было необходимо договариваться и кооперироваться. По-видимому, так и работали все позднесоветские организации. Этот опыт на эмоциональном уровне известен всем, кто участвовал в социальной жизни в 1970—1980-е годы, но сегодня пришло время сделать его предметом теоретической концептуализации.

## Список информантов

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

## Литература / References

- [Абрамов 1979] — Абрамов Ф. Чем живем-кормимся: Открытое письмо землякам // Пинежская правда. 1979. 18 августа. С. 2—3.
- (Abramov F. Chem zhiviyom-kormimsya: Otkrytoe pis'mo zemlyakam // Pinezhskaya pravda. 1979. August 18. P. 2—3.)
- [Абрамов 1982] — Абрамов Ф. Чем живем-кормимся: Открытое письмо землякам // Абрамов Ф. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Л.: Советский писатель, 1982. С. 666—674.
- (Abramov F. Chem zhiviyom-kormimsya: Otkrytoe pis'mo zemlyakam // Abramov F. Sbranie sochineniy: In 3 vols. Vol. 3. Leningrad, 1982. P. 666—674.)
- [Аксенов 2015] — Аксенов В.П. «Ловите голубиную почту...» Письма (1940—1990 гг.) / Сост. В.М. Есипов. М.: Издательство АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2015.
- (Aksionov V.P. "Lovite golubinuyu pochtu..." Pis'ma (1940—1990 gg.). Ed. by V.M. Esipov. Moscow, 2015.)

- [Антипина 2005] — *Антипина В.* Повседневная жизнь советских писателей. 1930—1950-е годы. М.: Молодая гвардия, 2005. (*Antipina V. Povsednevnaia zhizn' sovetskikh pisateley. 1930—1950-e gody. Moscow, 2005.*)
- [Велехов 2020] — *Велехов Л.* Мы не умели прогибаться! // Радио Свобода. 2020. 2 мая (<https://www.svoboda.org/a/29886331.html> (дата обращения: 26.03.2022))<sup>54</sup>.
- (*Velexhov L. My ne umeli progibat'sya! // Radio Svoboda. 2020. May 2 (https://www.svoboda.org/a/29886331.html (accessed: 26.03.2022))<sup>55</sup>.*)
- [Воронина, Соколова 2021] — *Воронина Т., Соколова А.* Мыслить как коммунисты: протоколы сельских партсобраний «эпохи развитого социализма» // Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России. Сборник статей / Сост. Т. Атнашев, Т. Вайзер, М. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 372—415.
- (*Voronina T., Sokolova A. Myslit' kak kommunisty: protokoly sel'skikh partsobranii "epokhi razvitogo sotsializma" // Nesovershennnaya publichnaya sfera. Istoriya rezhimov publichnosti v Rossii. Sbornik statey / Ed. by T. Atnashev, T. Weiser, M. Velizhev. Moscow, 2021. P. 372—415.*)
- [Гаспаров 2008] — *Гаспаров М.Л.* Ваш М.Г.: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова. М.: Новое издательство, 2008.
- (*Gasparov M. Vash M.G.: Iz pisem Mikhaila Leonovicha Gasparova. Moscow, 2008.*)
- [Горьева, Антипина 2015] — «Мы предчувствовали полыханье...» Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны: В 2 т. / Под ред. Т.А. Горьевой; сост. В.А. Антипина и др. М.: РОССПЭН, 2015.
- (*"My predchuvstvovali polykhan'e..." Soyuz sovetskikh pisateley SSSR v gody Velikoy Otechestvennoy voyny: In 2 vols / Ed. by T.A. Goriaeva; comp. by V.A. Antipina et al. Moscow, 2015.*)
- [Гофман 2000] — *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. ст. А.Д. Ковалева. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2000.
- (*Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life / Introd. by A.D. Kovalyov. Moscow, 2000. — In Russ.*)
- [Грейф 2013] — *Грейф А.* Институты и путь к современной экономике. Уроки средневековой торговли / Пер. с англ. И. Кушнаревои; вступ. ст. М. Юдкевич. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013.
- (*Greif A. Institutions and the Path to the Modern Economy: Lessons from Medieval Trade / Introd. by M. Yudkevich. Moscow, 2013. — In Russ.*)
- [Довлатов 2017] — *Довлатов С.* Компромисс // Довлатов С. Собрание прозы: В 4 т. Т. 1. СПб.: Азбука, 2017. С. 181—342.
- (*Dovlatov S. Kompromiss // Dovlatov S. Sbranie prozy: In 4 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, 2017. P. 181—342.*)
- [Земцовский 1979] — *Земцовский В.* Депутаты Верколы о письме Федора Абрамова // Пинежская правда. 1979. 4 сентября. С. 2.
- (*Zemtsovskii V. Deputaty Verkoly o pis'me Fedora Abramova // Pinezhskaya pravda. 1979. September 4. P. 2.*)
- [Козлов 2020] — *Козлов С.Л.* Имплантация: Очерки генеалогии историко-филологического знания во Франции. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- (*Kozlov S.L. Implantatsiya: Ocherki genealogii istoriko-filologicheskogo znaniya vo Frantsii. Moscow, 2020.*)
- [Кондратович 1991] — *Кондратович А.* Новомирский дневник. 1967—1970. М.: Советский писатель, 1991.
- (*Kondratovich A. Novomirskiy dnevnik. 1967—1970. Moscow, 1991.*)
- [Крелин 2003] — *Крелин Ю.* Извивы памяти: Врачебное свидетельство. М.: Захаров, 2003.
- (*Krelin Iu. Izvivy pamyati: Vrachebnoe svidete'l'stvo. Moscow, 2003.*)
- [Майофис 2014] — *Майофис М.Л.* «Решающий рецепт»: проект автономизации школьной системы в позднесталинском СССР // Вестник ПСТГУ. Серия IV: Педагогика. Психология. 2014. Вып. 2 (33). С. 65—82.
- (*Mayofis M.L. "Reshaiushchii retsept": proekt avtonomizatsii shkol'noy sistemy v pozdnestalin'skom SSSR // St. Tikhon's University Review. Series IV: Pedagogy. Psychology. 2014. No. 2 (33). P. 65—82.*)
- [Майофис 2016] — *Майофис М.* Повесть М. Бременера «Пусть не сошлось с ответом!» (1956) и программа обновления педагогики и литературы в советском обществе начала «оттепели» // Детские чтения. 2016. Т. 10. № 2. С. 53—69.
- (*Mayofis M. Povest' M. Bremenera "Pust' ne soshlos' s otvetom!" (1956) i programma obnovleniya pedagogiki i literatury v sovetskom obshchestve nachala "ottepeli" // Detskie chteniya. 2016. Vol. 10. No. 2. P. 53—69.*)

54 «Радио Свобода» признано в Российской Федерации некоммерческой организацией, выполняющей функции иностранного агента.

55 "Radio Svoboda" is declared "a foreign agent" in Russian Federation.

- [Майофис 2017] — *Майофис М.* Общество по борьбе с ханжеством: Об одной незамеченной тенденции в литературе 1950-х годов // Новое литературное обозрение. 2017. № 1 (143). С. 91—109.
- (*Mayofis M.* Obshchestvo po bor'be s khanzhestvom: Ob odnoy nezamechennoy tendentsii v literature 1950-kh godov // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. No. 1 (143). P. 91—109.)
- [Майофис, Кукулин 2019] — *Майофис М., Кукулин И.* Языковое конструирование образовательной политики и история советского образования: пролегомены к теме // Понятия, идеи, конструкции: Очерки сравнительной исторической семантики / Под ред. Ю. Кагарлицкого, Д. Калугина, Б. Маслова. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 392—444.
- (*Mayofis M., Kukul'in I.* Yazykovoe konstruirovaniye obrazovatel'noy politiki i istoriya sovetskogo obrazovaniya: prolegomeny k teme // Ponyatiya, idei, konstruksii: Ocherki sravnitel'noy istoricheskoy semantiki / Ed. by Iu. Kagarlitskiy, D. Kalugin, V. Maslov. Moscow, 2019. P. 392—444.)
- [Маневич 1998] — И. М. Маневич: «Повторится ли сорок восьмой?» (Из дневника) / Публ. Е. Долгопят, М. Карасевой // Кинематограф оттепели: документы и свидетельства / Сост. В. Фомин. М.: Материк, 1998.
- (I.M. Manevich: "Povtoritsya li sorok vos'moy?" (Iz dnevnika) / Publ. by E. Dologopiat, M. Karaseva // Kinematograf ottepeli: dokumenty i svidetel'stva / Comp. by V. Fomin. Moscow, 1998.)
- [Матусевич 2000] — *Матусевич В.А.* Записки советского редактора. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- (*Matusevich V.A.* Zapiski sovetskogo redaktora. Moscow, 2000.)
- [Минченко 2002] — *Минченко Д.* Как нам было страшно! Найден подлинник речей Хрущева перед советской интеллигенцией // Огонек. 2002. 3 марта (<https://www.kommersant.ru/doc/2289979> (дата обращения: 26.03.2022)).
- (*Minchenok D.* Kak nam bylo strashno! Nayden podlinnik rechey Khrushcheva pered sovetskoy intelligentsiyey // Ogonek. 2002. March 3 (<https://www.kommersant.ru/doc/2289979> (accessed: 26.03.2022)).)
- [Митрохин 2003] — *Митрохин Н.* Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953—1985 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- (*Mitrokhin N.* Russkaya partiya: Dvizhenie russkikh natsionalistov v SSSR. 1953—1985 gody. Moscow, 2003.)
- [Митрохин 2013] — *Митрохин Н.* Backoffice Михаила Суслова, или Кем и как производилась идеология брежневского времени // Cahiers du monde russe. 2013. Vol. 54. No. 3—4. P. 409—440.
- (*Mitrokhin N.* Back-office Mikhaila Suslova, ili Kem i kak proizvodilas' ideologiya brezhnevskogo vremeni // Cahiers du monde russe. 2013. Vol. 54. No. 3—4. P. 409—440.)
- [Немиров 2019] — *Немиров П.И.* Федор Абрамов и его земляки. Архангельск: Кира, 2019.
- (*Nemirov P.I.* Fedor Abramov i ego zemlyaki. Arkhangel'sk, 2019.)
- [Пантелеев, Чуковская 2011] — *Пантелеев Л., Чуковская Л.* Переписка (1929—1987) / Предисл. П. Крючкова. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- (*Panteleev L., Chukovskaja L.* Perepiska (1929—1987) / Forew. by P. Kriuchkov. Moscow, 2011.)
- [Ромм 1989] — *Ромм М.* Устные рассказы. М.: Союз кинематографистов СССР, В/О «Киноцентр», 1989.
- (*Romm M.* Ustnye rasskazy. Moscow, 1989.)
- [Симонов 1979] — *Симонов К.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1979.
- (*Simonov K.* Sobranie sochineniy: In 10 vols. Vol. 1. Moscow, 1979.)
- [Солженицын 1973] — *Солженицын А.* Собрание сочинений: В 6 т. 2-е изд. Т. 6. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1973.
- (*Solzhenitsyn A.* Sobranie sochineniy. In 6 vols. 2<sup>nd</sup> ed. Vol. 6. Frankfurt am Main, 1973.)
- [Стругацкий А., Стругацкий Б. 1979] — *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Понедельник начинается в субботу // Стругацкий А., Стругацкий Б. Понедельник начинается в субботу. Фантастические повести. М.: Детская литература, 1979. С. 5—224.
- (*Strugatski A., Strugatski B.* Ponedel'nik nachinaetsya v subbotu // Strugatski A., Strugatski B. Ponedel'nik nachinaetsya v subbotu. Fantasticheskie povesti. Moscow, 1979. P. 5—224.)
- [Урри 2012] — *Урри Дж.* Мобильности / Пер. с англ. А.В. Лазарева, вступ. ст. Н.А. Харламова. М.: Праксис, 2012.
- (*Urry J.* Mobilities / Intro. by N.A. Kharlamov. Moscow, 2012. — In Russ.)
- [Фомин 1998] — Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства / Сост. В. Фомин. М.: Материк, 1998.
- (*Kinematograf ottepeli. Dokumenty i svidetel'stva / Comp. by V. Fomin. Moscow, 1998.*)
- [Харитонов 2010] — *Харитонов М.* Стенография конца века. Из дневниковых записей 1975—1999 гг. München: ImWerden-Verlag, 2010 ([https://imwerden.de/pdf/kharitonov\\_stenografiya\\_konta\\_veka\\_1975-1999.pdf](https://imwerden.de/pdf/kharitonov_stenografiya_konta_veka_1975-1999.pdf) (дата обращения: 26.03.2022)).

- (*Kharitonov M. Stenografiya kontsa veka. Iz dnevnikovykh zapisey 1975—1999 gg.* München, 2010 ([https://imwerden.de/pdf/kharitonov\\_stenografiya\\_kontsa\\_veka\\_1975—1999.pdf](https://imwerden.de/pdf/kharitonov_stenografiya_kontsa_veka_1975—1999.pdf) (accessed: 26.03.2022)).)
- [Чудакова 2007] — *Чудакова М.О.* Язык распавшейся цивилизации. Заметки к теме // Чудакова М. Новые работы: 2003—2006. М.: Время, 2007. С. 254—348.
- (*Chudakova M.O. Yazyk raspavsheysya tsivilizatsii. Zametki k teme* // Chudakova M. *Novye raboty: 2003—2006.* Moscow, 2007. S. 254—348.)
- [Шмелева 1993] — *Шмелева Т.В.* Ключевые слова текущего момента // Collegium: Международный научно-художественный журнал (Киев). 1993. № 1. С. 33—41.
- (*Shmeleva T.V. Klyuchevye slova tekushchego momenta* // Collegium: *Mezhdunarodny nauchno-khudozhestvennyy zhurnal* (Kiev). 1993. №1. P. 33—41.)
- [Юрчак 2014] — *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Предисл. А. Беляева; пер. с англ. [автора]. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (*Yurchak A. Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation* / Introductory by A. Belyaev. Moscow, 2014. — In Russ.)

# ДИСКУССИЯ

Евгений Добренко

## От истории литературных институций к институциональной истории литературы

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_229

Обсуждаемый здесь текст проблематизирует ключевые практики советского культурного/литературного производства и без преувеличения имеет прорывной характер. Он не только поднимает множество частных вопросов советского литературного быта, но и позволяет поднять куда более важные общие проблемы, о которых вслед за авторами мне хотелось бы поговорить.

С поворотом русистики к социальной истории на рубеже 1980-х годов открылись новые, ранее малозаметные или недооцененные, но в действительности определяющие практики советской повседневности, такие как блат и взятки, патронаж и связи, и их роль в функционировании советских институтов во всех сферах от политики до экономики, о чем в последние десятилетия вышло немало первоклассных работ, главным образом на Западе. К сожалению, для понимания того, как функционировали культурные институты в советских условиях, сделано еще совсем мало. Я бы назвал разве что недавно вышедшую книгу Кэрол Эни «Союз советских писателей и его руководители: Идентичность и власть при Сталине»<sup>1</sup>.

Если прибегнуть к медицинской метафоре, можно сказать, что подобно тому, как при удалении желчного пузыря желчь находит новые протоки, так и культурное производство в условиях деформации культурной и публичной сфер находит новые пути коммуникации. И без понимания этих путей нельзя понять того, как было устроено культурное поле. Мы же не только не знаем истории советских литературных институций — до сих пор нет историй ни творческих союзов, ни толстых литературных журналов, ни издательств и других ключевых институций советской культуры и литературы, — но нет даже понимания того, что эти истории складываются в итоге в институциональную историю литературы, то есть историю, в центре которой не тексты и авторы, а механизмы культурного и литературного производства, определяющие — через взаимодействие производителей с заказчиками, потребителями и друг с другом — специфику самого этого производства: эстетические особенности, расцвет и упадок жанров, репертуар стилей и языковые режимы. До тех пор, пока все это не станет предметом систематического изучения, советская культура как исследовательское поле будет подвержена влиянию разного рода политических и идеологических завихрений.

---

1 Carol A. *The Soviet Writers' Union and Its Leaders: Identity and Authority under Stalin*. Evanston: Northwestern University Press, 2020.

В этом свете обсуждаемая работа представляется мне чрезвычайно важной. Она позволяет понять, что история институций и институциональная история (так же, как и история культуры и культурная история) хотя и близкие, но все же различные области. Авторы ищут пути коммуникации не столько внутри, сколько вне институций, они работают на их границах, что помогает увидеть многое не только в механизмах их функционирования, но, что еще важнее, — в самой их природе.

В отсутствие правового государства все сферы жизни — от экономики и идеологии до армии и культуры — проходят через то, что авторы называют теневой коммуникацией, но в более широком смысле речь следует вести о теневой институционализации. Когда от институций остаются одни оболочки, а сами они выполняют совсем не те функции, которые ими заявлены, начинается жизнь в двойном измерении. Реальные функции остаются непроговоренными, неформализованными, неотрегулированными. Они осуществляются на основе «неписаных норм», «правил игры», «понимания», «понятий» и т.п. И хотя речь идет о полувековой давности советском прошлом, по сути перед нами знакомая каждому в современной России «жизнь по понятиям» — такая, какой ее можно наблюдать в сфере культуры.

В «стране фасадов» именно за кулисами (бэкстейдж) выстраивались стратегии творческого и общественного поведения, границы допустимого и недопустимого, эстетические концепции, отношения с цензурными и бюрократическими инстанциями, групповые идентичности, финансовые отношения (формы литературного заработка), отношения внутри литературных иерархий, (не)участие в политических ритуалах и многое другое.

Статья проливает свет на такое важное и малоизученное явление советской литературной жизни, как «групповщина». Очевидно, что эта борьба перетекла в сферу культуры из политики. Едва ли не половина ленинского и сталинского литературного наследия посвящена борьбе со всевозможными «уклонами» в партии. После того как X съезд ВКП(б) принял резолюцию «О единстве партии», фактически запретившую фракционную деятельность, всякая фракционная борьба рассматривалась в СССР как проявление политической нелояльности. Начиная с 1920-х годов режим боролся с разного рода «группами и группочками». С распространением этого принципа на сферу культуры, закрепившемся в 1930-е годы с созданием демонстрировавших «единство» творческих союзов, подобная деятельность в области культурного производства также стала предметом осуждения, а само понятие «групповщина» приобрело отчетливо негативный характер (хотя еще в 1920-е годы литературный процесс был организован вокруг литературных групп). Но в 1930-е годы многие практики «лихих двадцатых» были осуждены и отвергнуты. В этих условиях всякая «групповщина» рассматривалась как опасная, едва ли не антигосударственная деятельность, направленная на формирование какой-то независимой позиции или, на языке тех лет, «платформы». Несомненно, однако, что никакие нивелирующие институции в сфере культуры не могли ликвидировать «групповщину». Даже в условиях сталинского Союза писателей все признаки «групп» имели «партии», объединявшихся вокруг таких фигур, превратившихся в важных патронов со своей свитой, как вначале Горький, Луначарский и Серафимович, затем Фадеев, Панферов, Симонов. В 1930-е годы была «партия» вокруг журнала «Литературный критик». В 1960—1980-е годы свои «партии» возникли вокруг целого ряда журналов: «Новый мир» и «Октябрь», «Молодая

гвардия» и «Наш современник», «Юность» и позже, в условиях перестройки, — «Огонек», «Знамя», «Дружба народов»... Словом, теньевые коммуникации и теньевые формы институциализации были неизбежным явлением в условиях тотального запрета на альтернативное суждение, на экспансию власти и ее нацеленность на поглощение любых анклавов автономности. То, что рассматривают авторы статьи, является, по сути, описанием разных форм групповой политической идентификации в широком диапазоне — от правоверных марксистов до либеральных народников, от диссидентских групп до русской партии. Все они работали в режиме бэкстейджа. По сути, этот режим в одной из своих ипостасей стал своего рода формой самоорганизации так и не состоявшейся в СССР деформированной публичной сферы.

Говоря об историко-литературных аспектах поднимаемых в статье тем, хотел бы обратить внимание на характерно стертые хронологические рамки описываемых авторами практик. Они рассматривают ситуации эпохи застоя, но ряд примеров относится к эпохе оттепели. По сути, они мало чем не отличаются. Вернее, позднесоветские практики (брежневской эпохи) отличаются от оттепельных разве что большей укорененностью, рутинизацией. И это является еще одним аргументом в пользу того, что, как мне представляется, важно для периодизации истории советской литературы, а именно что никакой «литературы эпохи застоя» не существовало. Это видно и по темам, которые ее питали и которые все возникли в оттепельное время; и по ее жанрам, возрождение и расцвет которых пришелся на оттепель; и по языковым и стилистическим сдвигам; и по идеологическим и политическим размежеваниям; и по поколению авторов, доминировавших в 1970-е, — все они входили в литературу в оттепельную эпоху. И вот теперь к этим аргументам можно добавить социологическое измерение: практики литературного производства и литературного быта, доминировавшие в 1970-е годы, возникли и укоренились в оттепельную эпоху. Поэтому мне представляются схоластичными споры о том, когда завершилась оттепельная эпоха в литературе — после снятия Хрущева, после суда над Бродским, после дела Синявского и Даниэля, после танков в Праге... Политически оттепель заканчивалась в течение всех этих лет (1964—1968), но культурные практики, как показывают авторы этой работы (хотя они и не ставили это своей целью), с этим связаны мало. По сути, мы имеем дело с единым периодом. Я бы сказал, что советская литература прошла три этапа развития, каждый из которых характеризовался, помимо прочего, своими формами бытования литературы и особенностями литературного производства: революционная эпоха (1917—1932), сталинская эпоха (1932—1953) и эпоха нормализации (1953—1991).

Обсуждаемая работа посвящена истории. Но истории ли? Разве эти практики в сфере культуры, образования, повседневности в широком плане стали прошлым? Нисколько. Более того, по мере усиления разного рода репрессивных и цензурных практик, находящихся в серой зоне легальности, расцвет подобных практик кажется мне совершенно неизбежным. Мы вновь оказываемся в мире табуированных понятий, перевернутых смыслов, неартикулируемых «правил игры», «неписаных норм», «понимания»... Поэтому обсуждаемая работа представляется мне не только весьма симптоматичной, но и чрезвычайно актуальной.



## А были ли бэкстейджи?

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_232

Давным-давно, года за полтора до начала перестройки, я оказался переводчиком сборной челябинской группы деятелей «народного творчества» на гастролях в ГДР. Музыканты, танцоры, певцы выступали перед сдержанной немецкой публикой, а несколько советских профсоюзных и клубных функционеров ими руководили, их организовывали и контролировали. Возглавлял гастрольно-туристическую группу начальник городского управления культуры. Почему-то он проникся ко мне симпатией и взялся опекать меня. Однажды, во время переезда из одного города в другой, он стал расспрашивать меня о моих планах на будущее. Узнав, что я мечтаю о научной карьере, он неожиданно спросил меня, умею ли я употреблять алкоголь не пьянея. Ведь в нашей стране, утверждал он, все важные договоренности достигаются во время застолья, и если ты быстро хмелеешь, грош тебе цена. И стал подробно рассказывать, как пить много и оставаться трезвым, в каком порядке закусывать, чем и в каком количестве.

Эту историю я вспомнил, читая статью о бэкстейджах. Ее авторы напали на «золотую жилу», обнаружив этот феномен «теневой социальности», вездесущий и одновременно неуловимый. Это заявка на важный шаг в объяснении такого по-прежнему загадочного явления, как относительно исправное функционирование советских институтов и роль «рядовых» советских граждан в их работоспособности. В успешности предложенного концепта я не сомневаюсь.

Мне хотелось бы поделиться ощущениями, которые я испытал при чтении этой захватывающей статьи. Именно ощущениями, поскольку я не мог воспринимать ее исключительно как исследователь, рассудочно холодно и отстраненно. Мне было слегка за тридцать, когда скончался Советский Союз. В 1970—1980-е, которым в значительной степени посвящен текст о «закулисье» литературного производства в СССР, я шагнул из детства во взрослую жизнь, включая учебу в университете, брак, рождение ребенка, работу в школе и вузе, защиту кандидатской диссертации. И как мне кажется, многое из того времени помню очень отчетливо. Но вот сколько я ни силился, никак не мог припомнить эпизоды, в которых я оказывался участником обсуждения писанных и неписанных правил функционирования тех или иных институтов и сообществ, с тем чтобы этим правилам обучиться, их обойти или изменить. Эпизод с обучающим монологом руководителя гастрольной группы в ГДР (это даже не был диалог, я сидел и помалкивал) вспомнился мне среди пары других, потому что так или иначе напоминал описанные в статье коммуникативные моменты. Думаю, я вспомнил эту историю, поскольку о ней неоднократно рассказывал. А делился я этим воспоминанием, наверное, потому, что это был случай, довольно необычный по ситуации (зарубежные гастроли), по участникам (номенклатурный функционер и молодой школьный учитель) и по содержанию (овладение секретами застолья как залог успешной карьеры).

Более того, я не мог вспомнить случаи бэкстейджей, этих «нечаянных “поломок” в коммуникации, основанной на неписанных правилах», и в более

зрелой жизни. А это очень странно, потому что, будучи университетским преподавателем и научным руководителем, ученым секретарем диссертационного совета и директором исследовательского центра, я должен был вести доверительные разговоры о правилах, об их использовании и корректировке с коллегами и студентами, аспирантами и докторантами, начальниками и благотворителями. Я должен был, например, многократно подсказывать подопечным, как следовать научным ритуалам, не выглядя при этом смешным и нелепым, как письменно и устно формулировать и репрезентировать тексты без риска быть неверно понятым. Но нет, конкретных эпизодов, которые я мог бы описать так, как монолог начальника отдела культуры, не могу припомнить.

Вороша индивидуальное прошлое, я гораздо яснее вижу ситуации обучения неписаным правилам, в которые я то и дело попадал, работая за рубежом, начиная с 1990-х. Я оказывался в пространстве чужих культур, освоение которых не ограничивается знанием языка страны пребывания. Будучи взрослым человеком, я входил в роль ученика. Интенсивный, нагоняющий учебный процесс по усвоению системы координат в «чужих» повседневных правилах университетской и внеуниверситетской жизни сопровождался многочисленными курьезными историями «сбоя» коммуникации, в которых и проявлялись правила.

Ограничусь лишь одним примером. Как-то мне понадобилось без традиционной договоренности о времени и месте встречи срочно увидеться с профессором немецкого института истории, в котором я тогда работал. Узнав от секретарши, что он как раз принимает экзамен у себя в кабинете, я уверенно направился к нему. Секретарша в ужасе преградила мне дорогу. Нет-нет, заходить в кабинет нельзя. Это помешает сдаче экзамена, усилив и без того непомерный стресс студента.

Реакция секретарши на мое намерение меня изумила. Тот, кто сдавал или принимал экзамены в советском или постсоветском вузе, хорошо помнит, что эту процедуру то и дело нарушали сотрудники экзаменатора, запросто заходя по какому-нибудь поводу в аудиторию с несколькими студентами, готовящимися к выступлениям, и одним испытуемым, сидящим напротив преподавателя. В немецком университете процедура была другой. Экзамен сдавала не группа, а лишь один студент в заранее назначенный день и час. Сам экзамен представлял собой не развернутый ответ на вопросы, вытянутые по жребию, а долгий диалог о задолго до экзамена определенных темах. С этими правилами, которым сам я затем неукоснительно следовал, я познакомился в ситуации их нарушения по незнанию. Вероятно, это и есть типичный бэкстейдж.

Но вернемся к вопросу, который проблематизирует не только беспокойство человека по поводу сбоев работы собственной памяти, но и представляет академический интерес. Почему интервьюируемые участники бэкстейджей не помнят таких ситуаций? Почему они утверждают, что все всё понимали и не нуждались в обсуждении правил для их приспособления к той или иной ситуации?

Авторы статьи дают несколько ответов на эти вопросы. Признание участия в «поломке» коммуникации равнозначно признанию недостаточной собственной компетенции, считают они. Бэкстейджи были импровизацией на конкретную ситуацию и не вели к изменению системы. Кроме того — и этот

аргумент представляется наиболее убедительным — бэкстейджи были вплетены в рутинную повседневную коммуникацию, были ее «полусознаваемой» частью.

Мне кажется, о причинах неуловимости вездесущих, по убеждению авторов статьи, бэкстейджей можно и нужно подумать еще. Вероятно, не следует сбрасывать со счетов специфические кондиции конкретных участников бэкстейджей. Например, степень их конформизма, «смекалку», наблюдательность и обучаемость. Наверное, я был и конформистом, и тем, кто ловит сигналы на лету, без их обсуждения, и даже считает их с поведения визави, без вербального оформления послания.

Кроме того, ситуация бэкстейджа сама по себе благоволит процессу забывания. Она может быть описана в категориях, использованных еще в 1960-е годы П. Бергером и Т. Лукманом. Хотя повседневность представляет собой хрупкую «конструкцию на границе хаоса», человек воспринимает и переживает ее благодаря ряду регулирующих механизмов и структур как упорядоченную, длительную и устойчивую. Главную роль в поддержании стабильности воспринимаемой индивидом «субъективной реальности» играет его регулярная коммуникация с окружающими в устойчивой социальной среде. «Субъективная реальность того, что никогда не проговаривается, оказывается шаткой»<sup>1</sup>. Читай: эпизоды, не обсуждаемые в дальнейшем, легко забываются. Две описанные выше истории, типологически близкие к бэкстейджу, запомнились, потому что в дальнейшем я неоднократно рассказывал их как забавные анекдоты.

Чаще же эпизоды бэкстейджа не проговаривались, вероятно, по причинам, описанным авторами статьи. Вспоминать их могло быть стыдно. Резон рассказывать о них снижался нежеланием подвергнуть неприятностям другого участника (или других участников) доверительного разговора, во время которого критиковались действующие правила и обсуждались возможности их ситуативного подновления или преодоления. Бэкстейдж не вел к пересмотру системы и не порождал нарратив о преодолении обстоятельств, которым можно было гордиться и хотелось бы поделиться. Коммуникативный эпизод был импровизацией в конкретной ситуации с конкретными участниками, меняющимися от случая к случаю и вряд ли создающими для вспоминающего рассказчика устойчивую социальную среду со «значимыми другими», если еще раз воспользоваться инструментарием социологии знания Бергера и Лукмана.

Конечно, изучение неформальной коммуникации ставит массу вопросов, которые нуждаются в дальнейшей проработке. Чем отличаются, например, ситуации слома коммуникации за пределами литературного производства, в других сферах позднесоветской действительности, а также в более ранней советской и более поздней российской повседневности? Всегда ли можно считать бэкстейджами эпизоды неформальной коммуникации о правилах за пределами советского и постсоветского пространства? Например, ситуации обучения неписаным правилам у законопослушных немцев?

Но, возможно, в случае бэкстейджей мы имеем дело с классической эпистемологической проблемой. Если рассматривать бэкстейдж не с эссенциалист-

---

1 Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. С. 249.

ской позиции, как фрагмент «объективной действительности», а из конструктивистской перспективы, как исследовательский инструмент, то «забывчивость» участников обсуждения правил получает важное дополнительное объяснение. Авторы статьи искусственно выделяют ситуацию слома коммуникации для удобства анализа механизма, с помощью которого осуществляется ситуативная подгонка неписаных правил культурного производства или происходит обучение им. Для участников же импровизированного включения в «теневую ситуацию» этот эпизод был лишь частью, возможно даже не главной частью, разговора о бытовых и профессиональных проблемах.

В таком случае применительно к открытию бэкстейджей как аналитической категории мы имеем дело с тем счастливым случаем, о котором Б. Латур писал: «Если обществоведы хотят стать объективными, они должны найти такую редчайшую, ценную, локальную, чудесную ситуацию, в которой сумеют сделать предмет максимально способным возражать тому, что о нем сказано, в полную силу сопротивляться протоколу и ставить собственные вопросы, а не говорить от лица ученых, чьи интересы он не обязан разделять!»<sup>2</sup>

Вернусь еще раз к своим ощущениям во время чтения статьи о бэкстейджах. От некоторого беспокойства по поводу собственной «амнезии» я двинулся к беспокойству по поводу того, что бэкстейджи вездесущи. Нужно признать: аргументация авторов действительно очень убедительна. Мне вспомнилась в этой связи судьба других полезных и успешных в конце XX столетия концептов: дискурса, деконструкции, габитуса, культурной памяти и многих других, менее модных в те годы. Вспоминается определенное беспокойство поборников «новой культурной истории» и антропологического понимания культуры по поводу инфляции научного инструментария вплоть до риторического восклицания «Повсюду культура!»<sup>3</sup>. Помнятся растерянные пожимания плечами участников конференций по истории памяти, мифов, опыта и прочих феноменов, которые историки ранее игнорировали как внеисторические константы и домен антропологов, нейрологов, психологов и других представителей наук о человеке. Всюду память? Всюду мифы? Всюду опыт?

Конечно, успех имеет оборотную сторону. Научные открытия девальвируют, подвергаются инфляции в результате неумелого и неумеренного употребления адептами. Но это не повод заранее скорбеть о возможной печальной судьбе концепции бэкстейджей. У нее есть будущее, а это немало в нынешних условиях. С чем и поздравляю ее авторов.

---

2 Латур Б. Когда вещи дают сдачи: возможный вклад «исследований науки» в общественные науки // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2003. № 3. С. 32.

3 Энгельштейн Л. Повсюду «Культура»: о новейших интерпретациях русской истории XIX—XX века // Новая русская книга. 2001. № 3—4 (<http://old.guelman.ru/slava/nrk/nrk9/12.html>).

## Бэкстейджи и сообщества: несколько соображений

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_236

Илья Кукулин, Мария Майофис и Мария Четверикова указывают на лакуну в исследованиях «сетевых» аспектов советского общества: неформальные коммуникации в сфере подцензурного культурного производства долгое время находились вне поля зрения ученых. Предложенная для обсуждения статья частично эту лакуну закрывает, но — что более важно — она содержит новую теоретическую модель, объясняющую порядок функционирования позднесоветских культурных институтов и существенно корректирующую некоторые положения влиятельной работы Алексея Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось» (рус. изд. 2014). Проанализировав биографические интервью и эго-документы (в основном поздне- и постсоветского происхождения), авторы статьи смогли обнаружить не замечаемые агентами литературного поля структуры взаимодействия — бэкстейджи. Само это понятие, почерпнутое из «социальной драматургии» Ирвинга Гофмана с ее разграничением ритуализованного поведения в публичных ситуациях в «зоне переднего плана», и поведения менее театрализованного и менее формального в «зоне заднего плана», авторами статьи реинтерпретируется: под бэкстейджами они понимают «коммуникативные эпизоды», участники которых обсуждают «существующие нормы функционирования литературного сообщества и его институтов», а также «возможности эти нормы изменить или обойти».

Многие исследователи советской культуры, к которым я отношу и себя, обращаясь в своей работе к переписке, дневникам, мемуарам и рассматривая перипетии формирования в СССР различных интеллектуальных сообществ, определенно имели дело с материалом бэкстейджей. Так, бэкстейджами, а еще чаще — их следами, наполнены мемуарно-биографические свидетельства и переписка авторов, которыми я занимаюсь, — деревенщиков и их корреспондентов из среды писателей и критиков. Могу предположить, что описание Эрин Хатчинсон этапов формирования так называемой вологодской литературной сети тоже базировалось на сведениях о неформальных писательских коммуникациях (исследовательница анализировала, среди прочего, переписку Сергея Викулова с Александром Яшиным и другими литераторами<sup>1</sup>). Для меня и, полагаю, для многих не получившие научной дефиниции, не опознанные в качестве объекта изучения бэкстейджи оставались источником сведений о советской культуре, структуре литературных сетей, характере и интенсивности связей внутри них. Необходимо было дополнительное аналитическое усилие, предпринятое авторами статьи, чтобы изменить фокус и увидеть, как именно этот элемент «позднесоветской литературной социальности» встроен в работу официальных культурных институтов. Моя реплика в этой дискуссии будет по-

---

1 *Hutchinson E. The Cultural Politics of the Nation in the Soviet Union After Stalin, 1953—1991: PhD diss. Harvard University, 2020. P. 178—238.*

пыткой проследовать по пути, предложенному авторами статьи, и опробовать модель бэкстейджей на близком историко-литературном материале (переписке, автобиографических очерках прозаиков-почвенников, а также воспоминаниях о них), формулируя попутно некоторые соображения и вопросы.

Собственно, И. Кукулин, М. Майофис и М. Четверикова уже инициировали анализ «почвеннических» бэкстейджей в своей статье. Уточнив, что проинтервьюированные ими литераторы, как и авторы большей части рассмотренных эго-документов, мемуарных и иных источников, — люди «либерально-западнических» взглядов, исследователи тем не менее остановились на анализе кейса, связанного с публикацией статьи Федора Абрамова «Чем живем-кормимся. Открытое письмо землякам» (1979), и коснулись вопроса о специфике неформальных коммуникаций в «почвенническом» кругу. Мне эта компаративистская установка кажется глубоко оправданной по нескольким причинам.

В практическом смысле она помогает обосновать саму модель бэкстейджей, проверяя гипотезу о том, что содержательно и функционально бэкстейджи разных сообществ (либералов и национал-консерваторов, авторов столичных и региональных), а значит, стратегии их взаимодействия с институциональной системой, будут различаться. Эти различия, как следует из статьи, могут быть заданы:

— обстоятельствами профессиональной социализации и повседневного существования литераторов в центре и провинции (например, для писателей с «периферии», каковыми являлось большинство деревенщиков, на этапе перехода с областного/краевого уровня на общесоюзный исключительно важным становился осуществлявшийся через бэкстейджи поиск покровителей и союзников, способных помочь с публикацией в столичных журналах или издательствах; думаю, что в рамках бэкстейджей разворачивались также значимые для нестоличных авторов эпизоды их неформальной коммуникации с властью на местах, хотя это предположение требует архивных разысканий и тщательного интервьюирования участников или свидетелей подобного общения);

— «уровнем доступа» в подцензурные издания и степенью удовлетворенности культурно-идеологических амбиций авторов (тема, как показывает статья, актуальная для ориентированных на эстетически инновативные решения и потому блокируемых на подступах к официальным журналам писателей — поиск альтернативных площадок для публикации — была малоинтересной для почвенников, не пытавшихся покинуть систему государственного книгоиздания ради сам- или тамиздата);

— наконец, складывавшимися внутри разных сообществ представлениями о природе литературных норм и правил, их эластичности или, напротив, ригидности, о границах цензурно допустимого, возможностях и способностях субъекта такие границы сдвигать.

Добавлю также, что анализ «микромеханизмов»<sup>2</sup> — в данном случае бэкстейджей, при помощи которых индивиды и группы налаживали свое взаимодействие с культурными и идеологическими институтами и отлаживали работу этих институтов, — имеет сопутствующим эффектом усложнение представлений о сообществах, привычно именуемых нами «почвенническим» и

2 Грейф А. Институты и путь к современной экономике: уроки средневековой торговли. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. С. 32.

«либерально-западническим» (мы можем увидеть их в динамике — не только как объединения людей, разделяющих общие идеи, социальный и эмоциональный опыт, но как сети с неустойчивыми очертаниями, чьи участники, подчиняясь сложившимся нормам и конвенциям, постоянно их изменяют).

На мой взгляд, даже фрагментарный анализ «почвеннических» бэкстейджей может показать, что мы имеем дело с сообществом, изначально ориентированным на соблюдение правил и поддержание социальных и культурных норм, репрезентируемых в «зоне переднего плана» (на этом отчасти и основана репутация деревенщиков как «разрешенной фронды»). Формированию «базового» согласия с нормами функционирования литературного сообщества и культурных институтов способствовали как раз обстоятельства профессиональной социализации выходцев из деревни, стремившихся овладеть литературным мастерством. Социализация эта протекала на территориально-географической периферии, где культурная прослойка была тонка, а институционализованная литературная жизнь формальна и бедна (прежде всего это касается авторов, вошедших в литературу в конце 1940-х — первой половине 1950-х). На раннем этапе «научения исполнению на “авансцене”» авторы стремились понять, как работают правила и как им соответствовать, приобщались к стандартным для соцреалистической культуры практикам овладения писательским мастерством — посещению литературного кружка, деловому общению с редактором, обращению за советом и оценкой к официальным институциям. Показательны в этом отношении письма В. Астафьева первой половины 1950-х. Будучи начинающим прозаиком с большими прорехами в образовании, чувствовавшим себя неуютно в роли человека пишущего и искавшего, на что в новых условиях опираться и ориентироваться, он справлялся у редактора своей первой книги «До будущей весны» (Молотов, 1953) Владимира Черненко, соответствую ли его рассказы общепринятой тематической конъюнктуре, и просил поскорее снабдить местный литературный кружок инструкциями для работы<sup>3</sup>.

Очевидно, уже на этом раннем этапе овладение правилами включало в себя их рефлексию и выработку тактик уклонения от них (отсюда позднейшая ирония Астафьева в адрес областных писателей, убежденных, что разучивание правил — «портняжных лекал»<sup>4</sup> соцреализма — гарантирует превращение в «писателя»). Однако степень критицизма и сомнения в эффективности ритуалов, разыгрываемых в «зоне переднего плана», становились тем сильнее, чем ближе писатели оказывались к центральным культурным институциям, чем больше они расширяли круг профессионального общения. Судя по материалам воспоминаний и переписки, в 1960-е годы, на которые пришелся следующий этап социализации этих авторов, предсказуемо увеличилось число бэкстейджей с их участием, а темы неформального профессионального общения стали более разнообразны.

Что касается главного навыка, который надлежало приобрести в процессах профессиональной социализации, — навыка «идеального исполнения», то многие деревенщики пользовались им мастерски. «Идеальному исполни-

3 Астафьев В.П. «Нет мне ответа...» Эпистолярный дневник. 1952—2001. Иркутск: Издатель Сапронов, 2009. С. 13—14.

4 Астафьев В.П. Подвода итоги // Он же. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 1. Красноярск: Офсет, 1997. С. 17.

телю», как показывают авторы статьи, вменялось самостоятельное, «без эксцессов и без специальных вопросов» постижение «правил игры» и успешное их применение на авансцене. Не удивительно, что образ «идеального исполнителя», который «все знает», «все и так понимает», ретроспективно конструировался информантами в биографических интервью. Однако тут возникают вопросы: насколько «философия» и «этика» «идеального исполнения» опосредована поколенческим (или любым другим групповым) опытом освоения публичной сферы? как соотносятся представления об «идеальном исполнении» и практики самоцензурирования? Во всяком случае, переписка того же Астафьева, фиксирующая следы многочисленных бэкстейджей в редакциях толстых журналов, демонстрирует существование тесной связи между собственным «идеальным исполнителем» интуитивным пониманием допустимого в «зоне переднего плана» и совершенствованием «внутреннего цензора» (см., например, реплику Астафьева в письме 1978 года главному редактору «Нашего современника» Сергею Викулову, признающую самоцензурирование на стадии подготовки текста к публикации практикой более приемлемой, нежели вмешательство профессионального цензора: «Все это (неоправданная стилевая правка астафьевского текста. — А.Р.) сделано было не по цензурным соображениям — все, что касалось таковых опасений, я выполнил сам, зная, под каким богом живу!»<sup>5</sup>).

Еще один вопрос, отчасти продиктованный изучением почвенничества, — это описание стратегий проблематизации правил в разных сообществах и группах. Очевидно, например, что некоторые деревенщики проблематизировали существующие нормы и правила, инсценируя перед окружающими их незнание (но насколько этот метод был распространен в других сообществах?). Предположу, что такого рода представления в «закулисном» пространстве давали ощутимый результат, когда субъекты бэкстейджа были связаны приятельскими, в целом доверительными отношениями, но принадлежали к разным средам. В таких случаях несовпадение их «социальных, речевых, поведенческих» масок создавало интригу: оба участника бэкстейджа были вовлечены в процесс пересмотра существовавших норм, но один из них оказывался еще и адресатом перформанса, разыгрываемого другим. Кажется, нечто подобное происходило в ситуации, описанной Виктором Некрасовым: во время встречи в Киеве В. Шукшин, которого Некрасов воспринимал прежде всего как актера, преодолевая стеснение, сообщил ему, старшему товарищу и успешному прозаику, что написал «повесть» о «деревенской жизни» (речь шла о «Любавиных»), попросил ее прочесть, признавшись мимоходом, что под эту повесть «товарищ Кочетов» сделал ему московскую прописку<sup>6</sup>. После этого Некрасов, сторонник Твардовского (об этом Шукшин не мог не знать), возмущенно потребовал, чтобы тот повесть из «Октября» забрал, а сам передал приготовленный ему для прочтения экземпляр «Любавиных» Асе Берзер. По сути, Некрасов, вопреки неписанным нормам идеологического размежевания, не отталкивает, а, напротив, кооптирует Шукшина в «новомирскую» среду и тем самым вроде бы отвоевывает его у неосталинистов из «Октября» (в ретроспективе он представлял это как победу: «Без лишней скромности скажу — это был знаменательный день для русской литературы. И самая большая моя заслуга

5 Астафьев В.П. «Нет мне ответа...» С. 263.

6 Некрасов В. Вася Шукшин // Новое русское слово. 1977. 27 февраля. С. 2.



в ее истории»<sup>7</sup>), хотя вполне вероятно, что именно на такую его реакцию Шукшин и рассчитывал. В результате Шукшину, якобы не осведомленному о моральной и идеологической двусмысленности положения автора «Октября», обращающегося за помощью к автору «Нового мира», удалось через посредника, в акте импровизированной кооперации, успешно поменять литературную площадку<sup>8</sup>.

Наконец, еще один вопрос, ответ на который требует большой сопоставительной работы, — вопрос о том, какие способы сообщения между зонами переднего и заднего плана виделись членам конфликтовавших сообществ оптимальными. Существовал ли в их культурном воображении образ «нормального» устройства литературы? Мы знаем, что для авторов-почвенников участие в театрализованном действе на «авансцене», подтверждавшее раз за разом их легитимность в роли писателей, всегда было фактором хорошего социального самочувствия. Но очевидно и другое: многие деревенщики осознавали ритуализованный характер квазипубличной литературной жизни и воспринимали «жесткое разделение на публичное пространство и “кулуары”», случившееся в первой половине 1970-х и продлившееся до перестройки<sup>9</sup>, как явление глубоко кризисное. Примером тому является адресованное Союзу писателей письмо Астафьева<sup>10</sup>. Написанное в 1970 году после исключения из Союза писателей Александра Солженицына, дискурсивно-риторически оно вполне соответствовало логике перевода «в публичный регистр» табуированных тем, характерных для бэкстейджей. Астафьев тоже руководствовался желанием снять дистанцию между безнадежно разведенными «сценическим» и «внесценическим» пространствами, а для этого — предать гласности мотивы, побудившие изгнать Солженицына из Союза писателей, и демократизировать процедуры писательского участия в системе литературного производства<sup>11</sup>. Наблюдая за жизнью «легалистской» части писательского сообщества, к которой он сам принадлежал, писатель делал вывод о несостоятельности локализованного в «закулисном» пространстве критицизма, поскольку тот, являясь объек-

7 Там же.

8 См. главы «Чего же он хочет» и «Между собакой и волком» в: *Варламов А. Шукшин*. М.: Молодая гвардия, 2015.

9 Авторы статьи справедливо связывают стремление к гласному обсуждению общественно-литературных проблем с выступлением Михаила Ромма (1962) и откликом значительной части писательского сообщества на письмо А. Солженицына IV Съезду советских писателей (1967). Однако, мне кажется, имеет смысл вспомнить еще одну, на сей раз подготовленную и осуществленную национал-консерваторами попытку сделать содержание «почвеннических» бэкстейджей актуальной идеологической повесткой. Речь идет о дискуссии «Классика и мы» (1977). Ее участники, представлявшие Русскую партию, в частности Петр Палиевский и Станислав Куняев, весьма красноречиво сформулировали намерение поменять «правила игры» в пользу традиционалистов и националистов.

10 При обсуждении этого письма в контексте литературной жизни начала 1970-х нужно помнить, что тогда оно обнародовано не было. Отосланное, по словам Астафьева, в Союз писателей, оно не вызвало никакой официальной реакции (см.: *Астафьев В.П.* «Нет мне ответа...» С. 161). Обстоятельства, связанные с написанием и последующей публикацией этого текста, нуждаются в уточнении, однако я ссылаюсь на него, поскольку интерпретация Астафьевым соотношения «публичного» и «закулисного», приравненного к «келейному», кажется мне показательной для настроений, охвативших тогда многих почвенников.

11 *Астафьев В.П.* «Нет мне ответа...» С. 159—161.

том «многоступенчатого» надзора и не имея возможности стать по-настоящему «опубличенным», вызывает своего рода профессиональную эрозию — уже упоминавшееся подчинение «внутреннему цензору». Но насколько астафьевский взгляд репрезентативен для позднесоветского почвенничества? Какие еще варианты концептуализации разрыва между «сценой» и «кулуарами» циркулировали в 1970-е годы в национал-консервативной и в либерально-западнической среде? Ответы на эти вопросы, возможно, наметят новые разграничительные линии внутри сообществ и помогут переопределить границы между ними.

## Александр Дмитриев

# Казус и модель

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_241

Очень интересная и насыщенная сдвоенная статья Ильи Кукулина, Марии Майофис и Марии Четвериковой о позднесоветских бэкстейджах так или иначе ставит важный общеметодологический вопрос о границах изучаемого явления. Что именно стоит считать «позднесоветским», где его границы и хронологические, и культурные? Об этом уже было сломано немало копий в научных и публицистических дебатах — и предмет споров явно останется актуальным и до сих пор.

Наш поворот сюжета касается компаративных аспектов явления — и прежде всего его аналитики. Особенно важным нам представляется ракурс, прямо проговоренный авторами: «Очевидно, такие неформальные договоренности о кооперации или рефлексии чужих кооперативных действий существуют в любом современном обществе, но в позднесоветском их роль была особенно велика. Нормы социального действия, в особенности нормы культурного производства, были не равны для всех и непрозрачны. Этим советское общество напоминало патриархальное или феодальное. Однако, в отличие от патриархального или феодального социума, в СССР у этих норм было еще две особенности: они были неустойчивы и подвержены ряду внешних и локальных влияний».

Далее речь в статье речь идет как раз о партикулярных чертах «проговариваний»/«притираний» деклараций и реалий советского литературного обихода. Эти особенности раскрываются в статье именно в новаторском плане социологического и антропологического анализа «устной истории», глубинных интервью. При этом все равно остается вопрос о соразмерности самой весьма универсальной модели Гофмана и весьма специфического позднесоветского бэкстейджа. Любой специалист по патриархальному или феодальному социуму наверняка приведет множество историй подвижных и переменчивых норм в изучаемых им цивилизациях. Но разве становится — от противного — тогда закономерным и тезис о том, что бэкстейджи были *всегда*? Соблазн расшире-

ния продуктивного кейс-стади довольно велик; но может ли любое несвободное общество в плане его культурного воспроизводства быть увидено в этой оптике, даже если мы ограничимся все-таки XIX—XXI веками? «Неравенство» и «непрозрачность» (отмеченные в цитате) сами по себе необходимый и приятательный объект изучения.

Кажется, тут мы подходим к концептуальному инструментарию анализа «закрытого общества». Тогда наряду с Диной Гусейновой и Катрионой Келли сама Мария Майофис предложила изучать николаевское общество 1830-х и его реакцию на знаковые события (катастрофический пожар в Зимнем дворце) как один из примеров социума такого рода. Интуитивно, кажется, мы понимаем разницу (полу)публичности середины XIX века и середины XX-го; более того — фокусировка авторов на 1960—1980-х делает многие выводы и инструменты «соцреализмологии» от Катарины Кларк до Евгения Добренко тоже хронологически, а главное, идейно нерелевантными для описания этой подцензурной жизни. «Мурти-бинг», образ, воплощенной в гегелевско-тоталитарном облике неотвратимости истории начала 1950-х, так мастерски описанный Чеславом Милошем в его «Порабощенном разуме», тут тоже уже не действует.

Но ведь автор самой социологической модели, Ирвин Гофман, пытался за счет перемены фокуса зрения увидеть и описать тот пласт социальной и культурной реальности, который универсален пусть не исторически, но по крайней мере антропологически. Широта модели как будто не охватывает поставленной задачи реконструкции позднесоветского кейса и как будто задана на вырост, для будущих исследователей. Сказанное совершенно не упрек, скорее попытка подумать над направлениями такого «выроста». Именно характер интервью и особенно его препарирования позволяет увидеть то, что ни мемуары, ни документ, даже такой изощренный, как рефлексивная проза Лидии Гинзбург, не раскрывают. Правила цензуры как правила игры ждут анализа не только в литературной, но и идеологической области. Как рациональнее исследовательски выходить за пределы этих областей, точнее, эти пределы проблематизировать, — наверное, главный вопрос, возникший по мере чтения статьи. Уже заметен потенциал выхода за рамки, например, заслуженно известных моделей А. Юрчака применительно к позднесоветскому — за счет анализа опыта и переживаний «идеалистов» (как их описывает М. Рожанский). Теперь дело не только в опыте, но и в аналитике, в корректности и релевантности сравнительных моделей развития не- и «полусвободных» культур и обществ. Но как вообще покидать пределы «советскости», учитывая, что Гофман и интеракционистская социология с обществами такого типа и природы не работали?..

Андрей Зорин отсылал к свидетельствам Дж.М. Тодда, который привозил для Лидии Гинзбург в последние десятилетия ее жизни работы новейших западных социологов; следы такого чтения в весьма приглаженном виде прочитываются и на страницах поздних монографий Гинзбург, нечасто всерьез изучаемых. Другое дело, что возможности и характер обобщений сейчас не сравнимы с теми, которые были заданы Гинзбург условным семидесятилетним этикетом «рассуждений о литературе», ее ценностях и модальностях. Спасибо авторам сдвоенной статьи за успешную и увлекательную реализацию таких возможностей.

## Культура компромисса: под чертой

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_243

Мы признательны редакции журнала «Новое литературное обозрение» за решение опубликовать нашу «неформатную», очень большую по объему статью и организовать вокруг нее форум. Мы очень благодарны и коллегам, которые своими доброжелательными и поддерживающими отзывами дали дополнительные материалы и стимулы для размышлений о том, как наш исследовательский проект и работа по изучению позднесоветской культурной истории могут быть продолжены после 24 февраля 2022 года. Предлагаемая заметка, как мы надеемся, содержит первые подступы к ответу на этот вопрос.

Евгений Добренко предполагает, что в нашей жизни «по мере усиления разного рода репрессивных и цензурных практик, находящихся в серой зоне легальности», может снова наступить расцвет бэкстейджей и других подобных форм «теневых», «кулуарных» способов лоббирования групповых интересов. Нам представляется, что такая «культура компромисса» действительно была заново выстроена в России 2000—2010-х годов. Ее наиболее явным, эмблематическим выражением стала деятельность той части политических и культурных элит, которую журналисты называли «системными либералами». Однако (и мы уже писали об этом) начиная с 2017 года фигура «либерала, ищущего компромиссы и устраивающего и власти, и интеллигенцию» стала стремительно терять социальный, политический и культурный смысл; одним из знаков перелома ситуации стало дело режиссера Кирилла Серебренникова (подробнее см.: [Кукулин 2017]). После 24 февраля сами основания для деятельности такого рода «промежуточных» фигур исчезли. Поэтому в нашей статье мы все-таки рассматриваем не просто уходящую, но окончательно ушедшую натуру. Если что-то из ситуации 1970-х и сохраняет релевантность при разговоре о современной России, то это наследие глубокого коллективного цинизма, разъедавшего тогдашнее общество. Тем не менее, как показывают рассказы наших информантов, в бэкстейджах участвовали люди самого разного типа, от прожженных циников до последовательных идеалистов. Эти последние стремились с помощью «закулисных» коммуникаций бескорыстно помочь развитию словесности, — насколько, по их представлениям, это было возможно в тех обстоятельствах.

Включение в «игру по правилам» для писателя в СССР предполагало согласие на самоцензуру, участие в кулуарных переговорах и, что важно, *возможность локальных побед*: пробивание «неудобной» статьи или нескольких абзацев в книге, упоминание полугабурированного имени. Это относилось не только к писателям, но и к ученым и ко многим деятелям интеллектуального труда в СССР. Надежда на локальные победы придавала смысл их работе, а сами эти победы и борьба за них способствовала скрытой эволюции позднесоветских институций<sup>1</sup>. В открытых обществах такая эволюция

---

1 О психологии этих локальных побед писал А.Л. Зорин: [Зорин 1998].

происходит благодаря публичным дискуссиям и социальным и техническим инновациям. В СССР же развитие институций напоминало движение паровоза, у которого большие колеса (инновации) заржавели и не вертятся, а маленькие колесики («кулуарные коммуникации») бешено вращаются и потихоньку тащат паровоз вперед — впрочем, с каждым годом все медленнее и медленнее.

Мы согласны с Евгением Добренко в том, что изучение бэкстейджей позволяет многое понять в бесконечной советской борьбе с «групповщиной». Е. Добренко пишет о том, что маниакальный поиск фракционных групп был перенесен в литературу из политики, точнее, из ленинских и сталинских методов борьбы с «уклонами» в партии. Эта практика продолжалась и после смерти Сталина: Хрущев нападал и на «антипартийную» группу своих противников, и на не устраивающие его печатные издания (например, альманах «Литературная Москва»), утверждая, что их авторы, даже если они на самом деле никак не были связаны друг с другом, тоже составляют «группу» [Майофис 2016]. Тем не менее *только* влиянием политики на литературу этот сюжет, видимо, не исчерпывается. Руководство новосозданного Союза писателей в сотрудничестве с НКВД боролось в 1930-е годы с сообществами, в которых участвовали бывшие члены разгромленных литературных групп — от РАППа до конструкторивистов (см., например: [Спецсправка 1992]). Аналогичные процессы, насколько можно судить, шли и в других сферах советского искусства<sup>2</sup>. Иначе говоря, централизация художественной и политической жизни приводила к спонтанному процессу складывания полуподпольных лоббистских групп. Насколько мы можем судить о позднесоветской литературной жизни, сообщества писателей, которых обвиняли или могли бы обвинить в «групповщине», в большинстве случаев не совпадали с кругами авторов конкретных изданий (за исключением разве что журналов типа «Нашего современника» — не просто идеологизированных, но служивших своего рода инструментами культурно-политической мобилизации).

Впрочем, следует помнить, что слово «групповщина» — это советский политически окрашенный ярлык, за которым не стояло социологически отрефлектированного референта. «Групповщиной» могли называть и формирование относительно независимых культурных сообществ, с которыми не удавалось справиться начальству, и деятельность дружеской компании, не ставящей никаких творческих задач, и даже временные тактические союзы людей разных взглядов, направленные на однократное решение сложной проблемы, — как это было, например, в 1954 году, когда очень разные по стилю и воззрениям литераторы «забаллотировали» Всеволода Кочетова, проголосовав против его избрания в правление Ленинградского отделения Союза советских писателей. Для дальнейшего методологического «наведения на резкость» тут будет продуктивно использовать концепцию Бруно Латура, который писал: «Группообразование оставляет гораздо больше следов, чем уже стабилизированные связи, которые по определению могут оставаться безмолвными и невидимыми. <...> Выход в том, чтобы заменить перечень групп, образующих социальные агрегаты... перечнем *элементов*, постоянно присутствующих в разногласиях

2 См., например, обвинения в «групповщине» в адрес друзей и соратников художника Льва Бруни, большей частью выходцев из ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа, работавших в его монументальной мастерской: [Сарабьянов 2009: 130, 131, 138, 141].

по поводу групп» [Латур 2014: 47]<sup>3</sup>. Изучение подобного рода следов (а мы, надемся, и начали такую работу) может вывести нас на группы — уже в социологическом смысле — разной степени «проявленности»: и не вполне оформленные, и недолговременные, и не привязанные ни к каким институциям, и гетерогенные, то есть включающие в себя не только писателей и критиков.

С мыслью Е. Добренко о том, что «позднесоветские практики (брежневской эпохи) отличаются от оттепельных разве что большей укорененностью, рутинизацией», и что в целом «оттепель породила важнейшие темы застоя», мы согласны только частично. Действительно, темы и проблематика легальной литературы 1970-х начали формироваться еще в 1950-е: например, один из столпов «секретарской литературы» брежневского времени Анатолий Иванов опубликовал свой первый роман «Повитель» в 1958 году, и его «шолоховообразная» поэтика уже очень близка к поэтике главных опусов Иванова — «Тени исчезают в полдень» (1963) и «Вечный зов» (1970–1976), телесериалы по которым составляли привычный фон повседневного существования советских граждан в брежневские времена<sup>4</sup>. И все же различие между двумя эпохами есть: в отличие от оттепели, в период «длинных 1970-х» никто в подцензурной литературе не предполагал возможным существенное изменение «правил игры».

Необходимость подлаживаться к идеологическим требованиям (притом что официальная идеология к тому времени представляла собой гетерогенный «микс» из рутинизированного марксизма-ленинизма и русского национализма) в 1970-е годы стала для советских писателей «слоном в комнате» — обстоятельством, оказывающим решающее влияние на жизнь всех участников событий и в то же время не обсуждаемым. Тем не менее почти всех советских писателей, и «почвенников», и «либералов», насколько можно судить по дневникам и другим эго-документам, объединяло чувство ненормальности происходящего, постоянное и привычное, но от этого не становившееся более комфортным. Именно поэтому вопрос Анны Разуваловой — «существовал ли в культурном воображении (конфликтовавших сообществ «почвенников» и «либералов». — *Авт.*) образ «нормального» устройства литературы?» — хотя и абсолютно легитимен, но, возможно, не имеет ответа: у конкретных советских писателей 1970-х мог быть в сознании образ более «правильного» лично для них устройства литературы, но многие из них, насколько можно судить, вообще не представляли себе возможности радикально иной литературной жизни, чем то, что им было известно по опыту<sup>5</sup>.

Нам представляется очень важной мысль А. Разуваловой о разнообразии практик бэкстейджей и их участников и о различиях в «проблематизации пра-

- 
- 3 Здесь следует оговорить, что Латур включает в группы не только людей, но и «не-человеческих акторов». Возможность включения в советские литературные сообщества такого рода акторов — например, писательских поселков Переделкино или Комарово — заслуживает отдельного обсуждения.
  - 4 О значении «секретарской прозы» и снятых по ней сериалов для структурирования исторического воображения позднесоветской аудитории еще в пору их успеха, в 1979 году, писал Лев Гудков: [Гудков 2020].
  - 5 Характерно, что в романе Василия Аксенова «Остров Крым» (1979), где описана «альтернативная» свободная Россия, несколько раз упоминается пресса этой страны, напоминающая американскую, но вообще отсутствует изображение литературной жизни вымышленного Аксеновым общества.

вил в разных сообществах и группах». Безусловно, это разнообразие необходимо изучать, но такая работа потребует предварительных и, скорее всего, довольно сложных источниковедческих разысканий.

На основании наблюдений А. Разуваловой можно предположить, что писатели, осознанно стремившиеся к позиции «идеального исполнителя», могли быть очень требовательными к другим по части соблюдения советских литературных правил. Косвенным доказательством можно считать тот факт, что упомянутый в реплике А. Разуваловой Виктор Астафьев, при подготовке дебютной книги весьма озабоченный своей «правильностью», уже через несколько лет после этого напечатал в пермской газете резкую статью «Это не делает нам чести», наполненную стилистическими придирками к своему молодому коллеге, — с позиции автора, уже вполне овладевшего литературными нормами. Агрессивный пуризм Астафьева вызвал тогда отповедь даже в столичной прессе — от известного критика Зиновия Паперного [Паперный 1963].

Вообще, по-видимому, насколько можно судить по источникам, необходимость договариваться в ситуации очень узкого набора возможностей приводила к искусственному сужению кругозора, «окаменению шеи» участников позднесоветской литературной и в целом культурной жизни. Распространенное в постсоветской русской культуре неумение и нежелание интересоваться другими культурами, которое в нынешних дискуссиях связывают с «имперством», может иметь одной из причин именно эту привычку к ограниченности выбора несколькими ясно видимыми, близко лежащими вариантами. Мы не пытаемся оправдать такие взгляды или «нормализовать» их. Кроме того, конечно, традиция «советской имперскости» тоже имеет большое значение для современной российской культуры. Скорее, мы предлагаем для этого неумения и нежелания более комплексное объяснение, чем предлагалось прежде.

Игорь Нарский советует рассматривать бэкстейджи «не с эссенциалистской позиции, как фрагмент «объективной действительности», а из конструктивистской перспективы, как исследовательский инструмент». Соглашаясь с его позицией методологически, мы все же полагаем выделение этого «инструмента» не вполне произвольным: мы натолкнулись на бэкстейджи, сравнивая известные нам случаи литературной «кулуарной» коммуникации, а потом уже обратили внимание на значимость концептуальной схемы Ирвинга Гофмана для объяснения обнаруженного нами феномена. Мы занимались в нашем исследовании прежде всего литераторами<sup>6</sup>, и мы можем только надеяться, что в дальнейшем сможем проследить пределы применимости концепта бэкстейджей и вариативность такого рода эпизодов не только в зависимости от конкретного сообщества (мысль А. Разуваловой), но и от вида искусства и от сферы социальной жизни, в которых были необходимыми подобные неформальные договоренности.

И. Нарский ставит в своем отзыве важную проблему — в чем были похожи и в чем непохожи советские бэкстейджи на «поломки коммуникации» и закулисные договоренности в других обществах, в том числе в открытых, как современное германское. Мы позволим себе дать предварительный ответ, но сразу вынуждены оговорить, что он эскизный и требует дальнейшего уточнения. Безусловно, среди открытых обществ есть такие, которые основаны на це-

6 Среди наших информантов были люди, участвовавшие в литературном и театральном процессе.

лом ряде неформальных правил, которые заранее неизвестны «чужакам»; известный по литературе пример — британское общество. Главное отличие советского социума от всех примеров открытых обществ состояло в том, что он последовательно выдавал себя за то, чем он не являлся<sup>7</sup>. Это несовпадение приводило к постоянному и ощутимому напряжению между «сценой» и «закулисем». Именно сохранение этого напряжения структурировало коммуникацию в советском обществе. Наследие этой советской коммуникации, деятельность «системных либералов» в политике и в культуре, продлило жизнь бэкстейджей до 2022 года.

Ни в одном из открытых обществ необходимость «кулуарной коммуникации» не требовалось принимать по принципу «все или ничего». Кроме того, ни в одном из таких обществ в XX веке несоблюдение неписаных норм не приводило к настолько последовательной маргинализации субъекта, как это было в СССР.

Советские ритуалы были основаны на идеологических и этических критериях, в которые к 1970-м годам уже мало кто верил и которые были довольно пластичными. Эта особенность советского общества дает основания для ответа на замечания Александра Дмитриева. И. Гофман строил свою концепцию как универсальную — для нас же важнее всего такие ситуации и эпизоды, для которых является конститутивным постоянное *напряжение* между «сценой» и «закулисем», вызванное не только необходимостью для участников ситуации разыгрывать спектакль на публике, но и неопределенностью правил и возможностью их изменить в каждом конкретном случае; об изменении правил «на ходу», насколько можно судить, И. Гофман не думал.

Отклики коллег на нашу статью показывают, что открытый и описанный нами феномен помогает иначе, чем прежде, посмотреть на многие эпизоды советской культурной и интеллектуальной истории. Мы согласны с мыслью Е. Добренко — сегодня необходимо создавать институциональную историю советской литературы, которая будет устроена иначе, чем сумма историй отдельных институций: надо попробовать понять на основе интервью и других документальных источников, как участники подцензурного литературного и редакционно-издательского процесса представляли возможности личного действия — то, что современные социологи называют «агенсу», — и как они связывали свои действия с агенсу других людей, в зависимости от их институциональной принадлежности.

---

7 Собственно, здесь мы опираемся на мысль советского историка-античника С.Л. Утченко, который, намекая в 1965 году на черты сходства между советским государством и правлением Октавиана Августа, писал: «Принципат Августа — едва ли не первый в истории пример режима, основанного на политическом лицемерии, да еще возведенном в принцип. Это — государственная система (с течением времени довольно четко сложившаяся и выраженная), которая совершенно сознательно и цинично выдавалась официальной пропагандой не за то, чем она была на самом деле» [Утченко 1965: 267–268].



## Библиография / References

- [Гудков 2020] — Гудков Л. Социальный процесс и литературные образцы (1979) // Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт. 2-е изд., доп. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 153—214.
- (Gudkov L. Sotsialnyy protsess i literaturnye obraztsy (1979) // Gudkov L., Dubin B. Literatura kak sotsial'nyy institut. 2<sup>nd</sup> ed., enl. Moscow, 2020. P. 153—214.)
- [Зорин 1998] — Зорин А.Л. От Галича к Пригову // Семидесятые как предмет истории русской культуры. М.; Венеция: Объединенное гуманитарное издательство, 1998. С. 153—166. (Россия/Russia. Вып. 1(9)).
- (Zorin A.L. Ot Galicha k Prigovu // Semidesyatye kak predmet istorii russkoy kul'tury. Moscow; Venice, 1998. P. 153—166. (Rossiya/Russia. Iss. 1(9)).)
- [Кукулин 2017] — Кукулин И. В тени завтрашнего дня. Сезон 2-й, серия 24-я // Ab Imperio. 2017. № 2. С. 225—255.
- (Kukulin I. V teni zavtrashnego dnya. Sezon 2-y, seriya 24-ya // Ab Imperio. 2017. № 2. P. 225—255.)
- [Латур 2014] — Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.
- (Latour B. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory / Ed. by S. Gavrilenko. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Майофис 2016] — Майофис М.Л. Двухпартийная организация и двухпартийная литература?: Политическое воображение советских писателей и становление позднесоветской культурной парадигмы (конец 1956 — начало 1957 гг.) // Ab Imperio. 2016. № 3. С. 267—309.
- (Mayofis M.L. Dvukhpartijnaya organizatsiya i dvukhpartijnaya literatura?: Politicheskoe voobrazhenie sovetskikh pisateley i stanovlenie pozdnesovetskoy kul'turnoy paradigmy (konets 1956 — nachalo 1957 gg.) // Ab Imperio. 2016. № 3. P. 267—309.)
- [Паперный 1963] — Паперный З. Будущий лось, или Это не делает нам чести // Паперный З. Самое трудное: Статьи. М.: Советский писатель, 1963. С. 426—429.
- (Paperny Z. Buduchiy los', ili Eto ne delaet nam chesti // Paperny Z. Samoe trudnoe: Stat'i. Moscow, 1963. P. 426—429.)
- [Сарабьянов 2009] — Сарабьянов А. Жизнеописание художника Льва Бруни. М.: РА, 2009.
- (Sarab'yanov A. Zhizneopisanie khudozhnika L'va Bruni. Moscow, 2009.)
- [Спецсправка 1992] — Спецсправка секретно-политического отдела ГУТБ НКВД СССР о настроениях среди писателей. 09.01.1937 // De visu. 1992. № 0. С. 35—38 (<https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/58257> (дата обращения: 15.04.2022)).
- (Spetspravka sekretno-politicheskogo otdela GUGB NKVD SSSR o nastroeniyakh sredi pisateley. 09.01.1937 // De visu. 1992. № 0. P. 35—38 (<https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/58257> (accessed: 15.04.2022)).)
- [Утченко 1965] — Утченко С.Л. Кризис и падение Римской республики. М.: Наука, 1965.
- (Utchenko S.L. Krizis i padenie Rimskoy respubliki. Moscow, 1965.)

# Бунин Revisited

Евгений Пономарев

## Посмертные произведения Ивана Бунина:

ОШИБКИ ПУБЛИКАТОРОВ И ВОССТАНОВЛЕННЫЙ ТЕКСТ<sup>1</sup>

Evgeny Ponomarev

The Posthumous Works of Ivan Bunin: Publishers' Mistakes and Restored Texts

**Евгений Рудольфович Пономарев** (ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН; профессор РГПУ им. А.И. Герцена, доктор филологических наук) eponomarev@mail.ru.

**Ключевые слова:** Бунин, рассказы, круг *Темных аллей*, посмертные произведения, научная републикация

УДК: 82-32 + 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_249

Статья посвящена четырнадцати рассказам И.А. Бунина, не публиковавшимся автором при жизни и опубликованным в 1950—1980-е годы наследниками писателя. Публикации осуществлялись без текстологического исследования, без анализа редакций и вариантов; иногда основным текстом по желанию публикатора становилась промежуточная редакция. В ряде случаев публикаторы неверно прочитали бунинский текст. Автор статьи рассказывает о результатах проведенного им текстологического исследования, а также о специфике тех четырнадцати текстов, которые требуют републикации на научной основе. Статья предваряет подготовленную автором научную републикацию четырнадцати рассказов Бунина.

**Evgeny Ponomarev** (Dr. habil.; Lead Researcher, Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences; Professor, The Herzen State Pedagogical University of Russia) eponomarev@mail.ru.

**Key words:** Bunin, short stories, circle of the *Dark Avenues*, posthumous works, academic republication

UDC: 82-32 + 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_249

The article is on 14 stories by Ivan Bunin that were not published by the author during his lifetime and were published after his death by his descendants from the 1950s through the 1980s. The publications were carried out without researching the text and without analyzing the editing and different versions. Sometimes an intermediate version became the main text at the request of the publisher. In a number of cases, publishers misread Bunin's text. The article's author reports on the results of his research on the texts, as well as and the specifics of those 14 texts that require republication based on his research. The article precedes the academic republication of 14 stories by Bunin prepared by the article's author.

1 Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке РНФ в рамках научного проекта № 17-18-01410-П «Академический Бунин: Источниковедение, текстология, методология».

В собраниях сочинений и некоторых отдельных изданиях прозы И.А. Бунина публикуются рассказы, не напечатанные автором при жизни (см., например: [Бунин 1988: 556—568]). Эти тексты (всего их четырнадцать, но многие издания выбирают лишь часть из них), сохранившиеся в архиве писателя, впервые увидели свет на страницах нью-йоркского «Нового журнала» с конца 1950-х до конца 1980-х годов благодаря наследникам писателя — В.Н. Буниной, Л.Ф. Зурову, М.Э. Грин (несколько рассказов опубликовал Ю.В. Мальцев с разрешения М.Э. Грин). Рассказы, увидевшие свет до 1970 года, были перепечатаны в СССР в том «Литературного наследства», приуроченного к столетию И.А. Бунина. Рассказы, опубликованные позднее, были впервые напечатаны в СССР в новаторском для конца 1980-х годов собрании сочинений Бунина, ссылка на которое дана выше. Не печатались в СССР рассказы «Au secours!», «Мария Стюарт», «Письма», «Кибитка». Эти четыре произведения стали доступны российскому читателю уже в постсоветское время.

Все четырнадцать рассказов до сих пор читаются — как широкой публикой, так и специалистами — по тексту первых публикаций. Но, как показывает архивное исследование, эти тексты примерны и в некоторых случаях принципиально неверны. Все перечисленные публикаторы бунинского наследия, к сожалению, не имели текстологической подготовки, поэтому нередко допускали ошибки при чтении рукописей — иногда весьма серьезные. Нередко они выбирали для публикации не последнюю авторскую редакцию, а редакцию промежуточную. В тех же случаях, когда текст существует в двух равнозначных редакциях, они выбирали одну из редакций «на глаз».

По этой причине все четырнадцать рассказов Бунина, впервые опубликованные наследниками Бунина, требуют научной републикации, которая следует за настоящей статьей. Для каждого из четырнадцати рассказов проведено текстологическое исследование (все сохранившиеся источники текста перечислены в комментариях к каждому рассказу, восстановлена история текстов), на основе которого устанавливается основной текст произведения. В некоторых случаях основным текстом остается текст, выбранный первым публикатором, в иных случаях — основным текстом становится другой вариант или редакция текста. В отличие от первых публикаторов, вообще не задававшихся этим вопросом, мы приводим в комментарии к каждому рассказу обоснование выбора основного текста. В двух случаях выбор основного текста затруднителен, ибо два варианта текста рассказа «Ахмат» и две редакции рассказа «Далекий пожар» существенно различаются по смыслу (подробнее см. ниже); при этом невозможно определить, какой из текстов более ранний. С точки зрения истории текста это две параллельно созданные версии одного произведения. Мы печатаем их рядом — и полагаем, что тексты этих рассказов должны сохранить «стереоэффект», свойственный поздней бунинской прозе.

Републикация предлагает читателям (как специалистам, так и широкой публике) восстановленный по рукописям текст рассказов. Иными словами — верный текст рассказов, освобожденный от ошибок первых публикаторов. Иногда это весьма существенное изменение уже привычного текста: так, неоконченный рассказ «Крым» до сих пор был известен без начала и без последних абзацев — как напечатала его В.Н. Бунина в 1959 году. В большинстве случаев это изменение касается отдельных деталей. Например, в рассказе «Модест» словосочетание «такие жида» Л.Ф. Зуров прочитал как «такие жуки». Не исключаем, что первый публикатор сознательно заменил одно слово на другое из

соображений политкорректности. Во всех дальнейших перепечатках «жуки» сохранились, хотя появление этого слова в контексте рассказа объяснить сложно. В последнем абзаце рассказа «Мария Стюарт» публикатор напечатал «Марья Николаевна». У Бунина же в этой фразе «Марья Николавна» — просторечное написание создает важную антитезу полному звучанию имени-отчества героини («Мария Николаевна») в первом и втором абзаце: «Все, почтительно и восхищенно обращаясь к ней, четко выговаривают ее имя-отчество».

В рассказе «Когда я впервые» изменилось одно слово (нейтральное «напрямик» появилось вместо просторечного «напрямки») — и пропал важный смысловой оттенок. В «Але» из фразы «теплое милое утро» выпало «теплое», и мысли героя получили черты девичьего языка, что здесь совершенно не нужно. В Ривьере в последнем предложении первый публикатор пропустил сочетание «и холодный» (о кончике языка) — это не так важно для общего художественного смысла, но важно для передачи бунинской чувственности. Кроме того, в «Ривьере» изменились авторские написания ряда заимствованных слов («холлях отелей», «пенснэ»). В настоящей публикации эти написания восстанавливаются — они важны для языкового колорита эпохи.

Укажем и на неточные переводы французских диалогов в рассказе «Новая шубка», которые с первой публикации сопровождают этот текст. Исправив по авторизованной машинописи последовательность первых реплик в ресторане, несколько сбившихся в опубликованной М.Э. Грин версии, мы предложили и новый перевод реплик с французского языка на русский — взамен не слишком точного старого, до сих пор воспроизводящегося на сайтах, выкладывающих тексты Бунина [Бунин б.г.]. Собственно, в бунинском тексте важна мельчайшая деталь — и небрежность перевода некоторые детали затушевывает. Перевод, по-видимому, должен смыкаться с комментарием — именно так мы сделали с загадочным словом *fogas*, ранее остававшимся непереуевденным. К ряду текстов Бунина требуется и общекультурный комментарий: например, «завтракать» и в «Новой шубке», и во всех бунинских записях, включая дневниковые, означает «ланч» — в сегодняшнем русском языке это скорее *обедать*; *обедать* же у Бунина означает *ужинать* — это европейский обед, начинающийся в шесть-семь часов вечера.

Языковой и текстологический комментарий требуется к финалу рассказа «Мария Стюарт» (в настоящее время этот финал, надо думать, совершенно не понятен широкой публике). Во-первых, стоит учитывать историю текста. Первоначально рассказ заканчивался фразой актера Градова: «Да и не шутка, ангел мой, жизнь с такой донной стервозой, как Марья Николавна. Тут ног лишишься, а не то что члена». Позднее Бунин исправил финальную фразу, найдя не столь неприличную и более яркую: «Мария Стюарт! А эта Мария Стюарт задницу через ять пишет!». Тут, во-вторых, требуется комментарий из сферы истории русского правописания. Слово *задница* и в старой (до 1918 года), и в новой русской орфографии пишется одинаково. Герой приписывает жене глупейшую орфографическую ошибку: *заднѣца*. Правила употребления буквы ъ обычно заучивались гимназистами. Во фразе Градова можно прочитать косвенное указание на то, что артистка Карелина не училась в гимназии (что вполне возможно для биографии артистки) и прямое указание на ее необразованность и некультурность. Новая фраза внесена черными чернилами (вероятно, вскоре после создания машинописи). Последний слой правки (синей шариковой ручкой) добавляет перед восклицанием «Мария Стюарт!» еще

одно восклицание «Королева!». Бунин ищет пуант рассказа и усиливает его с каждой новой правкой.

Поиск пуанта (наряду с поиском более приличных выражений) можно отметить и в рассказах «Кибитка» и «Ривьера» (еще более вольных по содержанию, чем «Мария Стюарт»). Мы частично привели в подстрочных примечаниях к текстам этих рассказов более ранние текстовые варианты: читатель сможет ощутить динамику бунинского текста последних десятилетий. Типологически правка эти произведений близка правке рассказов «О. Никон» и «Дура» (впервые опубликованы автором настоящей статьи в 2019 году), для которых Бунин создал вторую редакцию с более приличным сюжетом, но так и не напечатал [Бунин 2019: 94–104].

В случаях, когда в качестве основного текста выбран не тот вариант текста, что был выбран первым публикатором, может меняться структура произведения. Например, в рассказе «Лита» (по сравнению с привычным для читателя вариантом) существенно меняется диалог персонажей и их психологические характеристики. Когда же публикуются два равнозначных варианта текста, читатель сам может увидеть поэтику различий. Диалог во второй половине рассказа «Ахмат» в двух вариантах более или менее стабилен (различается семантически несущественными мелочами), основной поиск точных выражений разворачивается в первой части — описании бабы на сносях: почти в каждом предложении добавляются или исключаются важные детали. В рассказе «Далекий пожар» обратная ситуация. Первая часть — созерцание дальнего пожара — почти не различается в двух текстовых версиях (отличие первой версии от второй всего в двух эпитетах, мы описали их в подстраничных сносках), существенное различие отмечаем во второй части — в диалоге. Именно здесь разворачивается поиск нужных Бунину значений. Одна лишняя реплика и несколько лишних слов во второй версии текста настолько существенны, что меняют весь смысл эпизода. Если использовать определение С.А. Рейсера, перед нами две разные редакции рассказа: одно лишнее слово и одна лишняя реплика меняют семантику всего произведения [Рейсер 1978: 37].

В первой редакции вопрос героя звучит обычным приглашением к повторению любовных слов: «Ты меня любишь?» Во второй редакции появляется дополнительный смысл: «Ты меня еще любишь?» Тут дело обстоит сложнее: можно подумать, что у любовников что-то не ладится. Она отвечает как мудрая женщина, почти по-матерински — этот материнский тон во многом объясняет сложности их совместной жизни. В первой редакции ответ разбит вопросом героя, пуантом оказывается отвлеченная философская банальность. Во второй редакции проходящая любовь выходит на первый план. Это уже не меланхолическое размышление на тему быстро утекающей жизни, это размышление именно об их любви, которая рано или поздно пройдет.

Нежелание автора рассказов остановиться на одной текстовой версии, сохранение в архиве двух разных вариантов/редакций одного рассказа (во многом близкая текстологическая ситуация сложилась и с рассказом «Au secours!» — см. комментарии к нему) свидетельствует о новаторском, почти современном мышлении Бунина-писателя в 1940-е годы и начале 1950-х годов. Не только два возможных финала (ни от одного из которых нельзя отказаться), но и два разных варианта развития сюжета (два альтернативных сюжета), разворачивающегося в деталях, — но у Бунина, как известно, именно в деталях и развивается сюжет — существуют параллельно.

Все эти четырнадцать рассказов входят в круг «Темных аллей» [Пономарев 2019]; в них, как и во всем этом круге, важна не только любовная тематика, но и экспериментальный характер поздней бунинской прозы. Характерное для «Темных аллей» растворение новеллы [Пономарев 2018] мы видим в рассказе «Крым» (во многом параллельном рассказу «Кавказ» и как бы вырастающем из неразвернутого намека в «Жизни Арсеньева») и рассказе «Десятого сентября». Краткие рассказы, созданные в середине 1940-х годов и позднее, испытывают разного рода новаторские нарративные ходы. Среди них есть «дискурсивные рассказы», где предметом изображения становится диалог между героями («Когда я впервые...», «Новая шубка»). Более сложным вариантом «дискурсивного повествования» можно назвать миниатюры, в которых диалог становится частью «большого мира» — в соединении с лаконично-ярким описанием ситуации, вызвавшей диалог («Далекий пожар», «Ахмат»). Некоторым усложнением этой структуры кажется рассказ «Письма», где в художественный текст вводится текст внешний, нелитературный — любовные письма оставленного мужа. Этот третий голос из «большого мира» придает диалогу особую остроту. Отметим, что внешний нелитературный текст громко звучит и в рассказе «Новая шубка» — это текст ресторанного меню, которое читают герои. Наконец, особый вариант дискурсивности — оксюморонная «дискурсивность без слов», где диалог заменен молчаливыми поступками героев, наряду с развернутым описанием «большого мира» вокруг них, разворачивается в рассказе «Ривьера» — бунинском «Выхожу один я на дорогу...» (это типологическое сравнение затрагивает и место текста в творчестве автора — подобие художественного завещания, написанного уже как бы взглядом «оттуда», и тему — ночную тайну божественного мира).

Новаторский характер поздней прозы Бунина придает особенную необходимость републикации — и определению новых основных текстов — четырнадцати посмертно опубликованных произведений писателя. Любое пропущенное или произвольно вставленное, неверно прочитанное слово, а иногда и неточность знаков препинания меняет семантику рассказа. Републикация рассказов по рукописям или авторизованной машинописки восстанавливают бунинское звучание текста.

Отдельный вопрос составляет авторская датировка текстов. Бунин в последние годы жизни часто датирует не завершение работы над рассказом, а, напротив, ее начало — или даже появление замысла произведения (вероятно, так следует понимать 1903 год, поставленный автором в некоторых источниках текста под рассказом «Десятого сентября»). Интересно, что четыре из четырнадцати рассказов («Модест», «Мария Стюарт», «Кибитка», «Аля») имеют одну и ту же авторскую дату: 16.10.1944. Для «Марии Стюарт» эта датировка была исправлена на 16.10.48. Вряд ли писатель правил текст день в день четыре года спустя. Вероятно, окончательная правка сделана в 1948 году, но в неизвестный нам день.

Окончательные версии многих рассказов не могут датироваться авторскими датами. Если под рассказом рукой Бунина выведен 1944 год, а последняя версия рассказа создана с использованием шариковой ручки (появившейся у Бунина лишь в самом конце 1940-х годов), мы не можем принять авторскую дату в качестве окончательной. Таким образом, к авторским датировкам рассказов следует относиться с изрядной долей скепсиса.

Мы публикуем четырнадцать рассказов в хронологическом порядке — насколько он может быть восстановлен исследователем. Сначала идут расска-

зы, для которых можно принять авторскую датировку в качестве окончательной: отсутствие правки химическим карандашом (появился у Бунина по окончании Второй мировой войны) и шариковой ручкой означает, что текст в окончательном виде сложился к середине 1940-х. Затем идут рассказы, которые, по-видимому, были задуманы и начаты в середине 1940-х, но завершались в конце 1940-х — начале 1950-х (правка шариковой ручкой).

Автор благодарит Русский архив в Лидсе (Великобритания) за доступ к рукописям Бунина и его хранителя Ричарда Дэвиса за многолетнее сотрудничество, всестороннюю помощь в работе и ценные советы.

## Библиография / References

- [Бунин б.г.] — *Бунин И.А.* Новая шубка // <http://bunin-lit.ru/bunin/rasskaz/novaya-shubka.htm> (дата обращения: 14.07.2021).  
(*Bunin I.A.* Novaya shubka // <http://bunin-lit.ru/bunin/rasskaz/novaya-shubka.htm> (accessed: 14.07.2021).)
- [Бунин 1988] — *Бунин И.А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1988.  
(*Bunin I.A.* Sbranie sochineniy: In 6 vols. Vol. 5. Moscow, 1988.)
- [Бунин 2019] — *И.А. Бунин.* Новые исследования и материалы. Кн. 1. Серия: Литературное наследство. Т. 110. М.: ИМЛИ РАН, 2019.  
(*I.A. Bunin.* Novye materialy i issledovaniya. Vk. 1. Series: Literaturnoe nasledstvo. Vol. 110. Moscow, 2019.)
- [Пономарев 2018] — *Пономарев Е.Р.* Интертекст «Темных аллей». Растворение новеллы в позднем творчестве И.А. Бунина // Новое литературное обозрение. 2018. № 150. С. 186—203.  
(*Ponomarev E.* Intertekst "Temnykh alley". Rastvorenie novelly v pozdnem tvorchestve I.A. Bunina // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 150. P. 186—203.)
- [Пономарев 2019] — *Пономарев Е.Р.* Преодолевший модернизм: Творчество И.А. Бунина эмигрантского периода. М.: Литфакт, 2019.  
(*Ponomarev E.* Preodolevshiy modernism. Tvorchestvo I.A. Bunina emigrantskogo perioda. Moscow, 2019.)
- [Рейсер 1978] — *Рейсер С.А.* Основы текстологии. Л.: Просвещение, 1978.  
(*Rejser S.A.* Osnovy tekstologii, Leningrad, 1978.)

## Посмертные произведения

(РЕПУБЛИКАЦИЯ ЧЕТЫРНАДЦАТИ РАССКАЗОВ  
НА ОСНОВЕ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ)

10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_255

### Крым

Под вечер, за Харьковом, поезд неожиданно остановился в поле. Опустили окно в коридоре, облокотились, обнявшись, — все еще не привык к ее девичьему телу и, с волнением чувствуя его, спросил у проходившего под окном кондуктора, что случилось. Кондуктор не ответил. Прошло десять, пятнадцать минут — поезд все стоит. Тишина, опускающееся солнце... Хлеба, жаворонки.

Шепотом, с приятным страхом, блестя глазами:

— Милый, какое-нибудь несчастье...

И опять ожидание, тишина. Из всех других окон тоже глядят. Но вот какой-то шум вдали — ближе, ближе, слышнее... Совсем высунулись, ее щека и волосы касаются его лица, под натянувшейся блузкой явно обозначились груди, с жадной нежностью поцеловал ее в шею... А впереди уже грохот — и видно: жутко-торжественно несется встречный поезд — в два локомотива... Оглушив, сверкая синими вагонами в золотых орлах, пронесся и стало стихать, исчезать из глаз: императорский, из Крыма.

С облегчением вернулись в купе, поезд тронулся... Села к нему на колени. Целуя ее руку, спросил:

— Испугалась?

Детски уронила голову к нему на плечо, кокетливо:

— Испугалась...

Проснулись оба в утреннем полусвете купе. Вскочив, отдернул вишневую занавеску на окне, опустил стекло: поезд стоит на какой-то маленькой станции, стены вокзала увиты диким виноградом; за станцией небо светло, розовато, но солнца еще нет. Свежо. Высунулся — синяя стена под окнами вагона покрыта утренней росой<sup>2</sup>.

Вышли в Бахчисарае. Утреннее солнце уже печет. С версту до города, в большой коляске, подымающей белую пыль. На козлах ушастый, широкоплечий, большой татарин.

Деревянная гостиница на главной улице.

Чай с бубликами.

— Ну, идем в Хан-Сарай.

— Во дворец?

---

1 Тексты И.А. Бунина публикуются с разрешения The Ivan and Vera Bunin Estate © 2021. Публикация подготовлена в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 17-18-01410-П «Академический Бунин: Источниковедение, текстология, методология».

2 *Карандашом над словом утренней написано: пылью.*



- Да. Хан-Сарай значит ханский дворец.  
— Как странно. По-русски сарай совсем не дворец.  
За окнами пустого, тихого дворца светлая зелень шелковиц. Водоем без воды.  
— Тут купались султанские жены. Это меня волнует. Вот по этому мраморному полу они ходили маленькими босыми, белыми ногами...  
— Не смей думать о них!  
— Не буду, не буду. Да, они, верно, босиком и не ходили. В деревянных сандалиях, я думаю. Хотя это тоже не плохо.  
— Как тебе не стыдно говорить мне это!  
— Да я же шучу. Лучше посмотри — вот он, знаменитый «фонтан слез»...<sup>3</sup>

Беспечно ожидая хана,  
Вокруг игривого фонтана  
На шелковых коврах оне  
Толпою резвою сидели  
И с детской радостью глядели,  
Как рыба в ясной глубине  
На мраморном ходила дне.  
Нарочно к ней на дно иные  
Роняли серьги золотые.  
Кругом невольницы меж тем  
Шербет носили ароматный,  
И песнью звонкой и приятной  
Вдруг огласили весь гарем<sup>4</sup>.

Мертвое Чуфут-Кале. Помпея.

Потом пещерный город в лесистых горах. Ездили туда верхами. Пустыня, тишина, — только переливчатое пение дроздов... Кости на вершине сопки, в пещере...

Белый, веселый, с светлой зеленью Севастополь. Завтрак в гостинице на мысу у моря. Бычки зеленки. Сон. Выехали перед вечером, наняв до Ялты парного извозчика под белым тентом.

Ночь в гостинице у Байдарских ворот. Ужин. Прогулка за воротами. Лунная, но неясная ночь, небо как бы в легком пару. Мертвая тишина, далеко, глубоко внизу шум моря, кипит у берегов серебро...

— И еще тысячи, тысячи лет все так же будет кипеть и шуметь... Зачем? Почему?

Остановились. Обнял, глядя ей в лицо в лунном свете.

— Ты меня любишь?

— Люблю и всю, всю жизнь буду любить! А ты?

— Мне особенно хочется побывать с тобой в Гурзуфе. Прежде, во времена Пушкина, лучше говорили: Юрзуф. Был я там еще в ранней молодости, ходил на Аю-Даг... Молодой, одинокий...

Там, где море вечно плещет  
На пустынные скалы...

3 В ЧА карандашом на полях: Сюда стихи Пушкина *Надпись повторена в М-2.*

4 Цитата из «Бахчисарайского фонтана» в ЧА отсутствует. Восстановлена по М-1.

— Две строки — и целая дивная картина!

Где луна теплее блещет  
В сладкий час вечерней мглы...

— Что ни слово, то волшебство.

— Прочти все до конца. Я тоже ужасно люблю это.

Стал читать и побледнел, когда дошел до седьмой строфы<sup>5</sup>:

Но когда коварны очи  
Очаруют вдруг тебя  
Иль уста во мраке ночи  
Поцелуют не любя...

Одна из самых нежных и страстных ночей в этой маленькой дерев<енской> гостинице у Ворот.

На заре, как молодые петушки, кричали орлята. Бледность и свежесть утра в окно, закрытое только сквозными ставнями.

— Проснулась? Селям алейкум, радость моя! Это по-татарски — здравствуй значит. А ты должна сказать: Саубдул <так!>, то есть будь здоров. Или: Кошкильды! — добро пожаловать!

Она потянула его на себя, шепча:

— Кошкильды...

— Якшій, якшій!

— Погоди, я получше лягу... Что значит — якшій?

— Это значит — ладно... Ах, Боже мой! Поцелуй, поцелуй меня...

За чаем. Она, смеясь:

— Якшій! Ну скажи еще что-нибудь по-татарски.

— А еще я ничего не знаю. Знаю «чурék» — это лепешки из кукурузной муки. Еще чувяки...

— Ну, это и я знаю. Это мягкие туфли без каблучков.

— А пешкék? Вот и не знаешь. А это значит подарок. Еще знаю — гурдá.

— Что это — гурдá?

— Старинная, очень ценная шашка. Ля Иллях иль Алла! А по-арабски немного иначе: Ла Илла́ха илла-лла́! Это значит — нет Бога, кроме Бога. А теперь татары празднуют Байрам, самый большой мусульманский праздник. Как раз теперь, в начале сентября<sup>6</sup>.

— Ах, какой ты умный! Ну пойдй ко мне!

И вскочив на колени к нему, обвивает его шею руками и прижимается щекой к его щеке.

— Тебе хорошо со мной, радость моя?

Передохнув от счастья:

---

5 *На полях этого листа в ЧА записано:* Обрывы под монастырем св. Георгия (возле Севастополя). Могила Н.Я. Данилевского в его имении возле Байдар, в парке, в «Кипарисовой зале».

6 *На левых полях листа вписано:* А молятся они пять раз в день: при восходе солнца, в полдень, в три часа дня, после заката и при наступлении темноты. *На правых полях вписано:* Аллаху акбар. Áтаду анна́ Лаиллах иллалах; áтаду анна Мухаммед арасуллалах. Хейа аллас салах, хейа алалахаллах. Аллаху акбар. Лаилаха иллах. Бог велик. Исповедую, что нет Бога кроме Бога. И Магомет его пророк. Приступайте к молитве, пр<иступайте> к обряду. Бог велик. Нет Б<ога>, кр<оме> Б<ога>.

— Так хорошо, так хорошо! Ля Иллях... Нет никого, кроме тебя!

— И не будет?

— Нет, нет, никогда! А у тебя?

— Это я уже говорил тебе. «А в повторении нет пользы», как говорила Шахразада.

— Есть, есть, есть!

—

Муэзин был противный мальчишка красавчик. Совершенно девичье нежное лицо.

—

У старика татарина глубокие глазницы — как у старой лошади.

Невысок, кривоног, крепок, широкозад.

Куртка из грубой шерсти. Мотня шаровар, очень узких книзу — на голених и на щиколках. Шерст<янные> чулки, бабуши из цельной кожи.

—

Кумган — татарский глиняный кувшин, высокий, с узким горлом. Даже в самые жаркие дни вода в нем всегда холодная.

—

Неподвижная горячая жара, ослепительно белая глубокая пыль дороги, скрипучая мажара.

—

Жаркая, радостная, в горах молчаливая осень...

— А потом, друг мой, будет Москва, холодный дождь и крупа — сечет по верху пролетки, по прижатым ушам, по седелке бокастого, с обтрепанным хвостом извощичьего мерина-барабана.

—

Пароход был переполнен еще с Одессы. При входе в Ялгинскую бухту все стояли на палубе, облокотясь на поручни по левому борту, глядя на приближающийся<ся> уже темный полукруг гор над городком у их подножия, на огни набережной и кое-где выше. Зажгли и на пароходе огни — отличительные — и электричество в рубке, где стало сразу тепло и весело. Стекланные звонки паровозного телеграфа, «малый ход, малый!». Темные горы совсем обступили. Запах воды бухты и горящего кизяка — крымский, татарский.

По набережной крупной ровной рысью на парном извошике в белом. Просторная, покойная коляска. В набережную бухает мертвая зыбь, уже ночная, сонная, арбузный запах ее. Вечерний южный, теплый, уютный, приветливый вид открытых и освещенных магазинов, гуляющая толпа...

Гостиница «Франция» на набережной. Обед — отварная кефаль, белое «Абрау».

—

Свет высоких фонарей над набережной. За ней густая темь, черная смола воды.

*<Вторая половина 1930-х — середина 1940-х гг.>*

Источники текста: 1) ЧА с правкой чернилами того же цвета, отражающей работу над текстом в процессе написания, и более поздняя правка карандашом (РАЛ. MS 1066/149); 2) три экземпляра одной М-1, два из трех — с исправленными опечатками рукой В.Н. Буниной, третий экземпляр с утраченной последней страницей.

Машинописный текст учитывает оба слоя правки ЧА, но обрывается ранее, чем черновой автограф. В некоторых случаях (отдельные грамматические формы, детали повествования) текст Бунина перепечатан с ошибками — по-видимому, В.Н. Бунина не всегда разбирала ЧА (РАЛ. MS 1066/150—152); 3) М-2 с пронумерованными листами начиная с номера 1, с середины рассказа (выпущены полтора листа начала). Ряд исправлений, сделанных в ЧА карандашом, приведены в скобках. По-видимому, перепечатка выполнена В.Н. Буниной после смерти И.А. Бунина в процессе разбора архива (РАЛ. MS 1066/153).

Публикуется по черновому автографу в сопоставлении с машинописными копиями. Стихотворная цитата из поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан», отсутствующая в автографе, восстановлена по машинописи.

Датируется примерно по качеству бумаги, хорошему почерку и по отсутствию правки шариковой ручкой.

Опубликовано В.Н. Буниной (Новый журнал. 1959. № 57. С. 14—17) — без начала и без конца, со значительным количеством ошибок. Перепечатано в СССР в Т. 84 ЛН.

## Au Secours!

Мелкий парижский дождь поздним вечером, тесная толпа под черными блестящими зонтиками возле входа в метро, в свете фонаря, пестром от дождя, за толпой резкий крик женщины, от кого-то отбивающейся:

— Non! Ne me quitte pas, Gaston! Je t'en supplie, Gaston! Je t'en supplie... Ah! Mais voyons, monsieur, vous êtes fou! Laissez-moi! Mais lâches-moi, voyons! Vous me faites mal, espèce de brute! Je vais manquer mon train! Allez-vous-en! C'est notre affaire, à nous! Je ne l'ai pas blessé! Vous n'avez pas le droit de me tirer comme ça, sale brutes que vous êtes! Mais non, mais non! Je suis forte, je suis très forte! Au secours-ours!<sup>7</sup>

Толпа стоит молча, неподвижно, лица спокойны, бесстрастны.

*<Вторая половина апреля 1944 г.>*

Источники текста: ЧА с правкой (РАЛ. MS 1066/85) и А без исправлений (РАЛ. MS 1066/86). Судя по отсутствию исправлений и по более лаконичному варианту текста (сокращения могли быть сделаны непосредственно при переписке чернового автографа) чистовой автограф более поздний вариант, подготовленный автором для последующей публикации.

Печатается по А (РАЛ. MS 1066/86).

Датируется с опорой на авторскую дату в ЧА: 18.4.44. Вероятно, А создан несколько позднее.

Опубликовано Ю.В. Мальцевым (Новый журнал. 1987. Кн. 168—169. С. 75) по ЧА.

---

7 Нет! Не оставляй меня, Гастон! Умоляю тебя, Гастон! Я тебя умоляю... А! Да что вы, месье, вы с ума сошли! Оставьте меня! Да отпустите же меня, ну! Вы мне делаете больно, грубиян! Я опоздаю на поезд! Убирайтесь! Это наше дело! Я его не била! Вы не имеете права тащить меня так, грязное животное! Ах, нет, нет! Я же сильная, я очень сильная! На помо-ощь! (*фр.*).

## «Когда я впервые...»

Ходит по его большому кабинету в необычное время, в одиннадцатом часу темного петербургского утра, горячо говорит, слушая только себя, — тонкая кожа щек горит розовыми пятнами, продолговатое лицо очень похорошело:

— Когда я впервые...

Уже забыла, что хотела сказать только одно, — «просто и честно» признаться в своей любви к другому, — упивается теперь своей театральностью:

— Когда я полюбила тебя или вообразила, что люблю... Когда я, неопытная, не знающая жизни, доверчивая девочка, впервые взглянула в лицо действительности...

Внезапно вошла к нему в халате, после ванны, вся пахнувшая миндальным мылом, с красиво убранными блестящими волосами, и сама чувствует, что должен чувствовать он, глядя на движения ее высокого тела под мягкой фланелью, подпоясанной длинным шнуром, на то, как открываются от быстрой ходьбы ее длинные ноги в натянутых черных чулках.

— Я решила наконец просто и честно, как порядочная женщина, положить конец тому двусмысленному положению, которое образовалось между нами — лично для меня, по крайней мере...

Он, повернувшись в кресле возле письменного стола, уже одетый с утренней тщательностью для выезда в город, слушает идиотически, думает «положить, наконец, конец!» и делает вид, что очень занят стряхиванием в пепельницу пепла с папиросы. Бормочет фальшиво-дружески:

— Да, да, пожалуйста, говори все откровенно, напрямки... И поверь, что я сумею стать выше эгоистических соображений...

— Да, прежних чувств у меня к тебе нет! Да, ты убил их во мне!

— Чем, мой друг?

— Всем, всем!

— Например?

— Например! Когда я впервые поняла наконец, что все то духовное, чистое, на что я так страстно надеялась, вступая в жизнь...

Он сидит, опустив голову, пристально разглядывая свои размытые ногти, уже бледнея от злобы, и тихо говорит:

— Позволь тебе напомнить, что, «вступая в жизнь», ты имела уже двадцать восемь лет...

22.4.44

Источники текста: 1) ЧА-1 (РАЛ. MS 1066/138), набросок, наиболее ранний вариант; 2) ЧА-2 (РАЛ. MS 1066/139), учитывает правку, сделанную в ЧА-1; 3) ЧА-3 с полным текстом рассказа (РАЛ. MS 1066/137). Учитывает правку, сделанную в ЧА-1 и ЧА-2. В конце авторская дата: 22.4.44; 4) АМ, сделана на основе ЧА-3 (РАЛ. MS 1066/140).

Печатается по АМ.

Авторская датировка может быть принята — ввиду отсутствия правки химическим карандашом и шариковой ручкой.

Опубликовано Л.Ф. Зуровым (Новый журнал. 1961. Кн. 66. С. 6—7) по АМ с ошибкой: «напрямик» вместо «напрямки». Перепечатано в СССР в Т. 84 ЛН.

## Мария Стюарт

Лето, город на Волге. Большие, разных цветов афиши. «Гастроли знаменитой артистки Марии Николаевны Карелиной в роли Марии Стюарт, при участии артисток: Лаврецкой-Черкасовой, Саблиной-Дольской, Строевой, артистов: Градова, Иртеньева, Тинского, Чаева...» В газете статья о Карелиной, ее портрет в роли Марии Стюарт: зубчатая корона, узорный, стоячий, выше ушей ворот, лицо неприступное, ледяное, гордое — таково, в ее представлении, должно быть лицо королевы. После спектакля, после «бурного успеха и бесконечных вызовов», она «отдыхает» в кругу поклонников, ужинает в садке на Волге. Все, почтительно и восхищенно обращаясь к ней, четко выговаривают ее имя-отчество:

— Мария Николаевна, рябиновки еще прикажете? Еще икры позволите? Чудный салат оливье — разрешите положить?

И она ест и салат оливье, и зернистую икру с горячим калачом, и «стерлядку» в красном соусе, и «азу по-татарски», и гурьевскую кашу, пьет и рябиновку, и перцовку, и белое вино, и красное, и шартрез, и кофе, курит папиросу за папиросой. И так чуть не каждую ночь, и хоть бы что. А у Градова, с которым она живет и который совершенно спокойно относится к богатым купчикам, имеющим ее в то в том, то в другом городе, тяжкая одышка, хриплый голос, пузыри под глазами, мужское бессилие, о котором он говорит меланхолически<sup>8</sup>:

— Стара стала, слаба стала. Да и не шутка, ангел мой, жизнь с такой донной стервозой, как Марья Николаевна<sup>9</sup>. Королева! Мария Стюарт! А эта Мария Стюарт задницу через ять пишет!

16.10.44

<1944, 1948>

Источники текста: 1) МАП-1 с правкой черными и зелеными чернилами. Одно исправление сделано синей шариковой ручкой. Под текстом дата чернилами, рукой Бунина: 16.10.44 исправлена на 16.10.48 (РАЛ. MS 1066/172); 2) МАП-2 с правкой черными чернилами, красной и синей шариковыми ручками (РАЛ. MS 1066/171). Машинописный текст идентичен машинописному тексту МАП-1, вероятно, вторая копия. Правка практически совпадает с МАП-1, кроме двух случаев: в МАП-2 вычеркнута одна строка и тем изменен финал, сделан более пристойным. Под текстом дата рукой Бунина: 16.10.44.

Печатается по МАП-2 (обильные исправления шариковой ручкой могут свидетельствовать о том, что этот вариант чуть более поздний).

Датировка: первоначальный вариант создан в 1944 г., окончательный вариант в 1948 г.

Опубликовано Ю.В. Мальцевым (Новый журнал. 1987. Кн. 168—169. С. 76—77) по МАП-2 с ошибками в прочтении окончательной редакции финала (соединены варианты двух источников).

---

8 мужское бессилие, о котором он говорит меланхолически, *вычеркнуто и восстановлено*.

9 *Далее следовало предложение: Тут ног лишисься, а не то что члена (МАП-1 и МАП-2, вычеркнуто). В первоначальной редакции оно замыкало рассказ.*

## Ривьера

«Hôtel des Palmiers et de la Plage. Rendez-vous du high life français et étranger, situation unique, vue incomparable, séjour idéal d'hiver et d'été, 300 chambres, dernier confort moderne, cuisine réputée, grand parc, tennis, deux garages, ouvert toute l'année...»<sup>10</sup>

Огромное, пятиэтажное здание, похожее на все отели в мире, безобразно высится над сплошными садами, спускающимися по холмам к берегу моря, синяя равнина которого кажется лежащей за древесными вершинами на их уровне. В нижнем этаже здания все залы не в меру обширны, с колоннами под мрамор. Из просторного вестибюля можно пройти по террасе со столиками и плетеными креслами под оранжевыми зонтами в парк. Он занимает южную часть поместья, бывшего когда-то монастырским, и похож на старый пальмовый лес. Стара в нем и великолепная кипарисовая аллея, покато идущая от террасы к морю, к пляжу. Днем из окон и с балконов верхних этажей видны влево дымчато-сиреневые прибрежья Италии, ночью — розовые огни Бордигеры.

Август, отель полон.

Он кто-то при каком-то министерстве иностранных дел. Она ждет из Парижа мужа. Оба от чего-то отдыхают. Познакомились после обеда в холле, теперь вместе купаются перед завтраком, ездят в автокарах в Монте-Карло, в Тюрби, Сен-Поль, Ванс, на Антибский мыс, на Лоренские острова... В отеле завтракают и обедают порознь, каждый за своим столиком, но после обеда пьют кофе и слушают музыку опять вместе. Потом выходят в парк и к морю — «подышать перед сном воздухом».

Ему лет сорок пять, ей около сорока. Оба высоки и стройны. Он сух, с подстриженными усами, в пенсне без оправы, которое он, беря перед обедом меню, кончиками пальцев сжимает, чтобы снять. Удивительно приличен и недоступен. Удивительно тонконог в голених и щиколках, — это даже поражает, когда он, в смокинге, в бальных туфлях лодочкой с бантиком и в черных шелковых чулках, сидит после обеда в вестибюле, положила ногу на ногу, куря сигару и прихлебывая кофе. Она выходит к обеду, блистая чудесно сделанным цветом лица, голых рук и плечей, подведенными глазами, жемчужным ожерельем, перстнями на пальцах с острыми ногтями, гофрированными платиновыми волосами, в длинном, серебристом платье, — в нем ее высокое тело изгибается так, точно оно без костей. Вся она, так же, как и ее серебристая сумочка, женственно пахнет пудрой.

Вот уже густо синее жаркий южный вечер. Уже готова к обеду матово освещенная столовая. И долго идет этот не в меру изысканный обед дурного тона под струнную музыку, в тесноте того нарядного люда, что так зоологически идет на пляж утром в разноцветных халатах, из-под которых мелькают грубые, волосатые ноги мужчин и нежные, круглые женщины.

С час посидев за кофе после обеда в холле, они не спеша выходят на террасу, на теплую лунную ночь. Он докуривает сигару, она, захватив левой рукой

---

10 «Отель с пальмами и пляжем» <название отеля>. Аристократия из Франции и других стран, исключительное местоположение, несравненные виды, идеальный отдых зимой и летом, 300 комнат, комфорт по последнему слову, знаменитая кухня, обширный парк, теннис, два гаража, открыт круглый год... (*фр.*)

длинный подол, еще раз взглядывает, приподняв брови, в синее от лунного света зеркальце в сумочке, потом, щелкнув ею, говорит, вздыхая:

— Mon Dieu, quelle beauté!<sup>11</sup>

Кипарисовая аллея под террасой высока, черна, неподвижна, в ее коридоре бархатно-темно, только кое-где блещут зелеными змеиными глазами пятна лунного света. Лунное море золотой выпуклостью лежит вдали, за чернотой кипарисовых вершин. Полная теплая луна спокойно стоит над пальмами влево — в той стороне, где всегда по ночам роятся розовые огни Бордигеры. Он берет под локоть ее обнаженную руку, чувствуя холодок и персиковую нежность ее тела, осторожно сводит ее с террасы в аллею. В дальнем конце ее сумрачного и теплого коридора, упирающегося в море, таинственно, зеркально сияет полоса золотой воды. Всюду тишина, нигде ни души — все в холлях отелей, в барах, в казино... Они молча, под руку доходят до конца аллеи — теперь эта блестящая, чуть переливающаяся золотом вода в десяти шагах от них, лежит плоско и низко. По сторонам сказочная пестрота света и тени под черными врозь раскинутыми султанами пальм. У скамьи в конце аллеи они останавливаются. Он кончиками двух сухих пальцев аккуратно сжимает щипчики пенснэ, кладет его в наружный карманчик смокинга и, щурясь, смотрит невидящими глазами. Она с томным вздохом поднимает руки, кладет ему на плечи и, наслаждаясь изяществом своего любовного счастья, проводит по его губам бархатистой нежностью щеки, потом притворно-страстно впиивается в них и дает ему влажный и холодный кончик языка...<sup>12</sup>

<1944, 1946—1947>

Источники текста: 1) ЧА (РАЛ. MS 1066/255). В конце авторская дата: 10.I.44; 2) МАП (РАЛ. MS 1066/256). Последний лист (после машинописного текста) дописан от руки. Машинописный текст МАП печатался не по ЧА. Вероятно, между ЧА и МАП сделана еще одна — несохранившаяся — правка; 3) М (РАЛ. MS 1066/257). Второй экземпляр машинописи МАП (без правки).

Печатается по МАП.

Датировка чернового автографа, по-видимому, отражает время его создания. Создание окончательного варианта следует датировать 1946—1947 гг. (по отсутствию правки шариковой ручкой).

Опубликовано Л.Ф. Зуровым (Новый журнал. 1962. № 68. С. 5—7) по МАП с неточностями и опечатками. Перепечатано в СССР в Т. 84 ЛН (в этой публикации по указанию Зурова две опечатки исправлены).

## Лита

На скамье на берегу дачного озера, бледной лунной ночью, — все небо в легкой белой зыби и оттого кажется, вместе с луной, близким.

11 Боже, какая красота! (фр.).

12 *Далее было*: Он своей сухой рукой с золотым перстнем отстегивает под жилетом шелковые подтяжки, садится на скамью. Она, откидывая назад голову, закрыв глаза, высоко поднимает подол, раскорячивает туго обтянутые выше колен шелковыми чулками ноги в серебряных туфельках, толчками задышав сквозь ноздри... (МАП; *вычеркнуто*).



— Вот, Лита... Да нет, вас действительно Литой зовут? Все никак не привыкну...

— Вы рискуете мне надоест. Вы это уже спрашивали. Скажите лучше, что вы хотели сказать.

— Простите, больше не буду. Я хотел сказать о русалках: может быть, они в самом деле существуют? Представьте себе: вдруг неслышно подплывает она к берегу, ложится в воде в двух шагах от нас — и смотрит. Глаза страшные, пристальные. Тело белое, великолепное.

— Во-первых, вы говорите глупости: тело у русалок вовсе не белое, а лунное. А во-вторых — все одно, все одно у вас на уме!

— Неправда, на уме только вы одна. Как-то сразу вы меня поразили...

— Поразила не поразила, но неужели вы не понимаете, что этого никогда не будет?

— Чего?

— Того, о чем вы мечтаете. Я только помучить люблю. Вы знаете, есть такие. Так вот я из таких.

— Да, да! Вы из таких. И сколько вас таких!

— Немало. И посмотреть на русалку — это удовольствие я могу вам доставить.

— Я вас не понимаю.

— Отойдите немного и не оборачивайтесь. Когда крикну, можете смотреть.

— Нет, ради Бога не надо!

— А я хочу. Извольте встать и отвернуться. Видите, я уже разубаюсь.

— Я вас задую, изнасилую! Как только увижу голую ногу...

— Не запугаете! Ну, раз, два, три... Встаньте, отвернитесь и стойте так, пока не крикну. Ах, вы стыдливо закрыли лицо ручками? Хорошо, можно и так...

И через минуту плеск воды и веселый голос:

— Алло, алло! Я уже русалка, лежу именно так, как вам хотелось, с дикими глазами, и знаю, что вы все-таки сквозь пальцы меня видите...

Выбежав из воды, села на скамью, вся холодная и мокрая, и, наклоняясь к нему, ровно и вполголоса:

— Поцелуйте мне груди. Больше все равно ничего не будет.

### 23.IX.43

<Конец 1940-х — начало 1950-х гг.>

Источники текста: 1) ЧА. В конце дата: 23.IX.43 (РАЛ. MS 1066/162); 2) АМ-1 с двумя случаями правки: синей шариковой ручкой и цветным карандашом. Создана на основе ЧА. Дата в конце 23.IX.43 поставлена синей шариковой ручкой (РАЛ. MS 1066/163); 3) АМ-2 с двумя слоями правки: синей шариковой ручкой (тот же случай, что в АМ-1) и красной шариковой ручкой. Дата в конце 23.IX.43 поставлена синей шариковой ручкой. Изначально — второй экземпляр АМ-1. Однако в дальнейшем подвергнута более существенной правке. Наиболее поздняя версия текста (РАЛ. MS 1066/164).

Печатается по АМ-2.

Авторская датировка, по-видимому, относится ко времени создания ЧА (впрочем, и в этом можно усомниться, так как дата на автографе поставлена не теми же чернилами, а красным карандашом, который более в рукописи не использован).

Создание окончательного текста датируется примерно по факту использования шариковой ручки: конец 1940-х — начало 1950-х гг.

Опубликовано Л.Ф. Зуровым (Новый журнал. 1964. Кн. 77. С. 41—42) по АМ-1. Перепечатано в СССР в Бунин-1988.

## Новая шубка

Париж в снегу, серый день, бледный от снега, и Париж весь бледный и просторный. Свежий воздух, ясно слышны запахи — автомобильного бензина, каменного угля.

Шли вниз по Елисейским Полям.

Он с удовольствием потрагивал уши под котелком:

— Даже уши слегка пощипывает! Как в Петербурге... Чудесно пройдемся, нагуляем аппетит.

Она вздергивает плечиком:

— Не понимаю, что тут чудесного. Вот я поскользнусь на этом милом снегу и сломаю ногу. А ты не подумал взять такси.

— Но ты же говорила, что хочешь пройтись. А за всем тем, кто мешает взять?

— Теперь уж ни к чему.

Он усмехнулся:

— Ты капризничаешь. И я прекрасно знаю почему.

— Почему это?

Но она и сама знает почему: нынче на ней все новенькое — шубка, опушенная белым мехом, такая же шляпка, руки спрятаны в белую меховую муфточку. Она маленькая и знает, что многим мужчинам это очень нравится. А нынче она особенно похожа на хорошенькую капризную девочку.

— Но куда же мы все-таки идем? — говорит он. — Ужасно хочется почему-то мулей... Что ты думаешь насчет Прюнье?

— Я еще не хочу умирать. Сколько уж знакомых отравились твоими мулями!

— Во-первых, почему моими? А во-вторых, ты с таким удовольствием и без всяких мыслей о смерти ела их позавчера.

— Я хочу в венгерский ресторан.

— Вот тебе на! Почему-то в венгерский! Поедем туда лучше обедать. За обедом там, кажется, играет цыганский оркестр.

— А я хочу там завтракать. Тебе отлично известно, что я терпеть не могу цыганщины.

— С каких это пор? Ну хорошо, хорошо, не сердись... Taxi, rue de Surène!<sup>13</sup>

В венгерском ресторане опять стала делать вид, что сердится. Там было пусто, сумрачно, неизвестно было, что заказать. Долго читала меню:

— Cochon de lait rôti...

— Chevreuil aux aïrelles...<sup>14</sup>

— Что такое aïrelles?

---

13 Такси, улица Сюрен! (фр.).

14 Жареный поросенок... / Косуля с брусничным соусом... (фр.).

- Это... Как его?  
— Что «как его»?  
— Ах, да черника! Или брусника...  
— Я не знаю, что такое черника. Должно быть, гадость какая-нибудь. *Carre au lard grillé, fogas du lac Balaton...*<sup>15</sup> Что такое fogas?  
— Понятия не имею.  
— Вечно ничего не знаешь! И чему ты смеешься?  
— Милый друг, но я же не венгерец. Откуда мне знать?  
— Ну и молчи, если не знаешь... *Nouilles au fromage...*<sup>16</sup> *Salade au sucre...*<sup>17</sup>  
И все с паприкой?  
— Не знаю, милая... Не все, конечно, но...  
— То есть ты думаешь, что и салат au sucre может быть с паприкой?  
— Ах, Бог мой! Гениальный человек Вертинский! «Из-за маленькой, злой и хорошенькой женщины погибаю в шести зеркала...»  
— Не смей повторять эти дурацкие стишки! И там сказано ограниченной, а не хорошенькой.  
— Ну, а я хочу говорить хорошенькой... И знаешь что? Переберемся все-таки к Прюнье, благо близко. Там и народу хоть отбавляй, чтобы полюбоваться твоей шубкой, и что-нибудь выбрать гораздо легче...  
Усмехаясь, берет муфточку и встает:  
— Ты очень глупый. Ну, идем...  
Гарсоны переглядываются, выпячивая нижние губы.

<1944 — начало 1950-х гг.>

Источники текста: 1) ЧА. На последнем листе авторская дата: 2.5.44 (РАЛ. MS 1066/208); 2) АМ-1, черные чернила и (незначительно) синяя шариковая ручка. Учитывает правку, сделанную в ЧА (РАЛ. MS 1066/209); 3) АМ-2, шариковая ручка. Машинопись — второй экземпляр машинописи АМ-1. На обороте второго листа рукой Бунина записано шариковой ручкой: «1906 г. Страна дрожала от нетерпения и нетерпимости» (РАЛ. MS 1066/210). Правка в АМ-1 и АМ-2 почти идентична. Одно отличие: в АМ-2 одна из реплик героини полнее, звучит логичнее в диалоге.

Печатается по АМ-2 (наиболее поздняя версия — по обширному использованию шариковой ручки).

Датировка чернового автографа по авторской дате: 1944 г. Окончательная редакция может быть датирована концом 1940-х — началом 1950-х гг. (правка шариковой ручкой).

Опубликовано М.Э. Грин (Новый журнал. 1981. Кн. 142. С. 6—8) по АМ-1 с опечатками. Перепечатано в СССР в Бунин-1988.

---

15 Карп с грудинкой, окунь с озера Балатон... (*фр.*). «Fogas» — необычное для француза слово. «Le fogas du lac Balaton» (среди перечисления венгерских рыб) упоминается, например, во французском переводе сочинения М. де Швартнера «Статистика королевства Венгрия» (1809, пер. 1813).

16 Макароны с сыром... (*фр.*).

17 Правильно: *Salade sucré* — сладкий салат (*фр.*).

## Далекий пожар

Их первое лето вместе. Степной хутор. Поздно после ужина сидят в темноте на ступеньках крыльца. Темный дом, темная, теплая ночь конца лета. И далекий пожар за темной степью, на далеком краю ее черноты: невысокая, неровная<sup>18</sup> гряда красного пламени. Горит уже давно, однообразно. Иногда видно, как по светлеющему<sup>19</sup> пламени проходят тени дыма. Усыпляющий звон ночных степных насекомых, покой земли, неба — и спокойная грусть непонятности всего.

[Концовка в редакции 1:]

Он пристально глядит на пожар, обняв ее плечо:

— Ты меня любишь?

Она глядит туда же:

— Люблю, милый. И все пройдет, все пройдет!

— Что пройдет?

— Все. Эта ночь и вся наша коротенькая жизнь. Все, все...

[Концовка в редакции 2:]

Он пристально глядит в даль, на пожар на горизонте, обняв ее молодое плечо:

— Ты меня еще любишь?

Она, глядя туда же:

— Люблю, милый. И все пройдет! Все пройдет: и моя любовь, и этот далекий пожар, и эта прекрасная и оттого такая печальная ночь.

4.5.44

<Конец 1940-х — начало 1950-х гг.>

Источники текста: 1) ЧА (РАЛ. MS 1066/98). Два слоя более поздней правки: красные чернила и синяя шариковая ручка. Текст чернилами написан предположительно в 1944 г. Правка выполнена в конце 1940-х — начале 1950-х гг.; 2) АМ-1, создана на основе ЧА (РАЛ. MS 1066/99); 3) АМ-2 (РАЛ. MS 1066/100). Второй экземпляр АМ-1. Правка идентична; 4) М — машинопись, созданная на основе АМ-1 (РАЛ. MS 1066/101). Окончательный вариант редакции 1 (добавлено два эпитета, отсутствующие в АМ-1); 5) АМ-3, создана на основе ЧА (РАЛ. MS 1066/102). Два слоя правки: шариковой ручкой (исправлена опечатка в середине рассказа) и красными чернилами (исправлены знаки препинания в финале рассказа). Автор вернулся к ЧА и, исправив его, создал редакцию 2; 6) АМ-4 (РАЛ. MS 1066/103). Второй экземпляр АМ-3 с идентичной правкой и одним вычеркнутым красными чернилами эпитетом.

Авторская датировка «4.5.44» (в ЧА добавлено: «Поздний вечер») относится к дате создания ЧА. Обе окончательные редакции могут быть датированы концом 1940-х — началом 1950-х гг. (правка шариковой ручкой).

Редакция 1 печатается по М; редакция 2 — по АМ-3.

Опубликовано М.Э. Грин (Новый журнал. 1981. Кн. 142. С. 8) по АМ-3 (вторая редакция). Перепечатано в СССР в Бунин-1988.

---

18 В редакции 2 (АМ-3): зубчатая.

19 В редакции 2 (АМ-3) светлеющему отсутствует.

## Письма

Бросила, он сходит с ума, каждый день пишет ей письма, полные и угроз, и оскорблений, и унижительных нежностей, просьб вернуться, вспомнить «незабвенное прошлое»... Она дает эти письма своему новому любовнику — он, после развратной ночи с ней, пьет кофе, жрет круассаны с маслом и, потешаясь, вслух читает. Молод, но по утрам припухшее лицо, нездоровый блеск глаз; размыт в ванне, черно блестят мокрые, стянутые сеткой волосы, не в меру цветистая пижама, голые ноги, их противное тело в лакированных туфлях без задка. У нее рукава матинэ так широки, что, когда она наливает кофе, до плеча открывается толстая, как ляжка, рука, видна гладкая подмышка. Слушая чтение, рассеянно усмехается.

— Гренков хочешь? Еще горячие.

— Да, да. «И вот, во имя нашего прошлого, нашей былой любви...» Ты знаешь, он все это откуда-нибудь списывает.

— Вероятно. Из каких-нибудь романов...

Голая подмышка его волнует. Встает, подходит к ней сзади, поднимает ее лицо, впивается в жирные губы. Она закатывает глаза, толчками дышит в ноздри.

15.10.44

<Конец 1940-х — начало 1950-х гг.>

Источники текста: 1) АМ-1. Правка черными чернилами и синей шариковой ручкой. Внизу нечитаемая машинописная дата заменена чернилами на 15.10.44 (РАЛ. MS 1066/233); 2) АМ-2, учитывает правку в АМ-1 (РАЛ. MS 1066/234); 3) АМ-3, вторая копия АМ-1. Исправление, сделанное в АМ-1, не учтено, сделано другое исправление синей шариковой ручкой. Внизу шариковой ручкой дата: 15.10.44 (РАЛ. MS 1066/235).

АМ-2 и АМ-3 представляются параллельными окончательными редакциями (отличия незначительны). Печатается по АМ-3 (по наличию авторской даты).

Датируется примерно: 1944 (15 октября 1944 г. — возникновение замысла или дата завершения несохранившейся рукописной первой редакции) — начало 1950-х гг. (по факту использования шариковой ручки).

Опубликовано Ю.В. Мальцевым (Новый журнал. 1987. Кн. 168—169. С. 76) по АМ-3 (в двух случаях изменены авторские знаки препинания).

## Модест

Южный сентябрь, на солнце жарко, сухо, везде все блестит. На окраине города конная ярмарка. Он богатый лошажник, рыжий, щуплый, в чесучовом пиджаке, в черных штанах и высоких сапогах, в белом картузе, с золотым перстнем на указательном пальце. Он целый день на ярмарке. А в городе, в номере гостиницы с прикрытыми сквозными ставнями, в душном полусвете, лежит на диване, в одной розовой сорочке, его содержанка, крупная, полная, сдувает с потной верхней губы мух и белыми руками выбирает из воды в тарелке и ест крупный, размокший изюм. Лицо девки широкоскулое, курносое, нежное,

тело чудесного животного, руки и ступни прекрасные, с удлинёнными пальцами, с тонкой блестящей кожей.

У него странное для лошадника имя — Модест. Сиплый, ласковый голос и необыкновенная деликатность. В седьмом часу вечера осторожный стук в дверь.

— Модест, ты?

— Я, Маньичка. Можно?

И входит потный, похудевший, вытирая платком веснушчатое лицо и весело говоря:

— Это же, ей-Богу, кошмар! Там такая жара, пыль и такие жиды! Сплошная наглость! Ну, добрый вечер, голубка, живенько вставай и одевайся. Предлагаю немножко покутить в «Тиволи». Что ты на это скажешь, золотко? Надеюсь, довольна?

И с хитрым смешком треплет по розовой сорочке на ляжке.

16.10.1944

<Конец 1940-х — начало 1950-х гг.>

Источники текста: 1) АМ-1, правка черными и зелеными чернилами, шариковой ручкой. Под текстом машинописная дата: 16.10.44 (РАЛ. MS 1066/177); 2) АМ-2, небольшая правка шариковой ручкой. Учитывает правку в АМ-1. На полях, рядом с исправленным именем «Маньичка», рукой Бунина красными чернилами: «Так и надо: Маньичка». Под текстом дата шариковой ручкой: 16.10.44 (РАЛ. MS 1066/178); 3) АМ-3, второй экземпляр АМ-2 с идентичной правкой, но без приписки на полях. Под текстом дата шариковой ручкой: 16.10.44 (РАЛ. MS 1066/179).

Датируется примерно: 1944 (16 октября 1944 г. — возникновение замысла или дата завершения несохранившейся рукописной первой редакции) — начало 1950-х гг. (по факту использования шариковой ручки).

Печатается по АМ-2.

Опубликовано Л.Ф. Зуровым (Новый журнал. 1962. Кн. 67. С. 5—6) по АМ-2 с ошибкой. Перепечатано в СССР в Т. 84 ЛН.

## Кибитка

Усадьба при большой дороге, на краю деревни.

Гимназист стоит возле каменной ограды. От кибитки, отпряженной возле овсов за дорогой, идет с ребенком на руках босая цыганка.

— Барин мой серебряный, дай моему голопузенькому!

Ребенок и правда голопузый, в драной рубашонке, серьезный, мордастый, черный, курчавый; очень тяжел — держа его под ноги, вся перегнулась назад. И на самой лохмотья: истлевшая ситцевая юбка, на плечах выцветшая желтая шаль; выгоревшие от солнца волосы спутаны, на сухой коричневой шее ожерелье из каких-то оранжевых шариков; шаль сползает с правого плеча — виден изгиб коричневой от загара старой ключицы; но зубы в оскале сизых губ молодые, блестящие... Дал двугривенный в толстую слюнявую ручку ребенка, тотчас крепко сжавшуюся. Усмехнулась:

— А мне? Дай синенькую — дело сделаем.

Заломило низ от страшного и сладкого представления, пробормотал, краснея:

— Дам... Приходи, как стемнеет, в сад, перелезь через ограду вот в те липки...

— Приду, приду, жди меня крепко!

После ужина, украв из отцовского письменного стола пятирублевую бумажку, долго ходил понапрасну в темноте под липками. Наконец вышел на дорогу: возле кибитки жарким костром трещит сухая полынь, она одна сидит возле костра. Перешел через дорогу, подошел с бьющимся сердцем:

— Ты одна?

— Как есть одна.

— А где ж твой цыган?

— Ушел на деревню кур воровать.

— Нет, серьезно?

— Ушел, ушел, правда. Давай деньги, пойдем за кибитку.

— Почему ж ты не пришла?

— Боялась. Знала, что сам придешь. Давай деньги, пойдем скорей, получишь свое удовольствие...

В темноте за кибиткой, спрятав бумажку за пазуху, схватила его ледяную руку<sup>20</sup> и таинственно зашептала:

— Пощупай, пощупай<sup>21</sup>. А завтра приходи опять, принеси еще бумажку, тогда совсем дело сделаем... Нет, нет, сейчас нельзя! Пусти, а то на все поле закричу! Цыган услышит, он тут в ваших овсах лошадь кормит!

16.10.1944

<Конец 1940-х — начало 1950-х гг.>

Источники текста: 1) ЧА (РАЛ. MS 1066/130); 2) АМ-1, правка черными чернилами и синей шариковой ручкой (РАЛ. MS 1066/131); 3) АМ-2, вторая копия АМ-1, идентичная правка черными чернилами, одно исправление голубыми чернилами, а также синей шариковой ручкой (РАЛ. MS 1066/132).

Печатается по АМ-1.

Под ЧА, АМ-1 и АМ-2 стоит одна и та же дата: 16.10.1944 — вероятно, время создания ЧА. Окончательная редакция может быть датирована концом 1940-х — началом 1950-х гг. (правка шариковой ручкой).

Опубликовано Ю.В. Мальцевым (Новый журнал. 1987. № 168—169. С. 77—78) по АМ-1 или АМ-2.

## Аля

В далеком уездном городе, в далекой ранней молодости...

Приезжал из деревни брать книги в городской библиотеке — там и встретил в первый раз, вышли вместе, разговорились, — оказалось, что нагово-

---

20 *Вместо:* схватила его ледяную руку — *было:* а) подняла подол одной рукой, другой взяла его руку (ЧА); б) подняла подол одной рукой, другой схватила его ледяную руку (АМ-1, зачеркнуто карандашом).

21 *Вместо:* Пощупай, пощупай — *было:* а) Щупай, щупай (ЧА, АМ-1, АМ-2); б) Щупай, щупай меня (АМ-2); в) Попробуй, попробуй (ЧА, АМ-1 исправлено синими чернилами, АМ-2 исправлено синими чернилами).

риться по дороге нельзя, зашли в пустой городской сад, сели на скамью в главной аллее и опять без конца расспрашивали друг друга:

— Вы не кончили гимназию? А я кончила только прогимназию, у папы нет средств продолжать мое образование, он машинист на товарных поездах... Я теперь читаю «В лесах и на горах», а вы? Я больше люблю Лермонтова, чем Пушкина, а вы? Так вы правда приедете на будущей неделе? Мне столько еще надо спросить вас! Меня зовут Аля. А вас?

Когда во второй раз сидели в саду, говорили уже мало. Все целовал ее руку, она все ниже клонила голову.

Приехав накануне новой встречи вечером, остановился, как всегда, на постоялом дворе, пил чай в жалком номере, при одной темной свечке, и заснул под шум дождя, думая: нет, завтра Бог даст теплое милое утро, солнце... будут легкие тени на сырых дорожках сада, и я опять буду сидеть и ждать ее, и выступят на глаза слезы сладкой жалости и счастья, когда увижу, как она спешит ко мне в своей серенькой юбочке и голубой рубашечке...

Но утром она не пришла. Не пришла и на другой день. На вокзале узнал: машинист Ковальский переведен на Донецкую дорогу, а на какой именно участок будет назначен там, неизвестно.

16.10.1944

<Начало 1950-х гг.>

Источники текста: 1) ЧА. В конце рукописи дважды записана зачеркнутая авторская дата: 30.5.44, затем поставлена новая дата: 16.10.44 (РАЛ. MS 1066/74); 2) АМ-1, учитывает правку ЧА. Правый угол оторван, часть текста утрачена. Внизу машинописная дата: 16.10.44 (РАЛ. MS 1066/77); 3) АМ-2, учитывает правку АМ-1 (РАЛ. MS 1066/78); 4) АМ-3, второй экземпляр АМ-2, правка идентична (РАЛ. MS 1066/79); 5) АМ-4, учитывает правку в АМ-2 и АМ-3. На полях простым карандашом написано: «Дубликат» (РАЛ. MS 1066/80).

История текста и датировка: на основе ЧА (октябрь 1944 г.) создана АМ-1 (около 1949 г. — датируется по использованию химического карандаша). Следующая, чуть более сокращенная редакция создана в начале 1950-х гг. (датируется по использованию шариковой ручки), она представлена в АМ-2 и АМ-3. В АМ-4 сделано еще одно исправление.

Печатается по АМ-4 — в последней авторской редакции.

Опубликовано В.Н. Буниной (Новый журнал. 1959. Кн. 57. С. 13) по АМ-1, а также Л.Ф. Зуровым (Новый журнал. 1962. Кн. 69. С. 15—16) по АМ-2 и АМ-3. Перепечатано в СССР в Т. 84 ЛН по публикации 1962 г.

## Ахмат

[Вариант 1:]

В жаркий, пыльный день, на выгоне рядом с уездным городом, праздничный и торговый кавардак многолюдной ярмарки. Под отпряженной телегой, на краю канавы, что идет вдоль дороги к городу, сидит, расставив колени от круглого, тугого живота, молодая баба на сносях. На лбу коричневые смаги. Губы



синие, припухшие. На лице та особенная, нежная, непорочная миловидность, что бывает у беременных, — лицо как в жару, глаза светят тихим, святым блеском. И огромный, крепкий купец лет за семьдесят, с черными бровями и глазами, с белоснежной бородой, в синей чуйке и синем большом картузе, говорит своему молодцу, проходя мимо нее:

— В зрелые года был я великий злодей в сих случаях: самая моя лютая страсть была к беременным. Никаких денег не жалел на них. Грех и вспоминать! А вот опять вспомнил, заметя эту бабу, да еще в какой день! Ведь нынче Сретение Пресвятыя Богородицы Владимирской ради избавления Москвы от Ахмата, царя Ордынского, и как раз день моего Ангела, великомученика Артемия. Вот, верно, и я вроде этого Ахмата окаянного.

— Господи, Боже мой, что вы на себя накликаете! — восклицает молодец подобострастно. — Даже слушать страшно. Нашли с кем себя сравнивать!

— Сравнишь, брат! Поневоле сравнишь! Истинно Ахмат! Я бы и теперь не пожалел на нее четвертного!

18.4.46

[Вариант 2:]

Ветреный, пыльный день, на выгоне при въезде в город праздничный и торговый шум многолюдной ярмарки. Много отпряженных телег вдоль дороги, ведущей к городу, возле одной из них сидит на опрокинутом ведре, расставив колени от круглого, тугого живота, молодая баба на сносях. На лбу коричневые пятна, смаги. Синие припухшие губы. На лице эта особенная, нежная, непорочная миловидность беременных, — лицо как в жару, глаза светят тихим, святым блеском. И огромный, крепкий купец лет семидесяти, с черными бровями и глазами, с белоснежной бородой, в синей поддевке и синем большом картузе, говорит своему молодцу, приказчику, проходя мимо нее по дороге:

— Вот в зрелые года был я великий злодей в сих случаях: видеть спокойно не мог подобного! Самая моя лютая страсть была именно к беременным! Никаких денег не жалел на них. Грех и вспоминать. А вот опять вспомнил и опять с вожделением, заметя эту бабу, да еще в какой день! Ведь нынче Сретение Пресвятыя Богородицы Владимирской ради избавления Москвы от Ахмата царя Ордынского и как раз день моего Ангела, великомученика Артемия. Вот, верно, и я вроде этого Ахмата окаянного.

— Господи, Боже мой, что вы на себя накликаете! — восклицает молодец подобострастно. — Даже слушать страшно. Нашли с кем себя сравнить!

— Сравнишь, брат! Поневоле сравнишь! Истинно Ахмат! Я бы и теперь не пожалел на нее четвертного!

18.4.46

<Конец 1940-х — начало 1950-х гг.>

Источники текста: 1) ЧА. В конце авторская дата: 18.4.44 (РАЛ. MS 1066/69); 2) МАП, создана по окончательной версии ЧА. Правка (выполнена в разное время) черными чернилами, красными чернилами, синей шариковой ручкой и простым карандашом. Дата изменена шариковой ручкой: 18.4.44 исправлено на 18.4.46 (РАЛ. MS 1066/70); 3) АМ-1, создана на основе окончательной версии МАП. Незначи-

тельная правка синей шариковой ручкой. Дата шариковой ручкой: 18.4.46 (РАЛ. MS 1066/71); 4) АМ-2. Незначительная правка синей шариковой ручкой. В конце дата шариковой ручкой: 18.4.1946 (РАЛ. MS 1066/72). АМ-2 отражает параллельный процесс правки текста, не совпадающий с движением текста от ЧА к АМ-1; 5) М, второй экземпляр АМ-2, без исправлений и даты (РАЛ. MS 1066/73).

Определение последнего варианта текста невозможно. АМ-1 и АМ-2 созданы примерно в одно и то же время. История текста такова: первая линия ЧА — МАП — АМ-1; вторая линия ЧА — [не сохранившаяся МАП] — АМ-2.

Печатаются оба варианта: по АМ-1 (вариант 1) и АМ-2 (вариант 2).

Опубликовано М.Э. Грин (Новый журнал. 1981. Кн. 142. С. 5—6) по АМ-2. Перепечатано в СССР в Бунин-1988.

Черновой автограф датируется по авторской дате: 1944 г. Обе окончательные редакции могут быть датированы примерно концом 1940-х — началом 1950-х гг. (по использованию шариковой ручки).

## Десятого сентября

Почти все дачи были уже пусты, шло начало сентября, на сад, на желтые клены то и дело шумно сыпал крупный дождь, все сквозь солнце и быстро стихавший. Отец и мать говорили, что пора возвращаться в Москву, — она отвечала холодно и небрежно:

— Ступайте хоть завтра. Я раньше десятого не поеду.

По целым дням она лежала на диванчике в комнате рядом с гостиной, с шалью на плечах, с книгой в руке, то бессознательно читая, то упорно глядя своими красивыми коровьими глазами на желтизну сада за окнами. Мягкая коса заплетена кое-как, слегка опухшее лицо бледно. Дни в молчаливом доме, где жили только отец, мать, старая нянька и молодой лакей, шли медленно, однообразно и так же медленно и однообразно шли в ней все одни и те же чувства, мысли, воспоминания — о том постыдном, что случилось с ней летом и что казалось ей самым значительным в мире. Порой она мрачно-насмешливо ухмылялась, подбирала ноги, одергивала подол: да, если бы кто знал, глядя на эту серую юбку, то, чего вот-вот уже не скроешь!

Масальский каждый день заходил часа в четыре. Вот слышно, как он бодро говорит в лакейской:

— Здравствуйте, Сергей. Дома?

— Князь и княгиня только что вышли на прогулку.

— А княжна?

— Дома-с.

Потом шаги в гостиной и притворно простой голос:

— Княжна, можно к вам?

Ей казалось, что он знает дачные сплетни о ней, то, что она брошена, обманута и даже то, что недаром решила не возвращаться в Москву до десятого сентября: догадывается, что она назначила на этот день последнее ожидание ответа на все ее безответные письма в лагерь под Петербургом и в Петербург. Но приход Масальского все-таки доставлял удовольствие, — он давно был тайно влюблен в нее, был с ней неловко весел, над ним можно было издеваться, и она медленно отзывалась:

— Милости просим.

Он весело входил:

— Здравствуйте, княжна. Чудная погода, а вы все с книжками!

Она презрительно пожимала плечом:

— А вы всегда с одними и теми же фразами. И не вижу ничего чудесного в том, что льет с утра до вечера.

— Да ведь льет с антрактами, — грибной дождь, как говорит ваша нянюшка... И очень хорошо, что вы не уезжаете.

— И совсем нехорошо, что вы тоже не уезжаете. Почему, позвольте спросить?

Он сел на кресло возле диванчика, глядел на ее поджатые ноги, — подозрительно, как ей казалось, — и шутя повторял ее слова:

— Я раньше десятого не поеду.

— Не остроумно, — брезгливо говорила она.

Раз он сказал (тоже с легкой усмешкой):

— Не помню, чьи это стихи: «Как идет к вам эта бледность, этих дней осенних бедность!»

Она подняла на него свои коровьи глаза и спокойно ответила:

— Как идет к вам ваша глупость! Прошу вас и даже требую: не соваться десятого со своими услугами при нашем отъезде.

Десятого он уехал в Москву утром. А перед вечером, когда старенький, маленький князь и рослая, большеликая княгиня, уже одетые, с зонтиками в руках, сидели в опустевшем доме, из которого выносили последнюю мебель, когда они покорно ждали выхода дочери, за домом кто-то вдруг радостно закричал что-то, потом с топотом пробежали мимо окон в сад мужики, нанятые везти мебель в Москву, а впереди них какой-то резвый босоногий мальчишка...

Из пруда за садом ее вытащили баграми только в сумерки, с трудом принесли в дом и положили, мокрую, ледяную, тяжелую, с синим лицом, на голом полу в пустой гостиной, темно освещенной чьей-то кухонной лампочкой.

Ночью шел уже ровный, затяжной осенний дождь.

<1951>

Источники текста: 1) АМ-1 (РАЛ. MS 1066/105) с правкой черными чернилами и шариковой ручкой. На последнем листе в конце текста шариковой ручкой проставлена дата: 28.8.1951; 2) АМ-2 (РАЛ. MS 1066/106). Машинопись учитывает правку АМ-1. Правка черными чернилами и шариковой ручкой. На последнем листе машинописная дата 28.8.1951 зачеркнута шариковой ручкой и чернилами написано: Москва, 1903 г. Ниже подпись: Ив. Бунин; 3) АМ-3 (РАЛ. MS 1066/107); Машинопись учитывает рукописную правку АМ-2. Минимальная правка черными чернилами. На последнем листе чернилами поставлена дата: Москва, 1903 г. Ниже подпись: Ив. Бунин.

Печатается по АМ-3.

Опубликовано В.Н. Буниной (Новый журнал. 1961. Кн. 64. С. 5—7) по АМ-3 с незначительными (редакторскими?) изменениями.

## Условные обозначения

А — автограф

АМ — авторизованная машинопись

Бунин-1988 — *Бунин И.А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1988.

ЛН — серия «Литературное наследство»

М — машинопись

МАП — машинопись с авторской правкой

РАЛ — Русский архив в Лидсе, Великобритания (за этой аббревиатурой следуют архивные шифры документов)

ЧА — черновой автограф

*Подготовка текстов и комментарии*

*Е.Р. Пономарева*

Мария Дмитриовская

## Фа(у)сты:

### ПОНЯТИЙНАЯ СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. А. БУНИНА

Maria Dmitrovskaya

*Fa(u)sti: The Conceptual Structure of Ivan Bunin's Works*

**Мария Алексеевна Дмитриовская** (Институт гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта; главный научный сотрудник; доктор филологических наук) dmitrovskayama@yandex.ru.

**Maria Alexeevna Dmitrovskaya** (Dr. habil.; Head Researcher, Institute of Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad) dmitrovskayama@yandex.ru.

**Ключевые слова:** И.А. Бунин, понятийная структура, фасты, Фауст, космогония, эсхатология, метаморфоза, календарный код, церковный календарь, мультиязыковой код

**Key words:** Ivan Bunin, conceptual structure, *fasti*, Faust, cosmogony, eschatology, metamorphosis, calendar code, church calendar, multilingual code

УДК: 821.161.1+801.73

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_276

UDC: 821.161.1+801.73

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_276

В статье произведена реконструкция ряда узловых компонентов понятийной системы И.А. Бунина, которая лежит в основе его произведений, написанных с 1889 года. Система Бунина соединяет в себе космогонию и эсхатологию в общем и частном измерении: все существующее подвержено гибели и последующему возрождению. Базовые средства развертывания системы включают составляющие двойчатку представления о фастах и Фаусте. Принцип зеркального отражения направлен на порождение частей, тождественных друг другу и целому. На достижение этого же эффекта направлен и ключевой в системе писателя принцип метаморфозы. Рассмотрена значимость порогового временного перехода у Бунина. Показано центральное место самого писателя в созданной им системе.

The article features a reconstruction of a number of key elements of the conceptual system that lay at the heart of Bunin's works written from 1889 on. Bunin's system combines cosmogony and eschatology in general and in a specific dimension: all living beings are subjected to death and to subsequent rebirth. The basic means of deploying the system include dual concepts of *fasti* and Faust. The principle of mirror reflection is aimed at the creation of parts identical to each other and to the Whole. The principle of metamorphosis, which is key in the Bunin's system, is also directed towards the achievement of this same effect. The significance of the threshold temporal passage in Bunin is considered. The central place of the writer himself in the system he created is shown.

Марине Евстафьевой

**Сознание у-дела.** В трагедии И.В. Гёте «Фауст» в Пасхальное воскресенье Фауст берется за перевод Евангелия от Иоанна. Его останавливает первая строка: «В начале было Слово». В сомнениях он отвергает Слово, мысль, силу и останавливается на *деле*. Этим обеспечивается поворот в сторону начала Ветхого Завета — через Апокалипсис авторства того же Иоанна Богослова. В романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева. Юность» (1927—1929) Алексей Арсеньев читает «Фауста» в кризисное для него время первой близкой встречи со смертью — умирает его зять Писарев. Посмотрим, чем Бунин *поделится* со своим автобиографическим героем.

**«Я был в духе в день воскресный» (Откр. 1:10). Какого «Фауста» читает Арсеньев?** К смерти Писарева ведет цепочка календарно приуроченных событий. На Святках Арсеньев уезжает из города с решением не возвращаться в гимназию, проводит (Рождественскую) ночь на станции и утром оказывается в Васильевском, где знакомится с Анхен. Зима проходит под знаком поездок из Батурина в Васильевское к зятю Писареву, чтения книг и взаимного чувства к Анхен. «На первый день Пасхи» [Бунин 1965—1967, 6: 103]<sup>1</sup> Писарев умирает, и семья едет в Васильевское. Эти факты соответствуют действительным событиям в жизни Бунина, кроме измененных имен. Под Писаревым скрывается Пушешников, который умер 14 апреля 1886 года: Пасха в том году была 13 апреля [Летопись... 2011: 34] (если не указано иначе, даты приводятся по старому стилю). В ночь перед похоронами Арсеньев слушает под дверью, как читают над покойным (6: 106): при этом Бунин соединяет фрагменты трех псалмов (Пс. 92:1, 3; 101:26—27; 103:31). В них говорится о славе Господа, о сотворении им земли, небес, мира и о вечном Его бытии в отличие от гибели Им сотворенного. Эсхатологическая картина сменяется словами о возобновлении как смене обветшавшего — как мира, так и твари. Арсеньев выходит во двор: «Какое-то тончайшее и чистейшее дыхание чуть серебрилось между землей и чистым звездным небом» (6: 107). Небо и земля, в которую завтра зарюют Писарева, соединяются дыханием-духом (от) земли. Содержание псалмов соответствует пороговым временным значениям цепочки событий, заканчивающихся похоронами, дающих ощущение *обновления* жизни. Тем самым частная жизнь связана взаимными проекциями с мировой, космической. Арсеньев находит в библиотеке Писарева «Фауста» и читает его вплоть до отъезда Анхен через две недели. Время действия I части «Фауста» Гёте от Пасхальной ночи до следующего дня после Вальпургиевой ночи (2 мая) совпадает со временем, проживаемым героем. Одно место, где Фаусту в ночь на Пасхальное воскресенье является дух земли, особо волнует Арсеньева. Содержание этого отрывка перекликается с фрагментом 26-го псалма из чтения над покойным Писаревым:

Потоками жизни, в разгаре деяний,  
Невидимый, видимо всюду присущий,  
Я радость и горе,  
Я смерть и рожденье,  
Житейского моря  
Живое волненье —  
На шумном станке мирозданья  
От века сную без конца  
И в твари и в недрах созданья  
Живую одежду Творца...

(6: 114)

Этот фрагмент не совпадает с имевшимися на тот момент переводами. Более того, вторая и третья строки у Гёте отсутствуют. Слова «Невидимый, видимо всюду присущий» отсылают к Посланию к Римлянам апостола Павла: «Ибо

1 В дальнейшем ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома и страницы. Курсив в цитатах из всех источников наш. — М.Д.

*невидимое* Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений *видимы...*» (Рим. 1:20). Так в романе происходит соединение русского, немецкого и римского. Это послание Арсеньева-Бунина *urbi et orbi* — ‘городу (Риму) и миру’.

Смерть зятя с говорящей фамилией *Писарев* переходит в рождение нового писателя — Арсеньева: вскоре он получает журнал с первой публикацией своих стихов (в действительности первое стихотворение Бунина было опубликовано 22 февраля 1887 года) [Там же: 39]). Показательно отсутствие имени-отчества у Писарева. Этим скрывается тот факт, что реальные Пушешников и Бунин были тезками — Иванами Алексеевичами. Смерть одного Ивана знаменует рождение другого — Гёте тоже зовут Иоганном. Но действительно ли Бунин читал «Фауста» в описанных обстоятельствах? Ответ дали бы дневники Бунина за тот период, но их у нас нет. Зато есть страница из дневника Оли Мещерской в рассказе «Легкое дыхание». В 1886 году Дмитрию *Ивановичу* Писареву (1840—1868), от которого бунинский Писарев унаследовал фамилию, было бы 45—46 лет. Столько же лет будет Бунину в 1916 году, когда он напишет «Легкое дыхание». В последний год жизни Оле Мещерской 15—16 лет — столько же было Бунину в 1886 году. В любом случае чтение Арсеньевым «Фауста» не случайно.

**Мир всем!** Разнообразие сюжетов и одновременно наличие повторяющихся мотивов у И.А. Бунина не препятствуют поиску глубинной понятийной основы его произведений. Основание системы Бунина двойственно и предполагает встречное движение, с одной стороны, от мироздания к индивиду, к самому Бунину, с другой стороны — от Бунина к мирозданию. Система Бунина соединяет в себе космогонию и эсхатологию в общем и частном измерениях: творение мира предполагает его конец и последующую регенерацию, а рождение человека имеет своим пределом смерть, которая воз-рождает его. Циклическое время существования вселенной и человека изоморфно годичному, месячному, недельному, суточному временным циклам. Здесь возникает антиномия целого и части. Целостность мира творится как упорядоченное собрание его частей; следовательно, до выделения частей он должен существовать как целое, гибель же мира тоже означает разделение целого на части, распад, распыление; следовательно, до своей регенерации он не существует как целое. Поэтому в каждый из временных периодов — существования, гибели и рождения — мир должен одновременно существовать и как целое, и как разделенное на части (ср. в этой связи омонимичность корней *дел-* в словах *делать* и *делить*). Это же верно в отношении пространства. Совмещение гибели и творения игровым образом отражено в самом слове *космогония*, образованном соединением др.-греч. *κόσμος* ‘мир, Вселенная’ + *γενή* ‘рождение’. В игровом разложении его можно представить как *косм* + *агония*, то есть ‘терминальное состояние мира перед смертью’. Одновременно возникает зона перехода между гибелью и возрождением. В рамках статьи невозможно дать полное описание системы Бунина. Мы сосредоточимся на ряде ее узловых компонентов.

**К целому с-частью.** Создание понятийной системы потребовало от Бунина поиска базовых средств ее развертывания. В основу положено являющее собой двойчатку представление о фа(у)стах, члены которой — фасты и Фауст(ы). Фасты — это римский календарь. «Фасты» Овидия (8 год н. э.) представляют собой

шесть книг с описанием римского календаря и религиозных праздников с января по июнь. Первая прямая отсылка к «Фаусту» И. В. Гёте встречается у Бунина в рассказе «Легкое дыхание» (1916). Оля Мещерская пишет в дневнике о прогулке с Малютиным по саду: «...он вел меня под руку и говорил, что он *Фауст с Маргаритой*» (4: 358). Позже Бунин явно отсылает к фаустовскому полю еще в ряде произведений 20-х годов: «Митина любовь» (1924), «Сосед» (1924), «Книга» (1924), «Ида» (1925), «Маргарита прокралась в светелку...» (1926) и «Жизнь Арсеньева». Рассказ «Легкое дыхание» приоткрыл прием, который — как фа(у)стовский — присутствует во всем творчестве писателя. Соединение в систему двух понятийных полей иконически отображает главный point системы Бунина: распад единого на части и соединение частей в целое как принцип мироустройства, где каждая из сторон противонаправленного процесса одновременно связана с творением и уничтожением, жизнью и смертью, войной и миром.

Представления о фастах претерпели в Древнем Риме эволюцию. Изначально их семантика была исключительно судебной. Лат. *fastus* означает 'присутственное, открытое для судебных заседаний, судебное', во мн. ч. *fasti* (сокращенное от *dies fasti*) — 'расписание присутственных дней в суде'. Выделялись также (*dies nefasti*) — неприсутственные дни и (*dies intercesi*) — смешанные дни. Сначала расписание дней составлялось на один месяц, потом — на год. Постепенно название *fasti* перешло на сам календарь. (*Dies*) *fasti*, в отличие от (*dies*) *nefasti*, считались счастливыми. Получается, что *fasti* как календарь ('счастливые дни') вбирают в себя все (не)счастливые дни. У Бунина слово *счастье* обнажает свое этимологическое значение 'наделять частью' (ср. *доля*, *участь*, *удел*). Календарь в целом и временные отрезки его членения тождественны. Семантика *счастья* как *части* устанавливает соответствие фаст и фаустовского поля: имя *Фауст* (от лат. *faustus* 'счастливый, благоприятный') обладает той же семантикой, которой наделялись (*dies*) *fasti*.

Обращение к фа(у)стам позволяет Бунину активизировать представление не только о времени, но и — благодаря анаграмматичности слов *Рим* и *мир* — о мироустройстве в целом, где *мир* дан как *миръ* и *миръ*. В мире вычленяются части, тоже являющиеся мирами (ср. омофонию англ. *peace* 'мир, покой' и *piece* 'часть'). Членение пространства и времени задает историю народов, где слово *народ* синонимично устаревшему *язык*, откуда переход к языку как средству общности народа. Бунин поднимается до целостности языка путем расчленения отдельных языков и их смешения (процесс, обратный вавилонскому смешению языков), приращивая этим языковое обеспечение понятийной системы. Единое фа(у)стовское поле *делится на* и *состоит из*, увеличивая количество частей. Это относится к множественности источников с двух сторон. Фаустовское поле у Бунина питают одновременно народная легенда о Фаусте, трагедия И. В. Гёте «Фауст» (1774—1831) и созданные на их основе произведения. Со стороны фаст выступают не только «Фасты» Овидия, но и другие его произведения. Одновременно активизируется поле римской и мировой истории и культуры. Фаустовское поле «запускает» европейский календарь, в том числе церковный. Отметим, что и сам Фауст в народной легенде предстает как составитель календарей [Легенда... 1978: 55—56, 62, 64]. Вместе с тем игровым образом *римскими* являются как юлианский календарь, названный в честь Юлия Цезаря и введенный в Римской республике в 45 году до н. э., так и григорианский календарь, введенный папой римским Григорием XIII в 1582 году.



В системе Бунина значима «восточная» составляющая, которая не сводится к произведениям, инспирированным его путешествиями на Восток: до начала путешествий система была уже создана. «Восточная» составляющая «играет» различными гранями. Назовем две. Восток как мир ислама приобретает мировой (как и *Рим* — мировой) статус. Основания, как всегда у Бунина, поддерживаются языком. Араб. *ислам* (букв. 'подчинение') образовано от общего для семитских языков корня С-Л-М с общим значением 'целый', 'безопасный', 'неповрежденный', откуда араб. *салам*, ивр. *шалом* 'мир', 'спокойствие'. Языковая общность арабского, иврита и арамейского обеспечивают такой же статус иудаизму и христианству, при этом Восток и Запад как геокультурные образования обнаруживают как различия, так и значимые пересечения. Отметим, что Помпей взял Иерусалим в 63 году до н. э. Первым вступил на стену города Корнелий *Фауст* (*Joseph. Flav. Ant. Iud. XIV, 4:4*). (О трансформации Руси в *мир* будет сказано ниже.) В слове *Азия* содержится двоение *Аз-и-я*. Здесь вступает в силу принцип зеркальности, обеспечивающий деление. В рассказе «У истока дней» (1906), опубликованном в 1929 году под названием «Зеркало», Бунин повествует о пробуждении сознания у себя-ребенка, которое связано с загадкой зеркала. При этом из я вычленяется *другой*, и идентичность частей распадается. Кроме того, расстояние во времени между ст.-слав. *азъ* и русск. *я* соответствует рассуждениям писателя о том, что он, взрослый, не может воспринимать себя в более раннем возрасте тождественным себе. Принцип зеркальности встроен в бунинскую систему: он обеспечивает тождество-в-различии автора и его героев, героев между собой, временных точек на годовом круге и пространственных континуумов. Своими именами *Фауст* с *Маргаритой* тоже сопряжены с принципом зеркальности. *Фауст* предполагает деление на части, где его отражением являются *фасты*, *Маргарита* при этом является зеркалом: фр. *miroir* [miʁwaʁ] 'зеркало' паронимично азерб. *mirvari*, тур. *meruarid* 'жемчужина', которые заимствованы из индоиранских языков, как и др.-греч. *μαρμαρίτης*, откуда *Маргарита*. При этом фр. *miroir* игровым образом раскладывается на русск. *миръ/миръ* + англ. *war* 'война'. Переход от конца одного цикла к началу другого содержит драматическое противоборство разных начал, заканчивающееся реальной (часто насильственной) или символической гибелью. Это противостояние заложено и в любви. Языковые переходы *мир* → *Рим* → лат. *Roma* 'Рим' → лат. *amor* 'любовь' помещают любовь в ядро понятийной системы, включая разработку сюжета *Фауста* и *Маргариты*. Взаимное притяжение и отталкивание, соединение и разъединение в любви вписаны в космическую драму конца и начала. Связь любви с повторяющимся календарным годом заявлена в рассказе «Тень птицы» (1907) о путешествии писателя в Стамбул. С ним «Тезкират» *Саади* (араб. *саад* — 'счастье'), цитируемый Буниным: «Ибо на каждую новую весну нужно выбирать и новую любовь: друг, прошлогодний календарь не годится для нового года!» (3: 374—375). В миниатюре «Обреченный дом» (1930) жертвой преступления становится часовщик. В витрине его дома — «старинные часы... бронзовый маятник которых (в виде двух обнявшихся влюбленных)... тихо и мерно ходит из стороны в сторону...» (5: 403). В рассказе «Чистый понедельник» (1944, цикл «Темные аллеи») в рассуждениях героев о любви присутствуют основные маркеры системы Бунина: война, мир, восток, любовь, счастье, часть и целое, существование и уничтожение. Герой, которому героиня отказывает в физической близости, говорит: «И буду ждать, когда и вы узнаете, что

такое любовь, счастье!» Она отвечает словами Платона Каратаева из романа Л.Н. Толстого «Война и мир»: «Счастье, счастье... “Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытащишь — ничего нету”». «Ах, Бог с ней, с этой восточной мудростью», — отвечает герой (7: 242). *Счастье* при этом активизирует представление о Фаусте и Маргарите.

Встроенность самого Бунина в систему, его обязательное присутствие в текстах проявляется в одновременном учете им двух временных континуумов: года написания произведения и датировки описываемых событий, которая может быть выражена явно или реконструироваться. Это дает возможность проникнуть в ход творческого процесса писателя. Его сюжеты не рождаются спонтанно, но сам процесс их появления связан с учетом календарной их приуроченности и текущего календаря. Бунин обращается к разным типам календарей, а различие между григорианским и юлианским календарем может им как учитываться, так и не учитываться.

**С Новым God’ом!** Время у Бунина дробится на части и собирается воедино. Единичное событие содержит в себе множественность временной годоводной семантики [Дмитровская 2019], а различные распределенные во времени события оказываются тождественными друг другу и целому. Все они содержат семантику новогоднего временного перехода, сопровождающегося смертью и возрождением. При этом события могут быть как синхронизированы с реальным Новым годом (рассказ «Новый год», 1901), так и не синхронизированы с ним. Такой же семантикой явного порогового перехода обладают наступающие за неделю до Нового года Святки и Рождество (24—25 декабря), также Страстная пятница и Пасха. В рассказе «Безумный художник» (1921) главный герой в ночь перед Рождеством в память об умершей родом жене рисует сюжет Рождества, но под его рукой рождается окрашенный в апокалиптические тона сюжет распятия. В рассказе «Преображение» (1921) молодой мужик Гаврила переживает мистический опыт во время ночного чтения над умершей матерью. Из окна дует ледяной ветер, и кажется, что покойница дышит. Она превращается для него в «существо, сокровенное бытие которого так непостижимо, как Бог» (5: 79). После пережитого Гаврила оставляет крестьянскую работу и становится ямщиком. Теперь его жизнь в постоянных поездках, в движении-кружении, совпадающем со сменой времен года:

*Он всегда в дороге, и дорога, даль, меняющиеся по времени года картины неба, полей, лесов, облучок тележки или саней, бег пары верных ему умных лошадей, звук колокольчика и долгий разговор с приятным седоком — счастье, никогда ему не изменяющее* (5: 80).

В рассказе соединяются *счастье* (resp. Фауст) и *смена времен года* (resp. календарь, фасты). От *Бога* (God) происходит переход к (Новому) *году*. Не случайно его рассказы попутчикам о пережитом им у гроба матери «в ее последнюю ночь среди живых» похожи «на святочный рассказ» (Там же).

Принцип метаморфозы дает ключ к пониманию того, как устроен мир у Бунина. Время-пространство и персонажи совершают оборот, круг, при этом они постоянно меняются, трансформируются, оставаясь при этом неизменными и одновременно становясь другими частями целого. Круговое движение поддерживает семантику превращения/оборотничества (из *об-ворот*). Семантика изменения в словах *преображение* и *оборотничество* является общей, раз-

личаются же они местом в системе культуры и оценочными знаками. Принцип зеркальности лежит в основе взаимного соприсутствия и перетекания оппозитивных сущностей друг в друга, таких как война — мир, конечное — бесконечное, старое — новое, старое — молодое, смерть — рождение, мужское — женское. Это же относится к божественному и дьявольскому (мефистофелевскому).

**Плодотворный год.** Рассказ «Антоновские яблоки» (1900) построен на сложном переплетении временных пластов. Календарно он охватывает август и осенние месяцы до первых заморозков в ноябре. Дается описание сельских занятий: сбора яблок, беседы со столетними стариками, посещение тетки Анны Герасимовны, охоты у шурина Арсения Семеныча, молотбы у мелкопоместного дворянина. Умирание природы совмещается с историческим временем постепенного упадка дворянских усадеб и ходом жизни повествователя от молодого до зрелого возраста. Полный год явно не представлен, однако заявлена связь яблок с ним: «Ядреная антоновка — к веселому году» (2: 182). Реконструкция скрытых календарных событий даст в сумме годовой круг. Пространство в рассказе предстает сельским, русским, немного варьирующимся по локациям. Тем не менее сельский топос противопоставлен «иному», где находится повествователь и откуда он приезжает в родные пенаты. Восхищение сельской жизнью в противовес городской отсылает к сатире Горация (Serm. II, 6) и придает местному топосу космическое измерение. Горациево «O rus!» 'O сельская местность / усадьба / деревня / поля!' соответствует описываемым картинам. Благодаря межъязыковой омонимии лат. *rus* и русск. *Русь* топос рассказа становится топосом всей Руси, включающим города и веси, но с римской (мировой) подосновой. Многозначность англ. *country* 'сельская местность', 'страна' позволяет расширить сельскую местность до масштабов любой страны. Переход от деревенского топоса к общерусскому как мировому осуществляется еще несколькими способами. В рассказе усадьба находится в *Выселках*. Это название содержит семантику центробежного движения вкупе с семантикой отделения. Слово *село* относится к *сельскому* топосу, но однокоренное слово *селить(ся)* и его производные этого лишены, что позволяет перейти к слову *вселенная* (= *мир*), кальке греч. οἰκουμένη 'населенная земля'. Аналогичный переход обеспечивает омонимия слов *весь* 'село, деревня' и *весь* 'целый'. Связь с *римским* (мировым) устанавливается также через мотив яблок. Лат. *rotum* — 'плод, преимущественно древесный (яблоко, вишня, финик, орех)', 'фруктовое дерево'. При заимствовании в зап.-евр. языке форма мн. ч. *rota* 'плоды' часто развивала более узкое значение 'яблоко' (ср. фр. *rotte*). Латинское название Рима ROMA в транслитерации на русский даст РОМА, что совпадает с лат. РОМА 'плоды'. Таким образом, *Рим/мир* = *плоды* = *яблоки*.

В начале рассказа задан стартовый временной период: «...Вспоминается мне ранняя погожая осень. Август был с теплыми дождиками, как будто нарочно выпадавшими для сева, с дождиками в самую пору, в середине месяца, около праздника св. Лаврентия» (2: 179). Здесь создана зона неопределенности: август совмещается с осенью, которая календарно начинается 1 сентября. День св. Симеона Столпника (1 сентября) назывался в народе *Семен лето-проводец*. Слово *лето* играет соединением двух значений — 'теплое время года' и 'год'. 1 сентября — день индикта, церковное Новолетие. Бунин говорит о «середине месяца», но называет праздник св. Лаврентия (10 августа). Между тем точно на середину месяца (15 августа) приходится неназванный день

Успения Пресвятой Богородицы. Не названы приходящиеся на 6 августа Яблочный Спас и Преображение Господне. Между тем заложенная в Преображении семантика изменения играет важнейшую роль в рассказе и системе Бунина в целом и одновременно позволяет синхронизировать Преображение и Яблочный Спас с событиями пятницы-воскресенья Страстной недели. События Преображения хронологически предшествуют Страданиям. Перенесение праздника Преображения на август было связано с совмещением его с праздником урожая. В службе на праздник Преображения упоминаются события Страстной пятницы и осуществляется чин освящения плодов. Праздник Преображения имеет семь дней поспразднства. Отдание праздника происходит 13 августа, соответствующее августовским идам. Эта дата значима для римских фаст: 13 августа праздновались вертумналии в честь Вертумна — бога времен года, растений, садов и плодовых деревьев. Как бог времен года, Вертумн одновременно являлся богом изменений, что соответствует этимологии его имени (лат. *verto* 'вращаться'). Таким образом, общая семантика отзеркаливается и дублируется в римском (мировом) и русском (тоже вселенском) вариантах: с одной стороны, это римские вертумналии, с другой — Преображение, Яблочный Спас и Пасха. В 1900 году, когда был написан рассказ, 6 и 13 августа приходились на воскресенье (*resp.* Воскресение).

Способность Вертумна как бога изменений принимать любые обличья отражена в «Метаморфозах» Овидия, где излагается миф о Вертумне и Помоне, богине древесных плодов и изобилия. После безуспешных попыток склонить Помону на брак, Вертумн является к ней в облике старухи, которая уговаривает ее согласиться на предложение Вертумна. Потом Вертумн принимает свой облик прекрасного юноши, и Помона влюбляется в него. Все это происходит в полном плодах осеннем саду: «...он в холный сад проникает / И, подвившись плодам, говорит...»; «...и на ветви глядит с их грузом осенним» (*Ovid. Met. XIV, 656—657, 660*) [Овидий 1977]. Таков же сад в рассказе Бунина. Упоминание дважды праздника св. Лаврентия тоже связано с метаморфозой. Имя *Лаврентий* отсылает к *лавру* (лат. *laurus*) и активизирует миф о нимфе Дафне, имя которой (др.-греч. δάφνη 'лавр') — аналог имени *Лаврентий*, с *меной* «мужского» и «женского» по языкам. Овидий описывает, как Дафна, преследуемая охваченным страстью Аполлоном, превратилась в лавровое дерево (*Ovid. Met. I, 452—565*). Слово *Аполлон* игровым образом разлагается на англ. *apple* 'яблоко' + *он*, а англ. *apple* 'яблоко' паронимично англ. *a pearl* 'жемчужина'. Аполлон прививается к Дафне/Лаврентию: лавр становится вечнозеленой яблоней с яблоками-жемчужинами. Осеннее умирание природы в рассказе преодолевается внесением семантики вечного произрастания сада — аналога райского. Яблоко при этом становится плодом с дерева познания добра и зла и знаком смертности человека. Семантика грехопадения через яблоко/жемчужину/Маргариту проецируется на фаустовский сюжет. Имя *Лаврентий*, по другой этимологии, отсылает к *Лавренту*, городу, расположенному в Лациуме, где находилась резиденция царя Латина, что усиливает присутствие римского топоса в рассказе. На это работает и тот факт, что в западной традиции св. Лаврентий именуется Лаврентием *Римским*. Введение фигуры Фауста в связи со св. Лаврентием, представляющим в женском обличьи (как Дафны) обеспечивается тем фактом, что пастух *Фаустул* и его жена *Ларенция* воспитали Ромула и Рема, откуда переход к основанию Рима. Праздник в честь усопших Лавренталии (*Laurentalia*, *Larentalia*) отмечался в Риме 23 декабря (дата близка к Рождеству).

Встрече Вертумна и Помоны в саду соответствует описание старостиhi — с важными семантическими расширениями: «...молодая старостиhi, беременная, с широким сонным лицом и важная, как холмогорская корова. На голове ее “рога”, — косы положены по бокам макушки и покрыты несколькими платками, так что голова кажется огромной...» (2: 180). Здесь Вертумн и Помона слиты в полном соответствии со словами: «будут два одною плотью» (Мф. 19:5). Молодая женщина одновременно, согласно этимологии слова *старостиhi*, является старухой, в образе которой Вертумн явился Помоне. Старое должно умереть, уступив место молодому: оно должно разрешиться родами нового, мáлого/малóго. Одна *плоть* должна дать *плод*, ибо сказано: «...плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю» (Быт. 1:28). Межъязыковая паронимия русск. *мал* и фр. *mal* ‘зло’ от лат. *malum* ‘зло’, омонима лат. *malum* ‘яблоко’, и их анаграмматичность османск., азерб. *alma*, тат. *алма*, тур. *elma* ‘яблоко’ снова вводит топику дерева познания добра и зла и грехопадения — уже на восточной подоснове. Итал., исп., порт. *alma* ‘душа’ (от лат. *anima*) перебрасывает мост от «Антоновских яблок» к «Легкому дыханию» с прогуливающимися в саду Олей и Малютиным (мáлым) и посмертным существованием Оли в ее рассеянном дыхании. В «Антоновских яблоках» составной понятийный спектр интерпретаций беременности старостиhi объединяет значения русск. *фрукт*, лат. *fructus* ‘(древесный) плод, урожай’, ‘зародыш, утробный плод’ и русск. *плод*, что ведет к взаимному наложению семантики конца и начала, смерти и жизни. Для деревьев плод знаменует конец вегетативного цикла, для человека — начало жизненного. Сходство старостиhi с *холмогорской* короной отсылает к Риму как к городу *на семи холмах*, а учет др.-греч. *φрукτός* ‘изжаренный’ позволяет синхронизировать три понятийно-временных пласта: 1) августовский сад и праздники; 2) православную Пасху, приходившуюся в 1900 году на 9 (21) апреля; 3) римские праздники, приходившиеся на соответствующие апрельские даты.

Колебания в неделю между 6 и 13 августа — праздника Преображения и Яблочного Спаса и отдания Преображения — сопрягаются с недельным зазором между 9 апреля — Пасхой по старому стилю — и 16 апреля, на которую приходилась Фомина неделя (Антипасха). Этимология имени *Фома* (арам. ‘близнец’) поддерживает взаимные зеркальные отражения двух временных отрезков. В «Фастах» Овидия под 16 апреля описан праздник Фордилиций, когда в честь богини земли Теллус приносилась в жертву стельная корова:

Ныне беременен скот, беременна почва весной,  
А плодovитой земле плодная жертва под стать <...>

Только лишь вынули плод из нутра материнского чрева,  
Тотчас бросают куски мяса на дымный алтарь,  
А сожигать там телят поручают старшей весталке,  
Чтобы народ очищать пеплом в Палилиев день.

(*Ovid. Fasti XIV*, 633–634, 637–640) [Овидий 1973a]

Отметим, что Вертумн и Помона изображались с садовыми ножами в руке, а обряд сожигания сопрягается со смертью св. Лаврентия, заживо изжаренного на решетке. Палил(л)ии в Риме отмечались 21 апреля, что соответствует Пасхе в 1900 году по новому стилю. Они были посвящены божеству скота Палес, жен-

скому и мужскому одновременно. Для обрядов очищения использовались курения, в том числе из пепла теленка. В этот же день праздновалось основание Рима [Там же]. Сад соединяется с пятницей-воскресеньем Пасхальной недели через Евангелие от Иоанна: «На том месте, где Он распят, был сад, и в саду гроб новый...» (Ин. 19:41). Мария Магдалина, придя первой ко гробу, не узнает Христа, «думая, что это садовник» (Ин. 20:15). Топосы сада и кладбища при этом отождествляются. Дата 21 апреля практически точно зеркально отражена в дате 22 октября, на которую во Французском республиканском календаре приходилось 1 брюмера, знаком которого было яблоко (фр. *rotte*).

Топос сада в рассказе связан сетью отождествлений с топосом *усадыбы*, отъезжего поля (охоты) и *полей*, где происходит сев озимых и всходят зелены (говорится также об обмолоте). Слова *сад* и *усадыба*, *седло* этимологически родственны глаголами *садить* и *сидеть/сесть* и встроены в переход от *села* к *вселенной*. Этот понятийный узел связан с фаустовским — на восточной подоснове. В приусадебном саду заправляют «*тархане*, мещане-садовники» (2: 179). *Тархан* изначально — привилегированное сословие тюркской знати, означало на Руси лиц, свободных от податей, и со временем развило значение ‘мелкий скупщик’, синонимичное слову *кулак* [Даль 1994: 551—552], исходное значение которого — ‘пясть со сжатыми пальцами’ — соответствует нем. *Faust* ‘кулак’. В рассказе тархане являются садовниками. Этим активизируется соответствие между русск. *сад* и араб. *саад* ‘счастье’, что одновременно связывает *Фауста* с садом. *Маргарита* тоже оказывается связанной с садом, что обеспечивает ее тождество с Фаустом: значение ‘сад’ в арабском передается словом *рауда*, являющимся анаграммой араб. *дурра* ‘крупная жемчужина’, а также русск. *удар*. Араб. *сада* ‘охотиться’ прочерчивает переход к охоте. Топос сада получает развитие в описании усадеб тетки Анны Герасимовны и шурина Арсения Семеныча. Дом у тетки стоял у самого сада и глядел «окнами с перламутровыми от дождя и солнца стеклами» (2: 185). «*Перламутр* — от нем. *Perlmutter*, из *Perle* ‘жемчужина’ + *Mutter* ‘мать’. «Перламутровые стекла» дают эффект зеркала. Как отмечалось выше, фр. *miroir* ‘зеркало’ омофонично азерб. *мирвари* ‘жемчужина’. Перламутровые стекла — и мать жемчужины, и сама жемчужина (Маргарита). Они отражают также сад (то есть Фауста и Маргариту), и повествователя, которые все тождественны друг другу. На это работает и отмеченная выше паронимия англ. *apple* ‘яблоко’ и *a pearl* ‘жемчужина’. В представленной картине отчетливо видна антиномия части и целого. На 1 сентября приходится память не только Симеона Столпника, но и его матери Марфы (в зап.-евр. языках имени Марфа соответствует Марта), которая после смерти была похоронена возле столпа. Так стягиваются воедино другие топосы сада-как-кладбища, связанные не только с Христом-садовником, но и со св. Лаврентием как лавром, Успением Богородицы («Вертоград заключенный»), Вертумном и Помоной в осеннем саду, а также с садом Марты, где происходит встреча преобразившегося Фауста с юной Маргаритой, которые сами являются садами. Все они приобретают мировой, вселенский статус, где жизнь и смерть неотделимы друг от друга.

*Перламутровые стекла* в рассказе активизируют семантику родов и Рождества God’a, которая сопрягается с новогодней, а также с явными и реконструированными смыслами рассказа при введении в рассмотрение фигуры св. Мелании Римской (память 31 декабря). Имя *Мелания* — от др.-греч. *μελανία* ‘чернота’ или от *μελας, μελαινή* ‘темный, темная’ — взаимодействует с «восточ-

ной» темой. Оно также паронимично др.-греч. омонимам μήλον ‘яблоко’ и ‘овца’. Последнее значение связывается с Агнцем Божиим, Страстной пятницей и Пасхой. Совсем юной св. Мелания была отдана замуж и родила двух детей. Начало ее вторых родов совпало с наступлением памяти св. Лаврентия. Рожденный ребенок после крещения сразу умер, вскоре умер и первый. Хронография умирания самой св. Мелании начинается в Рождество; «...Провидя свое отошество к Богу, преподобная обошла Святые места в Иерусалиме... Когда наступил праздник Рождества Христова, она была на Всенощном бдении в вертепе, где родился Христос...» [Димитрий Ростовский 2006, 4: 865]. Преставилась она 31 декабря, то есть накануне Нового года. Отметим последовательное внесение семантики смерти в рубежные календарные даты.

В первых редакциях рассказа шурина Арсений Семеныч имел фамилию *Климентьев* [Бунин 1915: 169]. Фамилия производна от имени *Клементий/Климентий*, получившего распространение на Руси (также в форме *Клим*) в связи с почитанием св. Климента, папы римского (25 ноября). Фамилия *Климентьев* связана с фаустовским кодом. В начале жития св. Климента говорится: «В... древнем городе *Риме* жил один человек... по имени *Фавст*... родились сначала два сына-близнеца, из которых одного назвали *Фавстином*, а другого *Фавстинианом*; затем родился третий сын, которому дали имя Климента [Димитрий Ростовский 2006, 3: 700]. Далее семья Фаустов (Фавстов) вынуждена разлучиться. Встретясь спустя много лет, они не узнают друг друга, но потом воссоединяются. В окончательной редакции фамилия Климентьев исчезла, но отсылки к фаустовскому полю остались. Отчество Арсения *Семеныча* производно от *Семен* — русифицированной формы имени *Симеон* — и отсылает к Симеону Столпнику (а также в народной этимологии — к *семен*), в житии которого рассказывается о том, как *сарацинский* князь Василик взял в руку червя, упавшего на землю из раны святого, а «разогнув руку, нашел в ней драгоценную жемчужину» [Там же, 1: 26]. То есть, когда кулак (нем. *Faust*) разжимается, червь (аналог змея-искусителя) превращается в Маргариту. Др.-греч. *Στυλίτης* ‘столпник’ производно от *στυλος* ‘колонна’, откуда *стило*, *стилет* и *стиль*, которые одновременно поддерживают семантику убийства (смерти) и писательского творчества, где «восточное» составляет важную часть. В «Антоновских яблоках» прототипом шурина послужил все тот же зять Бунина Пушешников. Можно восстановить хронологию описываемых в рассказах событий. Августовский сад в начале рассказа, где героя называют «барчук» (2: 182), соотносится с 1886 годом, когда Бунину было 15–16 лет и когда он впервые прочел «Фауста». На 9 апреля Пасха ранее 1900 года выпадала в 1889 году, когда, как свидетельствует рассказ «День за день», фа(у)стовский код у Бунина сформировался окончательно; Бунину в это время исполнилось 19 лет. Это устанавливает время бесед со «столетними стариками» и время охоты. И наконец, 1900 год — время написания рассказа — время зрелости писателя и обмолота хлебов у мелкопоместного. Рассказ был написан в июле, а обмолот осуществляется в ноябре, что продвигает время вперед — частый у Бунина прием.

Рассказ «Антоновские яблоки» и все творчество *Ивана Бунина* в целом — это преображенное Евангелие от *Иоанна*. В отличие от синоптических, в Евангелии от Иоанна не представлен сюжет Преображения Господня, но только в нем присутствует сюжет «Христос-садовник», где Христос предстает в *преображенном* виде. Евангельская топка совмещается у *Ивана Бунина* с «Геор-

гиками» (св.) Георгия (от др.-греч. γεωργός ‘земледелец’). Бунин и его герои при этом оборачиваются то Иоаннами, то Георгиями. Все они одновременно проекции свв. Иоанна Нового (18 апреля) и Георгия Нового (26 мая), в житиях которых отразилось противоборство восточной (христианской) и восточной (мусульманской) составляющих.

**Фаустовский ономастикон.** Имена *Иван* и *Георгий* отождествляются и приобретают фаустовскую семантику благодаря вхождению в фаустовский ономастикон. Исторический прототип Фауста носил двойное имя *Иоганн Георг*. В народной легенде и в пьесе Кристофера Марло «Трагическая история доктора Фаустуса» (1588—1592) Фауст носит имя *Иоганн*, а женский персонаж — *Прекрасная Елена*. У Гёте происходит переработка исходного сюжета и ономастикона. Фауст получает имя *Генрих*, в I части трагедии появляется *Маргарита*, во II части — *Елена* Троянская, имя Фауста *Heinrich (Генрих)* является неполной анаграммой имени *Gretchen (Гретхен)*. Для понимания зеркальности персонажей важен финал сцены «Кухня ведьмы». Фауст просит Мефистофеля дать ему посмотреть в зеркало еще раз:

#### **Фауст**

Дай в зеркало мне бросить взор прощальный:  
Так был прекрасен образ идеальный!

#### **Мефистофель**

Не стоит: наяву увидишь ты  
Образчик лучший женской красоты.

(*В сторону.*)

Да, этим зельем я тебя поддену.  
Любую бабу примешь за Елену!

[Гёте 2019: 112]

Строго говоря, Фауст в зеркале может видеть только самого себя. Но он видит туманный образ Елены, который в I части воплощается в Гретхен. Бунин движется по пути, намеченному Гёте, приращивая возможности системы. Имена *Фауст*, *Иван (Иоганн)*, *Георг(ий)*, *Елена*, *Маргарита*, *Валентин*, *Марта*, *Мария* (Дева Мария) и их варианты составляют базовый фаустовский ономастикон Бунина. Мефистофельское в основном растворено в образах и поступках героев.

В рассказе «Генрих» (1940, цикл «Темные аллеи») в название вынесен псевдоним героини, совпадающий с именем Фауста у Гёте, откуда мена и совмещение мужского и женского. В начале рассказа Глебов думает о счастье встречи с новым, которое может подарить поезд, думает и о спутнике: «...Генрих отличный товарищ...» (7: 130). Читатель и не подозревает, что под именем Генрих скрывается женщина. В поезде она входит к Глебову из соседнего купе «с греческой прической рыже-лимонных волос...» (7: 132). Осуществляется метаморфоза героини от «товарища» к женщине, и Глебов называет ее по имени-отчеству: «Нет, вы положительно становитесь ревнивы, *Елена Генриховна*» (7: 134). Остается неизвестным, настоящее ли это имя-отчество: даже в газетном сообщении о гибели героини она названа псевдонимом. Номинация *Елена*



*Генриховна* соединяет греческую Елену Прекрасную и Генриха Фауста. Отчество *Генриховна* является анаграммой выражения *не греховна* и устанавливает параллель между сюжетом Фауста и Маргариты и бунинским рассказом. От цыганки Маши (то есть *Мариин*), о которой Глебов говорит, что она «просто несчастье», происходит переход к «счастью совсем семейной ночи» (Там же). Звучание фаустовского «счастья» как деления на части усиливается, постепенно ведя к несчастью. Возможное приключение Глебова с цыганкой Машей в ресторане «Стрельна» и выстрел в героиню в венском ресторане изоморфны: слова *Стрельна* и *выстрел* однокоренные, Генрих и Глебов тождественны: в момент чтения газетного сообщения Глебов погибает — он *буквально убит*. Другой пример — стихотворение «Венеция» (1913), где ночью появляется гондольер по имени *Энрико* (итальянский *Генрих*). В начале стихотворения отмечается, что в полдень солнце «перламутром розовым слепило» (1: 361), в ночном же плавании по каналу отмечается «перелив зеркальных вод» (1: 364), а наступающая осень и воображаемая весна отражают друг друга. Рецепция фаустовского пласта ярко проявлена в рассказе «Ида» (1925), в котором композитор рассказывает в ресторане своим приятелям историю трехлетней давности о случайной встрече с давней подругой своей жены — Идой. И встреча в ресторане, и встреча с Идой приходятся на Святки/Рождество. В компании присутствует «некто *Георгий Иванович*» (5: 246). Его имя-отчество совпадает с именами исторического *Иоганна Георга* Фауста. Перед рассказом композитора машина в зале начинает играть оперу Гуно «Фауст», которая потом сопровождает его рассказ. Но в большинстве произведений Бунина фаустовский ономастикон присутствует скрыто.

**Принесла нелегкая.** Ранее нами было показано, что число 10 июля, которым датирована дневниковая запись Оли Мещерской в рассказе «Легкое дыхание», в зависимости от того, относится ли эта дата к моменту письма во втором часу ночи или к описываемым событиям прошедшего дня, дает нам временной период в три дня от 9 до 11 июля. На 11 июля приходится день преставления св. княгини Ольги, в крещении Елены, и именины Оли Мещерской [Дмитровская 2019: 196—198]. Связанные с Олей смыслы колеблются в диапазоне от мариологической семантики (Рождество и Успение) и св. Елены до Прекрасной Елены и блудницы [Там же: 197—199]. В качестве параллелей отметим неоднозначность фигуры Елены Николаевны в рассказе «Ворон» (1944, цикл «Темные аллеи»), сниженный характер Алены в рассказе «Веселый двор» (1911) и Аленки в рассказе «Митина любовь» (1924), притом что мать Мити зовут Ольгой Петровной, и трансформацию блудницы Елены в богородичный образ в рассказе «Святые» (1914). Оля Мещерская после слов о том, что она стала женщиной, возвращается во времени назад и пишет, как прошел день. При этом она дважды говорит о состоянии счастья: «Я была так счастлива, что одна! <...> ...у меня было такое чувство, что я буду жить без конца и буду так счастлива, как никто» (4: 385). Таким образом, фаустовская тема возникает до приезда Малютина и их совместной прогулки в саду — саду Марты, Фауста и Маргариты. Бунин, говоря о счастье Оли, опирается в том числе на содержащееся в поэме Овидия «Наука любви» рассуждение о том, какой день является для мужчины удачным, чтобы раскинуть любовные сети:

Благоприятней всего для твоих начинаний плачевный  
День, когда потекла в Аллии римская кровь,  
Или когда в семидневный черед все дела затихают,  
И палестинский еврей чтит свой завещанный день.  
Наоборот, дни рожденья и прочие сроки подарков —  
Это в уделе твоём самые черные дни.

(Ovid. Ars am. I, 413—418) [Овидий 1973б]

Овидий называет две возможности: в субботу (что согласуется с возможными днями встречи Оли с Малютиным в 1915 или 1910 году [Дмитровская 2019: 195]) или же в день битвы между галлами и римлянами около 390 года при слиянии рек Тибра и Аллии, где римская армия потерпела поражение. День битвы — 18 июля — в дальнейшем считался в Риме траурным и несчастливым днем, однако у Овидия он счастливый для любовных начинаний. Таким образом, 18 июля является прототипическим днем по одновременному присутствию счастья и несчастья (то есть репрезентантом фаст), а также смерти и жизни. Бунин учитывает проекцию дней Олиной записи 9—11 июня на дни ровно через неделю, то есть на 16—18 июля, включающие день битвы при Аллии. Эти зеркальные отражают принцип двоения, который обеспечивается взаимными соответствиями имен и мотивов, связанных со святыми, память которых приходится на две группы дат. Это усиливает фаустовскую семантику и объясняет, почему Оле Мещерской придан мужской персонаж по имени *Алексей Михайлович*. Итак, 11 июля — именины Ольги/Елены. Имя *Елена* входит в фаустовский ономастикон и корреспондирует со св. мч. *Фаустом* (в католичестве память 16 июля по новому стилю) и св. Мариной Антиохийской, в католичестве часто именуемой *Маргаритой* (в православии память 17 июля). Одновременно в западном христианстве 17 июля — память *Алексия Римского* (Эдесского), а 9 июля в православии память св. Феодора, в житии которого рассказывается о послушнике *Михаиле*. Так в рассказе Бунина *Алексей Михайлович / Фауст*, с одной стороны, и *Елена/Ольга/Маргарита* — с другой, оказываются связанными и отраженными друг в друге.

Фигура св. Алексия, поскольку он *Римский*, связывает Рим/мир с русским миром, ибо именно на Руси культ св. Алексия, человека Божьего, получил широкое распространение. В православии память святого отмечается 17 марта, одновременно с мч. Марином Кесарийским. Мч. Марин совместно со св. Мариной (Маргаритой) Антиохийской нивелируют оппозицию «мужское — женское» и связывают Олю как Маргариту (Марину) с Алексеем Малютиным датами памяти по православному и католическому календарю. Соположение римского (мирового) и русского топонимов и их тождественность как целого и части устанавливается также на основе того, что имя-отчество Малютина отсылает к Алексею Михайловичу Тишайшему, а фамилия — к сподвижнику Ивана Грозного Малюте Скуратову [Лекманов 2002; Дмитровская 2019: 202]. Царь Алексей Михайлович принадлежит к династии *Романовых*, то есть «*Римских*» (*Роман* — от лат. *romanus* ‘римский’). Имя *Алексей*, соответствующее отчеству Бунина, является также знаком личного присутствия писателя в рассказе. Имя Фауста и Бунина *Иоганн/Иван* присутствует скрыто. Жития *Алексия Римского* (*Алексия*, человека Божьего) и *Иоанна Кущника* (15 января) обнаруживают поразительное сходство. Кроме того, память другого святого, *Иоанна Многострадального*, приходится на 18 июля по старому стилю, что соответствует дате

битве римлян с галлами при Аллии. Другое имя Фауста — *Георг* — тоже подается восстановлению. В 1916 году, когда писался пасхальный рассказ «Легкое дыхание», Пасха приходилась на 10 апреля. В этот день же день по григорианскому календарю было 23 апреля и праздновалась католическая Пасха, совпавшая с днем памяти св. Георгия. Значение имени *Георгий* ('земледелец') соответствует локусу встречи Оли и Малютина: «Это случилось прошлым летом в деревне...» (4: 357). *Георгий* у Бунина всегда Фауст деревни (лат. *rus*), Руси и Вселенной. В этом свете могут быть прочитаны финальные слова рассказа: «Теперь это легкое дыхание снова *рассеялось* в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» (4: 360), где восстанавливается связь с *севом* метафоры *рассеялось*. Оля становится *земледельцем*, посевающим свое тело в могилу Георгием, *счастливым* в падении/распаде Фаустом. Семантика смерти как сева и дихотомия тела и духа вкупе с меной пространственного низа и верха, земли и неба обеспечивают тождество образной системы финала «Легкого дыхания» с Первым посланием к Коринфянам апостола Павла, что привносит в финал эсхатологическую семантику, соединенную — в перспективе — с космогонической, поскольку наличие Творца предполагает Творение:

Так и при воскресении мертвых: сеется в тлении, восстает в нетлении... сеется тело душевное, восстает тело духовное. Есть тело душевное, есть тело и духовное. Так и написано: первый человек Адам стал душою живущею; а последний Адам есть дух животворящий... Первый человек — из земли, перстный; второй человек — Господь с неба... И как мы носили образ перстного, будем носить и образ небесного (1Кор. 15:42, 44–45, 47, 49).

В рассказе Дух Животворящий совмещен с Олиным легким дыханием как духом земли; истоки этого сближения у Бунина от Гёте.

В «Легком дыхании» метаморфозы охватывают всех персонажей с колебаниями между полюсами старого и молодого, мужского и женского. Оля описывает Малютина, каким он предстает ей в саду: «Ему пятьдесят шесть лет, но он еще очень красив и хорошо одет...» (4: 358). Но ведь, согласно Гёте, это должен быть молодой Фауст. Следует признать, что к Оле-Помоне является Вертумн в образе старца Малютина, в женском же образе он воплощается в «моложавую» начальницу гимназии, сестру Малютина. В ее кабинете Оля смотрит на портрет «молодого царя» (4: 357). Это Николай II *Романов*. Потом в рассказе возникает «казачий офицер, некрасивый и плебейского вида» (Там же), которому Оля «покаялась быть... женой» (4: 358), — в духе финала истории Вертумна и Помоны. Жених тоже *Романов*, поскольку *плебей* — представитель низшего сословия в Древнем *Риме*. *Плебей* (*пли!* + *бей!*) стреляет и убивает Олю. Оля — человек *Божий*, человек *God'a* — Года. Ее смерть — залог возрождения времени. Персонажи в рассказе вовлечены в с-О-вращение с-О временем, они множатся и преобразуются, оставаясь тождественными частями единого целого. Сумме явных и скрытых имен в «Легком дыхании» соответствуют имена братьев и младшей сестры в романе «Жизнь Арсеньева» — Алексей, Георгий, Николай, Оля. Бунин сам предстает как Вертумн, бог времени и изменений.

**Частота (не)чистоты.** Название рассказа Бунина «Чистый понедельник» (1944) относится к первому дню Великого поста. Основное действие происходит в Москве в течение трех дней — с Прощеного воскресенья по утро вторника первой недели Великого поста. В комментарии к рассказу [Дзюбенко, Лекма-

нов 2016: 107—108] отмечено несоответствие между словами повествователя: «Так прошел январь, февраль, пришла и прошла масленица» и тем фактом, что в 1913 году — времени описываемых в рассказе трех дней — «Масленица пришла на 18—24 февраля, поэтому февраль... к ее началу “пройти” еще не мог». Это рассогласование объясняется соединением в рассказе двух временных пластов — времени описываемых событий и времени написания рассказа. В 1913 году православная Пасха приходилась на 14 (27) апреля, а Великий пост начинался 25 февраля (10 марта). В 1944 году Пасха приходилась на 16 (3) апреля, а Великий пост начинался 28 (15) февраля. В рассказе происходит соединение даты начала Великого поста 1913 года, взятой по новому стилю — 10 марта, и даты начала Великого поста 1944 года по старому стилю — 15 февраля. Этим обеспечивает присутствие мартовской и февральской даты как дня Чистого понедельника. От *марта* есть переход к *Марте*.

В рассказе развивается тема чистоты/нечистоты, которая связана с фа(у)стовским кодом на основе паронимического сближения англ. *chaste* ‘чистый, целомудренный’ (от лат. *castus*) и русск. *часть/счастье*. Слова *чистота* и *частота* являются омофонами. Одновременно дата 15 февраля связывает Чистый понедельник с постами и историей Рима (*resp.* мира). Название месяца февраль было дано по имени Фебрууса — этрусского бога очищения и подземного царства. Обряды очищения (*februa*) проводились 15 февраля во время Луперкалий, которые начинались 13 февраля:

Месяца имя февраль потому, что ремнями луперки  
 Бьют по земле и ее всю очищают кругом,  
 Иль потому, что тогда, по умиловивленьи усопших,  
 После февральных дней чистое время идет.

(*Ovid. Fasti* II, 31—36) [Овидий 1973а]

На 15 февраля приходилось также окончание осады Рима галлами, начало которой было положено битвой при Аллии (*Plut. Сам.* 30, 1). В рассказе значимость дат 13—15 февраля усиливается за счет привлечения и других источников. Героиня пересказывает фрагмент из «Повести о Петре и Февронии Муромских», где говорится о том, что к жене Павла, брата Петра, прилетал змей на блуд. Тем самым вводится «братский» комплекс, который с учетом скрытого «Фауста», где присутствуют Маргарита и Валентин, дополняется «братско-сестринским». За счет совмещения фигур Февронии и Валентина происходит активизация даты 14 февраля, на которую в Римском Мартирологе приходится день покровителя влюбленных св. Валентина (с XIV века покровителя влюбленных), замесивший ранее приходившийся на эту дату праздник св. Февронии Низибийской, истоки которого восходят к поклонению во время луперкалий богине Фебруа, отвращающей от лихорадки. Зеркальное отражение на годовом круге дат 13—15 февраля даст 13 и 15 августа (встроенные в рассказ «Антоновские яблоки») — отдавание праздника Преображения Господня / вертумналии и Успение Богородицы. Оппозиция чистоты (невинности) и нечистоты усиливается за счет мариологической топики; «Се, Дева во чреве приимет и родит Сына...» (Ис. 7:14; Мф. 1:23). Героиня живет в доме Перцовой напротив храма Христа Спасителя. Вблизи находится не только Пречистенский бульвар [Дзюбенко, Лекманов 2016: 65], но и одноименные набережная, площадь, Ворота и улица Пречистенка. Улица была названа в 1658 году по иконе Пречистой Божией Ма-

тери Смоленской, хранившейся в Новодевичьем монастыре. В Прощеное воскресенье героини посещают кладбище Новодевичьего монастыря (куда должны ехать по Пречистенке), потом меняют маршрут: «И мы зачем-то поехали на Ордынку, долго ездили по каким-то переулкам в садах, были в Грибоедовском переулке...» (7: 245). Героиня говорит, что рядом Марфо-Мариинская обитель. В рассказе скрыт тот факт, что в Замоскворечье находится Климентовский переулок, выходящий, как и переулок Грибоедова, на Большую Ордынку, названный по имени церкви Климента, папы римского, главный престол которой был освящен в 1770 году в честь Преображения Господня. Храм стал Преображенским, хотя чаще именовался прежним именем. Топография поездки является проекцией основных понятийных констант чистоты / отпадения от нее (через фаустовский код), семантики Востока, а также преобразования.

Связь с фа(у)стовским кодом устанавливается и через роман Валерия Яковлевича Брюсова «Огненный ангел» (1907), который герой приносит героине. Авторство Брюсова отсылает к «Брюсову календарю», впервые изданному в 1709 году Якобом Брюсом. Календарь представлял собой месяцеслов, дополненный сведениями по астрономии и земледелию. Это дает возможность активизировать два центральных для системы Бунина представления — о календаре/фастах и Фаусте. В романе Брюсова осуществлена рецепция народной легенды о Фаусте и «Фауста» Гёте. Рената считает графа Генриха фон Оттенгейма воплощением огненного ангела, являвшегося ей с детства. Божественное в ее восприятии раздваивается и приобретает противоположный полюс дьявольского. Рупрехт и Рената прибывают в Кёльн, где Рената ищет Генриха, а Рупрехт знакомится с Иоганном Фаустом и монахом Мефистофелесом (Иоганном Мюллином). Рената исчезает. Позже Рупрехт находит ее в монастыре, где она под именем Мария находится в темнице в ожидании казни за одержимость дьяволом. Неудавшаяся попытка Рупрехта спасти ее с помощью Мефистофелеса отсылает к финалу I части трагедии Гёте. В романе две Марты: в доме одной Рупрехт с Ренатой останавливается в Кельне, другая — настоятельница монастыря. Имена Марта и Мария из романа Брюсова корреспондируют с названием Марфо-Мариинской обители, куда, утратив возлюбленную, бунинский герой приезжает почти через два года; «В четырнадцатом году, под Новый год, был такой же тихий, солнечный вечер, как тот, незабвенный» (7: 250). На рубежный новогодний переход Буниным стянуты февруарии, луперкалии, день св. Валентина, Рождество, Успение, Чистый понедельник, Прощеное воскресенье. Активизируется также представление о Воскрешении Лазаря, сестрами которого были Марфа (Марта) и Мария. Тем самым осуществляется соединение фаустовского и евангельского ономастикона.

Стратегии Бунина на соединение противоположных полюсов в оценке чистоты и «падения» героини и героя в Чистый понедельник находят поддержку в омонимии лат. *lustrum* I 'лужа, болото', 'публичный дом' и *lustrum* II 'искупительная жертва, очистительное жертвоприношение', откуда *lustrum* I 'завсегдашней публичных домов' и *lustrum* II 'освящать, очищать, искупать жертвоприношением'. Чистый понедельник и предваряется Прощеным воскресением, и совмещается с ним: *прости тут* и *прости тут-ка*. Лат. *lustrum* II развивает значения 'светить', 'рассматривать', на основе которых в зап.-евр. языках формируются значения 'блеск', 'сияние', откуда — 'осветительный прибор', ср. русск. *люстра*. Но польск. *lustrum*, блрск. *люстра* имеют значение 'зеркало', что поддерживает зеркальность латинских омонимов, их тождество-в-различии.

Название рассказа «Чистый понедельник» несет в себе и космологическую семантику. Значения лат. *tundus* ‘мир, вселенная’, затем ‘земля’, ‘люди’ возникли под влиянием др.-греч. κόσμος. Прилагательное *tundus* означает ‘чистый’, ‘украшенный’. Мир предстает одновременно как целое и как часть не только в чистоте, но и в нечистоте. Фр. *monde* ‘мир’ является анаграммой слова *демон* и паронимом англ. *Monday* ‘понедельник’. Две части названия находятся во взаимном зеркальном отражении, каждое неся в себе оппозитивную семантику добра и зла, божественного и дьявольского. Св. Мелания Римская (31 декабря) в предчувствии скорой кончины молилась в церкви в день первомученика Стефана (27 декабря): «Очисти греховные скверны мои вольные и невольные. <...> Ты знаешь, Человеколюбец, что нет человека без скверны... Но ты, Владыко, презрев все мои грехи, соделай меня *чистою* на суде Твоем» [Димитрий Ростовский 2006, 4: 865–866]. Смерть и рождение, конец года и наступление нового, Страшный суд и творение мира, конец времени и его возобновление совершаются постоянно — в частоте (не)чистоты, в «мерцающем» присутствии чистой и нечистой силы.

«Впрочем, близок всему конец» (1Пет. 4:7). Бунин как писатель *отражает* мир, в котором он, Бунин, уже присутствует — как *отраженный*. Бунин является одновременно и частью мира, и целым миром, в который отражение вносит семантику войны. В своих произведениях Бунин предстает как Творец — «Невидимый, видимо всюду присущий». Он преображенный Фауст, жемчужина русской литературы. Его понятийная система и писательская техника представляют собой статический и динамический аспект единого целого, где слово *техника* отсылает к многозначности др.-греч. τέχνη — ‘искусство’, ‘прием’, ‘хитрость, уловка, интрига’, ‘произведение’. Настоящее искусство (с)ложно.

## Библиография / References

- [Бунин 1915] — *Бунин И.А.* Полное собрание сочинений И.А. Бунина: [В 6 т.]. Т. 2. Пг.: Товарищество А.Ф. Маркс, 1915.
- (*Bunin I.A.* Polnoe sobranie sochineniy I.A. Bunina: [In 6 vols.]. Vol. 2. Petrograd, 1915.)
- [Бунин 1965–1967] — *Бунин И.А.* Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1965–1967.
- (*Bunin I.A.* Sobraenie sochineniy: In 13 vols. Moscow, 1965—1967.)
- [Гёте 2019] — *Гёте И.В.* Фауст: трагедия / Пер. с нем. Н.А. Холодковского. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2019.
- (*Goethe J.W. von.* Faust. Eine Tragödie. Saint Petersburg, 2019. — In Russ.)
- [Даль 1994] — *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М.: Прогресс; Универс, 1994.
- (*Dal' V.* Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: In 4 vols. Vol. 2. Moscow, 1994.)
- [Димитрий Ростовский 2006] — Житія святых на русском языке, изложенныя по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовскаго: В 12 кн. Киев: Изд-во Свято-Успенской Киево-Печерской лавры, 2006.
- (*Zhitiya svyatykh na russkom yazyke, izlozhennye po rukovodstvu Chet'ikh-Miney sv. Dimitriya Rostovskago:* In 12 bks. Kiev, 2006.)
- [Дзюбенко, Лекманов 2016] — *Бунин И.* Чистый понедельник. [Опыт пристального чтения]; *Дзюбенко М.А., Лекманов О.А.* Пояснения для читателя. М.: Б.-С.-Г.-Пресс, 2016.
- (*Bunin I.* Chistyuy ponedel'nik. [Opyt pristol'nogo chteniya]; *Dzyubenko M.A., Lekmanov O.A.*

- Poyasneniya dlya chitatelya. Moscow, 2016.)
- [Дмитровская 2019] — *Дмитровская М.* С-О-вращение с-О временем («Легкое дыхание» И.А. Бунина) // *Новый мир.* 2019. № 3. С. 193—203.
- (*Dmitrovskaya M.* S-O-vrascheniye s-O vremenem ("Legkoe dykhanie" I.A. Bunina) // *Novyy mir.* 2019. № 3. P. 193—203.)
- [Легенда... 1978] — Легенда о докторе Фаусте / Ред. В.М. Жирмунский. М.: Наука, 1978.
- (*Historia von D. Johann Fausten.* Moscow, 1978. — In Russ.)
- [Лекманов 2002] — *Лекманов О.* Из комментария к «Легкому дыханию» И.А. Бунина // *Литература.* 2002. № 10. С. 4.
- (*Lekmanov O.* Iz kommentariya k "Legkomu dykhaniiyu" I.A. Bunina // *Literatura.* 2002. № 10. P. 4.)
- [Летопись... 2011] — Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Т. 1 (1870—1909) / Сост. С.Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2011.
- (*Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina.* Vol. 1 (1870—1909). Moscow, 2011.)
- [Овидий 1973а] — *Публий Овидий Назон.* Фасты / Пер. с лат. Ф.А. Петровского // *Публий Овидий Назон.* Элегии и малые поэмы / Сост. и предисл. М.Л. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1973. С. 235—371.
- (*Publius Ovidius Naso.* Ars amatoria. Moscow, 1973. P. 147—208. — In Russ.)
- [Овидий 1973б] — *Публий Овидий Назон.* Наука любви / Пер. с лат. М.Л. Гаспарова // *Публий Овидий Назон.* Элегии и малые поэмы / Сост. и предисл. М.Л. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1973. С. 147—208.
- (*Publius Ovidius Naso.* Fasti. Moscow, 1973. P. 235—371. — In Russ.)
- [Овидий 1977] — *Публий Овидий Назон.* Метаморфозы / Пер. с лат. С.В. Шервинского. М.: Художественная литература, 1977.
- (*Publius Ovidius Naso.* Metamorphoses. Moscow, 1977. — In Russ.)

# Хроника современной литературы

Ольга Балла

## Потребность в существовании

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_295

**Айзенберг М. Это здесь**

М.: Новое издательство, 2021. — 250 с.

Новая книга автобиографической прозы Михаила Айзенберга, продолжающая его вышедшие полтора десятилетия назад «Контрольные отпечатки» (2007), собрана из коротких, иногда почти стенографичных текстов, нежестко соединенных между собой, образующих скорее объемную фигуру, чем направленную линию.



Это не совсем «мемуарные очерки», как назвал их в своей рецензии на книгу Игорь Гулин<sup>1</sup>, хотя да, в значительной их части речь идет о прошлом автора и той человеческой среде, к которой он принадлежал. Но вот первая часть, «Похоже на Париж»<sup>2</sup>, не столько о прошлом, сколько о настоящем, и не столько о времени, сколько о пространстве: о московском пространстве, о взаимоотношениях с ним здешнего человека. Прежде чем начать спектакль памяти, автор показывает нам его сцену, которой предстоит во многом определить характер происходящего. Представляет способы видения этой сцены — и способы ее ускользания от видения.

«У Москвы несколько масштабных сеток, и мысли о ней разъезжаются, как на льду: при всей ощутимой мощи ее силового поля она не складывается в от-

- 1 Гулин И. Воля к удержанию // Коммерсантъ-Weekend. 2021. 19 ноября (<https://www.kommersant.ru/doc/4664263>).
- 2 Это Москва, по словам одного из героев айзенберговских воспоминаний, Зиновия Зиника, — тот «красивый город», что «похож на Париж». «Только, — уточняет герой, — после бомбежки» (с. 12).



четливый и внятный сознанию пространственный знак. Старый город рассыпается, как кроссворд, — ничего уже не угадаешь. Новый город реагирует на старый, как живой организм на неорганические включения... <...> И все же не иссякает в Москве запас покоя. Здешнее пространство по своему начальному характеру — спокойное, ненапряженное. Напирают окраины, ускоряется жизнь, а внутри Садового кольца все равно какая-то мягкая сетка, и катишься по ней, как мячик по гамаку» (с. 9—10).

Там же, где Айзенберг говорит о прошлом, тексты его — столь же мемуарные, столько и историографические: они — о проживании истории частным, но внимательным и мыслящим человеком. В случае этих текстов есть все основания говорить (в первом приближении) о чем-то вроде *неявной историографии*: о собирании и осмыслении наблюдений за той широкой, размытой пограничной полосой, которая соединяет/разделяет большую историю и частную жизнь.

Об этом — первое же эссе книги: о биографии одной московской стены, мимо которой повествователя ведет ежедневная дорога к метро. Тут не метафора: речь именно о жизни неодушевленного по видимости предмета, на который существа одушевленные проецируют свое понимание исторического процесса.

«Ранние надписи на этой стене типичны и заурядны, не могу вспомнить ни одной. Осенью 1993-го появились большие кривые буквы “ЕЛЫЦЫН ИУДА”. Первые две буквы “иуды” быстро и халтурно замазали, превратив проклятье в верноподданнический слоган. Выполнено это было формально и без настоящего усердия: квадратики более светлой краски легко подсказывали исходную злобу дня. Примерно через месяц замазали все.

Через несколько лет на том же месте другая рука вывела более актуальный лозунг “Смерть жидам”. Не знаю, кто должен следить за такой агитацией, но этот кто-то не торопился. Много месяцев я ходил мимо особняка в ту и в другую сторону, подставляя то правую щеку, то левую» (с. 7—8).

И тут самое время обратить внимание не только и даже не в первую очередь на то, о чем вспоминает Айзенберг в этой книге, но как он это делает.

Маленькое начальное эссе о надписях на стенах, как свойственно открывающим текстам, говорит нам нечто существенное обо всей книге, показывает важные свойства авторской интонации и устройство его взгляда. Взгляд устроен таким образом, что будто бы незначительные детали прочитываются как полноправные и красноречивые свидетельства большого, даже огромного исторического целого. Что ни деталь — то симптом.

Что же до интонации, Айзенберг говорит ровно, почти отстраненно, не повышая голоса (так, что, как сказал Гулин, «дружеское тепло не отличимо от презрительного холода»<sup>3</sup>), с неизменной сдержанной (напряженной) иронией, задающей дистанцию. При этом позиция по отношению ко всему, о чем бы ни заходила речь, у него определенная до жесткости — чем невозмутимее и даже тише, тем, может быть, жестче он говорит: ради большей ясности, чтобы произносимое не затмевалось страстями и пристрастиями. Жесткость и сложность у него, что редко, не исключают друг друга.

И вот в чем Гулин совершенно прав: книга Айзенберга, кроме всего прочего, еще и «исследование природы памяти»<sup>4</sup>. В этом отношении, продолжу

3 Гулин И. Указ. соч.

4 Там же.

его мысль, она может быть поставлена в ряд других заметных — предлагаю на ходу черновое, рабочее понятие — *мемориологических* текстов нашего времени: «Памяти памяти» Марии Степановой, «Ф.И.О.» Ольги Медведковой, «Кажется Эстер» Кати Петровской. (Наконец-то среди всех этих женских текстов появился один мужской — рациональный, аналитичный и куда более социальный, чем личный, точнее, интересующийся личным с его социальной стороны; Айзенберга волнует не фамильная память, идентичность и корни, а человеческая среда, человеческие типы и прежде всего прочего — воздух лично пережитого времени.) Во всех этих текстах, включая и нынешний айзенберговский, происходит работа преодоления классических мемуаров как формата восприятия прошлого и рассказа о нем, — того в них, точнее, что Гулин с некоторой присущей ему резкостью называет «насилием над памятью» и «жульничеством оформления жизни в нарратив»<sup>5</sup>, а я бы назвала осторожнее: упорядочивающим выстраиванием вспоминаемого в линию и верой в то, что вспоминается в самом деле то, что было.

Между радикальным доверием памяти и радикальным же недоверием ей Айзенберг со свойственной ему уравновешенностью занимает промежуточную позицию. Да, он не подчиняет рассказ единому сюжету (который тут есть, просто осуществляется иначе) — и в этом смысле фрагментарность его эссе, невыстроенность их в направленную линию принципиальна. В самой этой организации текста выражен скепсис в отношении полноты картины, представляемой памятью, — то, что объединяет и упомянутую «женскую» мемориологику, — она ведь вся тоже фрагментарна и эссеистична (хотя в смысле фрагментарности Айзенберг заходит дальше), а Катя Петровская, также отказываясь подчинять свой текст диктату какой бы то ни было цельности, обозначила, как мы знаем, жанр его существованием во множественном числе: «истории». Но вот самому процессу вспоминания Айзенберг — у которого тоже «истории», как бы высвобожденные из своих контекстов (на самом деле только к большому контексту и отсылающие), — доверяет несомненно. Он чуток к точкам возникновения воспоминаний: ими полно московское пространство, и с него неспроста начинается книга в целом — оно оказывается матрицей памяти, на которой та держится, которой во многом определяется.

«Может, я и уехать отсюда не смог, — говорит автор в книге одному из своих собеседников, — именно оттого, что так много забыл. Ведь если уедешь — уж точно ничего не вспомнишь» (с. 14).

Потаповский переулок, Красная площадь, московское метро... — все это *направляющие точки* входа в память. Отправляясь от каждой из таких точек, она начинает ветвиться в разные стороны, и тут же обнаруживается, что прошлое не такой уж главный герой в этой книге. Книга перерастает рамки простого свидетельства о пережитом. Память как таковая здесь героиня куда более главная. Но не самоцель и она.

Та память, за которой наблюдает Айзенберг, скорее форма мышления, способ рефлексии: о настоящем и, шире, о многовременном; вообще о том, что видится автору существенным. Она — способ прояснения существенного, наведения взгляда на резкость. Скажем, взгляда на московскую антропологию: «Венский уроженец Эрих Кляйн говорит, — вспоминает Айзенберг, — что

---

5 Там же.

люди, живущие в Москве, отличны от прочих, иначе двигаются, иначе стоят на земле — тяжело, напряженно. Чувствуется, что каждое движение дается им с усилием, невозможным в каком-либо другом месте» (с. 12). Так это или нет (проверь, московский человек, свое самоощущение!), вспомнившееся наблюдение собеседника выводит автора на размышление о человеческой природе вообще: «...пластика, конечно, — вещь из самых разоблачительных. У каждого есть опыт наблюдения и основанное на нем почти бессознательное считывание языка телесности, проговорок мимики и мускулатуры. Это не то, что другой человек показывает, а то, что он не в силах скрыть, и без такого полуподпольного знания не существовало бы здравого смысла» (с. 13).

Воспоминательное движение происходит как будто хаотично, самоценными вспышками: из ничего возникло — ни во что оборвалось, — притворяясь немотивированным. «Иван легко передаривал подарки. Кто-то подарил ему тонкий перламутровый мундштук в прелестном чехольчике, но он выпал из его руки и треснул именно в тот день, когда Алена сломала ногу» (с. 23). Кто таков Иван? Кто такая Алена? По следующим эссе об этом можно догадаться, но тут Иван просто приманка для воспоминания. Он — единственно затем, чтобы навести авторскую память на связанную с ним предметную среду, истинную героиню эссе: «Подарки были и к случаю, и так — по настроению. Раковина или мраморная пирамидка, китайская фигурка самурая с потертой раскраской — красной, зеленой и золотистой» (там же). Память скачет непредсказуемыми (на самом деле — логичнейше сцепленными) зигзагами: фильм «Хрусталеv, машину!» — Новая Басманная — Центральный дом детей железнодорожников — занятия в кружке в 1954 году — атмосфера времени (воссозданная в фильме Германа, свидетельствует автор, с пугающей точностью: «этот липкий свет, этот промозглый воздух, полный ужаса, как будто изрытый сапогами», с. 14). От мысли о неразъемлемой связи памяти и места — скачок к Александру Пятигорскому (которого эта мысль напомнила собеседнику автора), особенностям его поведения и мышления — оттуда к Павлу Улитину (чем-то непостижимо на него похожему!) — оттуда к природе мышления (близкое автору понимание Пятигорским «мышления (и существования) как разговора — одновременно с разными людьми» (с. 15), но более того: «Хищная потребность в разговоре — это, собственно, потребность в существовании. С окончанием мысли начинается процесс развоплощения» (с. 15—16). А оттуда — к вопросу (именно к вопросу, и не к одному, тут у автора нет ответов) о том, как происходит передача знания в культуре, если, строго говоря, передать «свое знание» невозможно...

То, что выглядит как сборник мемуарных очерков (чаще — мемуарных вспышек) и розановски-мимолетных заметок (включая записи сновидений), на самом деле экспериментальная площадка.

Ставя опыты над собственным проживанием и выговариванием прошлого, Айзенберг прослеживает взаимосвязь памяти, мышления и восприятия вообще (об этом последнем у него много физически осязаемых наблюдений. «Торф, толь, штакетник, шифер, рубероид. Все эти слова для меня погружены в определенную погоду, почему-то сырую. Окутаны сырым подмосковным воздухом» (с. 42). Смотрит, как они соединяются друг с другом случайными, ситуативными по видимости ассоциативными ходами, за логикой этих ходов. Наблюдает, избегая окончательных выводов (что особенно интересно в сочетании с ясностью видения и отчетливостью оценок), предпочитая изъясняться

в формате вопросов. «Откуда я *во сне* знаю, сколько сейчас времени? Живые часы? Что это значит?» (с. 17) «Страшно интригует меня этот второй голос», — говорит он, поймав себя на непроизвольном, почти физиологическом (сцепленном с «ужасным жжением в желудке») воспоминании о чем-то «из телевизора КВН с протекающей линзой, облепленной по краям коричневым пластилином», — этот «второй голос» видится ему признаком «низшего сознания»: «Обычно он не выходит на поверхность сознания, но, похоже, никогда полностью не замолкает. На него не обращаешь внимания, как будто это дальний фон — неясная декорация в самой глубине сцены. При этом на авансцене идет осмысленное действие, вполне динамичное. Но оно почему-то не захватывает “фон”, тот живет своей жизнью и показывает собственную пьесу» (с. 18).

Рискну сказать: при всей насыщенности припоминаемого автором о московском литературном и художественном подполье семидесятых, о реставрационной работе, о быте, предметной среде, человеческих типах и ситуациях того времени, такие наблюдения за собственной внутренней феноменологией здесь самое интересное.

В конечном счете, он таким образом исследует на собственном примере устройство мысли в частности и человека вообще, взаимодействие в человеке разных — с разной степенью осознанности и подконтрольности сознанию — форм внутренней жизни.

Анна Голубкова

## «Вот лежит в амбаре пулемет»

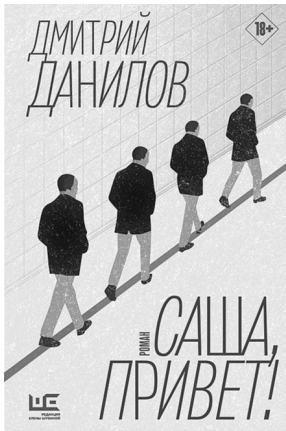
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_300

**Данилов Д. Саша, привет!**

М.: Редакция Елены Шубиной, 2022. — 256 с. — (Классное чтение).

Заслуженная популярность Дмитрия Данилова связана в первую очередь с драматургией (премия «Золотая маска» в номинации «Лучшая работа драматурга» в 2018 году), хотя начинал он как прозаик. И первые его прозаические книги выходили в независимых издательских проектах «Красный матрос» и «Ракета». Затем проза Дмитрия Данилова стала регулярно публиковаться в журнале «Новый мир». В 2010 году в издательстве «Эксмо» вышел роман «Горизонтальное положение», который попал в финал премий «Большая книга» и «НОС». Этот роман вызвал бурные дискуссии, на него было много откликов, профессиональных и просто читательских.

Ранние рассказы Дмитрия Данилова были скорее «реалистическими», иногда в них встречались элементы фантастики. Но постепенно его проза становилась все более отстраненной и обезличенной, приближаясь по своей поэтике к литературе абсурда. И как раз роман «Горизонтальное положение» находится как бы на перекрестке всех этих поисков, соотношение которых оказывается в нем очень удачным. Роман этот представляет собой, с одной стороны, реальный дневник автора, с другой же — искусную имитацию этого дневника, потому что уже в момент создания записи предназначались для дальнейшей публикации.



Второй роман, «Описание города», вышел в 2012 году и подобного успеха не имел. Возможно, связано это было с тем, что доля эксперимента, которую готов выносить современный читатель, в этой книге была явно превышена. Дмитрий Данилов поставил перед собой формальную задачу убрать из повествования все топонимы и наименования различных городских объектов. Это, конечно, сильно усложнило и утяжелило фразу: «Лес, мост, названный в честь одной из дат, примерно как двадцатидесятиапрельский, только другая дата, опять небольшой лес, въезд в Такой-то район, гипермаркет, название которого обозначает геометрическую фигуру, уютные улицы и дома Такого-то района»<sup>1</sup>. В результате

получилось, что городская обстановка словно бы мерцает между бытием и небытием, то есть «описание» тоже во многом оказывается имитацией.

Достаточно поздно, уже будучи признанным прозаиком, Д. Данилов начал писать стихи. Причем если в прозе он добивался максимальной отстраненно-

1 Данилов Д. Описание города: роман. М.: Астрель, 2012. С. 152.

сти, то подход к написанию стихов был совершенно другим: «Если говорить о стихах, то там у меня для себя нет никаких правил и ограничений. Это всегда спонтанный акт, а не результат каких-то размышлений, работы»<sup>2</sup>. Первая книга стихов Д. Данилова, «И мы разъезжаемся по домам», вышла в 2014 году в нью-йоркском издательстве «Ailugos Publishing», там же впоследствии были опубликованы и остальные сборники (на данный момент их пять). Критики и раньше называли прозу Данилова поэтической, а после выхода сборников оказалось, что его проза через стихи прочитывается совершенно по-другому. В текстах сразу же обнаружилась фонетическая проработанность. Кроме того, в стихах гораздо четче была обозначена жизненная, в том числе и политическая, позиция автора.

В 2016 году вышел роман «Есть вещи поважнее футбола». Интересно, что в начале этого романа содержится прямая цитата из повести «Дом десять», и таким образом Данилов как бы начинает возвращаться к своей ранней прозе, переписывая ее с совершенно другой точки зрения. В 2016 году в издательстве «НЛО» был опубликован сборник очерков «Сидеть и смотреть», написанных в уже знакомом по «Горизонтальному положению» стиле отстраненного наблюдения за тем, что происходит вокруг имплицитного персонажа. И в конце этого же года Дмитрий Данилов написал свою первую пьесу «Человек из Подольска». Пьеса была опубликована в февральском номере журнала «Новый мир» в следующем 2017 году, а уже в конце мая поставлена в театре «Театр.doc» режиссерами Михаилом Угаровым и Игорем Стамом. И вот с этой пьесы, очень востребованной театрами как в России, так и за рубежом, и началась фактически слава Данилова-драматурга.

Работа для театра, на мой взгляд, очень сильно повлияла на прозу Данилова, не столько, впрочем, изменив ее, сколько в очередной раз перестроив по другим параметрам. Его проза стала более плотной, экономной и, если так можно выразиться, зрелищной. И не случайно сам автор в одном из интервью отметил, что роман «Саша, привет!» близок к киносценарию: «Мой новый роман похож на киносценарий, он поделен на эпизоды, такой полуроман-полусценарий. Мне кажется, из него мог бы получиться фильм»<sup>3</sup>. В этом романе также переосмыслиется и актуализируется опыт ранних рассказов Дмитрия Данилова. Это микроцикл про Мелентьева («Нина Ивановна»; «Нагорная», 2002; «Черная металлургия», 2003) и такие рассказы, как «Фабрика. Осень. Дорога», «Девки на станции», «Николай Степанович» (2002), в которых применяется поэтика абсурда.

Герои этих рассказов вовлечены в процессы, не имеющие ни видимого смысла, ни окончания, что создает ощущение приближающейся катастрофы, которая тем не менее все никак не случается. И вот эта бесконечно отложенная катастрофа в конечном итоге и становится для читателя главным событием текста. Этот мотив в полной мере развивается в новом романе «Саша, привет!». Постоянное ожидание катастрофы напрямую связано с «Сашей» — автоматическим пулеметом, расположенным в коридоре Комбината Исполнения На-

2 Жучкова А.В. «Россию будет не узнать...»: интервью Д. Данилова // Вопросы литературы. 2021. № 6. С. 82–98 (<https://voplit.ru/article/rossiyu-budet-ne-uznat/>).

3 Мазурова С. Драматург Дмитрий Данилов написал антиутопию «Саша, привет!» // Российская газета. 2021. 27 декабря (<https://rg.ru/2021/12/27/reg-szfo/dramaturg-dmitrij-danilov-napisal-antiutopiiu-sasha-privet.html>).

казаний. Никто не знает, когда сработает этот пулемет. Может быть, приговоренному к смертной казни удастся дожить до глубокой старости, но вся эта жизнь пройдет у него в постоянном ожидании чего-то бесконечно ужасного.

Герой нового романа, как и персонажи ранних рассказов, помещается в абсурдную ситуацию, он вовлечен в ряд действий, на которые никак не может повлиять и смысла которых не понимает. Но причиной этой ситуации, ее исходной точкой становится любовная история, прообразом которой явно стали несколько публичных скандалов, связанных с отношениями преподавателей и студенток. Если раньше Данилов стремился к почти полному удалению автора из текста и всячески маскировал свое присутствие в произведении, то теперь он занимает определенную позицию и высказывается вполне недвусмысленно. Ведь тема романа «Саша, привет!» имеет прямое отношение к дискуссиям вокруг так называемой новой этики.

Подобные скандалы для их фигурантов на отечественной почве не имеют почти никаких последствий. Однако у нас есть пример США, где общественность реагирует на такие истории совершенно по-другому. Сам Дмитрий Данилов сказал об этом так: «Все белые всегда виноваты перед всеми черными и должны эту вину искупать. Так и все мужчины виноваты перед всеми женщинами, даже те, которые ни одну женщину пальцем не тронули без ее на то согласия. То есть “новая этика” исходит из понятия коллективной вины. Это вина коллективная и вина делящаяся, которую искупить в принципе невозможно»<sup>4</sup>. Именно этот тезис, как мне кажется, и стал одним из импульсов при создании романа, герой которого приговорен к смертной казни за измену жене со студенткой.

В недалеком будущем возраст согласия увеличили до 21 года. В стране введен «режим Общей Гуманизации, в рамках которого возвращена смертная казнь» за экономические преступления и преступления против нравственности. Необходимость такого наказания связана с тем, что подобные поступки, по мнению одного из героев романа, вызывают у тех, кто их совершил, чувство гордости. И вот именно с этим самым чувством гордости, по сути дела, и борется государство. Сергей Фролов, главный герой романа, совершил преступление против нравственности: «Я — университетский преподаватель филологии, познакомился с одной хорошей девушкой, вступил с ней в близость, девушке оказалось меньше двадцати одного года, засекали по камерам при выходе из ее комнаты, приговорили к смертной казни» (с. 151—152). Девушка, как становится ясно из текста, была его студенткой, но этот факт проходит как бы вскользь и никак не отмечается в развитии сюжета.

Имя героя отсылает к одному из фигурантов скандала в Московском университете. Фамилия героини, Мещерская, — это, конечно, «Легкое дыхание» Бунина. Далее в тексте возникает история с «проработкой» на собрании Леонида Добычина — писателя, очень близкого по поэтике Дмитрию Данилову. Вообще литература и некоторые эпизоды истории литературы играют важную роль в тексте романа — и это тоже нечто новое для поэтики Данилова. Включена в него и современность в виде беседы жены героя Светы и начинающего писателя о способах вхождения в литературное сообщество. Кстати, герой и его жена читают один и тот же курс одним и тем же студентам. Да и от диало-

---

4 Жучкова А.В. Цит. соч.

гов мужа и жены остается впечатление, что герой на самом деле разговаривает с самим собой — как будто это мужская и женская ипостаси одного и того же персонажа.

Сергей Фролов попадает в комфортабельную тюрьму, где может вести жизнь, приближенную к обыденной. Однако в любой момент эта жизнь может прерваться, и никто не знает, когда это произойдет. Это неведение разрушает жизнь близких — жена героя вынуждена уйти с работы, у матери начинается прогрессирующая деменция. Для обеих бесконечное пребывание героя на грани смерти оказывается психологически разрушительным. Обе они переживают случившееся как страшную и при этом совершенно немислимую историю. Привычная жизнь тем не менее оказывается невозможной из-за окружающих, которые испытывают настойчивое любопытство, ни на секунду не забывая об обреченности главного героя. Этот мотив связан в первую очередь с молодыми людьми, привыкшими наблюдать за жизнью других в соцсетях и видеоблогах. «Выросло какое-то поколение монстров», — говорит жена главного героя (с. 97). И вот эта странная бесчеловечность молодежи постоянно подчеркивается автором. Даже девушка, с которой герой вступил в отношения, хоть и сделала попытку его спасти, испытывает в первую очередь именно отстраненное любопытство.

Тематические рамки романа, конечно же, намного шире полемики с «новой этикой». В конце концов, ту отстраненную обезличенную деловитость, с которой героя отправляют на казнь, можно интерпретировать как профессиональное отношение врача, а тюрьму — как больницу или хоспис. И тогда на первый план выходит вечный мотив мировой литературы — отношения героя с собственной смертью: «Вот так считаешь себя кем-то. Ну, там, филологом, научным сотрудником, учёным, извини за выражение. Потом выясняется, что ты просто труп. Мёртвое тело» (с. 166). Однако смерть эту герой в первую очередь переживает как крайнюю несправедливость, от которой не может быть никакого спасения. Он пытается найти утешение в алкоголе, в минутной славе успешного блогера (тут его блокирует соцсеть), в попытке сбежать.

К нему приходят представители четырех религий — православного христианства, ислама, иудаизма и буддизма. Но в разговорах с ними герой тоже не находит утешения. Немного помогает ему только православный священник, которой просто молча сидит рядом и ждет, когда герой уснет. В конечном итоге герой погружается в безразличие, иногда прерывающееся надеждой на то, что казнь никогда не состоится. Никакого преодоления и преображения не происходит. В мире побеждают несправедливость и пронизывающее все холодное любопытство: «Серёжа сидит на скамейке в тюремном саду и неподвижно смотрит на реальность — на московскую улицу, которая видна со скамейки. По улице идут люди, едут трамваи, машины, там оживлённая жизнь. По саду бродят молчаливые фигуры, никто не обращается к Серёже, и Серёжа тоже ни к кому не обращается. Серёжа просто сидит и смотрит на московскую улицу» (с. 162).

Финал романа можно трактовать по-разному. Можно сделать вывод, что вся эта история с осуждением и заключением в тюрьму была затеяна с целью перевоспитать героя, и в конечном итоге его выпускают на свободу: «Серёжа и Антон начинают идти по коридору. Как положено — Серёжа по полосе, которая ведёт к Красной зоне, Антон — параллельно. Они идут и мирно разговаривают. Они идут, идут. Коридор всё длится, и вот он уже постепенно прекра-



щается. Серёжа и Антон идут теперь просто по улицам Москвы. Мы видим их немного издалека, со спины. Мы понимаем, что они оживлённо разговаривают, смеются» (с. 246). А можно решить, что казнь совершилась, и герою все это привиделось перед смертью или же он оказался в другой, лучшей жизни, где нет ни механической «справедливости», ни досужего любопытства.

Эта двойственность, конечно же, прямо отсылает к «Приглашению на казнь» Набокова, а изображение бюрократической машины очень напоминает «Процесс» Кафки. Хотя элементы поэтики абсурда, в полной мере воплотившиеся в этом романе, встречались и в ранней прозе Дмитрия Данилова. Однако в романе «Саша, привет!» резко сокращается дистанция между автором и текстом. Этой книгой писатель дает свой ответ на запросы времени. И это изменение позиции представляется мне принципиальным.

# Город с людьми и немного странно

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_305

## Горбунова А. Кукушкин мёд: стихи

СПб.: Литературная матрица; Издательство К. Тублина, 2022. — 207 с.



Когда начинаешь писать об Алле Горбуновой, глядя на полку с ее книгами, слышится где-то вдалеке твоего филологического ума академический голос из будущего. Этот голос говорит, что поэзия Горбуновой «пластичная», имея в виду античное значение пластики, лепку, как мы говорим: «лепит что попало» про болтовню, — но и про пластичность позы, и про фантазии из пластилина. Еще, конечно, что эта поэзия «архетипическая», не в размытом, а в строгом юнгианском смысле: в ней живет то, что предшествует индивидуации человека, благодаря чему люди и вырастают в людей, побывав вдруг магами и их тенями, охотниками и влюбленными еще

до того, как узнали о взаимных отношениях. Можно было бы заслушаться этим голосом порядка, но, увы, в краткой рецензии его надо на время прервать — говорить я собрался об одной книге, а не о нескольких, и нужно показать, что это за книга.

По дизайну и верстке — это продолжение предыдущей книги стихов «Внутри звездопада» (2019), только с новым импринтом «Лимбус-Пресс». В сравнении со «Звездопадом», свод самых новых стихов Горбуновой лаконичнее и сдержаннее. В ней меньше диалогов и нескольких вопросов и восклицаний подряд. Кажется, несколько восклицаний в одном стихотворении бывает здесь, только когда воспроизводится детская или животная речь. Но существеннее, что изменилось качество этих знаков препинания. Открываем страницу «Звездопада»:

какой лес вырос у тебя на спине!  
какой кот у тебя в мешке!  
с таким-то и мне  
не удавалось бы переставить ноги!<sup>1</sup>

...и подслушанные разговоры уток из новой книги:

— это моё!  
— нет, это моё, кря!  
— кря, какие же люди всё-таки идиоты!

(С. 97)

---

1 Горбунова А. Внутри звездопада. СПб.: Лимбус-Пресс, 2019. С. 172.

Мы понимаем, что это совсем разные ряды восклицаний. В первом случае — это исследование интенции или интуиции, того состояния, которое предшествует пониманию вещей. Реакции здесь инстинктивны: не в бытовом, а в самом прямом смысле — тяжелой вещи надо сторониться, а если устал — дать себе отдохнуть. А разговор уток — исследование императивов, когда басенные животные говорят, что надо делать. Вероятно, цель новой книги — исследование того, как настоящие, а не жанровые императивы, нравственные и эстетические, не сводятся к первым приходящим на язык словам, вроде «надо», «должно» или «пусть будет так». Вместо этого в стихах говорят сами вещи, и вместо того, чтобы уводить взгляд куда-то далеко, они уводят взгляд к тебе:

повсюду разбросаны  
волшебные камни  
Гром-камень  
камень сердца  
камень спины.

(С. 54)

Если начинающему читателю Горбуновой надо объяснить, чем ее стихи отличаются от неофолка (хотя понятно, что с талантливой группой «Мельница» если и есть совпадения, то не дальше отдельных слов), следует сказать, что в ее стихах — не *отвлеченный*, а *привлеченный* взгляд, не следящий за вещами, не открывающий новых существ, а вновь лежащий на спину и на сердце, возвращающийся к прежде неведомому себе. Это не в укор неофолку — просто традиции русской поэзии, малых поэм Елены Шварц или элегий Ольги Седаковой как раз требуют такой центростремительности и привлечения: начав в двух или трех строках с большой панорамы под неожиданным углом, сообщить, как все вокруг становится не просто внутренним опытом, но постоянно обогащающим и амплифицирующим себя внутренним опытом.

Разговорная речь в «Кукушкином мёде» совсем иная, чем в «Звездопаде». Это не напряженный рассказ, обращенный к невидимому «ты», а что-то вроде пересказа для многих. Диалог учит уместности, а пересказ — умению начинать еще раз: дойдя до омеги, вновь идти к альфе. Опять сравним, как происходило на страницах «Внутри звездопада»:

не солнце не тьма: странный свет внутри сердца и зелёное лето  
лето полётов и стёкол, но свет такой странный, последний  
как будто бы все умерли в одно утро, когда ландыши собирали...<sup>2</sup>

Начав и читая дальше, мы понимаем, что это рассказ не от лица других, не роль, не принятие своего или чужого «я», но выстраивание отношений с «ты», которому только и можно признаться, что и свет *странный*, и сами обращения звучат странно. Это речь *расставания*, когда людям кажется, что они слышат друг друга последний раз и переспрашивают по телефону, хорошо ли они друг друга слышат. Или машут с берега уходящему кораблю и думают, было ли это видно с корабля и каким будет письмо с чужбины. Здесь Горбунова выступала как философ, решающий новый метафизический вопрос: «Почему какие-то

2 Там же. С. 236.

вещи исчезли, хотя они могли не исчезать в отличие от других вещей?» В новой книге Горбунова вдруг находит «мы», которое может и заглянуть в омегу Апокалипсиса, и потом вдруг перейти к альфе сотворения мира, богословию творения. Вот отрывок из сказки «Цветы меона»:

потом он повзрослел, цветы стали немы  
сад из огромного, бесконечного стал для него маленьким  
потом он встретил женщину по имени Ирис  
и она ему дала задачу вспомнить,  
о чём ему напоминает её имя.

(С. 110—111)

Казалось бы, строки про два свойства памяти: забывать подробности, из-за чего воспоминание кажется скудным, и не доверять прежнему детскому опыту, из-за чего все крупное и в прошлом, и в настоящем становится малым. Но это свойства не памяти «я», которая как раз найдет необходимую деталь и вспомнит, например, какие цветы были в бабушкином саду, а памяти «мы», памяти о разделенном (shared) опыте. Это как на встрече одноклассников вспоминают имена учителей или учащихся соседних классов, и сразу все понимают, когда бесконечное становилось малым.

Просто Горбунова тот опыт, который мы обычно знаем как ситуативный, как часть социального ритуала вроде встречи одноклассников, показывает как всеобщий; и не королева класса, а женщина Ирис позволяет говорить о далеком пройденном жизненном пути. *Омега* здесь — знание о своей смертности, *альфа* — знание, что в мире, в котором есть забвение, есть вещи и другие творения, иначе бы просто нечего было забывать. Как сказано об этом в другом стихотворении:

пчёлы в цветке  
противостоят матрице зверя  
его системам, структурам.

(С. 143)

Пчелы напоминают о бессмертии, бессмертном мёде, матрица зверя — о попытках дьявола подчинить себе вещи, оболгать их. Как это происходит — узнает читатель, прочитавший книгу полностью, включая стихотворение «Внутри Сатаны» и последнее, давшее название всей книге.

Но есть еще одно отличие «Мёда» от «Звздопада»: в предыдущей книге цветовые обозначения присутствовали внутри сложных развернутых сравнений, а в новой — внутри емких и свернутых. Сравним опять же два отрывка. Первый из «Внутри звездопада»:

разноцветные листья осыпают тебя всего с головы до пят,  
пока у влюблённых пикник на траве под зонтом,  
и голубоглазые хаски спят в ногах и во сне сопят,  
а девушки в чёрных платьях играют в гольф,  
а хаски везут сани среди снегов, а за ними идёт  
на лыжах девушка в красных чулках и юбочке шерстяной...<sup>3</sup>

---

3 Там же. С. 119.

Ключом здесь оказываются «разноцветные листья» мирового дерева или просто дерева из неофолка, напоминающего мандалу. Только в неофолке они бы не осыпали всего тебя, это было бы недостаточно картинно. В «Кукушкином мёде» уточняется, что это не просто голова и пятки, а сердце, затылок или грудь. Такая конкретизация вместо поговорки — важнейшее для перехода от «ты», которого всегда можно оглядеть с головы до пят, к «мы», собранию людей, умеющих делиться друг с другом, где у кого появилось внутреннее чувство.

Но что означают цвета в предыдущей книге? Понятно, что голубоглазые хаски — образ спокойствия природы, которому надо научиться и людям, черные платья — образ определенности, собственного достоинства, самостоятельности и эмансипации эпохи Коко Шанель, а красные чулки — образ столь же определенного освоения природы, *охоты на волков* от Красной Шапочки до всем известной песни Высоцкого. Всё это развернутые сравнения, раскрывающие идею того, что означает оставаться спокойным, думать о собственном достоинстве и далее покорять природу. Только раз цвет эти сравнения развертывает, то он же за них и отвечает; и мы видим не смену идей, исторических картин или позиций, а повороты того самого большого элегического повествования или малой поэмы в духе Елены Шварц.

В новой книге цвет, наоборот, свертывает сравнение, показывает, что любое сравнение в конце концов предназначено для *кого-то*. Здесь Горбунова в чем-то обращается к двум великим соратникам и сообщникам, мастерам свернутых сравнений, трагическим, ушедшим от нас Виктору Иваніву и Василию Бородину, но делает иначе: это не лирическая пронзительность первого и не медитативная щедрость второго, но что-то третье, открытое жизни со всех сторон, чему я еще не нашел названия. В маленькой поэме «Моя радуга для тебя» игра цветов так и соотносится с игрой местоимений: «это настоящий зелёный, твой зелёный, мой зелёный...»; «вот голубой, наш голубой, самый голубой цвет». Соответственно, и цвета не напоминают о том, как человек обращается с собой и природой, но прямо ставят перед этим обращением, как когда после долгого обучения танцам попадают на первый бал или после долгих тренировок — на соревнование.

На балу и соревновании уже не думают, что сейчас болит или чему пришлось научиться, работаешь ли ты на пределе возможностей и можешь ли послужить впредь примером для других. Ты просто оказываешься представлен той ситуации, в которой можно только сказать «это мы»: это не я со своей личной биографией, а «мы» как субъект оценки. На балу даже королева бала не станет считать себя лучше других.

Поэтому и цвет свертывает ситуации и состояния просто в эту представленность и представимость, минуя все выводы из этих представимостей и представлений:

синяя женская сущность внутри моего сознания  
 синее море и берег в Крыму  
 синий фургончик на участке, где живёт ужасный человек  
 с перебинтованным лицом, который говорит на латыни  
 синие стены в большой комнате  
 синий кубистский детский садик  
 синий свет, в котором всё видно  
 синий кактус

синее небо внизу  
поэт-инопланетянин синего цвета и его стихи

это синий, синий, синий, синий, мой синий для тебя.

(С. 103—104)

Разумеется, синее здесь не способ развернуто представить жизнь у моря или детсадовский период, но, напротив, возможность сказать, что все уже видно, и странное-латинское, и рифменно-инопланетное. Это *weird* (странное) в том смысле, в каком об этом говорит Грем Харман в книге о Лавкрафте: знание, что любая реальность, которая видима и учтена, так что нужно только проделать к ней ступеньки, вдруг может оказаться странной; она может повести себя по тем законам, которые никак не предусмотрены ни ее строением, ни нормой ее существования.

Например, *weird* — это дружба, вдруг оборачивающаяся и самопожертвованием, и бессмертной памятью, или это труд, который вдруг предстает не только источником счастья, пробивающегося через рутину, но и источником неведомых перемен. Можно увидеть, конечно, истоки этой идеи *weird* в русском космизме и в прозе Андрея Платонова, столь ценимой Аллой Горбуновой, — это дело для будущих литературоведов. Важно, что пока синее перечислялось, сразу стало понятно, что это синее для «тебя» принадлежит не только «я», но космистскому «мы» как миру людей, одинаково представленных небывалым задачам.

И все же завершать рецензию отсылкой к конкретному философскому направлению не хотелось бы. Обращаясь к любым строчкам книги, я вновь нахожу путь от омеги к альфе через «фрагменты лабиринта», нахожу пение тысячекрылого насекомого нашей будущей речи, которая и позволит говорить о прямом отношении к вещам, нахожу всемирное бальное колесо:

встретимся в саду с разбросанными фрагментами лабиринта  
где в небе восходит большая голубая Земля  
и под двойной Луной насекомое с тысячей крыльев  
превращается в колесо...

(С. 105)

Обретаю все это — и надолго задумываюсь уже о нежности, обращенной к большому, бессчетному, без которой не было бы ничего в этой книге, но которая без этой книги не стала бы частью русской поэзии.

# Библиография

Анна Швец

## Медийная революция в зеркале литературы:

МИКРО- И МАКРООПТИКИ АНАЛИЗА

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_310

### **Menke R. Literature, Print Culture, and Media Technologies, 1880—1900: Many Inventions.**

Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2019. — X, 267 p. —  
(Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture. Vol. 119).

### **Kiernan A. Writing Cultures and Literary Media: Publishing and Reception in the Digital Age.**

Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021. — XI, 113 p. —  
(New Directions in Book History).

В 1927 г. Эль Лисицкий описывал современный ему масштабный сдвиг в области медиатехнологий как «высвобождение» коммуникативной энергии: «...растет корреспонденция, накапливается множество писем, исписанной бумаги, использованного материала; от этого бремени нас освобождает телефон. За этим следует расширение электросети, увеличение расхода материалов; от этого бремени нас освобождает радио. Материал сокращается, мы дематериализуем, вытесняем инертные материальные массы с помощью высвобождаемой энергии. Это — знамение нашей эпохи!». Со стандартизацией и убыстрением коммуникации ее энергия концентрируется и возрастает. Письмо могло достичь одного адресата в одном городе за неделю, а радиопередачу может слышать множество людей в другой стране, и сигнал дойдет до адресата гораздо быстрее.

Десятилетия спустя, в 1964 г., похожую мысль высказал М. Маклюэн, рассуждая о железной дороге как средстве сообщения (медиуме): «Железная дорога не

---

1 Лисицкий Э. Наша книга / Пер. с нем. С. Васнецовой // Книгопечатание как искусство. М.: Книга, 1987. С. 230.

привнесла в человеческое общество ни движения, ни транспорта, ни колеса, ни дороги, но она ускорила прежние человеческие функции и укрупнила их масштабы»<sup>2</sup>. Железная дорога позволяет быстро транспортировать массы грузов и множество людей, открывая новые возможности коммуникации (торговли) и объединяя городских жителей в единую континентальную аудиторию. Ускорение и укрупнение масштабов коммуникации были следствием медиареволюции, приведшим, в свою очередь, к усилению воздействия высказывания на растущее число адресатов.

Эти процессы не могли не стать предметом писательского интереса. Изменения в перформативности обыденных речевых актов порождают изменения в перформативности литературного текста. Как замечал коллега Лисицкого по творческому цеху В. Маяковский, «если песнь не громит вокзала, / то к чему переменный ток?»<sup>3</sup>. Если электрические медиа (радио) позволяют воздействовать на огромную аудиторию за короткий промежуток времени, почему «поэтическая песнь» должна оставаться такой же, как раньше, адресованной лишь узкой аудитории ценителей? Литераторы обращаются к медиановациям за уроками письма, внедряя коммуникативные протоколы новых технологий в свои творческие практики.

Как же писатели «адаптируют» и изображают коммуникативные революции в литературном тексте? На этот вопрос отвечают две недавние монографии: «Литература, печатная культура и медиатехнологии, 1880—1900» американца Ричарда Менке и «Письменные культуры и литературные медиа» британки Анны Кирнан. В первой применяется медиаархеологический подход, наследующий «пристальному чтению» и состоящий в формалистическом выстраивании системы литературных и нелитературных дискурсов; во второй используется социологический подход, соединяющий анализ медиатекста с изучением аудиторий и сценариев рецепции. Это две полярные установки: текстоцентричная точка зрения предполагает микрооптику медийного анализа литературы, а реципиентоцентричная — макрооптику.

## Археология медиатехнологий: формы коммуникации и литературные формы на рубеже XIX—XX вв.

Менке начинает с рассказа о том, как в марте 2008 г. энтузиасты воссоздали аудиозапись по архивному документу 1860 г., содержащему визуальную транскрипцию звуковых волн. Метод визуальной транскрипции звука был придуман французом Эдуаром-Леонам Скоттом де Мартенвилем и состоял в следующем: устройство под названием «фоноавтограф», реагируя на колебания звуковой волны, специальным пером выводило на бумаге волнистую линию. Эта линия — письменная фиксация звука — была превращена в спектрограмму, а на ее основе был реконструирован звук, — аудиозапись *avant la lettre*, звуковой слепок тех времен, когда средств звукозаписи еще не существовало.

Фоноавтограф служит ярким примером медиатехнологии, полагающейся на процедуру письма для передачи информации. Корни его уходят в практику стенографии; сам изобретатель (при оформлении патента в 1857 г.) назвал его «новой формой письменности» (с. 4). Как замечает Менке, фоноавтограф Мартенвиля определялся как медиум через призму доминирующих медиа — письма и печати:

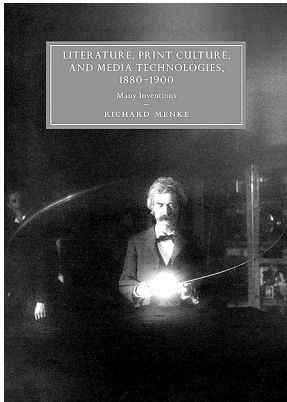
2 *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. С. 9.

3 *Маяковский В.В.* Приказ по армии искусства («Канителют стариков бригады...») // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1955—1961. Т. 2. С. 14—15.



он «воплощал в себе допущение, согласно которому даже новые, экспериментальные средства записи будут существовать как формы письменности, — это свидетельствовало о концептуальном превосходстве письменности в эпоху, когда каждая технология записи позиционировалась как *что-то-граф*, производящий *что-то-граммы*, то есть как новейшая *-графия*» (с. 4–5).

По мере развития медиатехнологий в XIX в. это концептуальное превосходство письма утрачивалось. Фонограф и телефон уже в меньшей степени являлись формами письменности, хотя название фонографа и указывало на нее. В случае с последним на пластинке прорезались бороздки, которые «читало» устройство; это были уже не графемы, а так называемые глифемы (от слова «иероглиф»), знаки, читаемые машиной. Таким образом, новые технологии породили в дополнение к графематическому «алфавиту» ряд глифемных «кодов», идет ли речь об электрических сигналах, бороздках на пластинке, радиоволнах и т.д. Результатом стало не безнадежное устаревание письменности, а рефлексия об отношении разных ее модусов к другим медиа. Приумножение технологий передачи и записи информации породило дискуссию о том, как эти технологии (и соответствующие медиа) соотносятся друг с другом и опосредуют человеческий опыт.



Менке предлагает рассматривать историю медиатехнологий XIX в. как историю перехода от понимания медиа в качестве форм письменности (writing) к пониманию их в качестве форм воспроизведения (reproduction). Фоноавтограф полагался на систему письменных символов, чтобы дать звуку графемный язык, и потому был формой письменности; телефон полагается на электрические сигналы, чтобы звук можно было закодировать и расшифровать «обратно», и потому был формой воспроизведения. И формы письменности, и формы воспроизведения объединялись в единую, пусть и неустойчивую, медиасистему, а значит, первые не могли не испытывать влияния вторых. «Печатная литература, — отмечает Менке, — отвечала культуре, опосредованной (mediated) новыми технологиями, порой представляя себя альтернативой миру медиа, а порой отождествляясь с ним» (с. 14). Печатное слово (литература, пресса) не могло не испытать влияния медиа, обладающих иными миметическими возможностями. «Тогда казалось, что новый медиум может разрушать целостность старого, затягивая в свою орбиту отдельные жанры, так что газеты начинают напоминать скорее телефоны и фотографии, чем книги» (с. 13); в 1886 г. известный британский журналист У.Т. Стед назвал прессу «фонографом мира» (с. 15).

В центре внимания автора находится вопрос о том, «как литература могла помочь читателям вообразить и медиатехнологии, и массовый дискурс», «каким образом печатные тексты трактуют эти феномены как вопросы медиа» (с. 16). Менке сосредоточен на взаимодействии «печати — с другими формами медиа, идеологий — с медиатехниками» (там же), имея в виду взаимообмен литературными и нелитературными техниками.

Медиасистему XIX в. автор изучает средствами акторно-сетевой теории, объектно-ориентированной онтологии и медиаархеологии. Первые два подхода позволяют сместить центр внимания с человеческого субъекта как носителя смыслов и ценностей и обнаружить следы последних в самих вещах. С этой точки зрения медиаобъекты могут проявлять агентность, неразрывно связанную с их материальностью. Более того, «материальные объекты становятся подспорьем для человеческого воображения и понимания» (с. 13). Даже семиотика Пирса подсказана эпис-

темологией, заложенной в медиасистеме конца XIX в., поскольку предполагает разнообразие знаковых ансамблей разных медиа: индексальный тип медиа — фонограф и фоноавтограф; иконический — фотография; символический — телеграф.

Исследовать обусловленный технологиями способ воображения путем работы с медиумом как физическим артефактом, оформляющим возможности коммуникации и понимания, помогает третий подход — археология медиасистем (в версии Ф. Киттлера), которую отличает смещение акцента на технические, физические свойства и особенности медиатехнологий. Медиаархеологу важно, какие технические решения обеспечивали работу, скажем, фоноавтографа, то есть его способность создавать читаемые записи звука. Обобщения на микроуровне технического решения, по мысли автора, позволяют делать общие выводы феноменологического толка: «Техническое сливается с дискурсивным» измерением опыта (с. 19), или, другими словами, техническое измерение опыта оформляет его дискурсивное выражение.

Итак, «писатели создают искусство из тех медийных условий, с которыми сталкиваются, и тех медийных перспектив, которые предвидят» (с. 21). Эти процессы Менке анализирует на материале британской и американской словесности.

Медийная ситуация 1880-х гг. характеризуется возникновением глобального англоязычного сообщества. Автор подробно рассматривает следующий исторический сюжет: 2 июля 1881 г. было совершено покушение на американского президента Дж. Гарфилда, и на протяжении двух с половиной месяцев все медиа США и Великобритании освещали борьбу Гарфилда со смертью — вплоть до его кончины 19 сентября. Эта борьба стала коллективным событием, которое сообщество читателей газет, будучи рассредоточенным в пространстве, проживало одновременно. Синхронность опыта обеспечивали телеграф и телефон, позволявшие передавать новости из больничной палаты Гарфилда в Британскую империю и отдаленные края Америки. Графики температуры, заключения врачей, информация о принятых мерах — все эти новости мгновенно передавались с одного континента на другой и сразу попадали в печать. Коллективно проживаемый опыт, организованный циркуляцией телеграфируемых новостей, способствовал растущему ощущению национального единства в США и глобального цивилизационного единства англоговорящих стран, пишет Менке; на время были забыты разногласия между Севером и Югом, между бывшими колонией и метрополией.

Работу ключевого медиума, телеграфа, соединяющего нации посредством передачи текстовых сообщений, описывают метафоры из прессы того времени: «сердца великого народа бились в унисон», «вся нация сидела у ложа [больного]... считая его пульс, отмечая показатели температуры и частоту дыхания» (с. 38). Пульсация крови, биение сердца, ритм дыхания — это сугубо индивидуальные физиологические переживания, которые как будто были синхронизированы благодаря импульсу телеграфа — электрическому «кровотоку» двух стран.

Физическое и в то же время метафизическое переживание единства с глобальным сообществом осмысливается в литературном тексте — элегии У. Уитмена на смерть Гарфилда «Всхлипы колоколов» («The Sobbing of Bells», 1881). В ней не выдерживаются традиционные элегические черты. Вместо того чтобы рассказать, кто умер и что это значит, лирический субъект упоминает о «всхлипывании колоколов», несущем «внезапные вести смерти» и с ними — «связь людей». Эта связь между людьми возникает в ответе на печальное известие, в синхронном «печальном эхе» «внутри их груди, головы»; «страстный... гул» разносится от города к городу, подобный «биению сердца нации в ночи». Как видим, Уитмен заимствует здесь журналистские метафоры. Более того, в этих стихах дан срез современной единому сообществу медиасистемы, которая является не только письменной, но и устно-звуковой. Новость о смерти «разделяется» одновременно всеми благодаря распространению звукового

сигнала — звона колоколов, который преобразуется в реверберации эмоциональных переживаний. Звуковой рисунок элегии призван также приобщить читателя к общему аудиальному опыту: белый стих перебивается традиционным пятистопным ямбом — так метафорическое «биение сердец» воспроизводится на уровне формы. Подобное подражание медиа, связанным со звуком, расширяет возможности работы с суггестивным потенциалом текста, делая стихотворение Уитмена имагистским задолго до имагизма. Приемы поэтического иносказания, как показывает Менке, подсказаны коммуникативными особенностями медийной системы.

Связанные со звучащим словом коммуникативные технологии, в частности телефонная связь, тематизируются и в прозаических произведениях, например английской литературы. В Великобритании телефонная связь распространилась гораздо позже, чем в США, в 1880-е гг., а вскоре стала заменяться (особенно в делопроизводстве) более дешевыми почтой и телеграфом. Экзотичность и необычность телефона способствовала интересу к его коммуникативным возможностям у писателей. В «Самой удивительной повести в мире» (1900) Р. Киплинга, в «Истории современной женщины» (1894) Э. Диксон, в «Писателе книг» (1898) Дж. Пастона (Э. Симондс) на авансцену был выведен начинающий литератор в контексте современной ему медиасистемы. В этой системе телефон (как технология, не основанная на печати) «создает препятствия для... литературного производства» (с. 53), каким оно было в дотелефонную эпоху. Писатели выделяют такие коммуникативные особенности телефона, как затрудненное распознавание речи на фоне шума, возможность сопоставить (прослушать одновременно) обрывки разных разговоров, переживание телефонного разговора как общения и публичного, и более интимного.

В наиболее ярком из примеров, в «Самой удивительной повести в мире», молодой литератор Чарли Мирс с трудом может перенести на бумагу выдуманный им увлекательный сюжет («повесть грека, бывшего рабом на галере»), однако, рассказывая ту же историю в личной беседе, безраздельно завладевает вниманием слушателя-рассказчика. Пока Чарли борется с писательским ступором, выясняется, что «удивительная повесть» — это воспоминания о его прошлой жизни: передать их можно лишь в устной речи, напоминающей экстатическое вещание медиума: персонаж как бы становится телефонным аппаратом, соединяющим прошлое и настоящее. Рассказчик также сравнивает Чарли с «перегруженным фонографом»<sup>4</sup> — близкой к телефону звуковой технологией. Историю Чарли нельзя рассказать повествовательными средствами печатных медиа XIX в.: эта повесть требует наложения, как в палимпсесте, разных фрагментов и языков, возможности воспроизвести помехи и обрывы связи в речи медиума-рассказчика, пока сообщение передается из Древней Греции в современную Англию, а также возможности полностью погрузить читателя в атмосферу своеобразного литературно-спиритического сеанса. Перечисленные эффекты вдохновлены переосмыслением коммуникативных возможностей телефона и лишь предвосхищены Киплингом: они будут характерны для поэзии и прозы модернизма следующих десятилетий — наряду с техниками потока сознания, монтажа цитат и аллюзий, звукописи.

Трансформация традиционных для печатной медиасистемы повествовательных механизмов художественной прозы прослеживается далее на примере упадка трехтомного романа — самого распространенного формата публикации в викторианскую эпоху вплоть до 1890-х гг. Расцвет трехтомника был обусловлен договорами между издательствами и библиотеками, предлагавшими книги по подписке, бла-

---

4 Киплинг Р. Самая удивительная повесть в мире // Киплинг Р. Собр. соч.: В 5 т. М.: Терра, 1991—1996. Т. 5. С. 340.

годаря чему роман могли читать три подписчика одновременно. Пока подписка была дешевле покупки книги, трехтомник и связанная с ним система подписки и потребления занимали центральное место в публикационной системе. Однако уже в 1890-х гг. этот контраст нивелируется: с развитием печатных технологий тиражи растут, книги становятся доступнее, однако издатели, чтобы извлечь прибыль, продают тома библиотекам по более высоким ценам, и подписочная модель распространения романов становится невыгодной.

Трансформируются и писательские стратегии. С одной стороны, отпадает необходимость создавать многословные повествования на три тома, с другой — литература соревнуется за внимание читателя с повсеместно распространяемой периодической прессой. Поэтому писатели нередко заимствуют приемы у соперника. Литературным ориентиром становятся короткие, емкие заметки из газет и журналов, таких как популярный британский еженедельник «Tit-Bits».

Анализируя роман Г. Гиссинга «Нью-Град-стрит» (1891), Менке показывает, как на смену последовательному разворачиванию нарратива приходит монтаж лаконичных заметок, сопровождающийся подсвечиванием особенно колоритных деталей. Похожий прием тематизирует М. Корелли в романе «Скорбь Сатаны» (1895), рассказывающем о фаустианской сделке с дьяволом молодого писателя Джеффри Темпеста. Дьявол (князь Лючио Риманец) превращает Темпеста в популярного писателя, обеспечивая его книге исключительно благоприятные отзывы в прессе и выгодные контракты с издателями. Однако роман Темпеста по сути трехтомник, и потому он не привлекает читателя, несмотря на «проплаченные» отзывы и видимость коммерческого успеха. Широкая публика читает книги писательницы Мэвис Клэр. Ее не балуют вниманием критики, у нее нет своего литературного агента, но зато ее романы отличаются небольшим объемом (любой из них можно прочесть в поезде) и способностью расходиться на цитаты — остроумные формулировки, не требующие контекста. Последнее и является следом влияния периодики в духе журнала «Tit-Bits».

Дезинтеграция сложно устроенного романного нарратива XIX в. ведет к тому, что тексты романов эксплицитно отсылают к иным, нелитературным способам фиксации и распространения информации, что демонстрируется на примере романов «Дракула» (1897) Б. Стокера и «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889) М. Твена. Эти романы, в отличие от вышеупомянутых произведений, отличает пессимизм по отношению к технологическим новшествам и их влиянию на литературное производство. Твен был свидетелем попытки перехода от традиционного печатного станка к механическому станку Дж. Пейджа (Paige compositor), не требующему присутствия печатника и его ассистентов. Механизация, автоматизация распространения информации, создание единого стандарта набора и передачи сообщения метафорически осмысляются в романе Твена. Мир Средневековья — это проекция старой печатной цивилизации, опирающейся на личные отношения между производителями текста, а также на последовательное изложение информации (показателен в этом плане персонаж колдуна Мерлина, все истории которого построены на цепочке союзов «и»). Технические новации «янки» Хэнка Моргана, как и механический станок, призваны стандартизировать, ускорить и максимально обезличить создание и передачу сообщения — заместить индивидуально-неповторимые книжные артефакты монахов одинаковым во всех контекстах листком газеты. В этом ключе провокативен финал романа: Хэнк пытается расстрелять бунтующих из пулемета Гатлинга, высокоэффективной машины по истреблению людей, которая служит метафорой механического станка, уничтожающего систему человеческих связей в мире литературной продукции.

Предмет романа Стокера не столько история о вампире, сколько проблематичный процесс конструирования и передачи ее как истории достоверной. Письмо и

печать (как медиа) не позволяют создать полностью реалистичное повествование: в дневнике Джонатана Харкера каждое утверждение скомпрометировано выразительными лакунами, умолчаниями. Дневник же его приятеля доктора Сьюарда состоит из записей, сделанных на фонографе: именно по случайным оговоркам и паузам слушатель (а за ним и читатель) реконструирует опыт жертвы, за которой охотится вампир. Далее, звукозаписи транскрибируются и озаглавливаются при помощи печатной машинки. Помимо дневника, звукозаписей и их описи в романе также фигурируют газетные очерки; все это превращает текст в «нарезку» мультимедийных фрагментов. Каждый вид медиа, задействованный в освещении истории Дракулы, претендует на большую достоверность, чем предыдущий: фонограф точнее бумажного дневника, опись звуковых записей дает больше информации, чем сами записи, и т.д. Подобная ремедиация создает «эффект нереальности» (ср. «эффект реальности» Р. Барта), недостоверности происходящего. Переключение между коммуникативными технологиями работает на иммерсивность повествования, — на возможность захватить внимание читателя через фантастическое, мистическое переживание, не характерное для реалистического романа-триллера.

Хотя в книге и встречаются социологические экскурсы в историю авторско-читательских отношений (такие, как рассказ об упадке викторианского триллера), но все же в центре внимания Менке — поиск подобий между коммуникативными формами бытового общения, предоставляемыми медиатехнологиями, и формами литературными. Читатель остается на заднем плане; речь идет скорее об идеальном, имплицитном реципиенте (что объясняется спецификой дошедшего до нас архивного материала). Литературные формы как коммуникативные формы, определяющие поведение эмпирического читателя, рассматриваются на примере современной цифровой литературы в следующей книге.

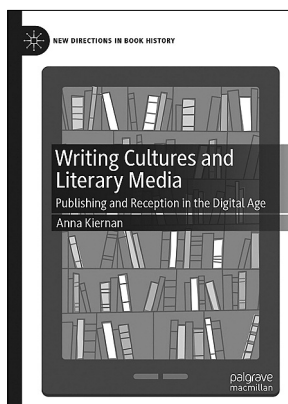
## Читательские аудитории: литературные формы как коммуникативные формы на рубеже XX—XXI вв.

Книга Анны Кирнан «Письменные культуры и литературные медиа» начинается с простого наблюдения: цифровая культура все больше теснит печатную, и цифровизация социальной жизни в целом неизбежна (особенно ярко это проявилось в ходе пандемии коронавируса). На этом фоне кажется, что утрачены «более интимные и более осязаемые», чем цифровые, «формы связи между людьми» (с. 2), — вместо них налицо «надзорный капитализм» (Ш. Зубофф), основанный на сборе и продаже данных пользователей<sup>5</sup>. Напряжение между этими двумя полюсами не может не сказываться на литературном производстве, поэтому предмет анализа составляют «не отдельные тексты... а отношения между производством и потреблением литературных медиа среди аудиторий, для которых цифровая технология — первостепенный способ общения» (с. 3).

Кирнан относит свое исследование к полю литературной этнографии, основанной на обработке свидетельств информантов (в данном случае пользователей цифровых технологий) и последующей теоретической концептуализации. Исследовательница делает акцент не на теории, а на практиках цифрового письма и цифрового чтения. Свой опыт автора и читателя цифровых текстов (редактора по профессии) она считает важным для выявления «паттернов культурного соучастия»

5 См.: Зубофф Ш. Эпоха надзорного капитализма: битва за человеческое будущее на новых рубежах власти / Пер. с англ. А.Ф. Васильева. М.: Изд-во Института Гайдара, 2022.

(с. 5) в производстве и рецепции этих текстов. Между тем во всех восьми главах она опирается на уже существующие исследования объемов продаж и отзывов читателей. Такая вторичность объясняется стремлением «дать обзор наиболее актуальных для современного читателя точек зрения» (с. 7). К тому же эмпирические исследования цифровой среды, как правило, не поспевают за сменой трендов. Таким образом, книга Кирнан призвана, по ее же словам, «поставить больше вопросов, чем дать ответов» (там же), то есть зафиксировать проблемное состояние литературной индустрии.



Цифровая коммуникация в первую очередь меняет отношения между бурдианскими полями «массовой продукции» и полем «ограниченной продукции». В цифровой культуре «коммуникативная цепочка» (Р. Дарнтон) в обоих случаях делает акцент на повышении роли читательской партиципаторности — в отличие от печатной культуры, где читатель был последним звеном цепи, а не промежуточным. Для поля «массовой продукции» характерно обобщение данных пользователей, нацеленное на выявление магистральных трендов продаж и наиболее популярных жанров, чтобы затем привести продукт в соответствие с этими трендами. Для поля «ограниченной продукции» характерны публичные кампании, привлекающие внимание читателя к книге и помогающие собрать необходимый капитал для ее издания.

Автор приводит в пример краудфандинг, запущенный в 2019 г. основателями издательства «Galley Beggar Press» и позволивший за два часа собрать 42 тысячи фунтов, а также историю книги-скульптуры Дж.С. Фоера «Дерево кодов», средства на создание которой были собраны благодаря короткому трейлеру на «Ютьюбе». Еще до появления готового продукта кампания по сбору средств задает комплекс читательских ожиданий и определяют опыт чтения.

В обоих случаях центральную роль играет читательское соучастие, осмысливается ли оно в виде совокупности данных или же стимулируется посредством публичной акции. (К слову, и публичная акция на сервисе вроде «Ютуба» тоже может стать источником для безличной агрегации данных, достаточно лишь собрать большую аудиторию.) «Социальные сети позволили аудиториям публично отвечать издателям таким способом, какого прежде еще не было, благодаря чему издатели могут с их подачи и начать публикацию книги, и остановить ее в зародыше»<sup>6</sup>, — цитирует Кирнан. Читатель как соразмерный автору участник литературного процесса — «оператор, исполнитель, игрок»<sup>7</sup>, не столько интерпретатор, сколько интерпретатор — является в то же время источником собираемых и анализируемых цифровыми алгоритмами данных.

С ростом читательской активности встает вопрос о роли критика, столь важной для печатной культуры. Кирнан предлагает различать критика и куратора как инстанции в цепочках коммуникации печатной и цифровой культур соответственно. Критик — профессионал, наделенный авторитетом работник печатной индустрии: «мужчина, получивший образование в Оксфорде или Кембридже, с хорошими связями в литературном мире, в основном расположенный рецензировать книги, отра-

6 Anamik S., van Lente S. Rethinking “Diversity” in Publishing. L.: Goldsmith Press, 2020. P. 34.

7 Jost F. What Kind of Art Is the Cinema of Interactions? // Post-Cinema, Cinema in the Post-Art Era / Ed. by D. Chateau, J. Moure. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. P. 172.

жающие его собственный культурный опыт, релевантное ему сообщество (network) и его интересы» (с. 26). Высказывая в рецензиях суждения вкуса, критик нередко транслирует моделируемый на кафедрах литературы в элитных университетах и принятый в критическом сообществе идеал эстетического опыта, что, конечно, не равно опыту реального читателя. Куратор же (или куратор контента) — это принадлежащий к числу «простых читателей» блогер, составляющий для других пользователей подборки отзывов и мнений, постов и репостов. В отличие от критика он не воспроизводит консенсус (или диссенсус) критического сообщества, а делится опытом чтения книги, собирает чужие реакции и предъявляет их публике.

Акцент на читательском соучастии в чтении книги влияет также на политическую репрезентацию меньшинств в литературной индустрии и литературном творчестве. Кирнан указывает на связь между «образовательным опытом, репрезентацией в литературе и профессиональными устремлениями» (с. 36), отмечая неравномерное распределение возможностей среди разных этнических и культурных сообществ (таких, как доступ к образованию и профессиональной реализации). По свидетельствам работников печатной индустрии, «цветной автор» чаще всего «действует в парадигме белого человека» (с. 35) или же выстраивает свой нарратив в диалоге с этой парадигмой, но не существует вне нее. Читательская аудитория книг мыслится как гомогенная, как белый средний класс, и этнический писатель либо «обеляется», либо, напротив, экзотизируется (что случилось, как отмечает Кирнан, с Т. Моррисон).

Когда площадкой для публикации текстов и циркуляции отзывов становится цифровое пространство, иллюзия однородности исчезает — вместе с «обелением» и экзотизацией. Сравнивая печатные и цифровые отклики на роман К. Десаи «Наследство разоренных» (2008), Кирнан показывает, что профессиональные критики писали более или менее похожие положительные рецензии с акцентом на обсуждении политики идентичности в постколониальном мире романа, тогда как читатели, оставлявшие отзывы на платформе «Амазон», на репрезентации политических проблем не останавливались: центральной темой их откликов были моменты эмоционального единения с персонажами. Момент единения как соотнесения своего опыта с опытом Другого осложняет ассоциацию текста с «культурной ценностью» — или понуждает задуматься об уточнении характера этой ценности. Так нивелируется постколониальная ситуация избыточной и недостаточной репрезентаций. При этом совокупность отзывов как репрезентация коллективного субъекта (также снабжающая данными машины «надзорного капитализма») приводит к иной крайности — чрезмерной репрезентации культурного Другого. Если во множестве отзывов указывается на наличие или отсутствие цветного персонажа и репрезентации его переживаний, наличие такого персонажа начинает ощущаться как новая норма.

Яркий пример партиципаторного пространства в цифровой среде — социальная сеть «Инстаграм»<sup>8</sup>. На примере популярной поэтессы Рупи Каур Кирнан анализирует феномен «инстапоэзии». Поэтика поэзии поверяется модусом взаимодействия с читателем; в этом смысле поэзия для страницы и поэзия для экрана отличаются друг от друга. «Исторически поэзия всегда была заряжена эмоциями, и социальные сети в целом и “инстапоэзия” в частности достигают совершенства в том, что могут вызывать максимальное сочувствие и максимальное желание сопоставить себя с героем» (с. 48). «Инстапоэт» создает иллюзию своего присут-

8 Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности. — *Примеч. ред.*

ствия с реципиентом не только посредством эмоционально нагруженного личного бренда (конструируемого в фотоснимках и видеоклипах). Дело еще и в быстрой реакции: автор может одновременно с читателем быть в сети и отвечать на его сообщения. Идентифицировать себя с таким поэтом читателю легче, чем с автором «печатного» поэтического текста.

Указанное соприсутствие обуславливает специфику поэтической формы: стихи Каур — это сжатые афоризмы или небольшие зарисовки, обретающие смысл в контексте подобранного к ним фото- или видеоряда. Такие стихи напоминают подписи к фотографиям или рекламные слоганы, цель которых — продвижение идентичности блогера как своеобразного поэтического бренда. С емким слоганом или подписью потенциальный читатель легко соотносит свой собственный опыт.

Популярность Каур как «инстапоэта» позволяет ей обойтись без традиционной публикационной модели «контейнера», когда издатель наполняет книгу полученным от автора содержанием. Каур и автор, и сама себе издатель, и даже субъект влияния на публикационную политику цифровой платформы. Когда ее пост, касавшийся проблемной темы (женской менструации), был скрыт модераторами, Каур публично выступила против политики социальной сети, написав новый пост там же. Ее позиция вызвала живой отклик среди пользователей, они склонялись к бойкоту соцсети, и в конце концов модераторы были вынуждены снять цензурные ограничения в отношении постов Каур. Здесь, по словам Кирнан, мы становимся свидетелями того, как автор (а не издатель) преобразует цифровой литературный рынок в соответствии с собственными интересами. Рычагом давления Каур служит лояльная аудитория — новая форма символического капитала в цифровом мире (аудитория значима не в последнюю очередь как ресурс для сбора данных в рекламных целях).

С ростом активности читателя меняется не только поэзия, но и проза, и повествовательный текст в широком смысле слова. Главная задача нарратива в цифровом мире — привлекать и удерживать внимание читателя; символическим капиталом здесь выступает время, проведенное наедине с текстом (*dwelt time*). Для привлечения внимания могут служить неожиданные сюжетные повороты, а для его удержания — поддержание «зоны комфорта»: рутину эмоционального опыта нарушает необычное переживание, которое затем интегрируется в систему привычных реакций читателя. Эту почти фрейдовскую (в духе игры «fort/da») динамику переключения между знакомым и незнакомым, неузнаваемым и узнаваемым Кирнан исследует на примерах интерактивной киноновеллы «Брандашмыг» («Bandersnatch»), вышедшей на стриминговой платформе «Нетфликс» в 2018 г., произведений «эмбиентной литературы» (*ambient literature*) и автофикциональных текстов К.У. Кнауэгарда.

«Брандашмыг» основан на совмещении формата видеоигры (квеста) и формата книги-игры наподобие популярной серии «Выбери себе приключение», где читатель мог сам выбирать дальнейшие повороты сюжета. Реципиент здесь не только зритель, но и монтажер, собирающий повествование из готовых частей, и даже режиссер кинотекста как смысловой структуры. Такое «соавторство» делает опыт зрителя более богатым, «более запоминающимся» (с. 67). При этом ветвящаяся нарративная структура «Брандашмыга» позволяет ему вернуться к уже привычному, знакомому «сценарию» эмоциональных реакций благодаря обратимости действия, возможности начать заново. А «Нетфликс» собирает и запоминает информацию о решениях зрителя, чтобы создавать нарративы, подходящие самым разным аудиториям.

По-своему работает с партиципаторным опытом деавтоматизации и рутинизации так называемая эмбиентная литература, предназначенная для чтения с экрана планшета или смартфона и опирающаяся на геолокацию устройства и сбор



сопутствующих данных (таких, как часовой пояс и погода) для персонализации читательского опыта. Так, в мобильном приложении «Дыши» («Breathe», 2020) К. Пуллингер повествование включает в себя только те адреса, что находятся рядом с читателем. История бегства от призраков «контекстуализируется» локальными условиями чтения, делая опыт читателя менее предсказуемым и более запоминающимся; когда же выясняется, что этот прием повторяется в любой локации, опыт чтения рутинизируется.

Ставку на рутинизацию и предсказуемость делает автофикшен; наряду с текстами упомянутого Кнауэгарда Кирнан также обращается к изданному в виде книги «Блогу в реальном времени» («Liveblog», 2018) М. Бойл. Эти произведения документируют «однообразно-утомительные, повторяющиеся» повседневные впечатления, лишённые повествовательной связности и сюжета. Дискретное и чрезвычайно подробное описание быта делает невозможным создание привлекательного целостного образа — личного бренда, как у «инстапоэтов». Автофикшен создает у читателя иллюзию возвращения к переживанию повседневной жизни вне социальных медиа, как будто сверхмедленному и потому одновременно привычному и остраненному. Здесь мы наблюдаем тенденцию, противоположную сбору данных цифровыми платформами, — вынужденный выход читателя из мира цифровой коммуникации и примыкание к нишевой, парадигмальной аудитории.

Впрочем, систематический акцент на читательской агентности не специфичен для цифровой культуры XXI в. — об этом Кирнан пишет в заключительной главе, которая была бы, пожалуй, более уместна в начале книги. Наделение читателя ролью соавтора было новацией авангардных экспериментов начала XX в. — от «книг художника» до книг-объектов, приглашающих читателя разыграть в своем воображении поэтический перформанс: «Аналоговые, тактильно ощутимые, материальные качества бумажного объекта»<sup>9</sup> — книги на обоях, листовки-манифесты на дешевой бумаге — располагали к взаимодействию с текстом как артефактом. Часто это были единственные экземпляры, предполагавшие уникальный опыт эстетического переживания-взаимодействия. Возвращение к таким объектам Кирнан считает продуктивным и позволяющим уйти от крайностей: тирании повсеместного сбора данных и бесконечного умножения микросообществ, кучкующихся вокруг нишевых «цифровых» авторов.

Обе рассмотренные книги затрагивают «рубежные» ситуации: переход от печатной культуры к мультимедийной и переход от аналоговой культуры к цифровой. Однако способы их осмысления различны. Менке работает на уровне текста — помещает литературное высказывание в медийный контекст, так чтобы в этом ансамбле проступила «фигура» приема, подсказанного медиатеchnологией. Кирнан работает на уровне поля цифровой литературы и фокусируется на решениях и действиях читателя-соавтора. Думается, что оба этих подхода не привязаны к «своему» материалу и могли бы удачно дополнить друг друга. В конце концов, в цифровых текстах прием тоже обусловлен коммуникативными особенностями медиума, а читатель конца XIX в. — пользователь новых медиа — тоже активно участвовал в создании литературного текста. «Высвобождение коммуникативной энергии», по Лисицкому, усиление воздействия высказывания новыми медиа затрагивают и перформативный потенциал текста, и читателя как субъекта, поэтому и тот, и другой должны находиться в центре внимания будущих исследователей медиаистории литературы.

---

9 Cramer F. Post-Digital Writing // Electronic Book Review. 2012. December 12. (<https://electronicbookreview.com/essay/post-digital-writing>).

# ПЕРЕВОД И ПОЛИТИКА / ПОЛИТИКА ПЕРЕВОДА

Александра Борисенко, Виктор Сонькин

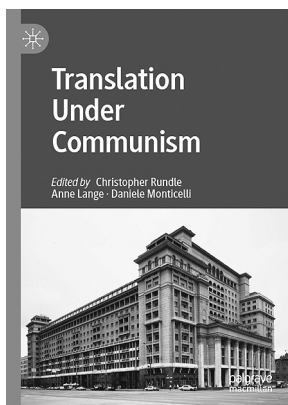
## Эпоха в зеркале перевода

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_321

**Translation under Communism** / Ed. by C. Rundle,  
A. Lange, D. Monticelli.

Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2022. — XVII, 484 p.

Сборник статей «Перевод при коммунизме», вышедший в издательстве «Пэлгрейв Макмиллан», дополняет другой сборник того же издательства — «Перевод при фашизме» (2010)<sup>1</sup>. Вместе они могут рассматриваться как единое исследование бытования художественного перевода при тоталитарных режимах. Вероятно, авторы считали, что пишут о безвозвратно ушедшем прошлом, но сегодня тема исследования вновь стала остро актуальной.



Всякий тоталитарный режим стремится регулировать литературный процесс, в том числе при помощи цензуры и отбора художественных произведений для перевода, однако направления такого регулирования могут существенно отличаться. Во Введении составители сборника Кристофер Рэндл, Энн Лэнг и Даниэле Монтичелли выделяют основные различия между стратегиями «фашистских» и «коммунистических» режимов. Они пишут, в частности, что сборник «Перевод при фашизме» — это история книг, а не текстов. Фашистские режимы Италии и Германии практически не интересовались содержанием и литературными свойствами книг, их скорее не устраивала сама популярность переводной литературы, которая могла по-

теснить внутреннюю, идеологически выверенную продукцию, а также публикация «расово неполноценных» (еврейских) и других враждебных авторов. Можно сказать, что они регулировали издание книг, не заглядывая в них. В Испании и Португалии цензура шла по линии религиозных (католических) ценностей, не делая никакой разницы между оригинальными и переводными произведениями. Советский же режим проявлял повышенное внимание к литературным, эстетическим свойствам иностранных произведений, а также к переводческому процессу как таковому. Эти же практики распространились впоследствии и на страны социалистического лагеря. Связано это было с тем, что перевод для советского истеблишмента всегда оставался чрезвычайно важным идеологическим фронтом: с ним связывались честолюбивые планы воспитания «нового человека», который

1 Translation under Fascism / Ed. by C. Rundle, K. Sturge. Basingstoke; N.Y.: Palgrave Macmillan, 2010.

должен был получить в свое распоряжение все сокровища мировой литературы; в то же время перевод осознавался и как угроза, как путь проникновения чуждых ценностей.

Очевидная трудность, с которой столкнулись составители сборника, — огромный массив разнородного материала: длительный исторический период (от 40 до 70 лет в разных случаях), девять социалистических стран, включая многонациональный и многоязыковой Советский Союз, разные подходы к литературному материалу в зависимости от его происхождения. Редакторы постарались преодолеть эту трудность, выстроив структуру, которая одновременно дает возможность подробно говорить о частных случаях и не упускать из виду общую картину.

Сборник разделен на четыре раздела. Вступительный раздел состоит из двух статей. В уже упомянутом Введении «перевод при коммунизме» вписывается в еще более широкий контекст перевода при тоталитарных режимах, но в то же время обосновывается сужение фокуса: речь идет не вообще обо всех «коммунистических» режимах, а только о европейских; коммунистические режимы в странах Азии, Африки и Латинской Америки не включены в обсуждение. Такой подход вполне логичен: при всей разнице обстоятельств и культур во всех странах соцблока реализовывался советский переводческий проект, возникший после 1917 г. Вторая вступительная статья составителей — «Перевод и история европейского коммунизма» — широкими мазками рисует общую картину развития «коммунистического» переводческого проекта.

Второй раздел посвящен переводу в СССР и включает в себя как общее описание процесса с попыткой периодизации), так и подробный анализ частных случаев. Третий раздел посвящен «коммунистической Европе». Наконец, в четвертом разделе Виталий Чернец подводит итог, еще раз отмечая наиболее важные аспекты развития перевода, затронутые в сборнике («Битва за перевод»). Таким образом, фокус смещается от общего к частному и обратно, при этом все статьи объединяет постоянное внимание к эпохе, к тому, как политические и идеологические факторы формируют принципы перевода и способы говорить о переводе. Следует отметить, что книга ориентирована в первую очередь на западного читателя, хотя некоторые авторы и находятся внутри той культуры, о которой пишут. Для российского читателя это значит, что, с одной стороны, многие факты и обстоятельства рассказанной истории нам хорошо знакомы (централизация, плановая экономика, цензура, самиздат и пр.), а с другой — что некоторые акценты, наоборот, расставлены не вполне привычным образом. В частности, авторы снова и снова обращают наше внимание на то, как необычайно пристально режим приглядывается за литературной эстетикой, намертво привязывая ее к политической идеологии.

## Перевод в СССР

В отечественной традиции то и дело встречается выражение «советская школа художественного перевода» (или «советский перевод»). Иногда оно употребляется как высшая похвала (вот раньше умели переводить, не то что сейчас), иногда имеет более или менее выраженные отрицательные коннотации (подцензурный, слишком вольный, слишком гладкий перевод), но всегда подразумевает, что есть некое целое с единственными характеристиками. Важное достоинство раздела сборника, посвященного переводу в СССР, заключается в том, что авторы указывают на неоднородность советского периода: на разных исторических этапах отношение к художественному переводу менялось, менялись степень свободы, жесткость цензуры, а иногда и само направление цензурных ограничений. Одновременно менялись и

линии сопротивления, и те функции, которые поневоле брал на себя перевод художественной литературы.

Так, в статье *Наталии Рудницкой* «Перевод и создание советского канона мировой литературы» предпринимается попытка систематизировать стратегии советского перевода, и для этой цели автор выделяет шесть периодов: переходный период (1917 — конец 1920-х); период установления советского (сталинского) канона (1930-е); годы Великой Отечественной войны (1941—1945); эпоха позднего сталинизма (1946—1953); поздний социализм (1953—1985); перестройка (1985—1991). Оттепель не выделена в отдельный этап, хотя автор и отмечает важность этого периода и его особенности.

Рудницкая работает со статистикой Государственной центральной книжной палаты РСФСР и с помощью этих данных прослеживает меняющиеся тенденции: с каких языков больше переводили в тот или иной период, какие писатели издавались самыми большими тиражами, как возрастала доля переводов с языков и на языки народов СССР, как русский язык становился языком-посредником. Статья снабжена таблицами, которые сами по себе представляют собой чрезвычайно увлекательное чтение. Многие цифры поражают воображение, например касающиеся послевоенного увлечения Драйзером: полумиллионный тираж в 1950 г., еще один такой же тираж в 1951 г., 320 тысяч экземпляров в 1952 г. и т.д. Такая работа с информацией дает возможность увидеть многие процессы и связать их с идеологической и политической ситуацией, но иногда не удается избежать некоторых упрощений. Так, автор упоминает, что издательство «Всемирная литература», существовавшее лишь до 1924 г., начало издавать серию «Основная библиотека» с комментированными переводами для образованной элиты и серию «Народная библиотека» с сокращенными адаптированными переводами для неискушенного читателя. Затем она пишет, что на этом закончились попытки разделить целевые аудитории и впоследствии все книги печатались уже для усредненного советского читателя, но это не совсем так. С «элитарным» комментированным переводом ассоциируется прежде всего издательство «Academia» (1921—1937), в статье даже не упомянутое, а с 1948 г. под эгидой Академии наук СССР начала издаваться серия «Литературные памятники», которую тоже нельзя назвать массовой... Но тем не менее в статье очень убедительно показана неоднородность советского художественного перевода и зависимость его от исторических этапов развития страны; эта тема оказывается сквозной и, может быть, важнейшей для раздела.

Яркой иллюстрацией такой «смены вех» служит статья *Брайана Бэра* «Цензура, дозволенное инакомыслие и теория перевода в СССР: случай Корнея Чуковского», в которой исследуются разные редакции книги Чуковского «Искусство перевода» (позже — «Высокое искусство»), бесспорно главной советской книги о переводе<sup>2</sup>. Бэр исследует весь путь этого важнейшей для Чуковского работы — от главы в брошюре, выпущенной в 1919 г. совместно с Николаем Гумилевым в качестве учебного пособия для переводчиков «Всемирной литературы», и до последнего прижизненного издания уже неоднократно переработанной книги в 1968 г.; в анализ включены также два дореволюционных очерка. При этом автор не пытается отследить все изменения во всех (восьми!) редакциях, а сосредоточивает усилия на нескольких темах, в первую очередь на чрезвычайно важной для Чуковского концепции «творческой личности» переводчика. Эта концепция исчезает в изда-

2 Соперничать с ней могла бы, пожалуй, только книга Норы Галь «Слово живое и мертвое», которая гораздо реже попадает в поле зрения западных исследователей, поскольку представляет собой скорее техническое руководство по переводу, чем философское рассуждение.

ниях сталинского времени, чтобы триумфально вернуться в период оттепели. Также с оттепелью в книге появляется панегирик переводу из Байрона, сделанному Татьяной Гнедич (частично в тюрьме), и критический разбор английского перевода рассказа Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Впрочем, уже в издании 1968 г. «Иван Денисович» исчезает. Бэр тонко анализирует не только содержание, но и лексику, и интонацию. Переимчивый Чуковский идет в ногу со временем, в грозные времена у него появляется тема борьбы, ненависти, классового конфликта, начинают проскальзывать советские словечки («кадры»), Уитмен становится «бардом». В изданиях 1936 и 1941 гг. хлесткие заглавия в пропагандистском стиле сменяются наукообразием («Доминанты отклонений от подлинника»). Бэр отмечает, что нападает Чуковский по большей части на тех переводчиков, которые уже умерли или находятся в эмиграции, вне досягаемости компетентных органов. Повидимому, он хорошо понимал (в том числе и на собственном опыте), что критика может обернуться публичным доносом. Поэтому он охотно издевался над переводами Бальмонта, но не трогал Пастернака, чьи переводы не любил.

Тему противостояния человека и эпохи подхватывает статья *Сусанны Витт* «Как перевести ад: Михаил Лозинский, Данте и советский миф о переводчике» — на этот раз это не история гибкости, а, напротив, история негибкости. Судьба Лозинского кажется своего рода чудом. Несмотря на несколько арестов он был приглашен на Первое Всесоюзное совещание переводчиков (1936), где огласил переводческие принципы, направленные в том числе на формальную точность, — уже тогда они шли вразрез с принятыми и одобряемыми. Этим принципам Лозинский остался верен в своем переводе «Божественной комедии» Данте, однако не только не пострадал за приверженность «формализму», но и удостоился Сталинской премии I класса, которая стала для него своего рода охранной грамотой. Эту премию окружают загадки: во-первых, премии за перевод не было, и его номинировали по категории «поэзия». Во-вторых, комитет премии номинировал его на премию II класса, но после прохождения пятиступенчатой процедуры Лозинского неожиданно наградили премией I класса, гораздо более почетной, и до сих пор неизвестно, как именно это произошло. Пытаясь понять причины канонизации этого перевода, Витт указывает на его созвучность эпохе. Русский Данте позволил высказать то, что оставалось невысказанным, и зазвучал с пугающей актуальностью. Лозинский перевел «Ад» во время Большого террора, «Чистилище» — в 1939—1940 гг. Публикации первой части перевода помешала война, Лозинский был эвакуирован из блокадного Ленинграда. Когда перевод «Божественной комедии» вышел в свет, его первые читатели хорошо знали, как выглядит человек, истощенный голодом («Как перстни без камней глазницы были»).

При чтении сборника нельзя не задуматься о том, как много разных функций брал на себя художественный перевод в советскую эпоху. Эзопов язык, позволяющий сказать запретное; единственная возможность самовыражения для тех, кому не дают говорить от своего имени; путь к созданию «нового человека»; способ «завербовать» в союзники мировую литературу, представив ее как арену классового борьбы... Но помимо всего прочего перевод был и инструментом колониальной политики. Как и во всех других аспектах бытования художественного перевода, здесь можно увидеть противоборствующие тенденции.

В статье *Александра Кальниченко* и *Лады Коломиец* «Перевод в Украине в сталинскую эпоху: политика и практика художественного перевода» возникает уже знакомый нам сюжет: первоначальный послереволюционный энтузиазм, расцвет перевода и переводческой теории сменяются репрессиями. Большинство интеллектуалов, участвовавших в этой работе, оказываются в лагерях и тюрьмах, их имена больше не упоминаются, ужесточается цензура. Однако все это происходит в кон-

тексте борьбы Украины за национальную и культурную самостоятельность, репрессии накладываются на языковую политику и борьбу с «национализмом». В частности, многих переводчиков арестовывали за участие в мифическом «Союзе освобождения Украины» — авторы приводят в пример страшную судьбу талантливой переводчицы Вероники Черняховской, погибшей от пыток.

С самого начала переводы на украинский язык выполнялись с языков оригиналов (так было далеко не во всех союзных республиках), но с середины 1930-х гг. русские переводы стали навязывать в качестве текстов-посредников. Авторы отмечают интересное обстоятельство: в СССР громят «буквализм» и «формализм», правильным методом признается «творческий перевод», позволяющий поправлять оригинал, но все это не касается переводов с русского на украинский, от которых, напротив, требуется скрупулезная формальная точность. Русские переводы используются как эталонные, уже прошедшие цензуру, и украинским переводчикам запрещают отклоняться от них (вплоть до требования использовать те лексические единицы украинского языка, которые ближе к русским). Многие талантливые переводы 1920-х гг. были заменены новыми, идеологически выдержанными, подвергшимися русификации.

Тема насильственной русификации и идеологизации перевода была актуальна не только для союзных республик, но и для стран социалистического лагеря.

### «Коммунистическая Европа»

Составители сборника отмечают, что союзные республики, присоединенные после Второй мировой войны, и страны социалистического лагеря не знали революционного пыла и относительной творческой свободы 1920-х гг.; им досталась уже сложившаяся советская культура эпохи сталинизма. Соцреализм был навязан им в качестве образца, как был навязан и перевод канонических советских авторов.

*Мария Р. Лето* описывает ситуацию, сложившуюся в социалистической Югославии в первые годы ее существования, сосредоточиваясь в основном на сербском и хорватском опыте (статья «Переводческая политика Югославии с 1945 по 1952 г.»). Ориентация на советские принципы была заметна уже во время войны, но югославские партизаны, сыгравшие главную роль в освобождении своих земель от фашизма (в отличие от большинства других в будущем социалистических стран, в Югославии деятельность советских войск была поставлена югославами в жесткие рамки), старались не демонстрировать этого слишком явно, чтобы не потерять поддержку западных союзников. После окончания войны стремление к имитации советских моделей стало более явным: первая югославская конституция (1948) была в значительной степени смоделирована по образцу сталинской (1936), то же относилось и к другим законам, экономическим программам, организации государственного аппарата и моделям политической и культурной жизни. К «несоциалистическим» произведениям немедленно начала применяться цензура; произведения ряда иностранных авторов (Д'Аннунцио, Ницше) были запрещены в полном объеме. Хотя официальной цензуры не было, издательства практиковали самодельные запреты, отказываясь, например, публиковать книги с намеком на религиозное содержание. Влияние коммунистической партии на любые книжные процессы было огромным: партия давала указания издательствам, не выполнять которые было небезопасно. Так, в 1946 г. десятилетие со дня смерти Максима Горького было приказано отметить многочисленными переводами его работ и их публикацией в югославских газетах и журналах. Труды классиков марксизма-ленинизма тоже активно переводились и издавались. Первый конгресс югославских

писателей, проведенный в Белграде в 1946 г., следовал в общих чертах динамике первого советского съезда писателей 1936 г. В 1946 г. в югославской партийной газете «Борба» были опубликованы нападки Жданова на творчество Ахматовой и Зощенко, известные как дело журналов «Звезда» и «Ленинград».

В 1945 г. партийный отдел агитации и пропаганды (агитпроп) послал двум крупнейшим белградским издательствам требование переводить и публиковать классиков марксизма-ленинизма, французских материалистов, классиков философии, истории, биологии, антропологии и других наук, классические работы западно-европейской и американской литературы, избранные античные произведения, а в первую очередь классиков славянских литератур, прежде всего русской: Гоголя, Гончарова, Лескова, Толстого, Салтыкова-Щедрина, Короленко, Чехова, русских критиков XIX в., классиков украинской литературы (Шевченко, Франко), а также белорусской, польской, чешской, словацкой, болгарской литератур. Особое внимание уделялось литературе для детей и юношества. Отдельные требования (правда, без конкретизации) предъявлялись к качеству будущих переводов. Отдел агитации и пропаганды побуждал сербские и хорватские издательства сотрудничать между собой и делиться информацией, чтобы одни и те же произведения не переводились дважды в разных республиках; так, сербский перевод «Американской трагедии» Драйзера не был опубликован, поскольку незадолго до этого уже вышел хорватский перевод. Агитпроп даже пытался регулировать использование алфавитов в республиках, требуя, чтобы сербские издательства печатали книги не только на кириллице, но и на латинице, а хорватские — наоборот (что было гораздо более проблематично, поскольку сербы одинаково свободно владеют обоими вариантами графики, а хорваты кириллицу всегда знали плохо).

Но постепенно это давление несколько ослабло. Уже в ноябре 1947 г. видный деятель коммунистического движения Милован Джилас раскритиковал перевод и публикацию статьи председателя Союза советских писателей Александра Фадеева за «русский национализм». На рубеже 1940—1950-х гг. в результате ссоры Тито со Сталиным популярность не только советской, но и русской литературы резко упала. Антиамериканские настроения, существовавшие главным образом как отражение советских страхов и фобий, отступили; выросла популярность английского языка, в то время как русский язык, наоборот, перестал быть обязательным школьным предметом, и количество студентов-русистов тоже резко упало. Хорватская книжная культура во многом благодаря журнальной деятельности и переводам «американизировалась» и стала воспринимать себя как в первую очередь западноевропейская и только потом (если до этого вообще доходило дело) как социалистическая.

На фоне этого широкого обзора общих югославских тенденций статья *Нике К. Покорн* «Идеологический контроль в одном из издательств социалистической Словении: конформизм и инакомыслие» посвящена более частному сюжету: механизмам идеологического контроля на примере одного издательства — «Mladinska knjiga», самого большого и влиятельного издательства детской литературы в Словении и единственного словенского издательства, которое пережило крах коммунизма и успешно функционирует по сей день. Автор задействует большое количество теоретического и методологического материала (на наш взгляд, избыточное для рассматриваемых данных) и архивные документы, в частности протоколы различных комитетов и подкомитетов издательства. В первые послевоенные годы для словенской литературы было принципиальным противостояние детской литературы и католической церкви, традиционно важной для идеологической и воспитательной жизни Словении, но враждебной коммунистической идеологии. Эта борьба оставалась скрытой от публики: за период с 1954 по 1961 г. более 400 священников судили, 339 осудили на тюремное заключение, но газеты писали, что

никакого идеологического преследования духовенства нет и что судят только тех, кто совершил преступления. Антирелигиозные риторика и борьба постепенно сошли на нет, и в 1966 г. Югославия заключила договор с Ватиканом, а в 1971-м Тито первым из коммунистических лидеров посетил папу римского.

Словения была едва ли не самым передовым регионом во всем социалистическом мире в смысле свободы слова. В 1967 г. там был опубликован роман «1984» Оруэлла, хотя двадцатью годами ранее на показательном процессе в Любляне одного литератора обвинили в намерении перевести этот «подрывной» роман и приговорили к семи годам заключения. Первая публикация Оруэлла в социалистической стране стала возможной благодаря энтузиазму одного из редакторов издательства «Mladinska knjiga», Миры Михелич, близкой к коммунистической политической элите. В целом, несмотря на негласный цензорский контроль, свобода книжных публикаций в Словении была существенно выше, чем в других социалистических странах.

Статья *Анико Шохар* «“Кто не с нами, тот против нас”: переводы англоязычной научной фантастики в эпоху Кадара в Венгрии (1956—1989)» — первое, по словам автора, исследование на эту тему. В Венгрии отношение к научной фантастике на протяжении всего социалистического периода и до сих пор было амбивалентным: подобная литература считалась не совсем серьезной, переходной от «детской» к «взрослой», и выдающиеся литературные произведения в этом жанре обычно не попадали в традиционные рейтинги, в том числе такие, где критерии были не очень ясно сформулированы (подобное отношение характерно и для российского литературного пейзажа). Писательство и переводческая деятельность в Венгрии были централизованы по советскому образцу. Решение вопроса о публикации того или иного произведения, а также выбор идеологически подходящего переводчика составляли основу структурной цензуры, характерной для венгерской литературной жизни. Решение о публикации «развлекательной» литературы (в первую очередь детективов и фантастики) было неохотно принято венгерским Политбюро в 1958 г. — с оговоркой, что такие произведения должны издаваться небольшими тиражами и продаваться по высоким ценам. Как и в ряде других социалистических стран, там не было официального органа, отвечавшего за цензуру, но тем не менее неофициальная цензура процветала; порой случайно опубликованные неудобные книги просто уничтожались. Еще чаще на нежелательных авторов или переводчиков накладывался запрет, и их не публиковали, что делало профессиональную жизнь невозможной. Произведения, содержащие «насилие или эротику», подвергались двадцатипроцентному налогообложению, в отличие от одного процента для остальных книг; проблема, естественно, заключалась в том, что никаких четких определений насилия и эротики не существовало. Тем не менее эта угроза постоянно висела над всеми переводами научной фантастики.

Лишь небольшому количеству специалистов, главным образом из числа интеллектуалов, было разрешено переводить книги. В 1950-е гг. даже само их существование было неприятно режиму; впоследствии администрация Яноша Кадара предприняла усилия, направленные на обеспечение их лояльности при помощи материальных стимулов; эти люди могли получать большие гонорары и работать при условии, что они не высказывали публично никаких антигосударственных взглядов. В 1970-е гг. переводчик художественной литературы мог заработать среднюю венгерскую месячную зарплату за несколько дней. Как и в Советском Союзе, многие писатели и другие интеллектуалы, лишённые возможности писать и издавать собственные произведения, занимались переводческой деятельностью (хотя запрет на публикации иногда касался и их переводов); как и поздний социализм, поздняя кадаровская эпоха считается золотым веком переводной литературы. Осо-



бенно жестко цензура действовала в 1960-е гг. Переводы научной фантастики в Венгрии находились под сильным давлением стандартизирующих нормативов; отступление от литературных норм не допускалось; сложности упрощались; непонятные реалии заменялись и объяснялись; стилистическая неровность сглаживалась. Все эти черты, как легко заметить, были характерны и для перевода на русский язык в позднесоветскую эпоху.

*Ханна Блум* в статье «Влияние культурной политики ГДР на переводческую работу» показывает, что восточногерманская литература стремилась выделиться как отдельная литературная традиция, и переводчики считались важными союзниками в этом деле культурного строительства. Основным материалом для обзора Блум послужили протоколы встреч переводчиков. Публикация любого художественного произведения проходила процедуру, известную как «процесс доступа к печати». За время правления Эриха Хоннекера (1971—1989) партийная линия колебалась между относительной либерализацией и репрессиями, направленными на свободомыслящих. Цензура, как и во многих других социалистических странах, официально была запрещена, но практиковалась в разном виде путем предварительного одобрения каждого публикуемого произведения партийными органами. К переводчикам предъявлялись высокие требования; в частности, они должны были обладать профессиональным образованием, и несколько учебных заведений в ГДР готовили литературных переводчиков. Литературный переводчик получал большие гонорары, чем технический, поскольку справедливо считалось, что это более сложная работа. Формально имя переводчика должно было указываться на обложке книги, но в реальности это правило соблюдалось очень редко. В области техники художественного перевода восточногерманские переводчики, как было принято во многих социалистических странах, считали содержание существенно более важным, нежели форму. Понятие «адекватности», широко применяемое в местных дискуссиях, не соответствовало современному пониманию этого термина в переводоведении; речь шла о переписывании оригинального текста в соответствии с культурной политикой партии.

*Игор Тьш* в статье «Случай» Аллена Гинзберга и перевод (в) истории: как в Чехословакии избрали и изгнали «майского короля» рассматривает интереснейший и по-своему курьезный случай, связанный с двумя визитами крупного американского поэта, тесно связанного с движением битников, в Чехословакию в 1965 г.

На секретный доклад Хрущева 1956 г., разоблачающий культ личности Сталина, чехословацкая номенклатура отреагировала с осторожностью. Тем не менее в культурной жизни страны тоже наступила некоторая «оттепель». Переводчики выступили с призывами переводить больше произведений современной западной литературы; был основан журнал «Světová literatura»; общественная жизнь тоже оживилась. К 1965 г. в Чехословакии были опубликованы на чешском языке стихи и проза американских литераторов из поколения битников: Лоренса Ферлингетти, Джека Керуака и др. (в основном это была работа одного переводчика, Яна Забраны). Хотя стихи Гинзберга не были изданы в виде книги, они публиковались в журналах и оказали большое влияние на чешских поэтов, подражавших битническому движению. Первый визит Гинзберга в Чехословакию состоялся в феврале — марте 1965 г. Гинзберг получил существенные гонорары за публикацию своих произведений в стране и вел себя как богатый человек. В апреле — мае состоялся его второй визит; он совпал с традиционными майскими студенческими гуляниями, и Гинзберг был избран «майским королем», как бы предводителем студенческой молодежи, притом что его кандидатура не была одобрена никакими партийными органами. Сразу после этого Гинзберг и его окружение стали усиленно прослушиваться и изучаться органами госбезопасности, а в печати началась

кампания по очернению образа поэта. Венцом этих действий стало похищение личных записок Гинзберга, которые он вел во время поездки. Перевод этих записок сохранился в чешских архивах; он сделан по заказу органов госбезопасности, анонимен и явно представляет собой крайне вольный пересказ, инструментованный в том духе, который требовался заказчику. Гинзбург был геем, что тоже использовалось для очернения его образа. Гомосексуализм был декриминализован в Чехословакии в 1961 г., но поэт был облыжно обвинен в «непристойном поведении в общественном месте» и депортирован из страны 7 мая 1965 г. К концу месяца официальные газеты разразились резкой критикой личности и произведений Гинзберга; запланированные публикации его стихов были отменены. После «нормализации» — усиления партийной дисциплины и цензуры, последовавшей за Пражской весной 1968 г., — чешские и словацкие переводчики Гинзберга некоторое время не могли публиковаться в стране. Гинзберг вернулся в Чехословакию в 1990 г. и был встречен с почетом. Он в шутку объяснял, что приехал за своим путевым дневником. Его визит в 1960-е гг. стал важной частью чешского (и отчасти словацкого) литературного фольклора.

*Красимира Ивлева* в статье «Литературный перевод в коммунистической Болгарии (1944—1989)» сосредоточивается на переводах с русского и французского языков. Именно русская и французская литературы были важнейшей частью «европейского канона» для Болгарии начиная с момента освобождения от турецкого владычества (1878); важно подчеркнуть, что русская литература при этом не считалась отдельной, восточной, славянской, а была в первую очередь европейской, такой же, как французская. После Второй мировой войны советская литература получила доминирующее значение в новой социалистической Болгарии; это было особенно важно, поскольку литература была одним из способов стереть из истории коллаборацию болгарского правительства с нацистами до 1944 г.

Цензура с 1952 г. была построена по советскому образцу, и организация, сходная с Главлитом, осуществляла планирование и идеологический контроль над писательской и переводческой деятельностью. В 1967 г. в инструкциях партийного Комитета по искусству и культуре отмечалось, что болгарские литераторы, включая переводчиков, должны бороться с империалистическим влиянием. Болгарская культура 1970-х гг. была более открытой, что во многом было связано с деятельностью Людмилы Живковой, дочери первого секретаря ЦК Болгарской компартии Тодора Живкова, которая интересовалась восточными духовными и культурными практиками и стремилась создать в Болгарии относительно демократичную культурную среду.

Одна из самых интересных статей сборника посвящена художественному переводу в Польше. *Роберт Луби* в статье «Подпольный художественный перевод в ПНР, 1976—1989» рассматривает уникальный для соцлагеря опыт массовой андеграундной активности. Когда мы говорим о практиках подобного рода, мы обычно представляем себе слепые машинописные экземпляры («Эрика» берет четыре копии»), подпольно передаваемые листки, в лучшем случае ксерокопии плохого качества. Однако в Польше андеграундная, неподцензурная литература издавалась типографским способом довольно большими тиражами; в этот процесс было вовлечено множество людей — переводчиков, редакторов, типографских работников, распространителей; за рассматриваемый период, по разным оценкам, таким образом было напечатано от 4000 до 6500 книг (правда, некоторые из них, такие как «Матренин двор» Солженицына или «Переворот» Дюрренматта, были совсем небольшими). Среди переводных произведений, вышедших в рамках этой подпольной программы, — «Все течет» Гроссмана, «Невыносимая легкость бытия» Кундеры, «Слишком шумное одиночество» Грабала, «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» Войновича, «Котлован» Платонова, «Повесть непогашен-

ной луны» Пильняка, «Багровый остров» Булгакова, «Мы» Замятина, пьесы Стоппарда и др. В целом этот процесс был связан с усилением государственной цензуры в середине 1970-х; однако и цензура, и репрессии, направленные на нарушителей, были намного мягче, чем в других социалистических странах. Самиздат возник позже, чем, скажем, в СССР, но, возникнув, стал гораздо масштабнее по объему и значимости. Почему так произошло — на этот счет есть разные мнения. Одно из самых популярных заключается в том, что коммунистический режим считал подобную практику своего рода предохранительным клапаном для режима. Читатели, конечно, не обращали внимания на переводчиков (часто анонимных). В рамках этой программы художественная литература и не была самым популярным направлением, а среди художественной важную роль играла разного рода развлекательная литература (фантастика, детектив), которой не хватало в «официальных» издательских программах.

Рассматривая переводческую практику этого направления, Луби отмечает, что она в целом соответствовала официальной; в частности, бóльшая часть непристойностей и грубостей смягчалась, несмотря на отсутствие цензуры. Однако так происходило не всегда: иногда табуированная лексика проникала на страницы, и в ряде случаев (что показано на примерах) переводчики даже выбирали существенно более грубые выражения, нежели в оригинале. Другой интересный пример — перевод «Переворота» Дюрренматта: хотя повесть, безусловно, отсылает к условно советской действительности и к правителю типа Сталина, никаких прямых указаний на это в немецком тексте нет. Однако в польском переводе Станислава Овсянко (не известного больше никакими переводческими работами) шнапс становится водкой и вообще все реалии существенно советизируются.

В заключительной статье Виталий *Чернецкий* еще раз суммирует основное содержание сборника, отмечая сходства и различия государственной политики в сфере художественного перевода в СССР и других странах социалистического блока. Общих черт было немало, что не удивительно, учитывая колониальную политику Советского Союза: цензура и самоцензура, навязанная русификация, возвышение переводчика как литературного работника и одновременно подозрительное отношение к нему как к потенциальному врагу. Почти везде писатели и поэты, которые не могли публиковать собственные произведения по идеологическим причинам, уходили в переводческую деятельность. Везде так или иначе реализовывалась двойственная роль перевода: с одной стороны, при помощи механизмов отбора и цензуры создавался определенный канон зарубежной литературы, который отвечал советской идеологии, с другой — перевод неизменно оставался бастионом сопротивления, своеобразной контрабанды западных ценностей.

Но самое сильное впечатление при чтении этой книги производят не исторические тенденции и закономерности, а индивидуальные судьбы людей. Несколько авторов отмечают, что в советский период часто нельзя было установить, кто отвечает за те или иные изменения текста — переводчик, редактор или цензор, то есть невозможно было различить цензуру и самоцензуру. Порой даже имя переводчика вымарывалось из новых изданий. И при этом мы снова и снова видим, как переводчик отказывается становиться послушным винтиком отлаженного механизма. Отказывается несмотря на травлю, аресты, пытки. Как раз за разом утверждается торжество «творческой личности», как современность обретает голос благодаря Шекспиру и Данте, как «украинское возрождение» оживляет страницы «Оливера Твиста» благодаря переводчице Веронике Черняховской, запятой в тюрьме. Буквально каждая статья сборника — это своего рода возвращение имен, возвращение памяти. И в этом смысле «Перевод при коммунизме» очень своевременная книга.

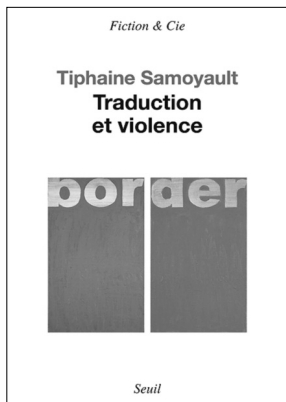
## Политика перевода, или этика непереводаемого

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_331

### Samoyault T. Traduction et violence.

Р.: Seuil, 2020. — 206 p.

Новая книга профессора сравнительного литературоведения университета Париж III Новая Сорбонна, руководителя Центра исследований в области искусств и языка Высшей школы социальных наук (EHESS) Тифен Самойо, известной в России в качестве автора биографии Ролана Барта<sup>1</sup>, проблематизирует расхожее представление о переводе как о пространстве взаимного «приятия» и продуктивного диалога с «другим». Цель Самойо — напомнить о конфликтной составляющей этого опыта, рассмотрев одновременно в исторической и философской перспективах все аспекты сопряженного с ним «насилия».



Налицо преемственность в отношении концепции, изложенной пятью годами ранее Паскаль Казанова в книге «Мировой язык: Перевод и господство» (2015)<sup>2</sup>, на которую Самойо не ссылается, хотя само словосочетание «мировой язык» использует дважды (с. 22, 164). По мысли Казанова, динамика переводческого рынка отражает социальную иерархию языков. Переводы на «мировой язык» — мировым является не тот язык, у которого наибольшее число носителей, а тот, что большинство выбирает в качестве второго (латынь, затем французский, в наше время английский), — легитимируют оригиналы. Так перевод как инструмент «мирового языка» гарантирует автору «право на существование».

Самойо обращает внимание на то, что переводческий дискурс последних десятилетий (как теоретический, так и институциональный), сообразно миротворческой тенденции дискурса политического, проникнут лексикой «демократического консенсуса»: «согласование» (*négociation, negotiation, negoziazione* — слово, которым, по наблюдению Самойо, злоупотребляет У. Эко<sup>3</sup>), «диалог», «обмен», «культурная метасация» и т.п. (с. 11, 24). Продолжать говорить на таком языке — значит забывать о «двойной», внутренней и внешней, «онтологической» (с. 78) и исторической, насильственности перевода. Подобно Казанова, Самойо предлагает мыслить перевод не в позитивном, «иреническом»<sup>4</sup> модусе (с. 25), восходящем к так

- 1 Samoyault T. Roland Barthes: Biographie. Р.: Seuil, 2015; Самойо Т. Ролан Барт: Биография / Пер. с фр. И. Кушнareвой и А. Васильевой; под науч. ред. И. Кушнareвой. М.: Дело, 2019.
- 2 Casanova P. La langue mondiale. Traduction et domination. Р.: Seuil, 2015.
- 3 См.: Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / пер. с итал. и проч. А. Ковалю. М.: Corpus, 2015.
- 4 Casanova P. Op. cit. P. 9.

называемому этическому повороту в переводоведении (Антуан Берман, Лоуренс Венути, Энтони Пим<sup>5</sup>) и Полю Рикёру<sup>6</sup> (с. 22, 149), а в негативном, «политическом», или «агоническом» (с. 52—53, 107). Заметим, что на протяжении всей книги исследовательница говорит о переводе вообще, не разделяя сфер его применения на художественную и нехудожественную.

Давая определение «агоническому переводу», Самойо опирается на работы по политической философии Шанталь Муфф<sup>7</sup>. «Агонизм» — такая форма «антагонизма», при которой вражда становится соперничеством (у соперников, в отличие от врагов, могут быть общие ценностные установки). Поскольку любой порядок подразумевает выбор, а значит, исключение ряда возможностей, агонический перевод есть не компромисс, не синтез, а зона неискоренимых противоречий и «непредсказуемого»: «два» никогда не сведется к «одному» (с. 127). Понятие «непредсказуемого» Самойо заимствует у Эдуара Глиссана, посвящая его философской эволюции — от бинарных оппозиций (язык/речь, устное/письменное) к «поэтике Отношения<sup>8</sup>» и переводу — отдельную главу. Заслуга Глиссана, по мысли Самойо, состоит в том, что он выводит перевод из сферы двусторонних механических связей. Перевод, в его интерпретации, — поэтическое упражнение, соотносимое с процессом «креолизации», в котором участвует множество языков (в одном из разделов главы Самойо анализирует случай «буквальной» креолизации — перевод Пруста на креольский); перевод изобретает некий общий для двух языков язык, в котором сохраняется элемент непредсказуемости (с. 130). Близок к Глиссану Антуан Берман, выдвинувший гипотезу «третьего языка» — посредника в переводе, «регулятора конфликта»: так, например, Шатобриан переводил Мильтона «в виду» латыни. Самойо находит подтверждение идеи Бермана в практике писателей-переводчиков: так, переводя с английского, Бодлер, Малларме и Пруст подвергают родной французский остраниению и создают собственный французский (с. 49); особый случай — практика автопереводов Самюэля Беккета, для описания которой была предложена теория «третьего текста» (с. 43—44).

Самойо критикует привычную оппозицию хороший/плохой перевод и теорию Анри Мешонника, в представлении которого удачный перевод сам становится литературой и, как следствие, не устаревает. Критике подвергается также концепция перевода как средства восстановления изначальной целостности и гармонии языков, в основе которой лежит предание о Вавилонском столпотворении: перевод — это несходство сходного, это всегда борьба, даже для переводчиков-билингвов языки в процессе перевода не равны. Сквозной для всей книги становится антиномия «тождества» (*le même*) и «различия» (*différence*), в понимании которой Самойо опирается на посвященное Паулю Целану эссе Ж. Деррида «Шиб-

- 
- 5 См.: *Berman A. La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*. P.: Seuil, 1999; *Venuti L. The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. L.; N.Y.: Routledge, 1998; *Pym A. Pour une éthique du traducteur*. Arras: Artois Presses Université; Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.
  - 6 См.: *Ricoeur P. Sur la traduction*. P.: Bayard, 2004. Ключевым становится понятие «гостеприимство языка» (*l'hospitalité langagière*).
  - 7 Самойо ссылается на французские переводы книг Муфф: *Mouffe Ch. Agonistique. Penser politiquement le monde*. P.: Beaux-Arts de Paris éditions, 2014; *Idem. L'Illusion du consensus*. P.: Albin Michel, 2016.
  - 8 Глиссан концептуализирует Отношение как новую философию идентичности, структурным принципом которой становится не стержень (корень), а разветвленная сеть (ризома): «...всякая идентичность раскрывается в отношении к Другому». Отношение соотносимо с «блужданием», поэтому дискурс Отношения многоязычен. См.: *Glossant E. Poétique de la Relation*. P.: Gallimard, 1990. P. 23, 31.

болет» (1986)<sup>9</sup> (нужно отметить, что Деррида — самый цитируемый в книге автор): само по себе различие не имеет значения, значимым оно становится в ситуации пересечения границы (реальной или воображаемой, как в литературе), когда его нужно уметь распознать. Именно «различие» делает перевод агоническим, примером чего может служить английская версия «Фуги смерти», принадлежащая биографу Целана Джону Фелстинеру (с. 58—59), полный текст которой Самойо считала нужным включить в книгу. Особенность данного перевода состоит в том, что к концу с возрастающей частотой возникают слова и строки из оригинала: так, по мнению Самойо, проявляется «различие», имманентное немецкому Целана, на который он будто бы сам себя переводил (немецкий — язык травмы, язык преступления нацистов). Как следствие, именно перевод становится наиболее адекватной стратегией чтения поэта.

Этическая, «реабилитирующая» (с. 32) установка — подчеркивает Самойо — не является константой переводческой мысли. Деятельность переводчиков издревле вызывала страх и недоверие, что нашло отражение в метафоре перевода как предательства — известное *traduttore, traditore*<sup>10</sup>, встречающееся и во многих других языках. Показательно, что в официальной историографии Мексики и Перу индейцы-переводчики — Малинче, ставшая женой Эрнана Кортеса, и Фелипильо, обвиняемый рядом хронистов в смерти императора инков Атауальпы, — предстают именно как предатели (с. 31). Можно также вспомнить Мартина Лютера, или друга Рабле, гуманиста Этьена Доле, сожженного на костре вместе со всеми своими книгами за вольность в переводе одного платоновского диалога, истолкованную как отрицание бессмертия души. Подобного рода агрессия имеет место и в наши дни: вслед за Салманом Рушди, чей роман «Сатанинские стихи» вызвал негодование мусульман, травле подверглись и его переводчики — вплоть до того, что один из них был убит.

Почти все исторические конфликты имеют переводческую подоплеку, что, как показала Эмили Аптер<sup>11</sup>, проявилось с новой силой в контексте борьбы с терроризмом. В этой связи Самойо приводит два примера: Эсская депеша, явившаяся предлогом для начала Франко-прусской войны (вслед за Аптер Самойо утверждает, что ключевую роль здесь сыграл «ложный друг переводчика» — слово «адъютант», поскольку положение «адъютантов» во французской и немецкой армиях различно), и неоднозначный ответ премьер-министра Японии (*mokusatsu*) на ультиматум американского правительства в июле 1945 г., обернувшийся атомной бомбардировкой Хиросимы. Машинный перевод, широко использовавшийся во время Боснийской войны, чреват не менее роковыми ошибками. Его разрушительность сказывается также в усилении того языкового неравенства, о котором писала Казанова (поскольку выработка переводных алгоритмов возможна лишь на большом объеме текстов, многие языковые пары оказываются не востребованы), и в разобщении людей (вместо живой коммуникации — наушник, обеспечивающий синхронный перевод). Так, машинный перевод ускоряет смерть «малых» языков и, можно сказать, самих переводчиков.

В связи с вопросом ассимиляции мигрантов актуализировалась проблема языковой политики в условиях возникновения новых «общностей» (*communauté*, с. 147). «Общность» для перевода — как отправная точка, так и цель: перевод по самой своей природе коллективен, а личность переводчика множественна, поскольку говорит он одновременно на языке своих читателей, на языке автора и на

9 *Derrida J. Schibboleth. Pour Paul Celan. P.: Galilée, 1986. P. 50—51.*

10 Переводчик — предатель (*umal.*).

11 См.: *Apter E. The Translation Zone: A New Comparative Literature. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 2006.*

своем собственном. Однако возникновению общности препятствует «непереводимое», проводящее насилье языковой и идеологической унификации («этноцентризм», в терминологии А. Бермана). Так, например, в 1794 г. во Франции был наложен официальный запрет на использование диалектов, поскольку они не поддаются точному переводу (с. 26—27). По той же логике будут впоследствии подавляться местные языки на территориях колоний, пусть даже под благородным предлогом обеспечить взаимопонимание и равенство. Отсюда — проблемы лингвистической конкуренции на постколониальном этапе истории таких стран, как Алжир и Марокко. Показательно, что легализация арабского языка во всех сферах общественной жизни не сделала алжирцев более свободными от французского, поскольку литературный арабский не является койне. В Марокко, в отличие от Алжира, «война языков» носит открытый характер, поэтому переводческая практика отличается там более высокой динамикой: переводы на арабский становятся формой сопротивления «элитарному» французскому (с. 40).

«Непереводимое» может быть также осмыслено как сопротивление (с. 76). Самой делает акцент на том, что непереводимость бывает разной и некоторые произведения теряют силу на другом языке независимо от качества перевода. Произведения, считающиеся «непереводимыми», — избыточные игрой слов, экспериментальные — неизменно побуждают к новым переводам: так, например, липограмматический роман «Исчезание» («Disparition», 1969) Жоржа Перека переведен на девять языков<sup>12</sup>, причем на английский — четырежды. Парадоксальным образом «простые», «прозрачные» тексты переводить труднее: препятствием становится как особое свойство «местного», так и совершенство формы, не дающее тексту подвергнуться деконструкции (переводчик разрушает сделанное автором), прийти в состояние «черновика». Так, «очевидность» Пушкина для русских, которую переводчик «Евгения Онегина» на французский Андре Маркович сравнивал со знанием родного языка, не дает ему стать «мировым автором», подобно Кафке (с. 69—70). Говоря же о Кафке, Самой формулирует мысль, близкую той, что высказал Х.Л. Борхес о Сервантесе в эссе «Суеверная этика читателя»: «“Дон Кихот” посмертно выиграл все битвы у своих переводчиков и преспокойно выдерживает любое, даже самое посредственное, переложение»<sup>13</sup>.

Перевод является актом насилия постольку, поскольку интерпретация переводчика противоречит господствующим идеологическим установкам, открывая путь инакомыслию и разного рода неортодоксальным концепциям. Примером может служить первый женский — и намеренно буквальный — перевод Священного Писания, выполненный единолично американкой Джулией Смит в 1847—1855 гг. (с. 80—82), полемичность которого выражается тройко: 1) оспаривание официальной религии (вместе с семьей Смит была последовательницей еретического учения Уильяма Миллера, согласно которому в 1843 г. должно было случиться второе пришествие); 2) оспаривание авторизованного перевода — Библии короля Иакова (ошибку в расчетах Смит связала с ошибкой в переводе); 3) оспаривание исключительного права мужчин на интерпретацию Священного Писания, стремление вернуться к «букве» божественного закона (опыт Смит, по мысли Самой, может рассматриваться в перспективе феминистской тенденции в теории и практике перевода<sup>14</sup>).

12 В том числе на русский; см.: Перек Ж. Исчезание / Пер. В. Кислова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017.

13 Борхес Х.Л. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 134. Пер. А. Матвеева.

14 См.: Flotow L. de. Translation and Gender Paradigms: From Identities to Pluralities // The Companion to Translation Studies / Ed. P. Kuhiwczak, K. Littau. L.: Multilingual Matters, 2007. P. 92—107; Lotbinière-Harwood S. de. Re-belle et infidèle: la traduction

Другой случай диссидентства — издательские стратегии при тоталитарных режимах, когда перевод вынужденно опережает оригинал, как в случае романа «Доктор Живаго» (насилие против оригинала оборачивается умножением переводов), или когда перевод имеет более широкую читательскую аудиторию, чем оригинал, как произошло с «Факультетом ненужных вещей» Ю. Домбровского. В этом же ряду следует рассматривать исторические свидетельства, которые Самойо сближает с переводами на трех основаниях: 1) пространственно-временная дистанция: и перевод, и свидетельство пишутся постфактум и зачастую в другом месте; 2) императив верности (недоверие как рецептивная установка): и переводчика, и свидетеля подозревают в искажениях и неспособности в полной мере передать своеобразие исходного материала; 3) память: и перевод, и свидетельство имеют целью сохранить и передать текст/опыт. В своем рассуждении Самойо исходит из анализа двух глав книги-свидетельства Примо Леви «Человек ли это?» (1947): третьей, «Приобщение», и одиннадцатой, «Песнь Улисса». Три коротких эпизода «Приобщения» — первая ночь в бараке; раздача хлеба; разговор с бывшим сержантом австро-венгерской армии о необходимости мыться — Самойо предлагает читать как три «иносказания» о переводе и насилии. Почему Леви не понимает приказа «Ruhe!», если он знает немецкий? Почему слово кажется ему новым? Потому что концлагерь делает невозможным взаимопонимание и перевод: «Лагерь — настоящий Вавилон; смешение языков — главная особенность здешней жизни»<sup>15</sup>. Отсюда — нарушение словарных соответствий, а также связи между словами и вещами: «...через пять минут будут раздавать хлеб — хлеб—Brot—Broit—pane—rain—lechem—kenyé — священную серую пайку, которая кажется огромной в руках соседа и до слез маленькой в твоих собственных»<sup>16</sup>. Примечательно, что о несовпадении французского *pain* и немецкого *Brot* говорит и Вальтер Беньямин в «Задаче переводчика». В последнем эпизоде проблема свидетельства осмысливается самим рассказчиком как проблема перевода: «...жаль, что убежденную речь доброго воюки на не слишком уверенном итальянском я передаю здесь на своем языке — языке неверующего. Но смысл сказанного я запомнил хорошо и могу за него поручиться...»<sup>17</sup> В свете этой метарефлексии вся книга может быть прочитана как своего рода перевод на итальянский событий, пережитых Леви по-немецки: не случайно немецкий перевод был прочитан им как второй оригинал (с. 100). Показательно также, что Леви в данном случае настаивал на буквальности, хотя в собственной переводческой практике придерживался иных принципов: так, в послесловии к «Процессу» Кафки Леви объяснял, что старался избегать повторов из жалости к итальянскому читателю. Одиннадцатая глава, в которой рассказчик по пути на кухню дает своему товарищу-эльзасцу Жану первый урок итальянского, декламируя терцины двадцать шестой песни «Ада» из «Божественной комедии», также представляет собой аллегорию перевода-свидетельства: усилие перевода есть усилие памяти (воссоздать недостающую книгу на недостающем языке) и условие выживания.

Мысль о «выживании» получит развитие в предпоследней главе книги, в которой Самойо рассматривает устойчивые для переводческого дискурса сексуальные метафоры (среди них — *belles infidèles* ‘неверные красавицы’). Исследователь-

---

comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual: Translation as a Re-writing in the Feminine. Montréal: Les Éditions du remue-ménage, 1991.

15 Леви П. Человек ли это? / Пер. с итал. Е. Дмитриевой. М.: Текст; Книжники, 2011. С. 61.

16 Там же. С. 61—62.

17 Там же. С. 65.



ница отмечает, что перевод, в отличие от письма, чаще всего ассоциируется не с самим событием «произведения на свет», а со схватками. В свое время Поль де Ман, анализируя французский и английский переводы «Задачи переводчика» Бенъямина, задавался вопросом, почему в обоих случаях *Wehen* интерпретируется именно как «родовые муки», тогда как, с его точки зрения, акцент делается скорее на смерти, чем на жизни<sup>18</sup> (с интерпретацией де Мана, в свою очередь, не соглашался переводчик этой лекции на французский Алексис Нусс). Одно несомненно: перевод, по Бенъямину, генерирует не только отношение родства с оригиналом, но и отношение родства языков между собой (эту идею будет развивать А. Берман) (с. 48, 175—176). В соответствии с другой распространенной концепцией, перевод позволяет вернуться к моменту зарождения оригинала, как о том говорил Поль Валери, осмысляя свой опыт перевода «Буколик» Вергилия, или Пьер Лейрис в связи с Блейком, или Ив Бонфуа, аргументируя выбор не первого словарного, а «биологического» значения слова *labour* при переводе стихотворения «Среди школьников» У.Б. Йейтса (с. 177). По мысли Самойо, обе концепции объединяет идея преобразования структур родства в смысле переворачивания иерархий, размывания границ идентичности, что отвечает ее «политической» установке.

Последняя глава книги посвящена новому «повороту» переводческой мысли, а именно переосмыслению отношения «смысла» и «буквы» текста. Обыгрывая омонимию французского *sens*, Самойо задается вопросом: могут ли «чувства» вывести перевод из плена «смысла»? Ее собственный переводческий опыт (Самойо участвовала в проекте коллективного реперевода «Улисса», среди доставшихся ей эпизодов — монолог Молли Блум) подтверждает значимость телесной составляющей процесса. Даже сторонники небуквального перевода учитывают роль чувств в производстве смысла, апеллируя к «эффекту» тождества: перевод должен читаться так, как если бы оригинал был написан на языке перевода. Тенденция переводить «материальность» текста (визуальную, акустическую) приводит как к экспериментам в духе УЛИПО (омофонический перевод), так и к попыткам перевода нечеловеческих языков.

В заключение следует вернуться к одной из центральных глав книги, в которой Самойо как бы пытается нейтрализовать насилие предыдущей: от «Перевода в лагерях» — к «Быть справедливым в переводе». Что делать, если любой переводческий жест оборачивается двунаправленным насилием? Не давая практических советов, Самойо формулирует утешительную для всех совестливых переводчиков «этику непереводаемого» (с. 106): нужно признать, что перевод никогда не бывает полностью верным и окончательным, несовершенство перевода есть условие его существования. Точность в переводе не всегда справедливость (Самойо здесь обращает особое внимание на близость двух слов во французском: *justesse* и *justice*, с. 113). С одной стороны, буквальный перевод есть насилие над родным языком (с. 124); с другой стороны, ответственность перед «другим» требует именно буквального перевода (с. 150). Конфликт между форенизацией и доместикацией сводится к дилемме искажение/изоляция: сохраняя «инаковость» иностранного, не рискуем ли мы сделать текст неудобочитаемым (с. 151)? Стремление к абсолютной ясности есть желание власти: перевод же напоминает о том, что язык нам не принадлежит<sup>19</sup>.

18 *Man P. de.* «Conclusions» on Walter Benjamin's «The Task of the Translator» (Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983) // *Yale French Studies.* 2000. № 97. P. 25.

19 Рецензия подготовлена по результатам проекта «Перевод в России: междисциплинарные исследования и инструменты анализа» при поддержке фонда «Гуманитарные исследования» ФГН НИУ «Высшая школа экономики» в 2021 г.

Татьяна Венедиктова

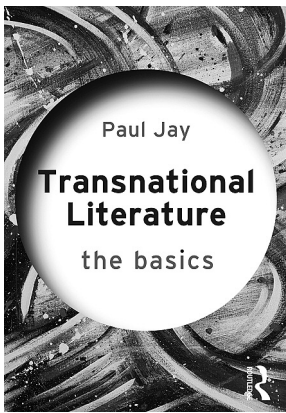
## Состояние «транс»:

УЧЕБНИК ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_337

### Jay P. Transnational Literature: The Basics.

L.; N.Y.: Routledge, 2021. — XIX, 202 p. — (The Basics).



«Я начал писать эту книгу в одном мире, а закончил в другом» (с. IX), — такими словами Пол Джей, заслуженный профессор Чикагского университета Лойолы, начинает предисловие к своему «Введению в транснациональную литературу». И действительно: за книгу (которую он полагал завершающим аккордом в долгой академической карьере) он сел в 2019 г., когда мир был еще полон оптимизма. Гуманитарии и тогда жаловались, конечно, на прессинг экономической «оптимизации», на бесцеремонность, с какой их курсы выдвигались из программ, а кафедры сокращались, но все же спрос на идейное сопровождение глобализационных процессов был очевиден и ни у кого не вызывал сомнений. Умножение форм диалога, любопытст-

во к культурным различиям, почти бесконечная вежливая толерантность — все это естественно предполагалось в этикете международного общения и в системе образования тоже. Однако в 2020 г., когда работа над книгой подходила к концу, обмены оказались заморожены режимом самоизоляции. И хотя к филологии локдаун оказался не так жесток, как к изобразительным и исполнительским искусствам, а вызванные пандемией ограничения мобильности не отменили и не поменяли сложившуюся академическую повестку, теперь она воспринималась сквозь призму нового опыта, и на месте былой уверенности возникло множество вопросительных знаков. Когда же ближе к концу 2021 г. я получила электронную версию книги Джея для рецензирования, глобальная эпидемия стала состоянием уже привычным, почти неинтересным, но... кто же мог ожидать всемирного военно-экономического раскола весной? Мир переменялся еще раз. И слова, которыми озаглавлены разделы книги: *мобильность, граничность, миграция, идентичность, история*, — еще раз зазвучали по-новому.

Книга Джея вышла в серии базовых руководств по разным областям знания, и выстроена она соответствующим образом, как учебник: сумма вводных теоретических посылок, плюс яркий иллюстративный материал, плюс краткие списки дополнительно рекомендуемой литературы. Как университетскому преподавателю мне более чем понятен такой формат и любопытна интенция книги. Америка не единственное, конечно, место, где разрабатываются подобные курсы. Это работа общая, но разноместная, по-разному устроенная, тем она и интересна.

Что такое «транснационализм»? Трактовке этого понятия посвящена первая часть учебника. Приставка *транс-*, к чему бы она ни прилагалась, указывает на подвижность, усилие перемены мест и преодоления границы. Суффикс *-изм* обо-

значает претензию на системность, даже доктринальную оформленность. Между приставкой и суффиксом расположился корень *natio*, отсылающий к идеям рождения, рода-племени, родства-соседства. Идеал нации изначально ассоциировался с общностью «почвы», «крови», этничности, языка и культуры; общностью, предполагаемо органичной, «природной», но охраняющей себя посредством государственных институтов. Идеал этот взорвался к славе в Европе XIX в., почти тогда же стал предметом критики, и в этом противоречивом состоянии живет до сих пор. То же можно сказать и о выношенном Просвещением космополитическом идеале всемирного гражданства, общечеловеческого родства. Европейскую мечту сильно омрачили практики европейских же колониальных и постколониальных империй, в итоге оба слова — «национализм» и «космополитизм» — обросли негативными коннотациями, которые трудно отчистить. Защитники национальной суверенности и свободы слишком нередко соскальзывали в агрессивный изоляционизм; усилия «космополитов» уйти от европоцентризма, развивать латеральные, периферийные связи в обход силового центра (так называемый критический космополитизм У. Миньоло) тоже пока неубедительны.

«Оксфордский словарь английского языка» фиксирует первое употребление слова «транснациональный» не ранее второго десятилетия XX в.: это прилагательное, обозначающее свойство чего бы то ни было расширяться за национальные пределы. Тексты располагали такого рода подвижностью, можно сказать, всегда — по крайней мере со времен возникновения письменности и межъязыкового перевода. Но о транснациональном качестве литературы, полагает Джей, можно говорить лишь применительно к последним десятилетиям: импульсы деколонизации и экономической глобализации сделали границы национальных государств как никогда «пористыми», а межкультурному обмену сообщили небывалый размах.

Этот глобализации предполагает отсутствие страха (оправданное или нет — большой вопрос) перед экспериментальным смешением. Проникновение другого на мою территорию или же мое собственное — на территорию другого не предполагается заведомо разрушительным, притом что и взаимная выгода не гарантирована, конечно, ничем, кроме разумной доброй воли участвующих в обмене субъектов да еще пресловутой «невидимой руки» рынка. Так раскрепощает ли транснационализм творческие импульсы, прежде томившиеся под спудом национализма? Или, наоборот, тяжелой силой парового катка выравнивает путь в никуда? Дело преподавателя нового предмета, настаивает Джей, — раскрывать парадоксальность глобализационного процесса, показывать и лицо его, и изнанку, а также проявления на разных уровнях: местном, региональном, национальном и транснациональном.

Гуманитарная проблематика глобализации реализуется в целом букете дисциплин. Старое доброе *сравнительное* литературоведение активно пытается себя переосмыслить, адаптироваться к новым реалиям. В уже почти любой университетской программе присутствуют *постколониальные* штудии. Возникли *граничные* исследования (border studies), сосредоточившие внимание на материальных и символических, официальных и неофициальных границах. *Диаспорические* исследования заняты проблематикой рассеяния, перемещения, переселения и нового расселения групп и сообществ... Список можно продолжать. Конечно, мировое пространство не пятачок, на обширной сцене всем хватает места, но нельзя не заметить избыточности конкурирующих терминов, которые описывают примерно одно и то же. На условность разных способов упорядочивать литературное поле указывает и Джей, подчеркивая, что в самой этой ситуации нет ничего нового: точно так же условны разграничения между романтизмом и реализмом или поэзией и прозой. Или между английской литературой и неанглийской, особенно если та и другая написана на «одном», английском языке.

Что же нового предлагают *транснациональные* исследования литературы? Очевидно, что ближайшим их аналогом следует считать проект изучения *всемирной литературы* (world literature), уже на зависть раскрученный. Именем и происхождением он обязан Гёте и Марксу, а его конкурентное преимущество усматривается в программном сосредоточении на особом пласте проблематики: глобальное производство и распространение текстов изучается с акцентом на экономических и медийно-технологических факторах. Всемирная литература, поясняет Дэвид Дэброш, наиболее известный в США и Западной Европе представитель этого направления, — «не канон произведений, а способ их распространения и чтения» (с. 49)<sup>1</sup>. Критики «всемирников», такие как Эмили Аптер, указывают, что те претендуют на инвентаризацию глобального культурного наследства (global heritage property, с. 327) с позиций Запада как главного на сегодня наследника. При этом, несмотря на внушительную широту замаха, в состав наследства отбирается лишь то, что доступно в переводе (на английский) и читаемо на «санитарной», политкорректной дистанции<sup>2</sup>. Транснациональный же подход к литературе формируется, по словам Джея, с учетом этой не лишённой оснований критики: отсюда фокусировка на четко обозримом периоде (последних двух-трех десятилетиях) и ограниченном корпусе проблем и авторов.

Именно профиль авторской личности, то есть тип опыта, ищущий воплощения в определенном типе письма, оказывается определяющим для отнесения литературного явления к «транснациональному» полю. Вот выразительная подборка примеров, которые приводит Джей. Джумпа Лахири родилась в Лондоне в семье индийцев, выросла в США, где и начала публиковаться, потом переехала в Рим, стала писать по-итальянски, сама себя переводя на английский. Александр Хемон родился и учился в Сараеве, в 1992 г. приехал туристом в Чикаго, застрял там с началом войны на Балканах, решил остаться, выучил английский, начал писать и публиковаться (иногда возвращаясь к боснийскому языку). Мохсин Хамид родился в Пакистане, ребенком жил в Калифорнии (его отец учился в Стэнфорде), закончил Принстонский университет, в Гарварде получил степень по юриспруденции, работал консультантом по менеджменту, обнаружил в себе яркий талант романиста, сейчас живет между Нью-Йорком, Лондоном и Лахором. Петина Гапна родом из Замбии, образование получила в Англии и Австрии, жила в Женеве, где работала в ВТО, потом в Хараре, Зимбабве, пишет по-английски и на родном языке шона, успешно соединяет писательскую карьеру с компетенциями международного юриста. Го Сяолу родилась в рыбацкой деревне в Китае, училась в Пекине, переехала в Лондон, где выучила английский, пишет романы и снимает кино, деля время между Британией и континентальной Европой<sup>3</sup>.

Еще один пример: Кэрил Филипс родился на Карибах, воспитан в Великобритании, живет и преподает в США, драматург и прозаик. Его книгу эссе «Новый мировой порядок» (2001) пронизывает мотив приезда/отъезда. Вот он вспоминает себя тридцатидвухлетним, выходящим из аэропорта где-то в Африке: «Я узнаю это место, я чувствую себя здесь как дома, но я ему не принадлежу. Я и здесь, и не здесь» (с. 58). Что является предметом узнавания? Устройство терминала, одинаковое по всему миру? Образ Африки, вычитанный из книжек? Знакомая телеви-

1 См. обзор работ Д. Дэброша: *Венедиктова Т.* Институт мировой литературы по-гарвардски (обзор) // Новое литературное обозрение. 2018. № 152. С. 313—323.

2 См. об этом: *Apter E.* Against World Literature: On the Politics of Untranslatibility. N.Y.; L.: Verso, 2013.

3 На русский язык переведен ее роман «Краткий китайско-английский словарь любовников» (М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008).

зионная картинка? Или нечто более глубокое, учитывая, что сам Филипс никогда не был в Африке, но его семья происходит оттуда? Важно, что сходное переживание — узнавания того, чего ни разу не видел, здешней нездешности — проходит через его книгу рефреном. Опыт миграции, добровольно-вынужденного перемещения в пространстве оценивается Филипсом как определяющий и даже образцовый для XXI в. На месте некогда статического мирового порядка возникает — уже возник — текучий, в каждой точке себя оспаривающий, исключаящий ощущение принадлежности к чему бы то ни было: отныне никто и не сможет, «не будет чувствовать себя вполне дома» («nobody will feel fully at home»). Отсюда публичное завещание Филипса: чтобы прах его был развеян над серединой Атлантики.

Итак, транснациональная литература понимается Джемом как продукт творчества очень определенной, быстро растущей, хотя не сказать чтобы многочисленной когорты людей. Каких? Ярких, динамичных, разносторонне одаренных, в жизни и в искусстве сделавших ставку на мобильность, контактность, преобразуемость. Поэтому типическое место действия в транснациональной прозе и поэзии — аэропорт, транспортный узел или пограничная бюрократическая структура. Поэтому так часты референции ко всем видам мгновенно доступной связи, а также к глобальным корпорациям, неправительственным организациям, банковским структурам, обменным университетским программам, вездесущей опасности международного терроризма.

Впрочем, баловни глобализации одновременно ее же первые жертвы, изживающие драму разрыва связей, адаптации к неведомому, ненадежному будущему. К персонажам рассматриваемых Джемом произведений это относится, похоже, в той же степени, что и к их авторам. Так, герой романа Хемона, боснийский беженец Брик, живет в Чикаго без лица, то есть не имея «глубокого лица» (deep face): лицо американское, знакомое всем окружающим, включая жену Мэри, сформировалось постольку, поскольку он «перестал быть или не сумел стать тем человеком, которым быть хотел» (с. 107). Боснийское и американское «я» переживаются им как равно призрачные, а собственное жизненное состояние описывается как «эйфория пограничья» (border euphoria). Такое самоопределение оказывается трудно или совсем не совместимо с понятиями «идентичность» и «аутентичность». Романистка из Нигерии Чимаманда Нгози Адичи<sup>4</sup> заявляет, что «понятия не имеет о том, что такое африканская аутентичность» (с. 137), и вспоминает, как американский профессор, наставник по творческому письму, попенял ей однажды за то, что ее персонажи слишком похожи на людей, подобных ему самому, — на образованных белых представителей среднего класса: «Они водят машины. Не голодают. Стало быть, не настоящие африканцы» (с. 134). Аутентичность, скептически комментирует Адичи, всегда существует в чьем-то восприятии, часто опирается на готовый стереотип и зависит от отношений власти, а «власть — это возможность не только рассказать историю о другом человеке, но и объявить эту историю единственно верной» (с. 134–135). «Единственный» рассказ таит в себе опасность, а потому в усилиях от нее уклониться рассказы множатся, как будто пугаясь или убегая от собственной воплощенности. «Пишу ли я как американка или как индианка, о жизни в Америке, Индии или еще где-то, постоянно одно, — признает Джумпа Лахири, — я перевожу, следовательно, существую» (с. 148).

Естественно, что природа этого зыбкого состояния по-разному раскрывается в зависимости от перспективы наблюдения: откуда смотришь — так и видишь. Самый богатый транслитературный урожай, констатирует Джем, снимается в тех ре-

4 На русский язык переведен ее роман «Половина желтого солнца» (М.: Фантом Пресс, 2011).

гионах мира, которые «никогда ранее не фигурировали в обсуждениях Литературы с большой буквы Л» (с. 56), то есть тех, которые раньше описывались как «третий мир», а теперь более вежливо — как «глобальный Юг». На с. 72 эта культурно-географическая реалья конкретизируется: «Юго-Восточная Азия (в особенности Индия, Пакистан и Шри-Ланка), Америка (включая США, Канаду, Карибы и Мексику), Африка (особенно страны южнее Сахары, как Нигерия, Замбия и Южная Африка), Европа (от Британии и Германии до Польши и Боснии) и так называемый Средний Восток (от Египта и Судана до Ирака, Ирана и Сирии)». Естественно предположить, что в любом из названных мест курс транснациональной литературы был бы актуален, но планировался бы и читался по-своему (для нас интереснее всего, конечно, пространство, в списке не поименованное, — к востоку от Польши, к северу от Индии и Китая). На иных страницах рецензируемой книги ясно слышны интонации чикагского профессора, знакомящего свою аудиторию с материалом ужасно далеким, даже с учетом интернационализации состава учащихся в университетах Северной Америки: «Важно подчеркнуть тот иногда упускаемый из виду факт, например, что Африка — это континент, а не страна, и что имеются большие культурные и литературные различия между, например, Марокко, Египтом, Нигерией, Сомали, Замбией и Южной Африкой...» (с. 74). О том, что работа идет исключительно с англоязычными или переводными текстами, напоминают мелочи. Например, роман Ольги Токарчук «Бегуны» (2008) вышел по-английски под названием «Flights» в 2018 г., и именно эта дата указана Джейм как дата публикации, именно найденный переводчиком образ со вкусом обыгрывается при разборе текста: «Flights is a book about flight which constantly takes flight» (с. 80).

«Транснациональная литература, — обобщает Джей, — это, попросту говоря, литература нашего времени, отмеченного глубокой неравновесностью сил; процессы деколонизации, глобализации, постмодерности, развития электронных коммуникаций движимы этими силами, которые одновременно создают новые возможности и их уничтожают, привносят в мир порядок и хаос, противоплагают романтические идеалы всемирного гражданства мрачному насилию возрождающихся национализмов» (с. 57). В этом пассаже хочется согласиться со всем, кроме мелодраматического финала: как ни эффектна оппозиция «романтических идеалов» и «мрачного насилия», она представляется бесполезной, особенно в свете событий весны 2022 г. Гораздо более ценной кажется другая мысль Джей: самую важную свою работу литература осуществляет, не призывая к идеалам, сколь угодно благородным, а воплощая меняющиеся представления о жизни в «сингулярном», индивидуальном, глубоко личном опыте читателя, тем самым встряхивая и подвергая читателя испытанию.

Поэтому в завершение — и в порядке благодарности Полу Джейму за прекрасные разборы, содержащиеся в его книге, — я бы поделилась сходным педагогическим опытом. В конце прошлого года в качестве зачета по курсу «Теории и практики коммуникации» на филологическом факультете МГУ студенты-второкурсники писали эссе по рассказу танзанийско-британского писателя Абдулразака Гурны. Это имя в учебнике Джей не упоминается разве только случайно. В октябре 2021 г. Гурна получил Нобелевскую премию за «бескомпромиссное и сострадательное исследование последствий колониализма и судьбы беженца в пропасти между культурами и континентами», и этот факт многих застал врасплох. В России почти никто о новом лауреате не слышал, единственный перевод — рассказа «Провожатый» (1996) — был спешно выполнен для журнала «Иностранная литература» недавней магистранткой РГГУ Анастасией Бородачевой<sup>5</sup>. Рассказ, между прочим, идеально

5 См.: Иностранная литература. 2021. № 12. С. 213—221.

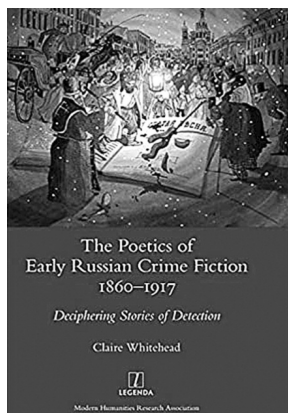
отвечает формуле транснационального письма, выведенной Джейм: действие начинается и заканчивается в аэропорту, развивается в таких же не-местах (такси, лобби гостиницы, забегаловка, иллюстрирующая «местную экзотику») и целиком состоит из диалога. Беседуют двое, оба уроженцы острова Занзибар, — как и сам Гурна, уехавший в Англию полвека назад. Один находится в деловой поездке — он преподаватель, специалист по постколониальной литературе, приехал собирать материал о давно забытом местном писателе. Другой тоже уезжал в «страну роскоши» (*Uingereza* — Англия на суахили), но вернулся ни с чем и теперь занимается извозом в раздолбанном такси и исходит бессильным раздражением: то поучает «надменно» удачливого соплеменника («Вдали от дома в конце концов превращаешься в жалкого клоуна»), то просит забрать в Европу из жалости. Оба неприкаянны и бездомны, их разговор, блуждая между английским и суахили, не клеится и ни одному не приятен, но упорно продолжается и требует читательского участия. В рассказе, констатировала одна студентка, «как будто нет ничего моего: никого, чьи переживания были бы мне близки, ни одной проблемы, которая была бы актуальной для меня», — но что-то цепляет, и глубоко, заставляя думать о странности мира, в котором мы живем. Другой студентке описываемая ситуация живо напомнила поездку в родной город в родной же стране: «Когда переезжаешь из провинции в мегаполис, привыкаешь к нему, а затем ненадолго возвращаешься в родные пенаты, смотришь на все другими глазами. Это ощущение “чужой среди своих” мне понятно. Также у меня есть знакомые, которые не удержались в больших городах и были вынуждены уехать обратно». Гекуба бывшего «третьего» — очень большого! — мира всхлипывает внутри нас, и это, я думаю, глубокая и продуктивная реакция, привлекательная именно живой «нетеоретичностью». Еще студенты рассуждали, например, вот о чем: «Сбежать “географически” легко. Но сбежать в другую систему нравственных координат, выпутаться совсем из грязи мира — возможно ли? Определить свою идентичность — значит определить, в каком мире ты живешь»; «Сам автор, как и главный герой, становится провожатым: его высказывание ставит два мира рядом и показывает, что настоящая граница, разделяющая людей, — не географическая, не национальная. Настоящая граница — это выбор каждого человека, каким ему быть»; «Через диалог с рассказом я смог лучше понять себя». Не сказать чтобы очень ловко сформулировано, но изощренность дело наживное. Полноценный разговор культур — и поколений — может начаться, в принципе, в любой точке.

# Дореволюционная русская уголовная проза глазами нарратолога

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_343

## Whitehead C. *The Poetics of Early Russian Crime Fiction 1860–1917: Deciphering Stories of Detection.*

Cambridge: Legenda, 2018. — XII, 266 p.



В предшествующей книге шотландской исследовательницы Клер Юджинии Уайтхед «*The Fantastic in France and Russia in the Nineteenth Century: In Pursuit of Hesitation*» («Фантастика во Франции и России в XIX веке: В стремлении достигнуть неуверенности [у читателя]», 2006) был проведен сравнительный анализ различных повествовательных приемов, которые порождают у читателя сомнения при интерпретации возможных сверхъестественных явлений, изображенных в литературных произведениях. Рецензируемая монография «Поэтика ранней русской криминальной прозы 1860–1917: дешифруя истории расследования» в основном посвящена уголовному роману — практически неизученному жанру русской литературы, который долгое

время совсем игнорировали отечественные литературоведы. Лишь недавно его стали изучать, но, в условиях «генеральского» подхода к литературе, внимания ему уделяется чрезвычайно мало, опубликованы на эту тему буквально считанные статьи<sup>1</sup>, в основном посвященные наиболее яркому его представителю — А.А. Шкляревскому<sup>2</sup>. Такое отношение к жанру, который пользовался чрезвычай-

- 1 См.: *Рейтблат А.И.* Уголовный роман: между преступлением и наказанием // Уголовный роман / Сост. и авт. вступ. ст. А.И. Рейтблат. М., 1992. С. 3–11; *Он же.* Детективная литература и русский читатель (вторая половина XIX — начало XX века) // Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009. С. 294–306, 394–396; *Розов А.В.* «Драма на охоте» А.П. Чехова и «контекст детектива» 80-х годов XIX века // *Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры.* Тюмень, 1997. Вып. 3. С. 36–38; *Оверина К.* «Драма на охоте» А.П. Чехова в контексте русского уголовного романа // *Русская филология: сб. науч. работ молодых филологов.* Тарту, 2013. Вып. 24. С. 71–79; *Кибальник С.А.* «Судебный следователь» в русской детективной литературе 1860–1880-х гг. От Александра Шкляревского до Чехова // *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика.* 2017. № 3. С. 384–397; *Жиркова М.А.* Роман Н.Д. Ахшарумова «Концы в воду» в истории развития русского детектива XIX века // *ART LOGOS.* 2019. № 1 (6). С. 18–30. См. также: *Рейтблат А.* Материалы к библиографии русского дореволюционного детектива // *De Visu.* 1994. № 3/4. С. 77–81; *Пилев Г.К.* Русский детектив: библиография 1857–1991. М., 2009.
- 2 См.: *Рейтблат А.И.* «Русский Габорио» или ученик Достоевского? // Шкляревский А.А. Что побудило к убийству? (Рассказы следователя) / Подгот. текста, сост., вступ. ст., коммент. А.И. Рейтבלата. М., 1993. С. 5–13; *Шпилевая Г.А.* А.А. Шкля-



ной популярностью в свое время (в газетах и тонких журналах были напечатаны сотни подобных произведений), сильно обедняет общую картину развития русской литературы и лишает контекста другие ее разновидности.

Уайтхед ставит своей целью охарактеризовать малоизвестных и недооцененных, по ее мнению, авторов криминальной прозы, фокусируясь на структурах повествования (storytelling), которые они используют, и способах, с помощью которых эта поэтика влияет на читательскую интерпретацию. Криминальной прозой (crime fiction) она называет все произведения, в которых идет речь о преступлениях или преступниках (в последней трети XIX и начале XX в. в России их называли «уголовными романами» или «уголовными рассказами»), и подчеркивает, что детективные произведения, которые сосредоточены на ходе расследования, являются лишь ее частью. На наш взгляд, под общей «шапкой» русской криминальной прозы Уайтхед объединяет два довольно различных жанра: уголовный роман, который возник в России в 1870-х гг., где на первом плане причины преступления и психология преступника (самый яркий пример — «Преступление и наказание» Достоевского), и классический детектив, посвященный расследованию преступления, укоренившийся в России позднее, в начале XX в.

Уайтхед полагает, что русская криминальная проза возникла в России во второй половине XIX в. Она подчеркивает, что пренебрежение к этому пласту литературы вызвано гипертрофированным вниманием русских и западных исследователей к «великим реалистическим произведениям» 1850—1880-х гг. Изучение же криминальной прозы даст, по ее мнению, более «точную и полную картину русского литературного ландшафта этого века и читательских вкусов публики» (с. 3). Автор обращается к произведениям таких малоизвестных авторов, как Н.Д. Ахшарумов, А.Е. Зарин, С.А. Панов, Н.М. Соколовский, П.И. Степанов, Н.П. Тимофеев, А.А. Шкляревский и др. (из классиков фигурируют только Ф.М. Достоевский и А.П. Чехов), основное внимание уделяя поэтике их произведений, рассмотренной в нарратологическом ключе (прежде всего в аспекте того, «как различные аспекты конструкции повествования влияют на читательский опыт эпистемологических игр в криминальной прозе», с. 11), а не историческому контексту их деятельности, рецепции их произведений, статусу в литературе и т.д. При этом она активно использует наработки нарратологов, в начале каждой главы реферируя мнения специалистов по данному вопросу (чаще всего встречаются апелляции к работам Жерара Женетта, Сьюзен Лансер и Цветана Тодорова<sup>3</sup>). Постоянно ссылаясь на западных исследователей детективного нарратива и обильно их цитируя, Уайтхед, с одной стороны, находит параллели и подтверждения их выводов и наблюдений в русской криминальной прозе, а с другой — тщательно отмечает существующие отличия.

---

ревский и Э. Габорио: родоначальники «полицейского» романа // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2012. № 5. С. 145—149; Горбачевич О.А. Образ судебного следователя в творчестве А.А. Шкляревского // Молодой ученый. 2019. № 50 (288). С. 310—313; Шилова Н.Л. Об одном литературном влиянии: рассказ «Отчего он убил их?» А.А. Шкляревского и «Записки из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 1 (178). С. 35—40.

3 См.: Genette G. Figures III. P., 1972 (рус. перевод: Женетт Ж. Фигуры. СПб., 1998. Т. 2. С. 5—280); Lanser S. The narrative act. Princeton, N.J., 1981; Todorov T. The typology of detective fiction // Todorov T. Poetics of prose. Ithaca, N.Y., 1977. P. 42—52 (оригинальный текст: Todorov T. Typologie du roman policier // Todorov T. Poétique de la prose. P., 1971. P. 55—65).

В первой главе («Стирая границы: факт и вымысел в ранней русской криминальной прозе») Уайтхед анализирует ранние образцы рассматриваемого жанра (Соколовский Н.М. Острог и жизнь: из записок следователя. СПб., 1866; Степанов П.И. Правые и виноватые: записки следователя сороковых годов. СПб., 1869; Тимофеев Н.П. Записки следователя. СПб., 1872; Он же. Из воспоминаний судебного следователя: очерки и рассказы. М., 1878). Исследовательница обращает внимание на то, что в этих книгах в названии или в подзаголовке фигурирует выражение «записки следователя», демонстрирующее стремление авторов указать на фактическую достоверность рассказываемого. Она подчеркивает, что ее интересует не тот факт, были ли описаны действительно произошедшие случаи, а то, какие приемы используют авторы, чтобы читатель воспринимал их произведения как основанные на реальных событиях и базирующиеся на записях, сделанных во время их службы, то есть как близкие мемуарному жанру. Уайтхед сравнивает генезис русской криминальной прозы с ее происхождением во Франции и указывает, что там первым произведением этого жанра стали мемуары Э.Ф. Видока (сначала преступника, а потом сыщика), впервые изданные в 1828 г. В этой связи стоило бы упомянуть русские книги о воре, а потом доносителе Сысского приказа Ваньке Каине (Иване Осипове; 1718 — после 1755) «О Ваньке Каине, славном воре и мошеннике» (1775, в дальнейшем многократно переиздавалась) и «Жизнь и похождения российского Картуша, именуемого Каином, известного мошенника и того ремесла людей сыщика...» (СПб., 1785). Вторая из них, являющаяся псевдоавтобиографией, была под названием «Жизнь Ваньки Каина, им самим рассказанная» переиздана в 1859 г., то есть незадолго до выхода рассматриваемых Уайтхед произведений. Хотя книги о Ваньке Каине и не связаны генетически с ними, но входили в контекст их восприятия. Со стилизаций под документальность и мемуары начиналась, как показывает Уайтхед, также и английская криминальная проза.

Одной из причин популярности стилизации под мемуары исследовательница считает всегдашнюю популярность мемуаров в русском обществе. На самом деле это не константная величина; именно в годы рождения криминальной прозы усилился интерес к воспоминаниям: в 1863 г. возник «Русский архив», в 1870-м — «Русская старина», в 1880-м — «Исторический вестник»; эти исторические журналы в большом числе печатали мемуары.

Уайтхед отмечает, что повествование от первого лица, характерное для мемуаров, «способствует конструированию и ориентации голоса нарратора, который часто может быть комплексным, многоплановым и высокоэффективным» (с. 24). В данном случае важно, что рассказ о неизвестной читателю преступной среде и о следствии ведет профессиональный следователь, хорошо с этим знакомый. Поскольку жанровые конвенции тогда еще не устоялись, в ранних произведениях русской криминальной прозы нет четкой жанровой определенности, что облегчало представление их как квазимемуаров, балансирующих между фактичностью и сочиненностью, достоверным отчетом и личным высказыванием. В них используются диалог и прямая речь персонажей, в которых встречаются диалектизмы, воспроизведение произношения низших социальных слоев и т.д., что призвано обеспечить правдоподобие фикционального мира. В то же время имеются разного рода сравнения (например, следователя с анатомом), метафоры, отсылки к литературным произведениям, призванные вызвать эмоциональную реакцию читателя. Ранняя русская криминальная проза включает, как пишет Уайтхед, также элементы публицистики, физиологического очерка, философских рассуждений, дневника и даже исповеди. Исследовательница полагает, что это свидетельствует о гибридности изучаемого жанра, но, на наш взгляд, речь должна идти о другом — о его несформированности, невыработанности жестких жанровых конвенций. Цель такого

текста — дать читателю интересный материал для чтения о реальных событиях, что на уровне повествования выражается в сочетании обобщенных рассуждений (являющихся рамкой повествования) и рассказа о конкретном случае. Тут доминирует личность рассказчика; он — свидетель, убеждающий читателя в подлинности событий, о которых идет речь. В других странах в криминальной прозе того времени в основном соблюдается жанровая конвенция, согласно которой детектив не участвует в расследуемых событиях (как в романах Эмиля Габорио), а если участвует, то является сыщиком, а не следователем (как у Конан Дойла). Авторы русской криминальной прозы того времени, в отличие от западных, предпочитали повествователя-следователя.

В следующей главе («Юридические полномочия: авторитет и его конструирование в ранней русской криминальной прозе») Уайтхед рассматривает различные способы, которыми создается образ следователя как авторитетного и компетентного искателя истины. Она считает, что криминальный жанр демонстрирует *авторитет* государства по отношению к нарушившему закон индивидууму (с. 51). Добро и зло тут жестко разведены, и следователь (воплощающий закон) всегда торжествует. Но он воплощает авторитет не только в юридическом смысле. Мы можем узнать версию событий, излагаемую преступником, но окончательный отчет о свершившемся дает следователь, который, используя не только версию преступника, но и показания свидетелей и улики, создает на их основе новый нарратив, который принимается юридической системой как истина.

В ранней русской криминальной прозе авторитет следователю обеспечивают, по мнению Уайтхеда, сама профессия (достаточно ценная в рамках социальной стратификации; он нередко общается с лицами более низкого социального статуса, часто в сельской среде), образование (нередко юридическое), профессионализм, неподкупность, гуманность и сострадание.

В конце имперского периода в уголовных романах следователь проявляет сочувствие (в отличие от западных образцов жанра) не только к жертвам, но и к преступникам, действия которых могут объясняться смягчающими обстоятельствами. Такое поведение лишь повышает его авторитет, так как он предстает не только слугой закона, но и человеком, руководствующимся гуманными мотивами (с. 63—64). На наш взгляд, это проявление этической направленности русской криминальной прозы, которая слабее или вообще отсутствует в западном детективе.

Рассмотрев три модели криминального повествования (нарратором является сам следователь; нарратор — персонаж повествования, но не следователь; нарратор не является персонажем), Уайтхед пишет, что в принципе в последнем случае доверия к нарратору у читателя больше. Вторая модель (как у Э. По и Конан Дойла), где у нарратора меньше авторитетности, чем в первой и третьей, в русской криминальной прозе встречается редко. Первая модель преобладает, но нарратор тут напоминает нарратора третьей модели, поскольку он иногда рассказывает о том, чего следователь не мог знать, то есть происходит переход к всеведущему повествователю.

В третьей главе («Поиск ключей к разгадке среди множества голосов») авторитет рассматривается в связке с другой важной характеристикой жанра — тайной. В качестве ключевых тут выступают два понятия: *любопытство*, когда от последствий идет движение к их причине, и *саспенс*, когда движение идет в обратном направлении — от причины к последствиям.

В криминальной прозе две линии: история преступления и история расследования; первая лежит (если использовать язык русских формалистов) в основе фабулы, вторая — сюжета. По ходу повествования в историю расследования постепенно проникает история преступления. «Выслушивание» многочисленных голосов в криминальной прозе — ключевая стратегия для заполнения «логико-временного

разрыва» (с. 91). Различные голоса, которые сообщают информацию о преступлении, являются способом *ретардации* (задержки) и *фрагментирования*. «Русская криминальная проза этого периода не дает примеров произведений, в которых голоса, принадлежащие не судебному следователю, а другим персонажам, особенно жертвам или подозреваемым, могли бы доминировать в относительно длинных пассажах текста <...>» (с. 101), фрагменты с этими голосами вызывают у читателя сочувствие к говорящим и уменьшают саспенс. Каждый голос сообщает часть истории преступления и дает следователю и читателю возможность по-иному оценить имеющуюся информацию. У этих голосов разный уровень авторитетности. Нередко они включены в речь повествователя (даются в его пересказе), и таким образом достигается монологизм. Авторитет детектива в значительной степени проистекает из того, что он объединяет эти различные голоса в единую, связную и правдивую версию истории преступления (как, например, в анализируемой Уайтхед повести Шкляревского «Секретное следствие»). Тем не менее существуют и другие произведения, бросающие вызов описанному принципу иерархии голосов. Уайтхед подробно разбирает роман Достоевского «Преступление и наказание» и повесть Шкляревского «Рассказ судебного следователя», где такого монологизма нет. Она считает, что подобные произведения демонстрируют как положительные, так и отрицательные перспективы как для вымышленного, так и для невымышленного (экстрафикционального) мира, которые создает существование голоса, отказывающегося подчиняться другому голосу. Такая свобода иного голоса гарантирует, что саспенс сохранится как можно дольше в рассказе о расследовании, иногда даже до его конца (с. 122).

Четвертая глава («Манипулируя со временем: темпоральная организация русской криминальной прозы») посвящена рассмотрению того, как (схоже с использованием множественности голосов, рассмотренным в предыдущей главе) действия со временем в структуре произведения, прежде всего за счет изменения хронологического порядка поступления информации к читателю, способствуют созданию интереса и саспенса. Средством этого является фрагментация рассказа о расследовании.

Уайтхед напоминает, что в детективе, по Ц. Тодорову, история преступления кончается до того, как начинается история расследования. Автор детективного произведения их соединяет, дозированно вставляя в историю расследования элементы истории преступления и превращая тем самым историю в дискурс. Подобные разрывы, в которых сообщается о произошедшем, способствуют разгадке преступления, но в то же время оттягивают ее и создают интерес и саспенс. Манипуляции со временем, наряду с пробелами в сообщаемой читателю информации, представляют собой основные средства, затрудняющие читателю реконструкцию картины преступления (с. 127).

Для анализа темпоральной организации текста Уайтхед использует введенные Ж. Женеттом категории *аналепсиса* (упоминания о событиях, которые уже произошли) и *пролепсиса* (опережающего рассказа о позднейшем событии). Аналепсис в русской криминальной прозе часто охватывает не только подготовку и ход преступления, но и гораздо более ранний период, прошлое преступника, объясняя, почему он стал таковым. Этот повторяющийся аналепсис акцентирует роль воспитания и среды в формировании личности. У Шкляревского и ряда других авторов обвиняемый не всегда морально ответственен за свое преступление, оно связано с его прошлым, которое подготовило его к этому.

Автор монографии демонстрирует сложность используемой в криминальной прозе временной структуры и различные, в ряде случаев противоречивые результаты, которые этим достигаются.

Аналепсис, используемый в русской криминальной прозе, указывает на различные социальные факторы, которые сделали данное преступление неизбежным; он довольно сложно соотносится с идеями о детерминизме, которые были популярны в этот период. Если Чернышевский практически снимал с личности вину за преступление, объясняя его влиянием среды, а Достоевский, по сути, отрицал воздействие среды, считая преступника полностью ответственным за свои действия, то у ряда авторов уголовной прозы (например, у Соколовского, Тимофеева, Шкляревского) подход не столь однозначен. Использование аналепсиса подразумевает у них, что преступление, являющееся предметом расследования, не является случайным событием, но неизбежно связано с подготовившим его далеким прошлым. При этом упомянутые авторы отнюдь не считают, что все преступники не несут моральной ответственности за свои действия; в их произведениях в каждом конкретном случае авторский «вердикт» выносится с учетом конкретных обстоятельств.

Пролепсис применяется для создания саспенса, а иногда и для повышения авторитетности нарратора. Он побуждает к предугадыванию ответов, которые в будущем приведут к разгадке тайны. За ним стоит представление, что будущее предопределено и не может быть изменено, то есть своего рода детерминизм.

Часто сложная взаимосвязь различных моментов прошлого, настоящего и будущего используется для того, чтобы затруднить следователю и читателю путь к достоверной истории преступления. Манипуляции со временем могут фрагментировать и усложнять повествование о преступлении, но они же могут помочь осуществить описание его.

В пятой главе («Текстуальные ключи: интертекстуальность и метатекстуальность») речь идет о том, как криминальные произведения демонстрируют свою литературность, как они взаимодействуют с другими разнообразными текстами и как в рамках конвенций жанра их авторы стремятся достигнуть оригинальности и успешного воздействия на читателей.

Уайтхед считает специфичным для ранней русской криминальной прозы осознание нарратором своей роли и ответственности в качестве рассказчика (там нередки пассажи типа: «Дорожные впечатления описывать не буду...»; «Возвращаюсь к прерванному рассказу...»; «Но прежде чем знакомить читателя с сущностью его показаний, я опишу его личность...»). Однако подобные, характерные для Сенковского и Гоголя метанарративные высказывания были широко распространены в русской прозе 1840—1860-х гг. Исследовательница указывает, что такие обращения к читателю (оправдание в неполноте сведений, надежда, что читатель сам дополнит их), с одной стороны, акцентировали фикциональность рассказа, поскольку жанр только возник и нуждался в признании в качестве литературного, и, с другой, что еще важнее, — подчеркивали достоверность, фактическую точность повествования. В дальнейшем подобного рода высказывания исчезают, поскольку в русской литературе на первый план вышли разные типы реализма (критический, психологический, социальный и т.д.), и автору нужно было создать впечатление нарративного процесса как мимезиса, а такие вторжения повествователя разрушали бы фикциональный мир.

Криминальная проза того времени имела сильные интертекстуальные связи. Тут нередко встречались аллюзии на другие книги. Отсылки к классическим, престижным авторам (Пушкину, Гоголю, Достоевскому и др.) позволяли авторам повысить свой престиж, вписать себя в традицию. Кроме того, авторы криминальной прозы демонстрируют хорошее знакомство со своими предшественниками по жанру и желание отослать к их произведениям в собственных довольно тонкими и сложными способами. Характерны также упоминания героев популярных запад-

ных авторов детективов (следователя Лекока из романов Э. Габорио у Ахшарумова, Чехова, Панова, А.И. Соколовой, Зарина; Холмса у Зарина).

Интертекстуальность криминальной прозы не ограничивалась литературными произведениями. Характерной чертой жанра является манера, в которой включались в текст полицейские отчеты, результаты вскрытий, показания свидетелей, письма, дневники, судебные повестки, газетные сообщения и др. Особенно тесно уголовный роман был связан с газетами. Уайтхед пишет, что ряд авторов часто печатались там, и называет Панова<sup>4</sup>, Шкляревского и П. Орловца (автор не указывает, что это псевдоним Петра Петровича Дудорова, 1872 — после 1929).

В шестой главе («Нарушая правила игры: пародия в русской детективной прозе») рассматриваются произведения, проблематизирующие конвенции жанра посредством его пародирования, — «Из жизни уездного городка: из записок судебного следователя» (1876) С. Панова и «Шведская спичка» (1883) А. Чехова, что позволяет исследовательнице продемонстрировать, каковы были ключевые черты жанра. Она отмечает, что в пародии идет ироническая игра с конвенциями жанра, следовательно к этому времени конвенции уже сложились и читатель их знает, поскольку иначе он не поймет пародию.

Уайтхед пунктуально отмечает все случаи иронического дистанцирования Панова от сложившихся конвенций и их обыгрывания (за традиционными названием и подзаголовком следует иронический эпиграф; следователь изображен глупым, некомпетентным и нечестным, использующим следствие для достижения личных целей, и т.п.). Особенно бросается в глаза, что повествование ведет гетеродиегетический рассказчик, который не является персонажем произведения и претендует на всеведение (он знает, например, о чем думают и что чувствуют персонажи). Но при этом его сообщения мало что добавляют к тому, что известно со слов персонажей, для истолкования происходящего, а в каком-то случае он может заявить: «О чем там разговаривали они, сказать трудно!» В этой повести Панова «читатель никогда не может быть уверен, является ли рассказчик, с которым он имеет дело, надежным или ненадежным» (с. 213).

Доктор, который обычно в уголовных романах честен, порядочен и помогает следствию, здесь дает лживое заключение по экспертизе. Хотя отсутствие ряда сведений для решения о том, кто преступник, характерно для детективной прозы, здесь этот прием используется в столь больших масштабах, что становится явной его пародийная роль. Показательно, что повесть завершается без сообщения о том, что произошло с несправедливо обвиненными: отдали ли их под суд, а если отдали, то каков был вердикт.

Если в повести Панова пародия основана главным образом на иронической инверсии жанровых конвенций, то в повести Чехова пародийный эффект достигается посредством искусного их повторения и имитации. Тут большая часть произведения построена в соответствии с конвенциями жанра (подзаголовок — «уголовный рассказ»; сообщение о смерти в самом начале повести и т.д., справедливость ряда наблюдений и выводов лиц, ведущих следствие), но в конце персонажа, которого считали убитым, обнаруживают живым (и при этом пьяным), причем в бане у своей любовницы, что порождает пародийный эффект. Эlemen-

4 Уайтхед пишет, ссылаясь на Л. Макрейнольдс, что С.А. Панов был придворным корреспондентом «Петербургского листка» в 1870-х и публиковал свои детективные повести в той же газете. Но это, по-видимому, ошибка. Н.А. Скроботов в книге «Петербургский листок за тридцать пять лет (1864—1899)» (СПб., 1914), подробно перечисляя всех сотрудников газеты, С.А. Панова не упоминает; там назван только П. Панов, печатавшийся в газете с 1874 г. (с. 42).

ты пародии автор находит и в характере голоса нарратора, и в характеристиках персонажей.

Оба эти произведения сосредоточены главным образом на интертекстуальном и метатекстуальном, а не на экстратекстуальном. Они сфокусированы на жанровых конвенциях в обоих планах пародии: ранее существовавший текст, который выступает в качестве фона, и оригинальный текст, который ставит под сомнение конвенцию. В результате они позволяют продемонстрировать поэтические приемы и структуры, оказывающие влияние на читателя криминальной литературы.

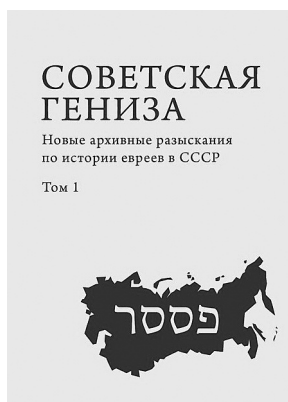
Яркая книга Клер Уайтхед убедительно демонстрирует, что отечественные историки литературы напрасно не обращают внимания на чрезвычайно интересный, причем не только в тематическом плане, но и в идейном, и в плане поэтики, криминальный жанр русской литературы. Это (как и игнорирование отечественных фантастики, оккультной прозы, колониального романа, романа о городских жуликах и мошенниках и т.д.) значительно обедняет картину русской литературы XIX — начала XX в. Кроме того, рассмотрение «Преступления и наказания» Достоевского и «Шведской спички» Чехова в контексте уголовной прозы позволило исследовательнице внести ценный вклад в интерпретацию этих произведений. И наконец, для отечественных литературоведов книга может послужить своего рода путеводителем по современной англоязычной нарратологии.

# Непрощенное прошлое

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_351

## Советская гениза: новые архивные разыскания по истории евреев в СССР. Т. 1 / Сост. и отв. ред. Г. Эстрайх, А. Френкель.

Бостон: Academic Studies Press; СПб.: БиблиоРоссика, 2020. — 544 с.



Иудаизм запрещает выбрасывать религиозные тексты и религиозную утварь (которая тоже, как правило, содержит надписи), чтобы не осквернять имя Божие. Поэтому вышедшие из употребления свитки Торы, книги и ритуальные предметы складывают в специальное хранилище, откуда уже больше никогда не достают — ну разве что для того, чтобы перезахоронить на кладбище. Такое хранилище и называется генизой. Дальше — больше. Стоит войти во вкус «невыбрасывания», и становится понятно, что любой текст (хоть частное письмо, хоть финансовый документ), написанный еврейскими буквами, тоже — путем перестановок — может содержать Божественные имена. Поэтому он тоже отправляется в генизу. Самая знаменитая гениза —

Каирская. В синагоге города Фустата (Старого Каира) с конца IX до конца XIX в. слой за слоем скапливались рукописи — скапливались, пока не стали достоянием исследователей. находка в каирской синагоге полностью изменила представления ученых о религиозной, социальной, экономической жизни евреев (и не только) в странах средневекового Средиземноморья, а слово «гениза» стало символом научного переворота в иудаике. Таким образом, амбициозное название нового издания сразу намекает: его авторы и составители намерены не просто дополнить наши знания по истории советского еврейства, но и кардинально их трансформировать.

Однако слово «гениза» имеет и еще один смысловой оттенок. Содержимое генизы бесповоротно вышло из употребления и представляет собой по существу «священный мусор» — нечто почтенное, но безнадежно не пригодное ни на что. Не есть ли это универсальная метафора всего — давнего и недавнего — советского прошлого?

Первый том продолжающегося сборника «Советская гениза» включает шесть статей, подробно анализирующих тот или иной исторический эпизод, причем каждая опирается на опубликованные вслед за ней документы. Разнообразием тематики и разнородностью представленных архивных материалов сборник и в самом деле напоминает настоящую генизу: тот, кто в ней роется, никогда не знает, что выгащит: печатную книгу или рукопись, обрывок или целый манускрипт, молитвенник или сборник стихов неизвестного поэта. Впрочем, в любой генизе есть хронологический порядок: документы, как геологические отложения, накапливались слой за слоем. В «Советской генизе» все так же, как в Каирской, только порядок обратный — от более ранних эпизодов к более поздним.

Открывает сборник статья *Виктории Герасимовой* (Омск) «Советизация сибирского еврейства: случай Омска», посвященная преимущественно 1920-м гг.



Герасимова показывает, как у советской власти — в силу ее догматизма — не находится инструментов для осмысленного национального строительства на «еврейской улице» за пределами бывшей черты оседлости. Старые институциональные формы общинной самоорганизации — культурно-образовательные и благотворительные учреждения, национальные политические партии — вскоре после революции были, естественно, упразднены. Новые формы (евсекции, школы с преподаванием на идише, еврейские колхозы), рассчитанные на компактные массы еврейского населения Западного края, но механически перенесенные в крупный сибирский город со значительным, в основном русскоязычным, еврейским населением, быстро проявили свою непригодность, что стало особенно очевидным, когда Омск покинули беженцы из «черты», попавшие на берега Иртыша во время Первой мировой войны. Советская национальная политика, формируемая сверху в соответствии с умозрительными схемами, на сибирской почве приобрела отчетливо гротескный характер.

Работа *Ефима Меламеда* (Киев) «Как был уничтожен “венец еврейской культуры”: еврейские ученые Киева накануне и во время Большого террора» явилась, к сожалению, прощальным поклоном этого видного ученого-архивиста его друзьям и коллегам. Жизнь Меламеда оборвала пандемия COVID-19 — и это не только человеческая потеря, но и огромная профессиональная утрата для цеха исследователей еврейской истории и культуры. Речь в статье идет о ликвидации в середине 1930-х гг. киевского Института еврейской пролетарской культуры (ИЕПК), существовавшего в системе Всеукраинской академии наук. Выявленные документы свидетельствуют, что закрытие ИЕПК, крупнейшего в Советском Союзе еврейского научного центра, являлось отнюдь не следствием государственного антисемитизма (до него было еще далеко), а результатом изменения советской национальной политики в целом и проявлением начинающихся политических чисток. Анализ механизма сокрушительных административных решений позволяет понять те условия, в которых тем не менее продолжала функционировать (и вполне продуктивно!) советская еврейская культура в предвоенные годы. Кроме того, статья уточняет подробности (часто трагические) биографий многих еврейских филологов, лингвистов, фольклористов, историков, работавших в тот период на Украине. Сравнительно новая тема — «История советской академической иудаики» — справедливо становится все более востребованной. Перед нами — значимый вклад в ее разработку.

Обстоятельная, самая объемная в сборнике статья *Александра Иванова* (Санкт-Петербург) «В поисках нового человека на берегах Биры и Биджана»: Еврейская секция Государственного музея этнографии в Ленинграде (1937—1941)» примыкает к работе его покойного киевского коллеги как хронологически (ИЕПК закрыли в 1936 г., Еврейскую секцию ГМЭ открыли в 1937-м), так и тематически. Речь идет о важнейшем музейном проекте, осуществленном в СССР в последние годы перед началом войны, а именно о масштабной выставке «Евреи в царской России и в СССР», открытой в ГМЭ в 1939-м. История секции и выставки погружена Ивановым в обширный идеологический и политический контекст. Им детально проанализировано, как марксистские дискуссии «на этнографическом фронте» повлияли на развитие советской еврейской этнографии и как возникновение Еврейской автономной области на Дальнем Востоке подтолкнуло музей к созданию сначала отдельной Еврейской секции, а затем и выставки. Впервые показано, какую роль в появлении секции сыграл выдающийся востоковед Дмитрий Позднеев (1865—1937), павший жертвой Большого террора. С неизбежностью имя Позднеева оказалось впоследствии в тени имен его молодых сподвижников, в первую очередь возглавившего секцию этнографа Исаия Пульнера (1900—1942). В статье рассмот-

рена и удивительная эпопея этнографической экспедиции ГМЭ в Биробиджан, завершившаяся очевидной неудачей. Наконец, благодаря работе Иванова многое становится понятно в истории выставки «Евреи в царской России и в СССР», наглядно воплотившей идеи национальной политики партии по отношению к евреям и, в частности, идею своеобразной «биробиджанизации» советского еврейства. Впечатляюще выглядят приложенные к статье документы, прежде всего стенограмма лекции для экскурсоводов, прочитанной на экспозиции в ГМЭ религиоведом Михаилом Шахновичем (1911—1992), — лекция, которая в некотором смысле представляет собой квинтэссенцию всей идеологически выверенной довоенной концепции «нового советского еврейства».

Последний в сталинскую эпоху всплеск еврейской политической и неотделимой от нее культурной активности связан с возникновением в годы Великой Отечественной войны Еврейского антифашистского комитета (ЕАК) и его газеты «Эйникайт» («Единение»). Работа *Геннадия Эстрайха* (Нью-Йорк) «Смертельно опасное национальное единение: Еврейский антифашистский комитет в СССР: полномочия, превышение полномочий, судьба» позволяет увидеть недолгую жизнь ЕАК в двойной — еврейской и советской — исторической перспективе. Особое внимание уделяется обсуждению причин жестокой ликвидации комитета, ставшей практически неизбежной после образования Государства Израиль и начала холодной войны. Как всегда, наиболее сильное впечатление производят документы, особенно письма в редакцию «Эйникайт» советских людей — евреев и неевреев, поддерживавших борьбу Израиля за независимость и роль советского правительства в его основании. Стоит взглянуть на эти письма, и сразу становится очевидным: дни ЕАК и его руководителей были сочтены.

Вероятно, самые необычные документы в сборнике «Советская гениза» — это письма на иврите, отправленные биробиджанцем Иегудой Гельфманом в период ранней оттепели лингвисту Иосифу Черняку. О чем только не пишет биробиджанский «гебраист» своему другу, недавно освободившемуся из ГУЛАГа: о своей непростой биографии, о бытовых проблемах, о положении местных еврейских литераторов, о средневековой еврейской литературе, об идейных баталиях начала XX в. между сторонниками идиша и иврита, о творчестве «наших классиков на обоих языках», о произведениях русских писателей, о прочитанном в «Литературной газете» и толстых русских журналах. Письма перевел на русский язык, прокомментировал и снабдил предисловием израильский филолог и историк *Бер Котлерман*. Его публикация «“Останови руку твою!”: письма на иврите из Биробиджана, год 1958-й» переводит повествование в регистр микроистории и в очередной раз размывает миф о советских евреях как «евреях молчания». Вдруг начинает всплывать, становится видимой подводная часть айсберга: существенная часть евреев в СССР жила интенсивной национальной жизнью, практически не замечавшейся ни властями, ни — до последнего времени — исследователями. Между тем существовало множество разнонаправленных форм такой жизни: от землячеств, занимавшихся увековечиванием памяти жертв Холокоста на своей малой родине, до групп любителей иврита (приведенный Котлерманом случай был далеко не единственным), от многочисленных незарегистрированных молельных домов до «легальных» резников, в открытую работавших на базарах «заготовителями пера». Опубликованное собрание писем — весомый «кирпичик» в фундамент историографии «теневого» советской повседневности.

Завершает сборник статья *Александра Френкеля* (Санкт-Петербург) «Запрещалась ли “Кровавая шутка” в СССР? К истории “необыкновенного романа” Шолом-Алейхема». Перипетии создания и публикации не самого известного произведения национального классика — вот уж, казалось бы, частная тема. Однако именно здесь

окончательно проясняется интенция составителей «Советской генизы». На первый взгляд, речь идет об истории литературы, но на самом деле — о политике советской власти в «еврейском вопросе» и о собственной «внутриеврейской» культурной политике, о том, как в результате разнонаправленных волей писателей, издателей, критиков, идеологов, пропагандистов формировался советский еврейский литературный канон, а значит — коллективный культурный багаж и самосознание советских евреев. Статья выглядит своего рода притчей о том, как в свете документов выглядят современные, часто мифологизированные представления о прошлом.

Зачин статьи такой: в 1988 г., в разгар перестройки, роман Шолом-Алейхема, навеянный печально знаменитым делом Бейлиса, был републикован московским журналом на идише «Советиш геймланд». Редакция журнала видела в этом своего рода протест против поднявшего голову черносотенства — общества «Память» и других подобных структур, но многие восприняли републикацию как часть процесса возвращения запрещенной литературы, охватившего тогда советские «толстые» журналы. Именно так — как недоступную ранее великую книгу — позиционировали роман и два коммерческих издательства, вскоре выпустившие его в русском переводе массовыми тиражами. Реклама сработала: ошибочное представление о «Кровавой шутке» как о произведении значительном, но «националистическом» и потому подпадавшем якобы под цензурные ограничения в СССР, сделалось общепринятым, что, в свою очередь, породило уже в наши дни поток сомнительных литературоведческих текстов, объявивших роман чуть ли не вершиной шолом-алейхемовского творчества. Между тем автор статьи убедительно доказывает, что никакого «идеологического зажима» романа в Советском Союзе не было, а его периферийное положение в наследии писателя определила еврейская критика, не без оснований считавшая «Шутку» творческой неудачей классика. И статья Френкеля, и прокомментированные им документы наглядно демонстрируют, как историческая реальность соотносится (очень странно соотносится!) с нынешними представлениями о ней.

В мире устойчивых стереотипов, точнее конкурирующих между собой систем стереотипных воззрений, уютно и неинтересно. Пафос «Советской генизы» не в том, чтобы дополнить и уточнить существующее «общее знание», а в том, чтобы с опорой на документы поставить его под сомнение, проблематизировать и в конце концов заменить другой, гораздо более сложно устроенной картиной прошлого. *Непрошенное* прошлое усилиями авторов и составителей сборника приходит к заинтересованному читателю, а что с ним теперь делать — отмахнуться или задуматься — это каждому предстоит решать самому.

«Всё не совсем так, как вы думали, если, конечно, вы вообще об этом думали» — так можно сформулировать девиз этой содержательной и красиво изданной книги. Пожелаем ей продолжения.

Марк Альтшуллер

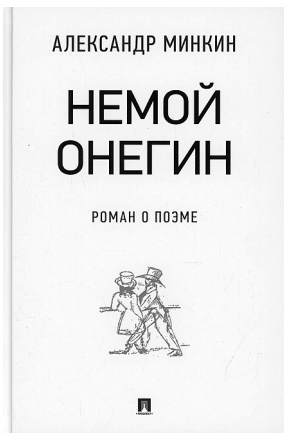
# Немой ли Онегин?

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_355

## Минкин А. Немой Онегин: Роман о поэме.

М.: Проспект, 2020. — 560 с. — 10 000 экз.

«Роман» Александра Минкина привлек внимание читателей еще при появлении в интернете, задолго до того, как предстал в солидном бумажном издании, с большим по нынешним временам тиражом. В книге (не лишенной недостатков) умно и остроумно рассказывается о различных постановках «Онегина» на драматической и оперной сценах. Зачастую новы и оригинальны экскурсы в биографию и творчество Пушкина.



Так, психологически правдоподобно объясняет Минкин неожиданно грубое высказывание Онегина о невесте друга: он «дразнит» Ленского в отместку за скучно проведенный вечер. Оригинально звучит неожиданное сопоставление множественного и единственного числа слова «совершенство». В первом случае (Онегин объясняется с Татьяной после ее письма) речь идет о внешней привлекательности молодой влюбленной девушки, во втором («все ваше совершенство») о богатом духовном мире (*душе*) повзрослевшей Татьяны (с. 4–43).

Написанная живым слогом и с большой эрудицией, с неожиданными поворотами, с остроумными и точными наблюдениями, книга была восторженно встречена частью читателей.

Однако главный интерес книги Минкина заключается отнюдь не во вкладе в научное изучение романа, а в том, что это очередной этап в истории восприятия пушкинского шедевра критикой и публицистикой. Поэтому мы позволим себе подойти к тексту с некоторыми историческими и историко-литературными наблюдениями и посмотреть, так ли прав автор, назвав главного героя пушкинского романа «немой» (то, что для автора книги он не только «немой», но и «не мой», для нас не имеет значения), посмотреть, как вписывается его книга в двухвековую (уже!) историю восприятия одного из самых значительных явлений русской культуры.

Кажется, первым, кто противопоставил Онегина и Татьяну, отдав все преимуществу последней и сделав Онегина холодным и бесчувственным «безродным космополитом», был Достоевский: «У него [Онегина] никакой почвы. Это былинка, носимая ветром»; «В глуши, в сердце своей родины, он, конечно, не у себя, он не дома. Он не знает, что ему тут делать, и чувствует себя как бы у себя же в гостях. Впоследствии, когда он скитается в тоске по родной земле и по землям иностранным (Онегин не путешествует за границей. — М.А.), он, как человек бесспорно умный и бесспорно искренний, еще более чувствует себя и у чужих себе самому чужим <...>. Не такова Татьяна: это тип твердый, стоящий твердо на своей почве. Она

глубже Онегина и, конечно, умнее его»<sup>1</sup>. Писарев же просто назвал Онегина «шутлом гороховым», а Татьяну — дорогой игрушкой, которую вдруг восхотел пресыщенный петербургский хлыщ.

После Октябрьского переворота Онегин сделан был представителем уходящего с исторической арены дворянского класса и становился то «довольно ловким хозяином-приобретателем (вроде Чичикова. — М.А.)», то «человеком, переставшим выполнять свои классовые функции дворянина <...> не имеющего сил пойти в ногу с передовыми силами мелкобуржуазной интеллигенции»<sup>2</sup>.

Естественно, что в пору становления советской империи отрицательное отношение к «западнику» Онегину усиливалось. Так, Н. Тихонов, становясь все более сервильным, в речи на торжественном заседании в Большом театре 10 февраля 1937 г. говорил, что Онегин — «исчезающий изящный и слепой пасынок жизни <...> дожил “Без цели, без трудов / До двадцати шести годов, / Томясь в бездействии досуга...”»<sup>3</sup>.

В мрачную эпоху позднего сталинизма, после погромного доклада Жданова, в период борьбы с космополитизмом и прочих мерзостей послевоенной культурной атмосферы, Татьяна стала символом «русскости» («русская душой»). Ей противопоставлялся уродливый низкопоклонник перед Западом космополит Онегин. Вот некоторые примеры отношения к Онегину тогдашнего популярного литературоведения (1951): «Пушкин явно иронизирует над легкомысленным, вывезенным из-за границы убранством кабинета “философа в осьмнадцать лет”. Здесь налицо осуждение поэтом преклонения перед внешней “культурой” Запада»; «...мир Онегина, мир себялюбия, праздного прожигания жизни, погони за удовольствиями, тщеславия; мир без веры, без любви, без идеалов. Не было в этом мире места и чувству родины (“столбик с куклою чугуной” — бюст Наполеона и ”лорда Байрона портрет”)»<sup>4</sup>.

Естественно, в пору «оттепели» эти тенденциозные домыслы подверглись переоценке. В конце 1950-х гг. с «реабилитацией» Онегина выступали Г.А. Гуковский (в посмертно опубликованной книге<sup>5</sup>), С.М. Бонди и др.<sup>6</sup> В 1961 г., если память мне не изменяет, в Ленинградском университете при большом стечении публики прошло обсуждение пушкинского романа. О переоценке образа Онегина с большим успехом говорил Г.П. Макогоненко. В 1963 г., подводя итоги своим размышлениям, он писал о герое пушкинского романа: «...человек острого ума, большой души, высоких требований к жизни»<sup>7</sup>.

Минкин в своей книге снова возвращает нас к оценке Онегина как абсолютно отрицательного персонажа, и мы в дальнейшем будем говорить именно об этом основном его тезисе. Начинает он, правда, с рассказа о плохой физической подго-

- 
- 1 Цит. по: Речи о Пушкине, 1880—1960-е годы / Сост., подгот. текстов и коммент. В.С. Непомнящего и М.Д. Филина; послесл. В.С. Непомнящего. М.: Текст, 1999. С. 51, 54.
  - 2 *Войтоловский Л.* Пушкин и его современность // Красная новь. 1925. № 6. С. 237—238; *Фатов Н.Н.* Научная схема новой русской литературы. М.; Алма-Ата: Казакский гос. ун-т, 1930. Ч. 2. С. 64.
  - 3 Цит. по: Речи о Пушкине. С. 195.
  - 4 *Дегтяревский И.М.* Работа Пушкина над образом Евгения Онегина // Пушкин в школе: сборник статей. М.: Изд-во Академии педагогических наук СССР, 1951. С. 262; Соколова Л.А. Татьяна Ларина. Опыт изучения образа // Там же. С. 303.
  - 5 *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957.
  - 6 См.: *Макогоненко Г.П.* Роман Пушкина «Евгений Онегин». М.: Гослитиздат, 1963. С. 142—143.
  - 7 Там же. С. 137.

товке Татьяны и о ее тайном желании мужской близости. Но затем довольно быстро переходит к главному герою своего «романа о поэме», присоединяясь к хулителям протагониста, но теперь уже, слава богу, без политических коннотаций. (В угождении властям предержавшим нашего автора никак нельзя заподозрить.) Он очень подробно останавливается на первой главе, анализируя Онегина преимущественно (даже только) с одной точки зрения: его преданности «науке страсти нежной». И здесь автор прибегает к необъятной сокровищнице русского языка. Каких только определений не находит он для нашего героя. Онегин и бабник, и расчетливый соблазнитель, и лицемер, и скотина типа Анатоля Курагина, и развратник, и циник, и ходок по бабам. Действительно, именно этим занятиям героя посвящено наибольшее количество строф первой главы, что, впрочем, наверное, простительно, учитывая юный возраст и Пушкина, и его героя.

Однако даже здесь не все так просто. Минкин совершенно не желает учитывать, что за восемь лет, пока писался роман, изменился не только его автор, но, возможно, и главный герой. В его книге Онегин восьмой главы ничем не отличается от Онегина начала романа. Так, он цитирует строки о новой встрече героев: «Чуть только он задумался, не возобновить ли роман, как Пушкин говорит о нем жестко:

Что шевельнулось в глубине  
Души холодной и ленивой?

Холодная и ленивая душа — беспощадная характеристика» (с. 402).

Зачем же так обрывать цитату? Ведь у Пушкина продолжение гораздо интереснее и глубже:

Досада? суетность? Иль вновь  
Забота юности — любовь?

Жизненному холоду, устоявшейся повседневности, мелкому тщеславию противопоставит глубина искреннего по-молодому чувства, Пушкин размышляет о своем повзрослевшем герое — не изменит ли его вдруг вспыхнувшая любовь. И эти размышления поэта, в отличие от Минкина, хорошо понял Белинский. Заканчивая статью о «Евгении Онегине», он вслед за Пушкиным спрашивал: «Что случилось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть <...>? — и отвечал на свой вопрос: Не знаем <...>»<sup>8</sup>

А Минкин знает, для него Онегин только бездельник, коварный искуситель, мастер, профессионал, защитил диплом по науке «страсти нежной», поэтому «врет, что попало», мол, «век уж мой измерен». При этом наш автор бросает реплику: «...здоров, как бык. Он только что вернулся в Петербург с курорта, с полезных минеральных вод...» А Пушкин говорит, что через несколько месяцев, проведя в добровольном заточении зиму, он идет «на мертвца похожий».

Минкин предпочитает трактовать Онегина точно по-писаревски: «Врет <...> пишет о любви, но чего добивается? Развода? Брака? Нет. В койку и только» (с. 413). То же самое, только другими словами говорит Писарев: «Когда Онегин писал к Татьяне страстные письма и когда он, у нее в доме бросился к ее ногам, тогда он, разумеется, добивался только интрижки. <...> Если бы эта женщина бросилась на шею Онегину и сказала ему: я твоя на всю жизнь, но во что бы то ни

---

8 Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 7. С. 469.

стало увези меня прочь от мужа <...> тогда восторги Онегина в одну минуту охладели бы очень сильно»<sup>9</sup>.

А у Пушкина совсем по-другому:

В тоске безумных сожалений  
К ее ногам упал Евгений <...>  
Его больной угасший взор,  
Молящий вид, немой укор,  
Ей [Татьяне] внятно всё <...>

Кому мы поверим?

Пока мы говорили лишь о любви Онегина. Ибо автор «романа о поэме» рассуждает лишь о любовных похождениях и немоте протагониста. Обратимся теперь снова к первой главе и посмотрим, что *еще* сам Пушкин рассказывает о своем герое, кроме охоты на баб. Ну, во-первых, не только «свет решил, что он умен и очень мил», но и автор отмечает: «Мне нравились его черты, / Мечтам невольная преданность, / Неподражательная странность / И резкий, охлажденный ум». Оказывается, что, кроме *науки страсти нежной*, Онегин занимался кое-чем еще. Он знал Античность, что позволяло ему в духе модного фрондерства противопоставлять «безыдейных» Гомера и Феокрита<sup>10</sup> политическому сатирику Ювеналу. Да и «Энеиду» читал: два стиха из нее помнил. Интересовался и проблемами современности (даже экономическими): «Читал Адама Смита...»

И вообще всю свою жизнь он читал (не только за бабами бегал). Еще в юности «уселся он — с похвальной целью / Себе присвоить ум чужой. / Он рядом книг уставлял полку. / Читал, читал, а все без толку». Пушкин смеется над юношеским максимализмом своего любимого героя, который отрицает, как это часто бывает в задиристой молодости, всю предшествующую культуру: «скука, обман, бред, совести и смысла нет, устарела старина, старым бредит новизна». — «Никогда ничего не хочу читать...», — позднее вторил Онегину Маяковский.

И в деревне, описывая «идиллическое» времяпрепровождение героя, автор рассказывает о его ежедневных занятиях:

Прогулки, *чтение*, сон глубокий,  
Лесная тень, журчанье струй,  
Порой белянки черноокой  
Младой и свежий поцелуй.  
Вот жизнь Онегина святая...<sup>11</sup>

Минкин остроумно и справедливо замечает, что этот «святой» эпикуреец нарушает все заповеди: ленится, прелюбодействует, чревоугодничает. Он, однако, совсем забыл, что

---

9 Писарев Д.И. Сочинения: В 4 т. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 3. С. 350—351.

10 «Пушкину были известны слова Н. Тургенева во вступительной речи при приеме в “Арзамас”, иронически противопоставлявшие бесполезный, по его мнению, перевод “Илиады” Гнедичем полезным сочинениям по политической экономии...» (Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л.: Просвещение, 1980. С. 134). В этой связи показательным и чтение Онегиным Адама Смита.

11 Здесь и далее курсив в цитатах наш.

В своей глуши мудрец пустынный<sup>12</sup>,  
 Ярем он барщины старинной  
 Оброком легким заменил;  
 И раб судьбу благословил.

Все комментаторы давно и справедливо отмечают, что в этом действии Онегина сказались его либеральные взгляды и отразились идеи и поступки одного из главных деятелей раннего декабризма — Николая Тургенева, глубоко занимавшегося экономическими проблемами<sup>13</sup>. Недаром, видно, читал Онегин Адама Смита. Кстати заметим, что герои поэм Н. Огарева («Господин», «Деревня»), написанных в середине и конце 1840-х гг. с оглядкой на роман Пушкина, пытаются сделать то же: «...свести их [крестьян] с пашни на оброк»; «...барщины постылой / Взамен введу я вольный труд»<sup>14</sup>. Однако у слабовольных героев Огарева так и не получается то, что легко совершил «немой Онегин», не побоявшись утратить часть своих доходов, что, впрочем, не лишило его «прихотливого обеда» с «бутылкой светлого вина».

Вернемся к деревенским занятиям Онегина. Перечисляя его грехи, Минкин не обращает внимания, что, нарушая все заповеди, Онегин при этом и *читает*. Немного позднее мы узнаем, что именно читал Онегин между сном, прогулками, поцелуями и хозяйственными делами: «...хотя Евгений / Издавна чтение разлюбил, / Однако ж несколько творений / Он из опалы исключил, / <...> В которых отразился век». Эти несколько творений составляют целую библиотеку. *Грудю книг* видит в его кабинете Татьяна и прилежно, как в публичную библиотеку, ходит их читать. На первом месте среди них, конечно, общий кумир Байрон. Остальных Пушкин не называет. Обращение к черновикам позволяет увидеть впечатляющую картину чтения и размышлений «растлителя и бабника».

Поначалу Пушкин сделал его внимательным читателем античных авторов (Гоций, Цицерон, Лукреций) и века Просвещения (Руссо, Юм, Мабли, Гольбах, Вольтер, Гельвеций, Дидро и др.). Во втором варианте той же XXII строфы седьмой главы Онегин читает современных авторов, у которых изображен «современный человек <...> с его безнравственной душой, себялюбивой и сухой...». Перечень этот тоже впечатляет: весь Вальтер Скотт, «Рене» Шатобриана, «Коринна» мадам де Сталь, «Адольф» Бенжамена Констана. И конечно, властитель дум Байрон<sup>15</sup>. Для нас сейчас не важны причины, по которым Пушкин менял круг чтения своего героя. Важно, что Онегин был вдумчивым, активным, очень внимательным читателем: на полях многих книг Татьяна

встречает

Черты его карандаша  
 Везде Онегина душа  
 Себя невольно выражает  
 То кратким словом, то крестом,  
 То вопросительным крючком.

- 
- 12 В черновой рукописи Пушкин назвал Онегина «свободы сеятелем пустынным». Позднее он эту строку использовал для автохарактеристики в известном стихотворении: «Свободы сеятель пустынный / Я вышел рано...» (см.: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. М.: Воскресение, 1995. Т. 6. С. 265).
- 13 В 1818 г. вышла его книга «Опыт теории налогов». Проблемами освобождения крестьян занимался и декабрист И. Якушкин. Ср. в десятой главе: «Якушкин <...> обнажал царевбийственный кинжал. Тургенев <...> плети рабства ненавидя».
- 14 *Огарев Н.П.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1956. С. 487, 533.
- 15 *Пушкин А.С.* Указ. соч. С. 438. См. также: *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 316—319.



Проходит несколько лет. И снова страдающий, почти умирающий от неразделенной любви Онегин погружается в чтение. Строфа с перечислением авторов, увлекших страдающего анахорета, часто цитируется, но приведем ее еще раз. Мы видим, что Онегин от современного романтизма Байрона и Вальтера Скотта снова обращается к веку Просвещения (из современных авторов упомянут только Манзони):

Прочел он Гиббона, Руссо,  
Манзони, Гердера, Шамфора,  
Madame de Staël, Биша, Тиссо,  
Прочел скептического Бея,  
Прочел творенья Фонтенеля...

А Минкин утверждает: «Ни одного свидетельства ума. Ни эпиграммы, ни философии, ни анекдота, ни спора о важных вещах. Отповедь Татьяне вполне заурядна. Онегин — огромное пустое место» (с. 62). Доказательствам этих обвинений посвящена целая небольшая глава, саркастически (учитывая «немоту» Онегина) названная «Говорун» (с. 58—62). Последуем за автором, для удобства разговора (и полемики) пронумеровав эти доказательства. За каждой цитатой с небольшим отступлением следует наш комментарий.

1. «Имел он счастливый талант  
Без принужденья в разговоре  
коснуться до всего слегка...

Где хоть один разговор?»

Как где? А вспомним детальное описание задушевных бесед Ленского и Онегина:

Меж ими все рождало споры  
И к размышлению влекло:  
Племен минувших договоры,  
Плоды наук, добро и зло,  
И предрассудки вековые,  
И гроба тайны роковые  
Судьба и жизнь <...>

Кстати, здесь же и некоторый намек на легкость и непринужденность разговоров Онегина, умение «коснуться до всего слегка»: «Он охладительное слово / В устах старался удержать».

Заметить можем и еще один беглый разговор, где Пушкин показывает быстроту реплик, непритязательность и легкость светской болтовни во время бала (опускаем ответные реплики собеседника («важного генерала»):

— Кто там в малиновом берете  
С послем испанским говорит?  
— Да кто ж она?  
— Так ты женат? Не знал я ране  
Давно ли?  
— На ком? ... Татьяне?  
— ...Я им сосед<sup>16</sup>.

---

16 Почему-то Минкин называет этот беглый разговор «мычанием» (с. 401).

2. «И возбуждать улыбку дам  
Огнем нежданных эпиграмм.

Где хоть одна эпиграмма?»

Откроем пушкинский роман. В рукописи остался предназначенный для седьмой главы «Альбом Онегина». Мы имеем полное право обращаться к текстам, не вошедшим в основной корпус (это часто делает и сам автор разбираемого «романа о поэме»): нас ведь интересует, что думал сам Пушкин о своем герое на протяжении долгой работы над романом. И вот какие блистательные *нежданные* эпиграммы находим:

Боимся мы графини -овой,  
Как Вы боитесь паука.

Он важен, красит волоса,  
Он чином от ума избавлен.

Если согласиться с остроумной гипотезой Лотмана, что шифрованные строфы так называемой десятой главы принадлежат «Альбому Онегина»<sup>17</sup>, то перед нами не начало строф, а законченные, написанные Онегиным строки. И это не просто *неожиданные*, а острые злые политические эпиграммы:

Властитель слабый и лукавый,  
Плешивый щеголь, враг труда  
Нечаянно пригретый славой...

...не наши повара  
Орла двуглавого щипали  
У Бонапартова шатра.

Да и задиристая реплика Онегина, когда он «дразнит» Ленского за глупо проведенный вечер, тоже не лишена выразительности и злости:

...Я выбрал бы другую,  
Когда б я был, как ты, поэт.  
В чертах у Ольги жизни нет.  
Точь-в-точь в Вандиковой Мадонне:  
Кругла, красна лицом она,  
Как эта глупая луна  
На этом глупом небосклоне.

Здесь, кстати, самое время опровергнуть и еще одно злое и несправедливое обвинение бедного Онегина. По Минкину, он не только немой, но еще и бездарность: «Он бездарь, — говорит Минкин, — ничем заняться не умел, подыхал со скуки и не делал ничего, только тискал смуглянок да белянок и сам с собою играл на бильярде» (с. 123—124).

---

17 Лотман Ю.М. О композиционной функции «десятой главы» «Евгения Онегина» // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 471; см. также: Он же. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 414—415.

На самом деле Онегин вовсе не бездарность. Умный, остроумный, начитанный. Не просто много читает, но думает над прочитанным — с карандашом в руках; он соотносит свое чтение с проблемами современной общественной жизни: его интересуют тексты, где «современный человек изображен...». А его наблюдения над современностью («Альбом Онегина», десятая глава) злы, глубоки, язвительны.

3. «И дней минувших анекдоты  
От Ромула со наших дней  
Хранил он в памяти своей

Он же наверняка рассказывал эти анекдоты. Но, увы, их нету».

Слово «анекдот» в XVIII и первой половине XIX в. имело не совсем тот смысл, что сейчас. Это был короткий рассказ о каком-то (не всегда забавном) происшествии, часто взятый из Античности (об этом и напоминает: «от Ромула»). Их не только и не столько рассказывали, сколько читали. И Онегин их читал и хранил в памяти. А Минкин, видимо, хочет, чтобы Пушкин устами Онегина перекладывал Плутарха и Тита Ливия онегинской строфой.

4. «[а] Как пламенно красноречив...  
[б] Как он язвительно злословил...  
[в] Меж ими все рождало споры...

Где хоть один пример пламенного красноречия? Ледяная отповедь (в ответ на жаркое письмо Тани) не в счет. Где язвительное злословие? Где хоть один спор? Нету, нету, нету».

Есть, есть, есть!

[а] Примером пламенного красноречия может быть искреннейшее страстное письмо к Татьяне в конце романа. Не менее красноречива и исповедь (а не только «отповедь») в разговоре с Татьяной. (Кстати, почему она «не в счет»?) Проповедь эта («уроком» назовет ее Татьяна позднее) не прошла для Татьяны даром. «Учитесь властвовать собою», — говорит ей Онегин. Прошло совсем немного времени, и Татьяна сумела овладеть собой, не проявить прилюдно слабость на своих именинах:

уж готова  
Бедняжка в обморок упасть;  
Но *воля и рассудка власть*  
Превозмогли. Она два слова  
Сквозь зубы молвила тишком  
И усидела за столом<sup>18</sup>.

Пройдет три года, и светская дама проявит удивительное хладнокровие и самообладание при встрече со своим «наставником» (не следует ли она его давним наставлениям):

---

18 Прилюдный обморок считался верхом неприличия. Так, Печорин сделал лучше, чем «спасти княжну Мери от верной смерти»: он «спас ее от обморока на бале».

Ей-ей! Не то чтоб содрогнулась  
Иль стала вдруг бледна, красна...  
У ней и бровь не шевельнулась;  
Не сжала даже губ она.  
Хоть он глядел нельзя прилежней,  
Но и следов Татьяны прежней  
Не мог Онегин обрести.

[б] О *злословии* Онегина в его альбоме мы уже писали.

[в] Выше уже отмечалось, как подробно описал Пушкин основные темы *споров* Ленского с Онегиным.

Если кто из двух главных героев пушкинского романа и молчит, то не Онегин, а Татьяна. Она «говорит» только два раза. Первый раз — это страстное письмо, на которое Онегин отвечает своим нравочением/исповедью. Второй — объяснение, когда Татьяна отвечает на давний урок Онегина: «Сегодня очередь моя». Кажется, это всё. Есть еще беглый разговор с Ольгой после страшного сна да беседа с няней, где старушка больше рассказывает о себе. Все остальное время Татьяна молчит. «...Грустна / И *молчалива*, как Светлана», появляется она перед гостями Лариных. Из подробного рассказа о ней в предыдущих строфах мы видим, что с самого раннего детства именно молчаливость была едва ли не основной чертой ее характера. Она «дика, печальна, *молчалива*»; не разговорчива даже с родителями: «...ласкаться не умела / К отцу, ни к матери своей»; не общается со сверстниками: «Дитя сама в толпе детей / Играть и прыгать не хотела / И часто целый день одна / Сидела *молча* у окна»<sup>19</sup>; не разговаривает даже с куклой, что свойственно маленьким девочкам: «...куклы даже в эти годы / Татьяна в руки не брала; / Про вести города, про моды / Беседы с нею не вела». *Без возражений, молча* слушает она проповедь Евгения. И позднее в высшем свете Петербурга «она была нетороплива, / Не холодна, не *говорлива*...».

Вообще в романе мало говорят. Пушкин ведь писал не просто роман, а «роман в стихах — дьявольская разница» (письмо П.А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.), а стихи не способствуют пространным диалогам. Тем более что в романе появился еще один персонаж, который начал занимать в нем все больше места и стал едва ли не главным — сам автор: «Пишу новую поэму, в которой забалтываюсь до-нельзя» (письмо А.А. Дельвигу от 16 ноября 1823 г.). Наверное, поэтому о любом из персонажей романа можно написать книгу: не только «Немой Онегин», но и «Молчаливая Татьяна» или «Безмолвная Ольга» и т.п.

В заключение рецензии нужно сказать несколько слов о месте книги Минкина в двухвековой уже истории восприятия пушкинского романа. Ю.М. Лотман как-то заметил: «...художественное произведение представляет собой особое устройство, способное накапливать информацию. Оно само как бы “выдает” новые истолкования до тех пор, пока сохраняет художественную жизнь. Это свойственно каждому значительному произведению искусства, а “Евгению Онегину” в наивысшей мере»<sup>20</sup>.

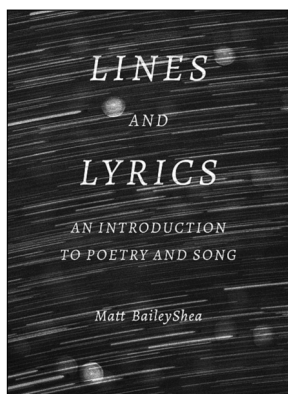
19 Онегин, напротив, все время находится в непрерывном общении с людьми. То «хранит молчанье в важном споре», то возбуждает «улыбку дам огнем неожиданных эпиграмм», то оживленно беседует с Ленским. За обеденным столом с Кавериним, весельчаком и повесой, человеком умным и образованным, вряд ли он только наслаждался ростбифом и лимбургским сыром. Пушкин в стихотворении «К Каверину» писал: «...ум высокий можно скрыть / Безумной шалости под легким покрывалом».

20 Лотман Ю.М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1966. Вып. 184. С. 32.

Книга Минкина, на наш взгляд, станет заметным явлением в этом «накапливании информации», то есть, по существу, в очередном «новом истолковании» пушкинского романа. Она растянута (к чему-то в пухлую книгу добавлен еще и полный текст пушкинского романа, да еще с обложкой 1825 г., то есть года издания первой главы), композиционно неряшлива, автор иногда излишне болтлив, далеко не со всеми толкованиями пушкинской биографии и пушкинских текстов можно согласиться. Серьезнейшие возражения вызывает и основной тезис книги. Однако, как мы уже сказали в самом начале нашего разбора, книга эта написана не только бойко, но и занимательно, и талантливо. В истории восприятия Пушкина она займет свое, возможно как статьи Писарева, если не почетное, то, по крайней мере, заметное место.

## НОВЫЕ КНИГИ

BaileyShea M.  
**Lines and Lyrics:  
An Introduction  
to Poetry and Song.**



New Haven; L.: Yale University Press.  
2021. — XII, 254 p.

Книга американского композитора и музыковеда Мэтта Бейли-Шея «Строки и слова» — первая в своем роде на английском языке. Анализ песенной лирики остается областью, в которой междисциплинарное взаимодействие, с одной стороны, представляется необходимым, а с другой — происходит медленно и неуверенно. Особенно остро ощущается нехватка обобщающих монографий, которые предоставляли бы читателю базовые инструменты для работы с песенным текстом. Объясняется это, вероятно, тем, что текстовый и музыкальный (шире — звуковой) компоненты песни относительно легко отделить друг от друга. Произведя такое разделение, мы можем рассматривать их в разных методологических ракурсах: филологическим и музыковедческим соответственно. Необходимость обратного синтеза, то есть возвращения к цельности исходного произведения, хотя и ощущается, но способы его достижения неочевидны.

За последние годы вышло, кажется, всего две книги, в которых были предприняты попытки решить эту проблему. Первая — «Значения песни» британского музыковеда А. Мура (Moore A.F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham, 2012). В ней материалом для анализа служат популярные песенные произведения второй половины XX в., начиная от городского блюза и заканчивая современной поп-музыкой. Выходя за рамки традиционного музыкального анализа, Мур обращает внимание и на образный строй песенной лирики, и на то, как в тексте конструируются субъекты и репрезентируются межсубъектные отношения, и на особенности слушательского восприятия. В том, что касается звука, автора интересует не только собственно музыкальная сторона песенных произведений, но и особенности студийной обработки и микширования. Совместить эти аспекты ему позволяет то, что он называет «экологическим подходом»: песенное произведение рассматривается как сложный комплекс, компоненты которого реализуются посредством друг друга, служат друг для друга *активными средами*. Подобный подход получает все большее распространение в философии и других гуманитарных науках, поэтому книга Мура воспринимается как актуальное, соответствующее современной научной моде исследование. Вместе с тем ее трудно назвать легким чтением: разрабатывая свою концепцию, Мур, кажется, больше беспокоится о ее стройности и универсальности, чем о простоте ее применения на практике.

Второй труд — монография В.А. Гаврикова «Песенная поэзия XX в. как текст» (Брянск, 2011). Филолог Гавриков рассматривает песню как полико-

довый текст, состоящий из субтекстов двух типов: аудиальных (музыкального, шумового, артикуляционного, вербального) и визуальных (мимического, имиджевого, сюжетно-перформативного и др.). Автор стремится выстроить модель, в которой всем этим аспектам нашлось бы равнозначное место, но все же в ее основе лежат филологические методы. Характерно, что он преимущественно разбирает бардовскую песню и русский рок, которым присуща известная литературность.

В отличие от Мура и Гаврикова Бейли-Шей, по-видимому, вовсе не обеспокоен поиском теоретических обоснований для своего исследования. Используемые им методы не имеют какого-то единого фундамента, а скорее исходят из практической потребности: во-первых, знакомить музыковедов с основами литературоведческого анализа, а во-вторых, продемонстрировать своеобразие песни как жанра, не просто занимающего промежуточное положение между поэзией и музыкой, но и наглядно воплощающего в себе их генетическое родство и взаимное притяжение друг к другу.

В каждой из семи глав автор обращается к одному из аспектов песенного произведения (стиль, метр, рифма, разбиение на строки и синтаксис, обращение, форма, песня как целое), следуя одной и той же схеме: сначала соответствующий феномен рассматривается через литературоведческую оптику, затем обсуждается сходное явление в музыкальной теории и практике и, наконец, в режиме «пристального анализа» разбираются несколько песенных произведений. В качестве примеров рассматриваются стихи британских и американских поэтов (Дж. Донна, Э. Дикинсон, Т.С. Элиота, Дилана Томаса, Э. Миллей, У.Х. Одена и др.), переложения их на музыку, выполненные академическими композиторами XX в. (Б. Бриттеном, А. Коплендом, С. Губайдуллиной и др.), а также треки исполнителей и коллективов, работа-

ющих в разнообразных жанрах популярной музыки (Боба Дилана, Тэйлор Свифт, «Outkast», Ван Моррисона, «The Chainsmokers» и др.).

Столь широкий материал позволяет автору, с одной стороны, продемонстрировать эффективность аналитических инструментов, а с другой — тактично обойти стороной споры о «высокой» и «низкой» музыке, которые до сих пор ведутся среди музыковедов как у нас, так и на Западе. Это, впрочем, не значит, что для автора не важны жанровые деления: так, обсуждая особенности визуального представления песенной лирики и ее разбиения на строки (*lineation*), он отдельно анализирует примеры из академической песни (*art song*), поп-музыки и хип-хопа. При этом, в зависимости от рассматриваемого аспекта, оказываются актуальны разные жанровые признаки. Задача автора не в том, чтобы выделить статические классифицирующие категории, а в том, чтобы, во-первых, найти подходы к описанию динамического взаимодействия текста и аккомпанемента, а во-вторых, нащупать прагматические и эстетические эффекты этого взаимодействия. Проиллюстрируем это на двух примерах — феноменах метра (вторая глава) и обращения (пятая глава).

Метр и ритм — понятия, входящие в базовый инструментарий как литературоведа, так и музыковеда. Бейли-Шей напоминает, что поэтический метр — это не то же, что музыкальный размер (хотя по-английски они могут обозначаться одним словом *metre*), а ритмическая организация стиха отличается от музыкальной ритмики. Однако, на взгляд автора, в обоих случаях мы имеем дело с продуктивными механизмами нарушения «естественного течения» речи. Поэтический метр, как и музыкальный размер, создают ощущение фоновой пульсации, заставляя слушателя отмечать моменты, когда словесное ударение не совпадает с метрически

сильной стопой или долей. Здесь задействуется аудиальное воображение — способность удерживать в уме метрическую схему и фиксировать отклонения от нее, которые в конечном счете и определяют ритмическое своеобразие песенного произведения. Важно и то, что ритмические паттерны в музыке могут возникать не только благодаря динамическим акцентам, но и на основе мелодических рисунков и гармонических ходов.

Рассмотрев два случая переложения стихов Э. Дикинсон на музыку — песни «Will there really be a “morning”?» американского композитора Р.И. Гордона и «The loneliness one dare not sound» его соотечественника Дж. Пёрла, Бейли-Шей приходит к выводу, что основной прагматический эффект взаимодействия трех видов ритма — языкового, поэтического и музыкального — лежит в области слушательского ожидания. У Гордона отсутствие сильных расхождений между тремя ритмическими уровнями создает впечатление предсказуемости, наивности, даже некоторой простоватости произведения. Впрочем, даже в этом случае, как замечает Бейли-Шей, звучание текста существенно отклоняется от естественной языковой ритмики. В переложении Пёрла из-за несоответствия сильных долей поэтическим и языковым акцентам этот эффект усиливается вплоть до ощущения дезориентации. Выбивая почву из-под ног слушателя, обманывая его ожидания, композитор перформативно воспроизводит тревожное ощущение «подвешенности сознания» (*consciousness suspended*), о котором пишет в стихотворении Дикинсон.

Пятая глава посвящена обращению (*address*), анализ которого в целом ограничивается рассмотрением личных местоимений в песенном тексте. Однако вопросы, которые ставит перед собой автор, имеют фундаментальный характер: какие типы коммуникативных актов мо-

делируются в песне? Каковы особенности их репрезентации? На что влияет при этом выбор личных местоимений?

Наиболее распространенной, по словам Бейли-Шей, является модель, в которой позиция адресанта обозначена местоимением первого лица единственного числа, а позиция адресата — местоимением второго лица (имеющим в английском одну форму для единственного и множественного числа). В этой модели подчеркивается близость между коммуникантами, что соответствует таким коммуникативным актам, как доверительный разговор, признание, молитва. На нескольких примерах (в частности, на примере песни «Wish you were here» группы «Pink Floyd») автор убедительно показывает, что для многих композиций характерно движение в сторону большей интимности: на место «мы» к концу песни заступает «я», на место форм третьего лица — формы первого и второго. Интересно и ценно наблюдение, что «я» чаще возникает в припевах, чем в куплетах, различие между которыми поддерживается и музыкальными средствами. Обнаруживаются, впрочем, и композиции с противоположной установкой — на дистантность, отчужденность коммуникантов. В таких случаях, как указывает Бейли-Шей, используются местоимения третьего лица или же лирический герой скрывается за местоимением второго лица.

Отношения близости/дистантности, моделируемые в тексте, определяют коммуникативную установку звучащего в композиции голоса по отношению к слушателю. Эта установка находит выражение и в аккомпанементе: моментам близости соответствуют более прозрачные и благозвучные гармонии, а ощущение отчужденности усиливается за счет использования диссонансов и маловыразительных (*dusty*) музыкальных фигур. Перед нами снова динамическая система, в которой текстовые и музыкальные явления работают на создание

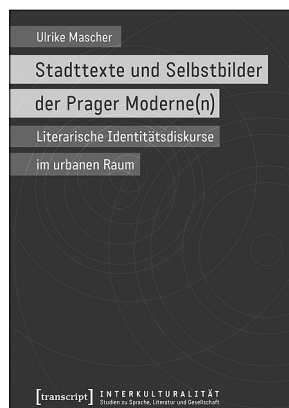


целостного эстетического эффекта, который не может быть зафиксирован в статической рамке. Ссылаясь на Дж. Каллера (Culler J. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA; L., 2015), автор констатирует: на вопрос, кто к кому обращается в песне, нельзя дать однозначного ответа, что, впрочем, не лишает этот вопрос продуктивности.

Книга Бейли-Шея заполняет важную лакуну: перед нами работа практической направленности, знакомящая читателя с литературоведческими и музыковедческими инструментами анализа песенного текста. Не претендуя на теоретическую новизну, она отличается стройностью изложения и широтой охвата. К сожалению, из поля зрения автора выпали те особенности песенных произведений, что связаны со студийной обработкой и микшированием, а ведь зачастую они важнее чисто музыкальной стороны дела.

*Андрей Логутов*

Mascher U.  
**Stadttex-te und Selbstbilder  
 der Prager Moderne(n):  
 literarische Identitätsdis-  
 kurse im urbanen Raum.**



Bielefeld: Transcript, 2021. — 316 S.

Литературная Прага первой трети XX в., будучи точкой сопряжения трех культур — немецкой, чешской и еврейской, — хорошо изучена в германистике и, в частности, австриацистике. Однако художественная топография самого города исследовалась мало и до сих пор не сложилась в четко очерченный «пражский текст». Восполнить эту лакуну призвана книга Ульрики Машер «Городские тексты и самообразы пражского модерна/ов: литературные дискурсы идентичности в городском пространстве» (2021).

Автор работает в поле культурологически ориентированного литературоведения и в парадигме «пространственного поворота», что, с одной стороны, позволяет ей свободно играть метафорами пространства города и пространства текста, а с другой — урезать классический литературоведческий анализ семантико-лексического оформления пространства в пользу культурных реалий, что, впрочем, сложно назвать сегодня проблемой совершенно новой и неожиданной. Машер рассматривает прозаические тексты немецкоязычных и чешских авторов с точки зрения транслируемых в них образов Праги и соотносит их с коллективными дискурсами идентичности в рамках «городского пространства (текста)» (с. 14). Для этого она, с одной стороны, реконструирует пражские дискурсы идентичности первой трети XX в. в их связи с конкретными топосами Праги, а с другой — анализирует, как эти «кодификации общественного пространства» (с. 15) подвергаются художественному осмыслению. Такой подход кажется логичным и оправданным: он позволяет показать не только то, как городское пространство формирует концепции идентичности, но и то, как произведения литературы формируют «пражский текст». К достоинствам работы следует отнести внимание к малоизвестным чешским авторам наряду с громкими именами, что позволяет создать более дифферен-

цированное представление о пражском литературном ландшафте, а также соблюдение баланса в использовании текстов на чешском и немецком языках.

В сравнительном анализе повести Франца Верфеля «Дом скорби» (1927, рус. пер. 2005), новеллы Макса Брода «Женская работа» (1913) и рассказа Рихарда Вайнера «Равновесие» (1914) литература предстает как место межкультурного диалога, направленного на преодоление границ. У Верфеля это выражается в переносе «многоязычности поликультурного мегаполиса Праги в литературную форму» (с. 36) и «сожалении о крахе идеи Австрии как сверхнационального идеала» (с. 37); у Брода шляпный салон становится местом межкультурной встречи, превращающим «границу в зону контакта» (с. 38); у Вайнера (Прагу, впрочем, даже не изображавшего) проблема коммуникативных процессов накладывается (автором исследования) на сложности многокультурного сосуществования в Праге начала века.

Существенно большая связь между действием литературного произведения и топографией Праги обнаруживается в романе Пауля Леппина «Хождение Северина во тьму» (1914, рус. пер. 2018). Путем смещения символики смерти с описанием пространства и его восприятия главным героем Прага рисуется как типичный для *fin de siècle* «мертвый» город. Машер читает роман как «диалог Северина с городом» (с. 53): делая Прагу практически действующим субъектом и выдвигая на передний план внутренний мир главного героя, Леппин «стирает границы между городом и индивидом, между внутренним и внешним» (с. 54). Многокультурность и многополярность Праги передаются в романе не только путем смещения немецких и чешских голосов, но и не в последнюю очередь посредством системы женских персонажей, каждый из которых представляет ту или иную сферу современ-

ной городской жизни: от мелкобуржуазной до богемной, от религиозной до сексуальной, от дневной Праги до ночной. Неудачные отношения Северина с каждой из женщин не только по-новому преломляют его восприятие города, но и символизируют модернистские кризисы — буржуазного мира, художественности, религии, мужественности и субъектности.

Сравнивая роман Леппина с «Готической душой» (1900) Йиржи Карасека, Машер опровергает устоявшийся в литературоведении «миф о декадентской, “мертвой” Праге немецкоязычной литературы и “золотой” Праге в чешской литературе» (с. 82). Романы объединяет не только восприятие города через внутренние переживания героя, но и, скажем, негативное отношение к ассимиляции еврейского гетто и модернизации городского пространства: главные герои обоих романов, разрывающиеся между «живым» современным мегаполисом и «мертвой» Прагой, ностальгически обращаются к прошлому, дистанцируясь от внешнего мира, и вырабатывают «стратегию двойного (пространственного) сознания» (с. 98), понимаемого исследовательницей как «измененное и изменяющее восприятие окружающего мира <...>. Городу, изначально воспринятому негативно, в акте эстетизирующего преобразования противопоставляется иное пространство-образ» (с. 99). В такой «двойной пространственной семантике» Машер усматривает объединяющую Леппина и Карасека критику модерна.

Метафора города как текста, поддающегося прочтению, оказывается крайне уместной в анализе диалогизированного эссе «Над городом» (1917) Милоша Мартена. Открывающаяся с террасы патрицианского дома на Градчанах панорама Праги служит поводом переосмыслить чешскую национальную идентичность через дискурсы истории, религии и искусства. Многослойность «обратив-

шейся камнем истории» демонстрирует многослойность образа Праги: Мартен превращает город «в лабораторию, в которой испытываются различные прочтения чешской истории» (с. 145), и дает собственное решение «чешской проблемы», состоящее в том, чтобы синтезировать прошлое и настоящее, сформировав новое самосознание.

Сравнивая роман Франца Карла Вайскопфа «Песнь славян» (1931) и публиковавшиеся с 1918 по 1919 г. в газете «Лидове новины» фельетоны Рихарда Вайнера «Фрагменты исторических дней», Машер рассматривает образ Праги до и после смены политической системы и рождения Чехословацкой республики в 1918 г. Она верно замечает, что различие политических установок двух писателей определило различную пространственную локализацию политических преобразований в их текстах. Так, Вайнер, будучи приверженцем буржуазно-демократических идеалов, размещает исходную точку нового государственного строя в центре города, в то время как социалист Вайскопф выносит ее на периферию, в рабочие пригороды. Тем не менее оба автора концентрируются на одних и тех же топосах Праги, чтобы проиллюстрировать трансформации современной чешской истории. Опираясь на теорию пространственных практик и репрезентаций Лefевра, Машер убедительно показывает, как в формах организации пространства могут материализовываться идеи коллективной идентификации, а также проектироваться или демонтироваться нарративы памяти.

Проблема культурной идентичности Праги, бывшей не только одним из важнейших «транскультурных пространств чешско-немецко-еврейской литературы», но и «центром еврейской культурной истории Европы» (с. 192), стоит в центре анализа «Городского парка» (1935) «немецкоязычного пражского еврея» (с. 198) Германа Граба. Рефлек-

сию над изоляцией тех или иных национальных слоев Праги Машер усматривает в том, что немецко-чешско-еврейское сосуществование в романе эксплицитно не упоминается, а сам город сжимается до городского парка, что делает произведение Граба «пражским романом без Праги» (с. 225). Пространственная и социальная изоляция героев оказывается отображением двух исторических ситуаций: во-первых, изображенного в романе периода 1915—1916 гг., когда у Праги был имидж «тройного гетто», а во-вторых, времени публикации романа — 1935 г., когда пражские евреи столкнулись с национал-социалистической угрозой.

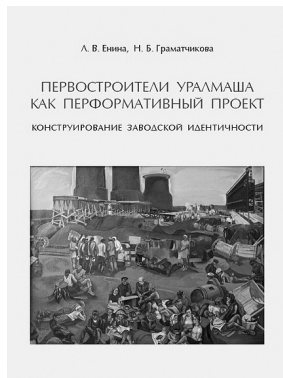
Последний крупный текст, добавляющий еще один узор в калейдоскоп образов Праги, — первая редакция «Преграды» (1932) Марии Майеровой, иконы авангарда межвоенного периода и коммунистической чешской литературы в целом. Репрезентации пражского пространства (город vs. деревня, природа vs. техника) сопоставляются с модернистскими техниками изображения, которые при помощи принципа полифонии позволяют передать образ Праги как «места синтеза прошлого и будущего, а также места синтеза природы и цивилизации, вплоть до изображения Праги как двуязычного города» (с. 272). Создаваемый ею многослойный образ Праги побуждает Майерову к определению нового самосознания через создание нового искусства и новой эстетики.

Неизбежно витающий в любом осмыслении культурной/литературной Праги призрак Франца Кафки являет себя в заключительной части книги Машер. Его рассказ «Гибрид» (1917), не имеющий явного отношения к изображению Праги, используется в книге вовсе не для очередного штриха к портрету города, а для оправдания разрозненности выводов и фрагментарности рассмотренных кейсов. В образе «необыкновенного зверька — полукошечки, полу-

ягненка» (пер. Н. Касаткиной), демонстрирующего принцип «как — так и» вместо «или — или»» (с. 288), Машер прочитывает самую суть пражского модерна, базирующегося на сосуществовании. В оригинале название рассказа означает «скрещивание» или «пересечение», то есть не только конечный результат, но и процесс, явление, что идеально ложится на пражскую культуру первой трети XX в., преодолевающую, по выражению германо-чешского писателя и философа еврейского происхождения Вилема Флюссера, «все национальные, религиозные и социальные различия» (с. 289). На этом фоне разрозненность текстов и временная рассинхронизация в исследовании Машер действительно обретают смысл: «...гетерогенность и амбивалентность формируют анализируемые пражские тексты и осмысляемые в них образы города и себя» (там же). Похоже, что и описание «пражского текста», понятого как художественное воплощение «городской личности Праги» (там же), равно как и панорамный взгляд на саму Прагу эпохи модерна, могут зиждиться лишь на сосуществовании отдельных авторов с их индивидуальными «городскими текстами» по кафкианскому принципу «как — так и», поскольку «литературные образы Праги, равно как и индивидуальные и коллективные дискурсы идентичности, многослойны в той же мере, в какой многослойно само городское пространство» (с. 273). Исходя из этой логики действительно имеет смысл говорить не об одном, а о многих «пражских модернах».

*Сергей Ташкенов*

Енина Л.В., Граматчикова Н.Б.  
**Первостроители  
 Уралмаша как перформативный проект: конструирование заводской идентичности в автобиографических текстах.**



М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2021. — 282 с. — 500 экз.

Монография Лидии Ениной и Натальи Граматчиковой интересна уже тем, что вводит в научный оборот ценный архивный материал — эго-тексты из «Фонда первостроителей Уралмаша», хранившиеся в музее истории завода в Екатеринбурге и позднее переданные на хранение в Государственный архив Свердловской области: неотредактированные и не прошедшие цензуру воспоминания старейших работников завода, написанные по просьбе музейщиков. Упомянутые тексты — это *личные* воспоминания, но написанные по своего рода трафарету, заданному анкетой музея и идеологическими рамками официального дискурса. Обычно подобные источники личного происхождения используются историками как вспомогательный материал для уточнения имен, топонимов, деталей исторических событий.

В рецензируемой монографии авторы применяют другой и, на мой взгляд, очень плодотворный подход к такого рода текстам. Используя как ключевые теоретические концепты понятия «дис-

курс», «идентичность», «автобиографическое письмо» и «коллективная память», исследовательницы ставят своей целью понять и продемонстрировать, как в эго-текстах «Фонда первостроителей» конструируется многосоставная перформативная идентичность их авторов, прежде всего в идеологическом и профессиональном аспектах, другими словами, — как в процессе автобиографического письма люди осознают, конструируют и записывают себя в качестве «уралмашевцев».

Такой подход, на мой взгляд, позволил авторам монографии успешно проанализировать несколько значительных взаимосвязанных проблем, которые актуальны для целого ряда научных областей.

Во-первых, работа вносит вклад в изучение феномена «советского человека» в его, если так можно выразиться, «локальной разновидности». При этом находящийся в фокусе исследовательского интереса *уралмашевец* в каком-то смысле «образцовый советский человек», если вспомним, какую роль играли идеи индустриализации и концепция нового человека-труженика (рабочего, пролетария) в проекте советской модернизации и ее идеологического обеспечения. Однако авторы избежали искушения искать в изучаемых ими текстах только выразительные иллюстрации к общим местам советской идеологии и пропагандистским клише. Идеологический фон, а точнее, не фон, а идеологический раствор, «бульон», в который погружены все авторы исследуемых воспоминаний, восстанавливается в первой части монографии через анализ малоизученного материала, тесно связанного объектом изучения: это романы и очерки о городах-заводах, проект «История фабрик и заводов», практики пролетарского туризма 1930-х гг., публицистика городской и заводской газет, роман Л. Овалова об уралмашевке «Зина Демина».

Важно и то, как авторы определяют свою научную позицию, входя в поле исследований советского человека. Они пытаются говорить без гнева, но не без пристрастия, с самого начала определяя себя как представителей тех поколений, которым были адресованы автобиографические повествования первого поколения уралмашевцев. Но их позиция адресатов, читателей и интерпретаторов текста и идеологически, и культурно, и научно абсолютно не совпадает с той, которая смоделирована заводскими ветеранами в их текстах. Существенный сдвиг интерпретационного кода при наличии чувства уважения и даже родства создает интересную интригу для читателя монографии.

Второй инновативный момент, который я вижу в этом научном труде, связан с тем, что к изучению материала применен филологический и лингвистический подход, дискурсный анализ, то есть исследуется, как авторы эго-текстов из музейного фонда конструируют собственную идентичность в *процессе письма* в рамках доступных для них и усвоенных ими дискурсов; из тех слов, которые есть в их распоряжении, и имея опыт «создания риторических иллюзий» в ситуациях «насильственного автобиографизма», которые были неотъемлемой частью советской идеологической повседневности.

Как убедительно демонстрируют Л. Енина и Н. Граматчикова, перформативная коллективная идентичность многосоставна: она включает в себя идеологическую, профессиональную, заводскую идентичности авторов, осознаваемые в процессе письма. Но это письмо (а значит, и формы самоосознания, и способы самовыражения) чрезвычайно зависимо от официального языка советской идеологии: авторы воспоминаний пытаются описать собственный опыт с помощью языковых формул и шаблонов газетных передовиц. Конечно, в этом аспекте анализ Л. Ениной и Н. Грамат-

чиковой соотносится со многими уже существующими исследованиями феномена советского человека. Авторы цитируют, в частности, статью «О невозможности личного в советской культуре» социолога Б. Дубина, не во всем, однако, соглашаясь с категоричностью его вывода о том, что для выражения персонального у советского человека отсутствует дискурсивный ресурс. Изучая, как идеология «присваивает человека», авторы монографии в то же время стараются обратить особое внимание на моменты «рассогласования», на те «трещины» в монолите «правильного» письма и языка, через которые просачивается индивидуальное.

Исследовательницы подчеркивают выразительную особенность: чем образованнее человек, чем грамотнее он пишет, тем в большей степени он является не субъектом письма, а ретранслятором доминантного дискурса. Именно неотшлифованность, несовершенное знание «право-писания» парадоксальным образом становится «силой слабых».

Интересным и нуждающимся, как мне кажется, в дальнейшем обдумывании является затронутый исследовательницами вопрос о том, каким образом авторы анализируемых эго-текстов используют коллективное как инструмент выражения индивидуального, как происходит при-свое-ние чужого слова, в каких случаях и при каких условиях это становится возможным и какие методы анализа позволяют обнаружить такие зоны или точки персонализации «мы».

Третий момент, который составляет, на мой взгляд, достоинство рецензируемой монографии, — это ее вклад в изучение политик памяти и практик коммеморации. На своем локальном материале авторы показывают, что и каким образом запоминается и с помощью каких инструментов закрепляется в индивидуальной и коллективной памяти, как работают механизмы принудительного забвения (например, в исто-

рии главного инженера Уралмашзавода В.Ф. Фидлера) и какие существуют пути и способы выхода из состояния историко-культурной амнезии.

Перечисляя достоинства книги, нельзя не отметить и очевидный ее вклад в региональные исследования, в изучение истории и культуры Урала.

Чтение монографии заставляет еще раз задуматься о том, какие эго-тексты и с какой целью стоит изучать. К счастью, прошли времена, когда достойными рассмотрения считались только мемуары и дневники великих людей с целью извлечения из них мудрых мыслей. Но если вопрос о том, можно ли исследовать дневники обычных людей, ежедневники, тексты жалоб, протоколы и прочая, и прочая, кажется, уже снят с повестки, то вопрос о том, зачем и как это делать, остается актуальным.

Тексты, которые анализируют авторы монографии, на первый взгляд могут показаться малооригинальными и не слишком интересными. Л. Енина и Н. Граматчикова нашли такие научные подходы, которые сделали этот материал живым и актуальным, а голоса их авторов услышанными. Более того, читатели могут и сами познакомиться с двадцатью эго-текстами, включенными в состав научной монографии, что представляется абсолютно правильным решением, потому что позволяет, с одной стороны, «проконтролировать» убедительность анализа и выводов, а с другой, — увидеть, какие возможности изучения этого материала упущены. Может быть, последнее было бы очевиднее, если бы эго-тексты были не распределены (по пять) между главами, становясь тем самым как бы иллюстрацией к выводам каждого раздела, а были собраны в одном месте.

Рецензируемое издание вызывает не только позитивные комментарии, но и некоторые претензии к авторам.

Например, исследовательницы, уделяя тщательное внимание всем аспек-

там заводской идентичности первостроителей Уралмаша, не ставят вопрос о том, содержат ли автобиографии ветеранов завода следы «деревенской», домодерной идентичности, вытеснена ли эта составляющая индивидуальной (а может, и коллективной) идентичности индустриальной, заводской? Мне кажется, что в длинных списках фамилий в эго-текстах можно увидеть традицию крестьянских писем, где перечисление имен родных и родственников является знаком родовой солидарности. Может быть, заводское единство и коммунальную жизнь, описываемые в эго-текстах ветеранов Уралмаша, можно трактовать не только через сопреалистический концепт «заводской семьи», но и через категорию «рода»?

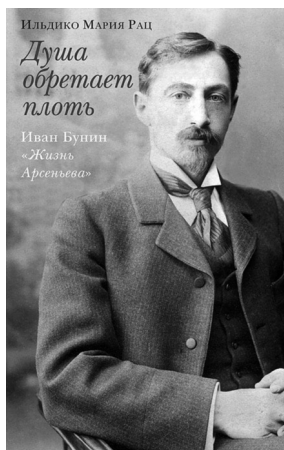
Было бы также интересно включить исследуемый материал в поле исследований советской повседневности: как мне кажется, приведенные в книге тексты дают возможность проанализировать, каким образом навязываемые «со стороны» идеологемы становились фоновыми практиками повседневности, как идеология впечатывалась в тело и язык. Авторы многократно используют выражения «практики повседневности», «заводская повседневность», «повседневная память», но мало используют теории повседневности как методологическую рамку.

Для лингвиста очень интересной задачей мог бы быть тщательный и предметный анализ стилистических и языковых ошибок, искажений в цитатах и т.п.

Но все вышесказанное не является упреком авторам монографии, потому что, в общем, не входит в сформулированную ими научную задачу. Напротив, это скорее комплимент авторам, написавшим книгу, которая провоцирует появление новых, иных исследовательских вопросов.

*Ирина Савкина*

Рац И.М.  
**Душа обретает плоть.**  
**Иван Бунин. «Жизнь**  
**Арсеньева».**



М.: Три квадрата, 2021. — 160 с. —  
Тираж не указан.

Книга, посвященная роману И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева», написана венгерской исследовательницей творчества Бунина. Она построена как ряд эссе, актуализирующих ту или иную сторону романа, с объемным предисловием о «памяти», организующей художественный мир Бунина.

Первое эссе Ильди́ко Марии Рац («Исповедь или художественный роман?») посвящено основополагающей дихотомии «Жизни Арсеньева»: это биографическое повествование или сочиненная история? Если это роман, то какого типа? В рассуждении на эту тему можно ответить два необычных поворота: во-первых, весьма продуктивное привлечение к теории автобиографического романа идей М.М. Бахтина (автор должен стать «вне себя» в автобиографическом повествовании, пережить себя как Другого); во-вторых, восходящее к Бахтину предложение рассмотреть «Жизнь Арсеньева» как роман-инициацию, наподобие «Котика Летаева» Андрея Белого. Отечественные исследователи почти не используют идеи Бахтина при чте-

нии Бунина и очень осторожно сравнивают произведения Бунина с символистскими романами. Используя хорошо известные в России работы Лены Силард, посвященные Андрею Белому, Рац предлагает еще одну интересную параллель к «Жизни Арсеньева» — роман «Серебряный голубь». Сам Иван Алексеевич был бы крайне возмущен, если бы его хоть в чем-то сравнили с Андреем Белым, но типологические сопоставления Бунина с крупнейшими авторами русского и мирового модернизма дают значительные результаты.

Второе эссе («Воссоздание сакрального времени») содержит значительное количество цитат из малоизвестных в России работ Юдит Катоны: хотя у нее встречаются жесткие марксистские формулировки (например, задача Бунина — «стать летописцем гибели своего класса»), среди них можно найти интересные суждения, например, о стилизованности XIX в. в поэтике романа. Тема же эссе — сюжетные параллели, возникающие между «Жизнью Арсеньева» и рассказами Бунина, помогающие глубже понять роман. Помимо широко известных вещей (связь между рассказом «Цикады» — в этом эссе, в отличие от предыдущего, данное произведение названо по позднему заглавию «Ночь», без указания, что это те же самые «Цикады» — и романом отмечалась неоднократно), есть оригинальные сопоставления — с «Братьями» и «Снами Чанга», а также с бунинской версией буддийской философии, которая сильно интересует И.М. Рац: основные работы на эту тему многократно цитируются.

Третье эссе («Душа обретает плоть») — главное в книге. В нем фабула романа рассматривается как ряд последовательных стадий обретения душой земного опыта. В развертывании текста романа с этой точки зрения ощущается сильное влияние Б.В. Аверина, безусловно же «своим» в этой части оказывается у Рац привлечение данных современной нейро-

биологии о работе головного мозга, чрезвычайно интенсивной у ребенка и отрока.

Следом идет эссе «Антиномии земной жизни», основной темой которого становится постепенное, от раннего детства к юности, осознание героем тайны смерти. Отметим интересные наблюдения над бунинской «танатопэтикой» (с. 82): изображение мертвого Писарева имеет общие детали с изображением мертвой матери в «Детстве» Л.Н. Толстого (добавим от себя: на гениальность этого изображения указывал сам Бунин в «Освобождении Толстого»), некролог-оплакивание безглазого черепа матери в первой книге романа усиливает эту толстовскую тему. Наблюдения над интертекстуальными связями «Жизни Арсеньева» и «Митиной любви» позволяют исследовательнице особенным образом показать широко известную близость Танатоса и Эроса в бунинском мирозерцании. Тема гибели дворянских имений, по мнению автора книги, тоже должна попасть в этот круг значений.

Эссе «Борьба со смертью: творчество или любовь» продолжает темы предыдущего, но тут рассматривается и новый пласт значений — литературное творчество. Весьма существенно сопоставление мыслей Арсеньева о вневременной древности русских городов с рассказом А.П. Чехова «Студент»; чеховские аллюзии в бунинских текстах изучены явно недостаточно. Тонкая передача запахов, влияющих на воспоминания, позволяет сравнить текст Бунина с «Машенькой» В.В. Набокова и романами М. Пруста. Словесное изображение запахов — редкая вещь в литературе, эти типологические сопоставления хорошо бы продолжить. Смерть, по мнению Рац, преодолевается в романе и любовью, и творчеством. И на этом пути творчество вытесняет любовь, чему посвящено следующее эссе «Преосуществление». Публикация первого стихотворения Арсеньева совпадает с утратой первой любви (к Анхен). Побег Лики в некотором роде тоже ока-



зывается победой творческого отношения к жизни: «Вместо “женщины жизни” Арсеньев выбирает музу поэтического вдохновения, потому что, хотя и любовь (Эрос) и творчество (Логос) в равной степени противостоят смерти, бессмертие даруется лишь духовной творческой силой» (с. 115). Эта мысль, с нашей точки зрения, самая важная в книге Рац. Соотношение творчества (жизнетворчества? — здесь опять оказывается продуктивным сопоставлением Бунина с символическими) и любви в художественном мире Бунина почти не рассматривалось. Расширение намеченной перспективы может дать очень много интересного.

Развивается эта идея в последнем эссе («Сквозь тусклое стекло...»). Здесь автор, указывая на отрывок «Зеркало» из ранних редакций «Жизни Арсеньева» (восходящий к эпизоду романа, когда семилетний Арсеньев видит себя в зеркале и понимает, что вырос), напоминает, что, по Ж. Лакану, «стадию зеркала» проходит любой взрослеющий человек. Дневник и автобиография, полагает Рац, представляют собой некое ментальное «зеркало» (так в финале книги возвращается бахтинская тема Другого).

В качестве приложения книга включает «Основные события биографии Бунина», «Избранную библиографию» (они рассчитаны, вероятно, на зарубежного читателя), «Прижизненные издания Бунина в Венгрии» (с 1911 по 1945 г.), а также список критических статей и научной литературы о Бунине на венгерском языке (с 1927 по 1951 г.). Последние два раздела очень важны для работ по проекту «Академический Бунин» ИМЛИ РАН. Одной из частей этой работы стало собирание максимально полной библиографии изданий Бунина и критической литературы о нем на иностранных языках. Жаль, что автор не довел библиографию до последних лет.

Некоторые неточности и оговорки, присутствующие в книге, безусловно, вызваны «взглядом иностранца». Так,

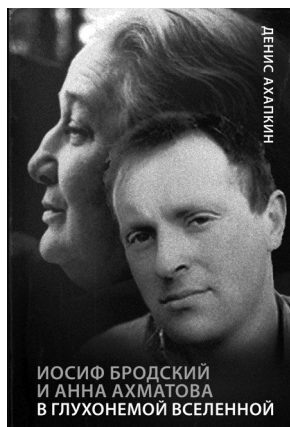
цитата, открывающая роман, названа на с. 59—60 парафразом библейского текста. Ее библейский дух все-таки не позволяет игнорировать прямой источник, установленный А.А. Долининым (Еще раз о зачине «Жизни Арсеньева» // Русская литература. 2018. № 2. С. 272—273). На с. 96 Рац пишет: «Бродя по улицам Харькова...» — и далее приводит цитату из второй книги с городским пейзажем неназванного Ельца. Тут можно бы заметить, что в «Жизни Арсеньева» подробно описаны Елец, Орел и Полтава, а вот Харьков дан двумя-тремя штрихами, неясным абрисом. Интересно было бы подумать, почему так получилось. Наконец, автор книги цитирует роман «Жизнь Арсеньева» по советскому изданию 1966 г., в котором сделаны некоторые изменения и сокращения по сравнению с последней авторской волей — нью-йоркским изданием 1952 г. Если и пользоваться советским изданием романа, то лучше взять издание 1988 г., подготовленное А.К. Бабореко.

Несмотря на отмеченные неточности, книга весьма интересна рядом нетрадиционных наблюдений, сопоставлений, намеченных исследовательских путей — прежде всего, очень продуктивно рассмотрение произведений Бунина в контексте идей М.М. Бахтина или в свете рассуждений Ж. Лакана. Психологический анализ текста всерьез не применялся к Бунину со времен Л.С. Выготского. Интересен и сам «венгерский взгляд» на Бунина, хоть и насыщенный цитатами из российской научной литературы, но при этом местами выстраивающий совершенно необычный ракурс.

*Работа выполнена в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при поддержке РНФ (проект 22-28-01340 «Полное собрание сочинений В.Н. Муромцевой-Буниной: архивное исследование, комплексное изучение, издание»).*

*Е.Р. Пономарев*

Ахапкин Д.  
**Иосиф Бродский и Анна  
 Ахматова. В глухонемой  
 вселенной.**



М.: АСТ, 2021. — 288 с. — 1500 экз. —  
 (Юбилей великих и знаменитых).

Книга Дениса Ахапкина, известного петербургского исследователя поэзии Бродского, носит во многом полемический характер как по отношению к сложившимся представлениям об особенностях творчества автора «Части речи» и «Урании», так и по отношению к высказываниям самого стихотворца. Ахапкин об этом прямо заявляет в первых строках вступления: «Иосиф Бродский неоднократно говорил, что Анна Ахматова во многом определила его становление как человека, но ее поэзия очень мало повлияла на его стихи. Не опровергая первое утверждение, в этой книге я попытаюсь показать, что поэтическое влияние было и было важным» (с. 4).

Автор книги находит несколько черт преемственности поэтики Бродского по отношению к ахматовской. Прежде всего, это сходство в трактовке природы поэзии: «Установки двух поэтов по отношению к самому акту творчества оказываются чрезвычайно близкими. То, что возникает из сора, из непосредственных жизненных ощущений, вырастает в нечто большее. Случайность оборачивается закономерностью и даже

неизбежностью» (с. 17). В произведениях двух стихотворцев общность проявляется в соединении повседневного и возвышенного, хотя Ахапкин и делает оговорку, что ахматовское творчество не было единственным источником и образцом для Бродского: «...сочетание обыденного и высокого, отражающее “общее чувство жизни”, для Бродского не шутовская поза и не ироническая усмешка постмодерна. Это фундаментальная константа его поэтического языка, сформировавшаяся под влиянием определенной литературной традиции, и одна из самых важных для него представителей этой традиции — Анна Ахматова» (с. 18).

Еще одна черта поэзии Бродского, роднящая ее с ахматовской, — это, по мнению исследователя, особенная роль предметного мира: у Бродского, как и у автора «Белой стаи» и «Подорожника», лирическое начало выражено посредством описания предметов, раскрывающих «психологическое состояние» лирического героя (с. 81). Правда, значимость этого сходства автор книги о Бродском и Ахматовой до некоторой степени дезавуирует, называя типологическим и разъясняя: «У Ахматовой это переключение на внешние детали в минуту, когда лирическая героиня говорит о своих чувствах» (там же), — а у Бродского нет. С этой особенностью у обоих поэтов сочетается нейтральность тона, «ровная, глуховатая интонация» (с. 82). Оба утверждения Ахапкин иллюстрирует, анализируя стихотворение «Я обнял эти плечи и взглянул...» (1962), традиционно и справедливо признаваемое одним из первых по-настоящему оригинальных произведений Бродского.

Преемственность Бродского по отношению к Ахматовой исследователь усматривает также в выстраивании обоими поэтами личной мифологии, но, к сожалению, не разворачивает эту мысль с ожидаемой полнотой. Роднит обоих дантовский код, проецирование

собственной судьбы на биографию и творчество Данте Алигьери, и это совпадение отчасти относится как раз к сфере личной мифологии. Еще один пример воздействия ахматовской поэзии для Ахапкина — это культивирование стихотворений in memoriam, посвященных памяти умерших писателей. И наконец, это маркированное употребление местоимений, преимущественно указательных. Характеризуя эту особенность поэтики грамматики Бродского, Ахапкин ссылается на статью Т.В. Цивьян «Наблюдения над категорией определенности-неопределенности в поэтическом тексте (поэтика Анны Ахматовой)», в которой отмечено, что местоимения у Ахматовой намекают «на то, что в стихотворении есть какой-то скрытый пласт» и что благодаря такому приему для понимания от читателя требуется «знание контекста» (Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 171). Ахапкин демонстрирует аналогичное использование указательных местоимений в поэзии Бродского, уделяя особенное внимание стихотворению «Келломяки».

Убедительность этих утверждений автора книги неравнозначна. И сочетание обыденного с возвышенным, и изображение вещей как своеобразных метонимий мыслей и чувств лирического «я», несомненно, сближают поэзию Бродского с ахматовской, но не обязательно эти свойства восходят именно к ее произведениям. Дантовский код, очень значимый для Бродского, очевидно, действительно сформировался под сильнейшим воздействием автора «Музы» и «Поэмы без героя», а стихи на смерть поэтов обязаны своим появлением ахматовскому «Венку мертвым». Менее явна преемственность поэтики местоимений. Все отмеченные Ахапкиным примеры наподобие «той плотвы» (в которой он находит аллюзию на щедринского Премудрого пискаря) или «того kota», от которого оставалась одна улыбка (отсылка к Чеширскому коту Льюиса

Кэрролла), в стихотворении «Келломяки» — это маркеры цитации, отсылающие к каким-либо претекстам. У Ахматовой же они чаще выступают в иной функции, указывая на внелитературную реальность. Хрестоматийный случай: «А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду» («Все мы бражники здесь, блудницы...»). К тому же местоимения очень часто, если не обычно, помещаются в первые строки произведений, акцентируя их фрагментарность, неожиданность начала. Например: «А тот, кого учителем считаю, / Как тень прошел и тени не оставил» («Памяти Иннокентия Анненского»); «Я говорю сейчас словами теми...»; «Простишь ли мне эти ноябрьские дни?»; «Да, я любила их, те сборища ночные»; «Тот город, мной любимый детства...» (первые строки неозаглавленных стихотворений).

К сожалению, меняющаяся фокусировка исследовательской оптики (о больших темах порой говорится вскользь, а отдельные стихотворения, иногда лишь косвенно связанные с ахматовским творчеством, рассматриваются очень пристально) не позволяет автору раскрыть обобщающие суждения с желательной полнотой. Эта особенность анализа, проводимого Ахапкиным, связана с тем, что его книга не монография, а скорее «собрание пестрых глав». Если первые три из семи глав книги являются обзорами творческих биографий Ахматовой и раннего Бродского и адресованы прежде всего не филологам, то последние четыре построены как разборы отдельных стихотворений: в четвертой главе это «На смерть Роберта Фроста» и «Сретенье», пятая, являющаяся несколько адаптированной версией более ранней журнальной статьи (см.: Ахапкин Д. Перечитывая «Декабрь во Флоренции» // Звезда. 2020. № 5), целиком посвящена одному поэтическому тексту, в шестой анализ сконцентрирован на стихотворении «Келломяки», а тема седьмой — стихотворение «На смерть Анны Ахма-

товой». Эти разборы, хотя местами и уводят от основной темы книги, скрупулезны и по-своему замечательны: автору удалось не только найти новые переключки с ахматовскими стихотворениями, но и проследить, например, особенности поэтики точек зрения или ритмико-синтаксических приемов в их связи с семантикой. Интересна и убедительна трактовка «блондина» из строк «в кустах, где стоит блондин, / который ловит твой взгляд» («Памяти Роберта Фроста») как одновременно обозначения мраморной статуи и указания на самого автора, в стихотворении «Под вечер он видит, застывши в дверях...» писавшего: «...брюнет иль блондин, / появится дух мой, в двух лицах един». Добавлю: в «Прощальной оде», написанной спустя год после стихов на смерть Фроста, автор метафорически именуется себя: «...словно пенек из снега, / горло вытянув вверх — вран, но белес, как аист».

Ахапкин внимателен к поэтической «тайнописи» Бродского. Замечательна проницательная догадка по поводу строки из «Декабря во Флоренции»: «Учитывая известное внимание Бродского к цифрам, можно гипотетически предположить, что в строчке “в прихожей вас окружают две старые цифры «8»” для поэта, многократно надписывавшего адрес на открытках и письмах родителям, также зашифрована ленинградская деталь — цифры “2” и “8” составляют номер квартиры поэта в доме Мурузи — квартира 28» (с. 163).

Интересна, но менее убедительна интерпретация строк, предшествующих этому стиху. Протицируем их:

Тело в плаще, ныряя в сырую полость  
рта подворотни, по ломаным, обветшалым  
плоским зубам поднимается мелким шагом  
к воспаленному нёбу с его шершавым  
неизменным «16»; пугающий безголо́сьем,  
звонок порождает в итоге скрипучее  
«просим, просим»...

По мнению Ахапкина, в этой «развернутой метафоре», которая «сопоставляет два смысловых ряда — человек, поднимающийся по лестнице старого дома, и артикуляционный аппарат, совершающий определенное движение, для того чтобы произнести звук», зашифрован конкретный звук: «Это согласный, но не сонорный, поскольку голос не участвует в артикуляции (“пугающий безголо́сьем”).

Можно предположить, что это звонкий согласный — поскольку упомянут “звонок”. Язык прижимается к верхним зубам (прилагательное “шершавый” дает качественную характеристику этого ощущения). Это значит, что мы имеем дело с язычно-зубным согласным. <...> можно предположить, что повторенное дважды через дефис слово “просим-просим”, равно как и “двери хлопают” в первой строфе дают представление скорее о смычке. Если согласиться с этим, то характеристика звука готова: согласный, звонкий, смычный, язычно-зубной. В русском языке это однозначно указывает на звук “д” — с которого и начинается имя Данте, центрального, хоть и не названного, героя стихотворения» (с. 161).

Эта любопытное, однако недоказуемое и спорное толкование. И дело даже не в том, что увиденные Ахапкиным характеристики подходят не только к звуку «д», но и к английскому межзубному, обозначаемому на письме как «th». (На что автору книги раньше указала при чтении его статьи о «Декабре во Флоренции» Елена Архипова; см.: Ахапкин Д. Перечитывая «Декабрь во Флоренции». С. 154). Против такой трактовки как будто бы свидетельствует тот факт, что литера «Д» — начальная в имени Данте, чей образ является в произведении центральным. Однако звук «th» можно трактовать не как английский, а как греческий, как начальную букву имени Бога в слове «theos»: «тело в плаще», лирическое я поднимается к «нёбу»-

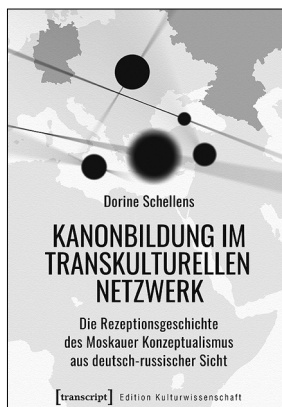
небу. (Правда, он не звонкий, а придыхательный, скорее глухой; однако ведь и звук звонка в стихотворении «скрипучий», а не звонкий.) Но, увы, нет бесспорных оснований считать, что метафоры Бродского описывают работу «артикуляционного аппарата». Если «зубы» — это метафора выщербленных старых ступеней подъезда, то «неизменное “16”» может быть понято как лампочка в 16 свечей: шершавость может быть свойством не зубов (они уже упомянуты раньше), а «воспаленного нёба» — старого, выщербленного потолка, освещенного этой лампочкой (шершавость потолка метонимически перенесена на ее свет). Показательно, что в другом стихотворении Бродского, «Венецианских строфах (1)», содержится метафора «подъезды, чье нёбо воспалено ангиной / лампочки».

Заслуживает пристального внимания проведенный анализ поэтики «Сретенья», в частности мандельштамовских подтекстов. Однако объяснение странного отсутствия среди персонажей стихотворения Иосифа Обручника вызывает сомнения: Ахапкин вслед за Д. Бетеа склонен считать, что Иосиф не упомянут, в частности потому, что его тезка — автор стихотворения — к моменту его написания уже знал о своем изгнании из родной страны. Но «Сретение», по видимому, было написано или завершено в марте 1971 г. (см. обзор датировок в книге на с. 131). А решение об эмиграции (называть отъезд Бродского изгнанием, то есть высылкой, было бы неверно) его автор принял только в мае 1972 г. (см. детальное рассмотрение этой истории в книге: Морев Г. Поэт и царь: Из истории русской культурной мифологии (Мандельштам, Пастернак, Бродский). М., 2020. С. 69–121). Скорее можно согласиться с другим объяснением, которое принадлежит Б. Лённkvист и тоже принимается Ахапкиным: Иосиф, соотносимый с автором, здесь выступает в роли наблюдателя. (Иные возможные объяснения пока оставим.)

Книга Д. Ахапкина, несомненно, ценна и будет полезна как для любителей поэзии, так и для филологов. Доказать глубинное родство творчества двух поэтов ее автору удалось лишь частично, но он убедительно показал значимость для Бродского ахматовской поэзии.

*Андрей Ранчин*

Schellens D.  
**Kanonbildung im transkulturellen Netzwerk. Die Rezeptionsgeschichte des Moskauer Konzeptualismus aus deutsch-russischer Sicht.**



Bielefeld: Transcript, 2021. — 345 S. — (Edition Kulturwissenschaft. Bd. 244).

В книге преподавательницы Лейденского университета Дорине Шелленс «Формирование канона в транскультурных сетях взаимодействий: история рецепции московского концептуализма с русско-немецкой точки зрения» предпринимается попытка совместить целый ряд подходов: акторно-сетевую теорию Б. Латура, «перекрестную историю» М. Вернера и Б. Циммерман, историю рецепций М. Эспаня, — для того чтобы изучить, как на формирование канона «великих произведений» влияют (наряду с нацио-

нальной традицией) транскультурные связи. Помимо общего и методологического введений книга состоит из двух больших разделов, посвященных рецепции московского концептуализма в Германии и России.

Автор показывает, сколь большую роль играли на ранней стадии эмигрантские сети взаимодействий, на формирование которых, в частности, повлиял издававшийся в Париже с 1979 г. журнал «А — Я». Вокруг него объединялись критики, историки искусства, художники, переводчики и инвесторы. Журнал претендовал на то, чтобы представлять всю широту советского нонконформистского искусства, а не быть «рупором какой-либо группировки», как было сказано в первом номере; однако на деле, пишет Шелленс, журнал способствовал упорядочиванию истории различных направлений неофициального искусства и их иерархизации. Одни художники, друг с другом дружившие (И. Кабаков, И. Чуйков, Ф. Инфанте-Арана, Э. Булатов, В. Комар и А. Меламид), регулярно появлялись на страницах журнала, а многие другие не были в нем представлены. Большое влияние на программу журнала оказала статья «Московский романтический концептуализм» (1979) Б. Гройса, задавшая теоретическую рамку для интерпретации этого направления. При этом, как отмечает со ссылкой на воспоминания художников Шелленс, слово «концепт» было довольно поздно введено Риммой и Валерием Герловиными и изначально не использовалось для описания весьма различных художественных практик тех, кого Гройс причислил к концептуалистам. Заданная им трактовка работ художников была затем усилена статьей «Проект-миф-концепт» (1980) В. Пацюкова, опубликованной во втором выпуске «А — Я». Пацюков писал о «резко сфокусированном концептуальном методе» как о тенденции современного московского искусства и особенно отмечал работы И. Кабакова,

Д. Пригова, Л. Сокова и А. Косолапова. Наряду с журналом «А — Я» расширению эмигрантских связей способствовали также многочисленные публикации «концептуалистов» в издававшемся в Париже альманахе «Мулета».

В отличие от Гройса или Пацюкова, А. Глезер, сумевший вывезти на Запад свою обширную коллекцию неофициального искусства, представлял его более дифференцированно. Одновременно он в большей мере стремился его политизировать. Так, О. Рабин в 1975 г. представлялся Глезером как «Солженицын искусства»; в том же году в немецком Констанце на открытии выставки работ из коллекции Глезера говорилось об «оппозиционном искусстве». Иную, чем у Гройса или Глезера, дискурсивную модель предлагал для описания современного искусства И. Голомшток, писавший о его глубоко индивидуальном характере, укорененном в реалиях русской жизни. Поэтому, считал он, нельзя видеть в современном неофициальном искусстве лишь отражение западных тенденций. Шелленс усматривает здесь отсылку к экзотичности русского и советского жизненного опыта.

Таким образом, имели значение не только дружеские связи, но и конкуренция различных дискурсивных моделей, претензия на исключительное право показывать и трактовать неофициальное искусство. Это, по словам Шелленс, было особенно характерно для Глезера, который даже отказывался предоставлять произведения, если концепция выставки его не устраивала. Но все же со временем доминирующей стала тенденция к деполитизированному рассмотрению московского концептуализма.

В качестве следующего этапа рецепции («От диссидентства к семиотике культуры») Шелленс рассматривает деятельность бохумских и билефельдских славистов (К. Аймермахера, Г. Витте, С. Хенсген и др.), публикации которых положили начало академическому ин-

тересу к московскому концептуализму в ФРГ, что, в свою очередь, позволило выстроить сотрудничество с представителями музеев, издательств и бизнеса. Так, у бохумских славистов были давние связи с Бохумским художественным музеем, первый директор которого, П. Лео, в 1960-е гг. собрал коллекцию советского и восточноевропейского искусства; эта деятельность была продолжена в 1970—1990-е годы П. Шпильманом, чехом по национальности, эмигрировавшим в ФРГ после Пражской весны и стремившимся восстановить довоенные культурные связи между востоком и западом Европы. Организованная им еще в 1974 г. выставка была призвана представить неофициальное советское искусство как «прогрессивное» и «ангажированное». Шпильман отмечал, что эти характеристики всегда отличали «восточное искусство», даже русские иконы, если не сводить их значение к религиозному. Шпильман подчеркивал также преемственность новейшего искусства с «жизнетворчеством» исторического авангарда, с атмосферой первых лет после Октябрьской революции, когда все прогрессивные силы советского искусства работали заодно с передовыми силами Запада; позднее это искусство было погублено Сталиным. С такой левацкой трактовкой московского концептуализма и попытками выстроить преемственность с историческим авангардом спорил Гройс в книге «Gesamtkunstwerk Сталин» (1988), настаивая, наоборот, на преемственности между авангардным и тоталитарным искусством и на отсутствии преемственности между авангардом и московским концептуализмом. Впрочем, уже в конце 1970-х в бохумских комментариях к выставкам слово «прогрессивное» заменяется на «независимое» или «неофициальное».

В работах университетских славистов больше внимания уделялось поэтическим текстам московских концептуалистов, при этом, как отмечает Шелленс,

происходило смещение акцентов: если Гройс настаивал на «романтическом» характере концептуализма, на его стремлении к иному, к духовному и магическому, в чем проявлялось отличие от рационального западного концептуализма, то для бохумской и билефельдской славистики важно было, наоборот, обращение советского неофициального искусства к повседневности, ее языковым, акустическим и визуальным образам. Так, Аймермахер писал в 1988 г. об «этнологии повседневного сознания» (Аймермахер К. От единства к многообразию. М., 2004. С. 67—106). Г. Хирт и С. Вондерс определяли московский концептуализм как художественный семиотический анализ, и Шелленс видит здесь влияние московско-тартуской семиотической школы (к которой были близки как Аймермахер, так и Р. Лахман; в 1989 г. в Бохумском университете был создан Институт им. Ю.М. Лотмана). Подобно тому, как русские семиологи разрабатывали типологии для изучения знаковых систем, приложимые ко всякой культуре (а потому способные служить как для сопоставлений, так и для межкультурного диалога, в том числе включенного в процесс университетского образования), так же и московский концептуализм оказывался теперь не чем-то культурно специфичным и экзотическим, а своего рода универсальным художественным методом. Как отмечает Шелленс, это также способствовало тому, чтобы деятельность советских художников все больше рассматривалась вне ее политического значения.

В качестве следующего этапа рецепции Шелленс рассматривает 1988—1992 гг., начиная с состоявшегося в Москве 7 июля 1988 г. аукциона «Сотбис», за которым последовала все большая коммерциализация московского концептуализма, подразумевавшая приспособление искусства и его трактовок под нужды международных торговых фирм. При этом, как показал уже аукцион 1988 г., оцен-

ки зарубежных покупателей вовсе не обязательно совпадали с теми, что существовали в среде самих художников. Рекордные цены, за которые продавались произведения, меняли представления о значимости отдельных деятелей неофициального искусства, а само оно начинало восприниматься как предвестие горбачевской перестройки. В середине 1990-х концептуалисты пытаются противостоять «невидимой руке рынка» и самостоятельно определять, как должна рассказываться их история (один из примеров — инсталляция «НОМА» Кабакова в Гамбурге в 1993 г.), что оборачивается активным мифотворчеством. Происходит все большая канонизация художников и их произведений на ретроспективных выставках в важнейших европейских и американских музеях.

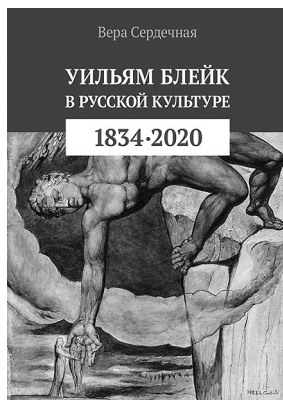
Шелленс также рассматривает формирование альтернативной художественной инфраструктуры в 1970—1985 гг., изменения отношения к московскому концептуализму в СССР эпохи перестройки под влиянием его признания на Западе, его репрезентации в московской художественной «тусовке» начала 1990-х, а также музеализацию и канонизацию этого направления в России во второй половине 1990-х.

Автору удастся показать, как под воздействием личных и институциональных, ситуативных и долговременных, локальных и транснациональных факторов возникали и становились центральными или же маргинализировались и выходили из оборота различные трактовки того, что называлось московским концептуализмом. Вслед за А. Юрчаком, критиковавшим дуальные модели в описаниях позднесоветской культуры (Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. М., 2014), Шелленс стремится проблематизировать противопоставления (официальное/неофициальное, правое/левое, восточное/западное и др.), с помощью которых это художественное направление конструировалось и

затем описывалось как нечто самоочевидное. В связи с этим уделяется внимание словам и моделям нарративизации, использовавшимся критиками, историками искусства и самими художниками, отчего книга оказывается не только археологией московского концептуализма, но и интересным опытом интеллектуальной истории последних десятилетий; автору удается показать пересечения различных сообществ и культурных практик, а также связанные с этим трансформации подходов к валоризации (не)советского.

*Евгений Савицкий*

## Сердечная В. Уильям Блейк в русской культуре (1834—2020).



М.: Городец, 2021. — 416 с. — 1000 экз.

Книга начинается с вопросов теории: как менялось понятие романтизма и насколько можно отнести к романтизму Блейка. «Приступая к разговору о его творчестве, также необходимо очищать восприятие от наработанных в работах по Блейку штампов: биографических («сумасшедший визионер»), социологических («воинствующий гуманист»), тематических («поэт зла» или, напротив, «детский поэт»)» (с. 29). Радикально, причем неоднократно, менялось и вос-



приятие Блейка в Англии: вначале безумец, затем мистик и символист, затем творец мифологической системы, затем творец незамкнутых диалогических структур.

Изменения восприятия Блейка в русской культуре во многом отражали общие изменения в ней. Гравюры Блейка попали в Россию еще в 1820-е гг., но они были созданы по картинам других авторов и воспринимались как эротика. Первая статья о Блейке в России появилась в 1834 г., лет на тридцать раньше, чем, например, в Испании или Голландии. Но она была корявым переводом французской статьи А. Пишо (который пересказывал английскую книгу А. Каннингема). После закрытия журнала «Телескоп», где появилась статья, о Блейке забыли.

Вспомнили о нем символисты, вслед за прерафаэлитами. Для З. Венгеровой Блейк уже гениальный поэт, выходящий за рамки искусства к оккультизму. Появляются первые переводы (Бальмонта), которые тут же становятся объектом критики за близость более к переводчику, чем к Блейку. «Увидев в Блейке предшественника модернизма, Бальмонт помогал его стихам “дорастить” на русской почве до символистской глубокой образности и формальной смелости» (с. 108). Блейка упоминали Брюсов, Блок, Соллогуб. Есть несомненные переключки с Блейком в стихах Балтрушайтиса.

Автор книги провел большую работу с полузабытыми изданиями и в архивах. В четвертом томе сборника «Чтец-декламатор» есть переводы, принадлежащие В.Э. (почти несомненно Владимиру Эльснеру), выполненные в прозе и потому близкие к оригиналу. «Переводы Эльснера, в силу самой своей точности, дышат той простотой и пророческой страстью, которой порой так не хватает поэтизированному переводному Блейку» (с. 121). В. Сердечная расшифровала рукописный перевод Н. Гумилева первой части поэмы «The Mental Traveller»,

хранящийся в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме и ранее не опубликованный. В книге приводится и перевод поэмы «Бракосочетание Рая и Ада», выполненный в 1920—1930-е гг. Серафимой Павловной Ремизовой-Довгелло, женой А.М. Ремизова.

Стихи Блейка переписывал Хармс. К. Брэндиш отмечает общность творческой судьбы Блейка и Хармса: «...не без причины оба писателя видели ведущую идеологию своей страны как сочетание грубого позитивизма, морализма и пафоса, и наиболее серьезным эффектом было то, что мозг человека был пойман в сеть абстрактных властных “истин”, рассеиваемых идеологическим аппаратом репрессивного государства» (с. 148). В СССР Блейк долго был под запретом как мистик. Но не в кругах русской эмиграции. «Русским наследником» Блейка В. Сердечная считает Б. Анрепа. «Попытки совместить мифологию и научную точку зрения, аллегоризм, яркость и физиологичность образов — все это придает своеобразие творчеству Анрепа-поэта и в то же время роднит его с Блейком» (с. 161). Продолжают идеи Блейка и работы Анрепа в мозаике. У В. Набокова есть бар «Tigermoth», объединяющий тигра и мотылька Блейка, «Toyles-town» — переосмысление фразы «toil's town» (град тяжкого труда), цитаты из стихотворения Блейка «London» (с. 208). В. Сердечная отмечает, что если для Набокова Блейк — автор «Песен невинности и опыта», то для Б. Поплавского — автор «Бракосочетания Рая и Ада». Для Поплавского крайне важна затронутая Блейком именно в этой поэме тема относительности добра и зла, переоценка роли ангелов и дьяволов. Но если Блейк использует эти образы для создания авторской аллегории внутренней свободы, то Поплавский в духе декадентского модернизма говорит об инверсии морали.

Реабилитации Блейка в СССР способствовала публикация в 1956 г. на русском

книги британского историка-марксиста А.Л. Мортонга «Английская утопия», где Блейк предстает революционным демократом и чуть ли не диалектиком-марксистом. В 1957 г. выходит целая серия советских статей о революционном романтике. Разумеется, не без критики зарубежных фальсификаторов, представляющих Блейка реакционным мистиком. В 1958 г. даже была выпущена марка с портретом Блейка. Он стал популярен — за счет сильного упрощения. Блейк (как, например, Шекспир) в идеализированных переводах Маршака становится излишне классичным, совершенным, «чистым» и гладким, утратив свои стилистические шероховатости, полемичный и провокационный тон (с. 219—220).

Взгляды других переводчиков появляются в издании Блейка в 1975 г. в антологии «Поэзия английского романтизма», в 1982 г. — в хорошо откомментированной билингве. Но переводчики «усовершенствовали» Блейка в соответствии со своими взглядами на поэзию — в ущерб точности. А. Сергеев, В. Микушевич акцентировали философские и мистические аспекты. В. Потапова была склонна к приглаживанию на манер классицизма. У В. Топорова «сложная задача расшифровки авторских иносказаний подменяется сплетением трескучих слов, имитирующих пророческие каденции оригинала, но теряющих его содержание» (с. 233).

В диалоге с Блейком были авторы андеграунда — Иосиф Бродский (каталогизация мира, совмещение сакрального и мирского, важного и комичного), Геннадий Алексеев (Блейк как пример не признанного при жизни гения), Вениамин Блаженный (сходные вопросы к Творцу — насколько тот заинтересован в зле и несправедливости).

В постсоветское время переводчиков Блейка — десятки, увы, разного качества. Очень важная и сильная сторона книги — детальное сравнение переводов.

З. Венгерова, а затем С. Маршак и Е. Градина переводят финал стихотворения «The Fly» как стоически-оптимистический, в то время как у Блейка там вопрос: «Тогда являюсь ли я счастливой мошкой, когда живу или умираю?» (с. 104). «В то время как рассказчик Блейка занимает внешнюю, спокойную повествовательную позицию, рассказчик у В. Топорова оказывается вовлечен в ситуацию, причем необратимо: у него “застыл в глазах” и “в ушах остался” страх, очевидно мешающий дальнейшему восприятию. Получается ситуация антипророческая, антипровидческая» (с. 140). Г. Сапгир «меняет структуру четверостишия, делая его фактом значительно более поздней поэзии, поэзии XX в. Ужас переносится с субъекта повествования на его объекты» (с. 141). Переводы филологов Г. Токаревой и И. Гусманова «весьма точны в деталях образов и передаче ритмики; в этом случае перевод — это форма литературоведческого исследования. Вместе с тем переводам литературоведов иногда не хватает творческого безрассудства, и эквивалентность может преобладать над адекватностью, точность — над поэтической энергией слова» (с. 291). Впрочем, можно возразить, что оценить поэтическую энергию уверенно и однозначно вряд ли возможно, и при различии в длине английского и русского слова неизбежны отклонения от эквиритмичности при попытке точно передать смысл.

Оптимальными В. Сердечная считает переводы Д. Смирнова-Садовского, живущего в Англии и имеющего доступ ко многим исследованиям о Блейке. Он перевел и пророческие поэмы «Иерусалим» и «Мильтон», причем его комментарий по объему сопоставим с переводом. Так как переводчик композитор, без внимания не осталась и звуковая сторона стихотворений.

Диалог с Блейком в современной поэзии (Д. Голышко-Вольфсон, О. Кузнецова, М. Галина) часто соотносится с позицией пророка, клеймящего грехи

современников (кажется, здесь на месте Блейка могли стоять и иные имена). Ближе к Блейку А. Тавров в книге «Плач по Блейку»: «...блейковские образы: ангелы и мошки, овцы и лужайки, — накладываются на современные реалии, смешиваясь в причудливой картине. Блейк становится в этой книге ключевой фигурой поэтического откровения, своего рода Вергилием огромного поэтического мира, мира вечного и современного» (с. 323); «...в творчестве Таврова Блейк становится одним из обитателей причудливого мира метали-

тературы, среди которых Гоголь и Державин, Беласкес и Ньютон, Лир и Эдип, Пан и Мелхиседек», мира, где все во всем (с. 330). Есть отзвуки Блейка в музыке (у Л. Федорова), танце, в 2020 г. состоялась премьера оперы «Книга Се-рафима» (по «Книге Тэль» Блейка) композитора и режиссера А. Белоусова.

И вспомним, что Хармс искал в Блейке ту силу поэтического слова, которая сильнее всех внешних испытаний (с. 340).

*Александр Уланов*

*Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».*

*Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.*

Александр Агапов, Олег Лекманов, Илья Симановский

## Ерофеев глазами

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_387

**Венедикт Ерофеев и о Венедикте Ерофееве /**  
Сост. О. Лекманов, И. Симановский.

М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 616 с. — 1000 экз. —  
(Научное приложение. Вып. ССXXX).



*Редакция НЛО предложила мне написать рецензию на сборник о Венедикте Ерофееве, я же в ответ предложил подготовить интервью с его составителями — материалы этого жанра уже появлялись в новой рубрике журнала. Мне показалось важным, пусть коротко и в рамках заявленной темы, поговорить об изучении Ерофеева вообще, создав таким образом прецедент: насколько мне известно, это первая такая дискуссия в научном журнале. Разговор, проходивший в формате обмена электронными письмами, начался 23 февраля 2022 г., а возобновился по понятным причинам лишь несколько дней спустя. Эффект, возникший из-за этого разрыва, мне тоже показалось важным сохранить.*

**Александр Агапов:** Дорогие коллеги, предлагаю начать с разговора о структуре сборника. Материалы в нем распределены по трем разделам. В первом разделе («Венедикт Ерофеев») помещены расшифровки нескольких интервью с писателем, а также расшифровка его беседы со слушателями на литературном вечере у Александра Кривомазова и автобиография, написанная Ерофеевым при поступлении в МГУ. Второй раздел («...и...») отдан переписке и еще одной архивной публикации — личного дела Ерофеева из Орехово-Зуевского педагогического института. Наконец, третий раздел («...о Венедикте Ерофееве») — это подборка разнообразных текстов о Ерофееве: от первых рецензий на «Москву — Петушки» в эмигрантской печати до недавних научных статей, в том числе написанных специально для сборника. Такое распределение материалов кажется не самым очевидным решением — можно было бы просто разделить книгу на две части, условные «Биографию» и «Творчество», или, наоборот, сделать чуть больше разделов: «Интервью», «Переписка» и т.д. Почему вы выбрали именно такую, трехчастную, структуру? Чему она служит? Что она должна сказать о сборнике или, может быть, о его герое — Венедикте Ерофееве?

**Олег Лекманов:** У нас изначально было много уже готового или потенциально готового материала для нового издания биографии Ерофеева (он был собран в пер-

вую очередь Ильею)<sup>1</sup>. Кроме того, мы хотели представить в сборнике самые показательные работы о творчестве Ерофеева в целом и о «Москве — Петушках» в частности (это получилось не идеально из-за проблем с копирайтом). Плюс поместить там несколько новых работ. И когда мы составили примерное содержание сборника, все как-то само распределилось по трем разделам. И уже тогда пришла в наши головы идея, что мы пробуем показать читателю Ерофеева с разных сторон: вот элементы автопортрета, а вот он глазами близких людей, а вот филологи и писатели смотрят на него и его тексты с третьей стороны.

**Илья Симановский:** Идея окончательной композиции принадлежит Олегу, я ее просто поддержал. Добавлю только, что мы начали обсуждать возможный состав и концепцию сборника еще осенью 2018 г. и с ходом времени все несколько раз менялось. Изначально была, например, мысль включить в сборник один из неопубликованных дневников Венедикта Ерофеева, сопровождаемый нашим комментарием. Эта идея не осуществилась по не зависевшим от нас причинам, однако потом я, выражаясь пафосно, поблагодарил судьбу, что мы почти сразу были вынуждены ее отвергнуть. Дело в том, что мы недооценили объем работы по комментарию и силы, которые надо было на это бросить (а предполагалось взять один из самых объемных дневников). Только когда мы взялись за комментирование писем, стало очевидно, что там нужно комментировать буквально каждую строчку, для чего проводить и библиографические, и биографические изыскания. Так что возьмись мы еще и за это, не знаю, во-первых, успели бы уложиться в сроки, а во-вторых, дневник вместе с комментарием и по объему, и по смысловому весу дал бы сборнику сильный крен, который едва ли получилось бы уравновесить.

**А.А.:** Получается, что сборник о Ерофееве — это в известном смысле продолжение работы над биографией (и может быть, ее промежуточный итог, если учесть, что вы, насколько я знаю, готовите сильно расширенную версию «Постороннего»)? Почему это интересно: мне действительно видится некоторая связь между написанной вами биографией и сборником именно в подходе к организации материала. «Посторонний» имеет отчасти калейдоскопическую структуру: образ героя, Ерофеева, должен складываться на пересечении различных точек зрения, впечатлений людей его знавших, которые, как вы пишете в предисловии к книге, «и должны будут составить его целостный и меняющийся со временем портрет». Себе же вы отводите «роль отборщиков, тематических классификаторов, а также проверщиков всего этого материала на фактологическую точность». В предисловии же к сборнику вы, постулируя загадочность фигуры Ерофеева, ставите себе цель организовать материал так, чтобы «у читателя была возможность увидеть автора поэмы с разных сторон и в разной подсветке». Насколько справедливо такое сопоставление? И главное, что мне хотелось бы понять: что стоит за этим подходом? Это просто удобный способ организации сложного и разнородного материала или все-таки нечто большее? Можно ли это назвать исследовательским методом?

**О.Л.:** Я бы ответил вот как. Ерофеев сборника априори более загадочная фигура, чем Ерофеев в «Постороннем», и связано это отчасти с эволюцией наших взглядов на него, отчасти — с несовпадающими задачами этих двух книг. Глупо же писать биографическую книгу о человеке и не только не попытаться поставить вопрос

---

1 Речь идет о биографии Венедикта Ерофеева, вышедшей в 2018 г.: Лекманов О., Свердлов М., Симановский И. Венедикт Ерофеев: посторонний. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2018.

о том, что это был за человек, но и не предложить вариант ответа. Составляя сборник, мы от этой мучительной задачи (особенно в случае с ускользающим от любой интерпретации Ерофеевым) были избавлены. Вот вам разные взгляды на него, а вы уж сами решайте, какой ракурс вам больше подходит. Что же касается монтажа цитат в «Постороннем», то я этот метод опробовал еще в своих биографических книгах о Манделъштаме и Николае Олейникове (вторая была написана в соавторстве с Михаилом Свердловым), а Илье этот метод вроде бы тоже пришелся по душе. Резоны состояли прежде всего в том, чтобы, во-первых, дать читателю возможность увидеть Ерофеева именно что «разными глазами», во-вторых, просто собрать в книге свидетельства хорошо знавших его людей, которые, к сожалению, уходят (с момента выхода «Постороннего» многие, увы, ушли), и, в-третьих, столкнуть разные точки зрения на Ерофеева, и чтобы из этих столкновений родились какие-то новые смыслы. Мы постарались не обойти ни одной «больной» биографической проблемы, связанной с Ерофеевым, — (псевдо)антисемитизм, взаимоотношения с женщинами, пьянство и проч. — и обязательно (только коротко) высказаться по каждой из этих проблем самим. Судя по рецензиям важных для нас людей (по вашей в первую очередь)<sup>2</sup> получилось не все и не идеально, но исходная идея была такая.

**И.С.:** К созданию «Постороннего» я присоединился, когда его концепция была уже придумана Олегом и Михаилом и была написана — в первом варианте — большая часть книги. Потом текст при моем участии существенно менялся, но общая перспектива взгляда на героя и подход к организации материала остались практически неизменными. Что же касается замечания, что работа над сборником в своем роде продолжение работы над биографией, — это, конечно, правда. И несмотря на то что я уже, пожалуй, не вижу расширенного «Постороннего» конечной точкой в своей работе, связанной с Ерофеевым, эта цель остается важнейшим маяком, определяющим ее (работы) направление.

**А.А.:** Меня заинтересовало слово «эволюция». Ваш взгляд на Ерофеева между двумя книгами изменился? Он стал еще более загадочной фигурой?

**О.Л.:** Для меня да. Тот случай, когда накопление знаний не упрощает понимание, а усложняет. То есть я по-прежнему считаю, что метафора «постороннего» удачна. Ерофеев, действительно, был удивительно невовлеченным во множество жизненно важных для большинства людей процессов (притом что это у него не становилось позой почти никогда). И эксперименты (иногда очень жестокие) над людьми и над собой — тоже важнейшая, на мой взгляд, составляющая его жизни. И вероятно, можно даже сказать, что знаменитая ерофеевская тяга к систематизации вообще всего — это попытка как-то справиться со страшным хаосом, который правит всем в мире (причем он знает и понимает, что победить этот хаос невозможно, — об этом, по-моему, знаменитый фрагмент про икоту в «Москве — Петушках»). Но как только мы от этих общих и, кажется, верных положений переходим к разговору о поступках Ерофеева (а чаще — об отсутствии таких поступков), вся эта стройность оказывается иллюзорной и рассыпается.

**И.С.:** За эти почти пять лет, что я плотно занимаюсь Ерофеевым, менее загадочной фигурой он для меня не стал. Все это время я пытаюсь убедительно ответить себе

---

2 См.: Агапов А. [Рец. на кн.:] Лекманов О., Свердлов М., Симановский И. Венедикт Ерофеев: посторонний. М., 2018 // Новое литературное обозрение. 2019. № 155. С. 403—407.

на «главные» вопросы, связанные с его личностью, и до сих пор не нахожу удовлетворяющих меня ответов. Биографические и автобиографические материалы, появившиеся с момента выхода «Постороннего», — а их удалось собрать и изучить множество, и регулярно добавляется что-то еще, — с одной стороны, почти не прояснили «загадку Ерофеева», с другой, кажется, внесли важные уточнения в наши формулировки. Уже понятно, что о многом в новой версии биографии мы напишем иначе. И вместе с тем (парадоксально?) мне кажется, что в итоге наш магистральный, что ли, взгляд на героя изменится относительно слабо. В корне всего, мне кажется, характерная амбивалентность Ерофеева, удивительным образом сочетаемая с цельностью его взглядов и определенности его отношения к жизни. Определенность в принципиальной неопределенности — может быть, так. А может, эта формула — глупость, и дело в другом. Я продолжаю думать над этим.

**А.А.:** Зацеплюсь еще за фразу о Ерофееве «разными глазами». В биографии меня смутило некоторое количество как будто не слишком значимых, случайных свидетельств. Так ли уж важно, например, что одна знакомая Ерофеева запомнила его как «человека милого и совершенно асексуального», а для другой он был лишен «эротического куража»? В какой мере это факт о Ерофееве, а в какой — о мемуаристе? В сборнике же меня смутило другое: третий раздел, в котором Ерофеев «увиден глазами профессионально пишущих людей», как будто функционально равен первым двум, в которых мы смотрим на Ерофеева его собственными глазами или глазами его корреспондентов. Получается, что точка зрения, к примеру, Н.А. Богомолова функционально равна точке зрения влюбленных в Ерофеева женщин, а все они нужны для того, чтобы попробовать понять загадку Ерофеева. Не слишком ли это радикальное уравнение разных взглядов?

**О.Л.:** Любой, кто решается писать мемуары о ком-нибудь, создает ведь и автопортрет, да? Поэтому я, например, постараюсь, если с ума на старости лет не сойду, от писания воспоминаний уклониться. Однако как раз приведенный вами пример, как мне кажется, может быть дополнен достаточно многочисленными свидетельствами и с той, и с другой стороны (здесь сложный этический вопрос, мы не всеми такими свидетельствами воспользовались и воспользуемся), и это, по-моему, очень важно для характеристики личности Ерофеева. Я бы сформулировал так: нам (ну, может быть, в данном случае мне) было важно послать читателю хотя бы и не очень внятный сигнал: такая тема есть, и она важна, а лет через двести, возможно, кто-нибудь об этом напишет подробнее. Что же касается второй части вопроса — вы отчасти правы, и взгляд Николая Алексеевича Богомолова на Ерофеева совсем другой и совсем по-другому, в другой просто плоскости выраженный, чем взгляд, например, Вадима Тихонова. Это разные плоскости и, соответственно, разные языки и проч. Но здесь, как мне кажется, нас спасает и оправдывает просто здравый смысл, который, как мы надеемся, имеется у читателя. Всякому понятно, что личные мемуары и научная статья — это абсолютно разные жанры, в общем знаменателе у которых Венедикт Ерофеев (как человек в первом случае и как автор во втором, такие Венечка и Венедикт Васильевич). Уверен, вы обратили внимание и на то, что материалы третьего раздела разнородны: с одной стороны — научные статьи, с другой — писательские отклики. И здесь тоже нарушение строгой логики, но, по-моему, ничего страшного в этом нет.

**А.А.:** Меня смутило, конечно, не то, что вы касаетесь темы сексуальной (не)привлекательности Ерофеева (и в любом случае вы делаете это, мне кажется, максимально деликатно), а то, насколько те или иные свидетельства релевантны. Боюсь,

что мы слишком отклоняемся от темы, но все-таки попробую привести вот такой пример, чтобы было понятно, что я имею в виду. Когда я учился на первом курсе, я был на встрече с Андреем Битовым, и у меня, конечно, остались какие-то достаточно яркие воспоминания о том дне. Но делает ли это меня мемуаристом? Мне кажется, нет: очевидно, что мои воспоминания о том вечере — факт моей биографии, а не биографии Битова.

Но давайте, в самом деле, вернемся к сборнику. Вы правы, что в третьей части представлены очень разнородные тексты: это и короткие рецензии, и научные статьи, и тексты скорее эссеистического характера, и действительно писательские отзывы, написанные скорее «на случай». Согласен, что все они служат тому, чтобы дать такой импрессионистический портрет автора. Но в любом случае, хотим мы этого или нет, такая подборка воспринимается как своего рода ерофееведческий канон. Насколько он, на ваш взгляд, полон? Речь не о том, чего не хватает в этой подборке из написанного, а что должно быть написано в будущем. Иными словами, что еще мы не знаем о Ерофееве?

**И.С.:** Мне представляется самоочевидным чудовищный дисбаланс между многочисленными публикациями о «Москве — Петушках» и практически полным отсутствием работ, посвященных другим текстам Ерофеева. Конечно, «Москва — Петушки» — самая известная вещь Ерофеева и мало кто поспорит с тем, что это вершина его творчества. Но, как говорится, не до такой же степени. Лично мне не хватает ответов на самые простые, «детские» вопросы. Как писалось то или иное произведение? Где, как долго, что послужило отправной точкой? Где в нем чистый вымысел, а где документальный след? Как его комментировали сам Ерофеев и современники? Да, можно найти какие-то обрывки информации, но, как правило, не более того.

Взять, например, историю с эссе, которым Ерофеев отозвался на Нобелевскую премию Иосифа Бродского. Я наблюдаю за тем, как этот текст регулярно всплывает в социальных сетях и под ним каждый раз возникают предсказуемые комментарии. Одни пишут в духе «ну и народ у нас», аксиоматично полагая, что реплики о Бродском, из которых Ерофеев строит свой коллаж, действительно принадлежат знакомым автору (как он сам утверждает) и дают релевантную картину российского общества. Другие столь же категорично пишут, что «Ерофеев все выдумал» и этот текст не более чем остроумное упражнение в стиле. Где работа (статья, комментарий, предисловие, что угодно), в которой поднималась бы эта тема? Есть ли текст, в котором проговорены хотя бы самые очевидные для знакомых с биографией писателя вещи, — например, что за определением «крайне правый католик» стоит Владимир Муравьев, а инициалами Б.С. обозначен Борис Сорокин? (Может быть, кстати, такой текст и существует, но тогда он малоизвестен.) Читал ли эссе сам Бродский и как на него отреагировал, а если не читал, то почему? Опрашивал ли Ерофеев своих знакомых на темы Бродского и Нобелевской премии или же эти отклики, — а может быть, часть из них — были известны ему ранее и имеют другой контекст? На часть из этих вопросов я ответить могу, на часть не могу, но, как бы то ни было, отсутствие таких публикаций просто-таки зияет, и иногда мне начинает казаться, что изучение Ерофеева толком еще не начиналось. Мне сейчас пришел в голову такой образ: сравнительная изученность «Москвы — Петушков» и остального Ерофеева похожа на ночной снимок России из космоса, где столица и еще несколько городов горят множеством огней, а остальная огромная площадь вообще почти не освещена.

**О.Л.:** Как однажды написал нелюбимый Ерофеевым автор, «чего нихватишься — ничего нет». Я, конечно, преувеличиваю, есть несколько в разной степени прекрас-



ных разборов «Москвы — Петушков» (особо выделю работы О.А. Сedaковой и Ю.И. Левина), но ведь про «Вальпургиеву ночь» такого сказать нельзя. Нет, между прочим, хорошего комментария к «Москве — Петушкам», потому что комментарий Э. Власова (при всем уважении) — это такая братская могила, в которую сложены имеющие и совсем не имеющие отношения к делу цитаты. Нет работ на разные напрашивающиеся темы, например «Ерофеев и Стерн». А главное, нет нормального издания записных книжек (не считать же те, что были подготовлены А. Яблоковым), не говоря уже о том, что многие записные книжки не изданы вообще. Про это вы, Александр, лучше меня знаете: подготовка к печати полного корпуса ерофеевских дневников — работа на десять-пятнадцать лет жизни (при условии, что ничем другим заниматься не будешь). Огромное количество имен, цитат, намеков и прочего в том же духе. То есть это мог бы быть интереснейший документ об эпохе, а не только о самом Ерофееве, но кто за это возьмется? Я бы (если бы не устал уже от Ерофеева смертельно), испросив разрешения у Романа Давидовича Тименчика, наверное, пошел бы по тому же пути, по которому он сейчас идет, комментируя записные книжки Ахматовой. Составил бы большой том — аннотированный именной указатель к уже изданным записным книжкам с цитатами из неизданных. Но это все мечты, боюсь, трудно воплотимые в жизнь.

**А.А.:** Кажется, это тот редкий случай, когда мы согласны даже в мелочах: я тоже считаю, что статья Левина — это лучшее, что написано о «Москве — Петушках». И конечно, я согласен с тем, что «чего ни хватишься — ничего нет». Отчасти отвечая на реплику Ильи — как вы знаете, я несколько лет назад пытался подготовить сборник сочинений Ерофеева, куда в том числе должен был войти текст о Бродском. Это не получилось сделать по разным причинам, но главная была в том, что я быстро понял: чтобы сделать нормально, нужно начинать все с самого начала, а это работа почти неподъемная. Ерофеев — это буквально целина. Ну, что говорить, у нас даже текстов нет, даже «Москвы — Петушков», которые сейчас печатаются в абсолютно фантастическом виде, с кучей ошибок и так далее. Вот незаконченная (на самом деле точнее говорить: ненаписанная) пьеса Ерофеева «Диссиденты» и сейчас печатается как текст Ерофеева, хотя я в свое время выяснил (не без помощи Ильи, кстати), что этот текст, за исключением нескольких страниц, Ерофееву не принадлежит.

Но давайте вернемся к «канону». Мне пришла в голову такая мысль: разнородность текстов объясняется не только желанием показать Ерофеева «разными глазами», но и состоянием этого самого «канона». Поскольку ерофееведение, за исключением некоторых отдельных текстов, представляет собой одну большую лакуну, то и «канон» на самом деле оказывается не каноном, а историей рецепции. Это справедливое утверждение, как вам кажется?

**О.Л.:** Я согласен хотя бы потому, что все-таки прошло очень мало времени и канон «ерофееведения» просто не успел сформироваться. Я когда предлагал Илье ту или иную статью в сборник, мысленно ставил себя на место условного аспиранта или студента и прикидывал: даст мне что-нибудь чтение этой статьи или нет? И если ответ был положительным, статья мой «барьер» преодолевала. Это, конечно, не касается писательских откликов. Честно скажу, что текст Пелевина, например, кажется мне завиральной ерундой, но тут критерий другой: является ли Пелевин важным участником современного литературного процесса? Ответ: да, является. Значит, его завиральную ерунду включаем.

**А.А.:** И надо сказать, эту функцию — не канона, а истории рецепции — третий раздел сборника выполняет блестяще, на мой взгляд.

Коллеги, мы начинали этот разговор при одних обстоятельствах, а заканчиваем при других, и обычный при переписке временной разрыв между репликами, в нормальной ситуации незаметный, бесшовный, сейчас зияет бездной едва ли преодолимой. Притворяться, что ничего не произошло, в этой ситуации невозможно, поэтому в заключение я хочу, во-первых, сломать, если угодно, четвертую стену, а во-вторых, попытаться зафиксировать прямо здесь, в тексте, и этот временной разрыв между началом разговора и его концом, и уникальность момента.

Мне кажется, мы более-менее поняли, как можно писать стихи после Освенцима; теперь, вероятно, нам предстоит понять, как можно (и можно ли вообще) говорить о русской литературе, вообще говорить и писать по-русски. Я уверен, что мы рано или поздно найдем ответ и на этот вопрос, но прямо сейчас я, признаюсь, ответа не знаю. Есть ли он у вас?

**О.Л.:** Все эти дни мысленно твержу строки из стихотворения Ходасевича «Второго ноября»:

Дома

Я выпил чаю, разобрал бумаги,  
 Что на столе скопились за неделю,  
 И сел работать. Но, впервые в жизни,  
 Ни «Моцарт и Сальери», ни «Цыганы»  
 В тот день моей не утолили жажды.

Я в очень многих вполне трагических ситуациях своей жизни утешался работой, нырял в нее, и она меня спасала. Сейчас — не могу. И не потому, что не вижу больше смысла в том, что делаю, а потому, что чувство стыда, позора и ужаса настолько сильное, что не дает сосредоточиться ни на чем.

**И.С.:** Я такого вопроса перед собой не ставлю. История человечества в значительной степени представляет собой хронику войн и расправ. Культуру это не отменяет, она идет более или менее параллельно. Ни немецкий язык, ни Гейне, ни Гете, ни Белль, ни Ремарк, ни Ницше, ни Вагнер из нее не вымараны. Это правильно. А ведь там был геноцид.

Мне, как и большинству моих родных и друзей, сейчас морально очень тяжело. Бесконечно читаешь новости и трудно переключиться на работу. Впереди ничего хорошего пока не видать. Но я уверен, что надо продолжать начатое дело, по крайней мере пока мы не нашли себе лучшего занятия. И еще я хотел бы процитировать «Вальпургиеву ночь» Ерофеева, звучащую сейчас пугающе актуально:

Миротворнее нас — нет среди народов. Но если они и дальше будут сомневаться в этом, то в самом ближайшем будущем они и впрямь поплатятся за свое недоверие к нашему миролюбию. Ведь им, живоглотам, ни до чего нет дела, кроме самих себя. Ну, вот Моцартова колыбельная: «Спи, моя радость, усни... Кто-то вздохнул за стеной — что нам за дело, родной? Глазки скорее сомкни». И так далее. Им, фрицам, значит, наплевать на чужую беду, ни малейшего сочувствия чужому вздоху. «Спи, моя радость...» Нет, мы не таковы. Чужая беда — это и наша беда. Нам дело есть до любого вдоха, и спать нам некогда. Мы уже достигли в этом такой неусыпности и полноточности, что можем лишить кого угодно не только вдоха, тяжелого вдоха за стеной, — но и вообще вдоха и выдоха.

И далее — про подводные лодки в степях Украины и русскую нацию, которая чувствует себя как у Антихриста за пазухой. И про санкции:

— Так вот, они обрекают нас на нефтяной голод. А нам — наплевать. Зачем она, собственно, нам нужна, эта нефть? Может, тебе, Витя, она нужна?

— В гробу я ее видал.

— Даже Вите она не нужна. Мы ее заменим чем-нибудь, эту поганую нефть.

Этот разговор, напомню, происходит в сумасшедшем доме. Читайте Венедикта Ерофеева.

# Хроника научной жизни

## Международная научная конференция «В.В. Набоков и трансатлантические связи в американской и европейской культуре»

(СПбГУ, 14–16 мая 2021 года)

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_395

Научная конференция, посвященная трансатлантическим связям европейских и американских литератур, проводится в СПбГУ уже во второй раз. Ее целью является объединение усилий специалистов в области англоязычных и европейских литератур, а также славистов для обмена знаниями о культурных трансферах в таком обширном географическом ареале, как Северная Атлантика. Феномен отчасти наднациональной, трансатлантической культуры складывается в самом начале XX века, когда начинается американская культурная эмиграция, активно развивающая свою деятельность в европейских столицах (Лондон, Париж). Первое поколение американских интеллектуальных эмигрантов, представители «высокого модернизма» и авангарда (Э. Паунд, Т.С. Элиот, Г. Стайн), отправляются в Европу в поисках дальних традиций и метафизических оснований складывающейся в их творчестве радикальной поэтики. В то же время они «заражают» европейцев новыми идеями, создавая литературные сообщества, кружки, салоны и художественные журналы. При этом полученный «европейский» опыт, новые векторы, выработанные совместно с европейцами, часто транслируется обратно в США. Этот процесс захватил не только реформаторов литературы, но и писателей-традиционалистов, которые также нередко совершали трансатлантические рейды. К концу 1930-х трансатлантическая культура идет на убыль, но тем менее запущенные ею импульсы сохраняются и в Европе, и в Америке и проявляются в текстах литераторов более поздних поколений. Программный комитет конференции (А.А. Аствацатуров, Ф.Н. Двинятин, Д. Иоффе, В.В. Фещенко, Ж.Р. Двинятина) поставил перед участниками задачу проследить и описать возможные трансатлантические трансферы американских и европейских литераторов, а также сюжеты, связанные с европейским «элементом» в литературе Америки и американским — в литературах Европы. Если первая конференция, проведенная в 2019 году, в основном затрагивала проблемы американских модернистов и фигур, близких к их кругу, то нынешняя была в большей степени ориентирована на Европу и на те примеры трансатлантического взаимодействия, которые не являются столь очевидными и отрефлекслированными гуманитарным знанием (К. Гамсун, Ф. Пессоа, Т. Манн,

Й. Рот, С. Дубровский, Г. Аполлинер, Э. Ауэрбах, Л. Витгенштейн). Тем не менее американский контекст был одним из самых важных и неустрашимых в данном разговоре и включил в себя таких фигур как Э. Паунд, Т. Драйзер, Ш. Андерсон, Дж.Д. Сэлинджер, Фрэнк О'Хара, Д.Ф. Уоллес и многих других. В центре внимания оказалось и русское поэтическое наследие последних трех десятилетий в контексте его взаимоотношений с американской литературной традицией. Организаторы конференции также не могли оставить без внимания одного из самых интересных и проблемных участников трансатлантического трансфера — Владимира Набокова. Ему было целиком посвящено отдельное заседание, объединившее известных исследователей его творчества.

Первый день конференции был открыт докладом *Дениса Иоффе* (Брюссельский университет, Бельгия) «*Как устроена экономика культуры эпохи модернизма. К вопросу о сравнительном анализе поддержки культурных институций в США и Европе (включая Россию)*». Опираясь на фундаментальный труд Теодора Циолковского, разбиравшего «институции» немецкого романтизма, на исследования представителей так называемой новой критики культуры и экономики (Марк Шелл, Марта Вудманси), а также на идеи, сформулированные российскими гуманитариями (Теодор Гриц, Владимир Тренин, Михаил Никитин) в коллективном сборнике «Словесность и коммерция» (1929), Иоффе сделал попытку определить на американском, европейском и российском сравнительном материале основные узлы модернистской и авангардистской институциональности и ответить на вопросы, что такое экономика модернизма и как она вообще возможна. Отдельный аспект выступления был посвящен темам, связанным с «политикой» модернизма и авангарда.

Следующие три доклада, прочитанные в рамках секции «Трансатлантические контексты литературы США», были посвящены конкретным примерам, ситуациям, когда литература США осуществляла трансатлантический трансфер или обнаруживала в себе следы общего трансатлантического контекста.

*Татьяна Венедиктова* (МГУ) в докладе «*Рефлексии провинциалов: Чехов ("По делам службы") и Андерсон ("Пробуждение")*» сосредоточилась на сопоставлении двух программных текстов, которое позволило, по мнению исследовательницы, проблематизировать комплекс «провинциализма» в русской и американской культурах. Оба рассказа посвящены «пробуждению» (awakening) — то ли от постылой провинциальной реальности, то ли пробуждению и одновременно возвращению «обратно» и неизбежно в нее. Оба текста, подчеркивалось в докладе, ироничны и представляют описываемую ситуацию в разном освещении. Венедиктова заметила, что на протяжении XIX века русская и американская культуры страдали комплексом провинциализма, что проявлялось в ложном представлении о собственной несравненности и в навязчивом стремлении сравнивать себя с другим. В характерных самокритических ламентациях по поводу недостатка цельности, оригинальности, определенности в культурной жизни нации Венедиктова призвала увидеть двоящийся смысл. С ее точки зрения, подвижное, хаотическое смещение элементов может как тормозить культурное развитие, так и служить для него питательной почвой. Завершая свое выступление, докладчица отметила, что провинциальность одновременно социальная стигма и эстетический ресурс, работа с которым требует новых познавательных навыков и создает новые возможности.

*Григорий Кружков* (РГГУ, Москва) в докладе «*Роберт Фрост и Англия*» остановился на слабо изученном «английском» эпизоде жизни Роберта Фроста. Годы, проведенные в Англии, как убедительно показал докладчик, стали поворотным пунктом в жизни великого американца. В Англии Фрост нашел единомышленников, познакомился с Эдвардом Томасом, знаменитым британским писателем и поэтом, издал две книги, имевшие успех. В докладе подробно анализировались неко-

торые из самых известных стихов Фроста, написанных в Англии, в частности стихотворения «Березы» и «Другая дорога».

Выступление *Ольги Пановой* (МГУ) «*Теодор Драйзер и Советский Союз: вопросы и загадки*» было посвящено, казалось бы, известному эпизоду американской литературной истории, который многократно обсуждался как в России, так и в США. Однако в нем, как обнаружила докладчица, оказалось немало белых пятен и загадочных сюжетов. В частности, открытым остался вопрос, почему Госиздат так и не выплатил Драйзеру в 1927 году обещанный гонорар — тысячу долларов. Объяснение этому Панова обнаружила в неопубликованных письмах Рут Кеннел к Драйзеру в 1928 году: контракт с Госиздатом был подписан, но издавать первое собрание сочинений Драйзера решили в издательстве «Земля и фабрика», к которому договор не имел отношения. Другие вопросы о связях Драйзера с СССР оказались ничуть не менее интригующими. Как платили Драйзеру гонорары в СССР? Был ли на самом деле плагиат в книге «Драйзер смотрит на Россию»? Почему в СССР решили не издавать ряд книг Драйзера? Анализ мемуаров, переписки писателя, дневников и документов позволил Пановой дать ответы на все эти вопросы.

Работа секции «Литература США: трансатлантические векторы» в основном была сфокусирована на анализе фигур, так или иначе связанных с трансатлантическим модернизмом первой половины XX века. Так, *Ольга Соколова* (Трирский университет, Германия / ИЯз РАН, Москва) в докладе «*Эзра Паунд, вортицизм и трансатлантические векторы политики и семантические сдвиги в художественной практике*» рассмотрела взаимодействие поэтического и политического дискурсов в творчестве Э. Паунда. Докладчица выявила основные языковые приемы, благодаря которым реализовалась идея Паунда о повышении перформативного потенциала поэтического высказывания и эстетизации политического. В выступлении было отмечено, что в основе манифестации глубинных этимологических связей поэзии и политики, значимой для Паунда, была заложена идея новизны как творческого становления (*Make it new*), а также концепция поэзии как перформативного воздействия словом на адресата (*Literature is language charged with meaning*) и на обыденную реальность (*Literature is the pressure of reality, its news that stays news*). В семантическом аспекте, подчеркнула Соколова, постоянная смысловая динамика, выраженная в расширяющейся многозначности текстов, была заложена в концепции вортекса (*vortex*) и в направлении *вортицизм*. Многочисленные сдвиги фокуса, основанные на внутреннем семантическом противоречии между абстрактным и конкретным, первичным и метафорическим, синхронным и диахронным компонентами значения, были обозначены в докладе как «семантический вортекст», который приводит к преодолению границы между художественным и эмпирическим, обновлению поэтического языка и политической реальности.

*Анна Швец* (МГУ) в докладе «*Вещь в поэтике нью-йоркского имажизма*» продолжила разговор о трансатлантическом авангарде первой половины XX века, рассмотрев творчество группы поэтов, ассоциируемой с малотиражным журналом А. Креймборга «*Others*» (включая Э. Паунда, Э. Лоуэлл, О. Джоунза, А. Креймборга, У.К. Уильямса, С. Каннела). В фокусе внимания докладчицы оказался прием, заметный на материале корпуса публикуемых в журнале стихов: выражение аффективного состояния посредством указания на вещь, предмет быта. Описывая генезис поэтического сообщества журнала и рассматривая стихи в его контексте, докладчица пришла к выводу, что специфика сообщества и структур литературного быта подсказали речевую установку на дружескую, интимную коммуникацию, в рамках которой были оправданы недоговоренность, вынесение смысла в подтекст. Это обстоятельство и обусловило появление нового ключевого приема: использования референции к вещи как носителя переживания.

Ирина Головачева (СПбГУ) в докладе «Пророческое эссе Олдоса Хаксли *“Exile and Literature”* (1930) и трансатлантическая миграция» обратилась к еще одной важнейшей фигуре трансатлантической литературы первой половины XX века, — британцу Олдосу Хаксли. Головачева проанализировала недавно атрибутированное эссе Олдоса Хаксли, напечатанное в журнале «Wings» в 1930 году и содержащее перечень причин массового (нередко сезонного) переселения британских авторов за пределы Великобритании. Рассуждения Хаксли оказались интересны потому, что все названные им разнообразные причины отъезда или долгого отсутствия писателей на родине вошли в комплекс причин его собственного ежегодного и многомесячного проживания во Франции и Италии, но главное — его окончательного переселения в Калифорнию в 1937 году. В сущности, поселившись в Калифорнии, отметила докладчица, Хаксли приобрел все то, что приводил в качестве причин «добровольного изгнания английских литераторов»: солнце, сухой климат, приятный пейзаж, деньги. Однако в докладе была указана еще одна причина — возможность, как полагал Хаксли, плодотворно участвовать в пацифистском движении. Интеллектуальный климат Америки в этом смысле тоже оказался для Хаксли благоприятным.

Работу секции завершил доклад Андрея Аствацатурова (СПбГУ) «Сэлинджер и *“Откровенные рассказы странника”*», который был посвящен анализу влияния исихазма на проблематику повестей Сэлинджера «Фрэнни» и «Зуи». Докладчик предложил прочтение знаменитого исихастского текста «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу» сквозь призму повестей Сэлинджера и одновременно предъявил его как возможный ключ к этим повестям. Вместе с тем докладчик отметил, что Сэлинджер в своих текстах иронически обыграл исихастскую проблематику, показав превратности неверного прочтения Иисусовой молитвы, которую в одноименной повести продемонстрировала его героиня Фрэнни. Обнаружив ее ошибку, Сэлинджер, как отметил докладчик, тем не менее заново переутвердил идеал исихазма, соединив его с принципами теистического экзистенциализма С. Кьеркегора.

В рамках секции «Языковое письмо: русско-американские и американо-русские культурные переносы» были прочитаны доклады, затрагивающие проблемы языкового письма, связанные с американской и русской модернистской традицией. Так, Владимир Феценко (Трирский университет, Германия / ИЯЗ РАН, Москва) в выступлении на тему «В поисках поэтической функции: американское языковое письмо в русском контексте» обратил внимание на точки расхождений и совпадений в американском и русском лингво-ориентированном литературном письме. Лингвистические концепции русского футуризма («слово как таковое», «языководство» и т.д.) и русского символизма («поэзия языка» А. Белого) через теорию русского формализма проникли в теории и практики «языковой поэзии» 1970-х годов. Доклад был посвящен тому, как именно произошел этот культурный перенос. Кроме того, Феценко сопоставил связанные с языком концепции в теории и практике российских концептуалистов и метареалистов, с одной стороны, и концептуальное лингвоцентричное письмо в американской поэзии (Ч. Бернстина, Л. Хеджинян и др.) — с другой. Эти литературные движения, как утверждал докладчик, явились частью общего лингвистического поворота, который проявился в поэтической теории и эксперименте на нескольких этапах XX века.

Анна Родионова (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «Ника Скандиака и американская экспериментальная поэзия XX века» проанализировала способы высказывания русского поэта, живущего в Британии, Ники Скандиаки, языковую игру, связанную с метафизическими поисками, соотнеся ее с открытиями американской экспериментальной поэзии XX века, в частности представителей language school.

Проблему влияния *language school* на современную русскую литературу затронул в своем докладе «*Диалог language school и метареализма (на примере поэм “Sun” Майкла Палмера и “Нефть” Алексея Парщикова)*» Алексей Масалов (РГГУ, Москва). Отталкиваясь от замечания Марджори Перлофф, указавшей на различие подходов Палмера и Парщикова к поэтическому языку, докладчик отметил, что сходство и различие подходов Палмера и Парщикова аналогично сходству и различию Шарля Бодлера и Артюра Рембо, когда оба используют мифопозитику плавления как смерти. Но если первый включает ее в контекст критики товарного фетишизма и подрывной силы аллегории (по Беньямину), то второй — в контекст «ясновидения» и наблюдения «черных и холодных» вод капиталистической Европы. Так и поэма «Нефть» Парщикова, отметил Масалов, оказывается близка поэме «Sun» Палмера — как в изображении мира в застывшей катастрофе, в распаде языка, так и в политическом измерении.

В отличие от своих коллег Ян Пробштейн (Колледж Туро, США) в докладе «*Влияние европейского и русского авангарда и модернизма на нью-йоркскую школу поэзии*» продемонстрировал обратный маршрут трансатлантического движения. Основное внимание докладчик уделил творчеству поэтов первого поколения нью-йоркской школы поэзии: Джону Эшбери, Кеннету Коху, Фрэнку О’Харе и Джеймсу Скайлеру. Эти поэты, по замечанию Пробштейна, в своих ранних опытах отталкивались от поэзии авангарда предыдущего поколения, в особенности Аполлинера, кубистов, сюрреалистов, но затем каждый из первоначальной четверки выработал свою неповторимую манеру письма. Джон Эшбери, как было отмечено в докладе, использовал в названии своей дебютной книги «Некоторые деревья» аллюзию на Пастернака, а Фрэнк О’Хара работал с аллюзиями на тексты В. Маяковского, В. Шкловского и В. Хлебникова. Работа секции завершилась беседой Чарльза Бернстина (Университет Пенсильвании, США) и Яна Пробштейна, обсуждивших проблемы поэтики авангарда и характер развития трансатлантических связей в авангардной поэзии XX века.

Первый день конференции закончился часовой лекцией Марджори Перлофф (Стенфордский университет, США) «*Слово как таковое: от Хлебникова до современного американского авангарда*», которая представила широкую панораму траекторий западных авангардных движений в XX веке в их корреспонденциях с русским авангардом и концепцией «слова как такового». После обзора авангардных движений в первой части выступления докладчица обратилась к примерам из «языковой поэзии» как неоавангардного течения в американской литературе 1970—1980-х годов. Были изложены основные принципы «языкового движения» и было показано, как оно развивалось за последние двадцать лет. Языковая поэтика, тесно связанная с французской постструктуралистской эстетикой и марксистской идеологией, постепенно ассимилировалась в мейнстрим, а ее стилистические особенности были поглощены более традиционными формами, по мнению Перлофф. Наконец, в последней части доклада было представлено поэтическое творчество бразильских конкретистов братьев Де Кампос, использующих в своих текстах и перформансах наследие русского авангарда (в частности, Родченко и Малевича).

Второй день конференции, посвященный европейской литературе в трансатлантическом контексте, открыл доклад Елены Пенской (НИУ ВШЭ, Москва) «*“Америка” в творческой практике Вс. Некрасова и его круга: вибрации концепта*». Доклад отталкивался от рефлексии Эрика Булатова, художника и одного из ближайших друзей Вс. Некрасова, над тридцатилетним опытом взаимодействия с американским арт-рынком. Согласно Булатову, и для него, и для Вс. Некрасова Америка является частью трансгрессивной практики. В докладе была предпринята



попытка описать эту практику как систему, в которую входит, во-первых, «классификация впечатлений»: мемуарные фрагменты, зафиксированные в интервью и публицистических текстах Вс. Некрасова (об американских фильмах, военных и послевоенных, спектаклях, джазе, о гуманитарной помощи, вкусовых ощущениях, связанных с американскими посылками, о культурных событиях и пр.). Во-вторых, эта система отсылает к поэтической и политической экспертизе, выраженной, например, в сопоставлении культурных и литературных функций Джека Мэтлока, вице-консула, посла США в СССР, лианозовца «энного призыва» по Вс. Некрасову, и Джеральда Янчека, исследователя, переводчика, составившего сборник «100 стихотворений Вс. Некрасова». Докладчица пришла к выводу о том, что опыт языковой трансгрессии формулируется Вс. Некрасовым в обсуждении сюжетов и фигур, олицетворяющих для него концепт Америки.

*Ирина Лагутина* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*“Мимесис” Эриха Ауэрбаха и американская историография: случай Хейдена Уайта*» обратилась к исследованию влияния методологии сравнительного изучения литератур Э. Ауэрбаха на формирование американской историографии, в частности теории исторического нарратива Х. Уайта. Американский историк, который неоднократно ссылаясь на немецкого литературоведа, называл его «Мимесис» моделью «современного историзма». Для выявления методологического влияния докладчица провела сопоставительный анализ концептуальных для обоих ученых понятий, таких как «dargestellte Wirklichkeit / representation of reality», «фигура», «эстетический историзм» и др.

Следующие три доклада были посвящены проблеме репрезентации Старого Света в творчестве европейских писателей конца XIX — первой трети XX века. *Андрей Юрьев* (РГИСИ, Санкт-Петербург) в докладе «*Кнут Гамсун и Америка*» размышляет о динамике отношений норвежского писателя с американской культурой. «О духовной жизни современной Америки» (1889) — одна из первых книг Гамсуна, принесших ему широкую известность в Скандинавии, а вскоре и за ее пределами. Основываясь на собственном опыте жизни в Штатах (1882—1884, 1886—1888), писатель подверг резкой критике идеализированные представления соотечественников о Новом Свете. Докладчик подчеркнул, что не всегда обращается внимание на то, что Гамсун, иронизируя над американской демократией, литературой, искусством или господствующей в обществе аксиологией, дал косвенную критику тех черт норвежского менталитета, которые роднят его с американским (провинциализм и безусловное доверие к религиозным авторитетам). Со временем Гамсун пересмотрит свое тотальное отрицание американской культуры, признает значимость творчества ряда американских писателей XX века, но его отношение к американскому капитализму в целом останется неизменным.

Проблематизации отношений с Новым Светом был посвящен следующий доклад — *Алексея Жеребина* (РГПУ, Санкт-Петербург) «*Антиамериканская утопия Йозефа Рота*». В романе Й. Рота «Иов» (1930) повествуется о жизни русского еврея Менделя Зингера. После эмиграции в Америку он переживает судьбу библейского страдальца — жестокие испытания веры и на самом краю отчаяния чудесное спасение. На этом материале докладчик ставит вопрос о конфликте социальности и культуры, которые не только взаимообусловлены, но и развиваются в резком противоречии друг с другом. Герой Рота — носитель еврейской идеи сопротивления социуму — остается на стороне культуры. Он проходит разрушительное испытание Америкой, и только заложенная в основу романа мифологическая модель Иова обеспечивает счастливый конец — торжество религиозно-эстетической утопии.

Проблема национального кода была затронута в докладе *Алексея Вольского* (РГПУ, Санкт-Петербург) «*“Американский код” в новеллах Т. Манна “Тонио Крёгер”*»

и «Обманутая»». В интеллектуальной прозе Томаса Манна важную смысловую роль играет национальная идентичность персонажей. Принадлежность к той или иной нации у Манна всегда символична и является своеобразным художественным кодом. Значение национального символа раскрывается в поле напряжения между природой и духом, дуализм которых определяет, по Манну, специфику как всей немецкой культуры, так и его собственный художественный мир. Особое место в его творчестве занимает «американский код». В докладе была проанализирована смысловая эволюция американского кода от ранней новеллы «Тонио Крегер» до последней новеллы «Обманутая».

Лариса Муравьева (СПбГУ) в докладе «Американские истоки французского автофикшна» обращается к возникновению концепта «автофикшн» и сравнивает «автобиографические» теории С. Дубровского и Р. Федермана. Несмотря на то что автофикшн на протяжении долгого времени рассматривается как исключительно французский жанр, возникновение теоретической дискуссии вокруг автофикшональных повествований принадлежит не только французскому полю. Первый роман, по отношению к которому был введен неологизм «автофикшн», был написан в трансатлантическом режиме: французский писатель еврейского происхождения Серж Дубровский создавал свою экспериментальную автобиографию «Fils» с 1970-го по 1976 год между Парижем и Нью-Йорком. Будучи преподавателем французской литературы в Нью-Йоркском университете, отец автофикшна привнес в свою поэтику часть тех проблем, которые широко обсуждались в 1970-е годы в кругах американской литературной теории — в частности, из области теории вымысла. Параллельно опытам Дубровского в США к переосмыслению границ традиционной автобиографии обращается франко-американский писатель еврейского происхождения Реймон Федерман, в чьем манифесте «Surfiction» (1973) рефлексировались границы реальности и вымысла и ставится под вопрос возможность репрезентации автобиографического опыта. Анализируя автокритические теории С. Дубровского и Р. Федермана, докладчица показывает, что на заре своего появления автофикшн существовал как распределенный между двумя континентами проект, связанный не столько с трансформацией автобиографического жанра, сколько с литературной рефлексией травмы через особую концепцию вымысла.

Франко-американскую проблематику развивает Анастасия Петрова (СПбГУ) в докладе «Гийом Аполлинер и Солт-Лейк-Сити: откуда во французском романе XX века американцы?». Роман Г. Аполлинера «Сидящая женщина» («La femme assise»), опубликованный посмертно в 1920 году, имеет подзаголовок «Хроники Франции и Америки». Аполлинер решает поговорить о США, где никогда не был, по трем причинам: во-первых, большую часть жизни лишенный гражданства Аполлинер представлял себя гражданином мира и часто описывал в текстах людей самых разных национальностей, что можно рассматривать как его творческий прием, с помощью которого он строил свой «Вавилон», универсальную вселенную. Во-вторых, Солт-Лейк-Сити рассматривался как повод поговорить о многоженстве и любви в разных ее проявлениях. В-третьих, Америка для Аполлинера олицетворяет то самое «новое сознание» и прогресс, о котором он написал трактат «Новое сознание и поэты» (1918).

К истории латиноамерикано-советских контактов обратилась Виктория Попова (ИМЛИ РАН, Москва) в докладе «Париж — Мадрид — Москва: из истории творческих поисков Сесара Вальехо в Старом Свете». Перуанский поэт, писатель, общественный деятель Сесар Вальехо большую часть жизни провел в эмиграции — во Франции и Испании, но на рубеже 1920—1930-х годов начал активное сотрудничество с СССР и посетил Россию в 1928, 1929 и 1931 годах. Итоги этих поездок воплотились в репортажах, письмах, двух книгах об СССР («Россия, 1931.

Размышления у стен Кремля» и «Россия перед вторым пятилетним планом»), эссе и пьесах. В докладе была реконструирована история переписки Вальехо, вернувшегося из СССР в 1931 году, с советским литературным функционером, членом Международного объединения революционных писателей, испанистом Ф.В. Кельиным, раскрыты мотивы перуанского писателя вернуться в Советский Союз и выявлены причины молчания его московского корреспондента. После 1935 года, как показывает докладчица, Вальехо не поддерживал общения с СССР, однако изучение его советской переписки может дополнить, углубить и расширить исследование творчества С. Вальехо и издательской судьбы его произведений в России.

Историю португало-американских поэтических контактов прослеживает *Ирина Хохлова* (СПбГУ) в докладе «*Фернандо Пессоа и Уолт Уитмен*». Фернандо Пессоа вошел в историю мировой поэзии как автор уникального эксперимента — создания гетеронимной поэтики, основанной на деперсонализации и интеллектуализации. Пессоа создает поэтов-гетеронимов — таких лирических героев, которые обладают полной независимостью от автора и от своего имени общаются с миром. Пытаясь моделировать творческий процесс, Пессоа обращается к поэзии Уолта Уитмена и наделяет своих гетеронимов — певца современности Алваро де Кампуша и буколического поэта Алберто Каэйро — космическим ощущением реальности, заимствованным от Уитмена. Свобода выражения эмоций и мысли, максимальная полнота ощущений характерны для чувства жизни Уолта Уитмена. Пессоа делает своего лирического героя носителем уитменовской идеи взаимосвязи всего существующего в Универсуме и желания постичь эту связь, приобщиться к ней. В докладе были проанализированы поэма «Триумфальная ода» Алваро де Кампуша, уитменовская по своему сценарию, обилию образов и по способу их сцепления, и поэма «Приветствие Уолту Уитмену», в которой португальский поэт идентифицирует себя с Уитменом, однако попытка их сближения не спасает Пессоа от самого себя, пронизанного трагическим ощущением жизни.

В совместном докладе *Лилии Хабибуллиной* и *Зульфий Зиннатуллиной* (КГУ, Казань) «*Гендерная пара англичанин — американка в английской литературе XX века*» была рассмотрена репрезентация национальных отношений через гендерные пары. Гендерная символизация национального — это хорошо известное явление, которое может проявляться в символической репрезентации нации в виде женской или мужской фигуры. В частности, Великобритания, претерпев различные этапы, постепенно приобретает маскулинные очертания. Традиционно изображение экзогамной гендерной пары несет характер национальной символизации. В докладе было показано, как пара англичанин — американка частотно проявляется в литературе рубежа XIX—XX веков (О. Уайльд, Дж. Голсуорси, Н. Кауард) и сохраняет свою актуальность в литературе 1960—1970-х годов (Э. Берджесс, Д. Лодж, Д. Фаулз). Такая пара в английском романе чаще всего реализует концепцию национального партнерства.

В докладе *Ольги Анцыферовой* (СПбГУ) «*О европейских интермедийных версиях “Американской трагедии” Теодора Драйзера*» прослеживается история инсценировок, экранизаций и киноадаптаций романа Драйзера и авторские отзывы на прижизненные адаптации «Американской трагедии». Нереализованный сценарий С. Эйзенштейна, одобренный автором, был отклонен Голливудом, но в последующих киноверсиях использовались отдельные художественные решения советского режиссера. Фильм Д. фон Штернберга, элиминировавшего социологические мотивы, был неодобрительно встречен автором, проигравшим судебный процесс. Послевоенная киноадаптация Д. Стивенса «Место под солнцем», перенесшая действие романа в более свободное от классовой стратификации начало 1950-х, стала трагической историей о любви и о желании героя раствориться в фан-

тазмах, навязываемых индивидууму обществом через массовую культуру. Именно «Месту под солнцем» суждено было стать культовым фильмом как среди европейских киноинтеллектуалов (Ж.-Л. Годар), так и для массового кинозрителя, воплощение которого можно видеть в главном герое романа С. Эриксона «Зеро-вилль» и одноименного фильма Дж. Франко. В конце доклада было высказано наблюдение о том, что появление «европейской трилогии» Вуди Аллена начала 2000-х — «Match Point» (2005), «Scoop» (2006) и «Cassandra's Dream» (2007) — приходится на столетнюю годовщину случая Джиллет-Браун (2006), послужившего Драйзеру документальной основой романа. Данное совпадение было отмечено докладчицей как неслучайное, несмотря на то что Вуди Аллен, снимавший «Match Point» в Англии (первоначальное название фильма — «American Story»), не причисляет «Американскую трагедию» к своим источникам.

В докладе «*“Книги делаются из книг”: европейские литературные источники романа К. Маккарти “Кровавый меридиан”*» Ксения Выхрова (СПбГУ) обратилась к поиску связей романа Маккарти с европейской литературной традицией. Подчеркивая творческую преемственность своих произведений в интервью, Маккарти отказывается давать комментарии относительно используемых источников. Вместе с тем его примечания к рукописным и печатным черновикам изобилуют названиями, цитатами и отсылками. Докладчица показала, что на «Кровавый меридиан» значительное влияние оказал художественно-образный ряд и батальные коды «Беовульфа»: жестокий мир поэмы выступает как аналогия темнейших закоулков сознания. Описания глав напрямую отсылают к дантовскому «Аду»: юго-западные американские территории в романе — «terra damnata» («проклятая земля») — представляют собой ад на земле, а персонажи осуществляют катабасис, который в христианской перспективе представляет собой путешествие в один конец без шанса на спасение. Кроме того, на протяжении всего произведения последовательно воспроизводится инвертированный эпизод из поэмы «Искушение святого Антония» Г. Флобера, в котором святой встречается с группой еретиков, мыслителей, философов, мудрецов, мучеников, грешников и праведников. Однако на месте Антония у Маккарти оказываются бандиты. Наконец, оставленная в черновиках ссылка на второй эпилог к роману-эпопее «Война и мир» Л.Н. Толстого проясняет авторские размышления о проблеме свободы и преддетерминированности: выход из парадокса слияния субъекта и объекта осуществляется через обращение к «tertium quid» — идее мистического опыта.

Следующие два выступления были посвящены философским интерпретациям романа Д.Ф. Уоллеса «Бесконечная шутка». Михаил Аршинов (СПбГУ) в докладе «*Попытка прорыва к этическому: роман Д.Ф. Уоллеса “Бесконечная шутка” как пример кьеркегорской борьбы за действительность*» поставил перед собой задачу проинтерпретировать роман в качестве последовательного литературно-художественного выражения отрицательной стороны философии С. Кьеркегора. В первой части доклада было проведено расширение ключевого для Кьеркегора понятия эстетического, с тем чтобы дать определение экзистенциальной сферы фикционального мира. Затем было показано, как в романе «Бесконечная шутка» происходит надрыв этой экзистенциальной сферы через трансцендентальные художественные образы. Такие образы нарушают герметичность романного мира, отрицают читательские ожидания, связанные с возможным завершением духовного пути героя, и провоцируют читателя сделать объектом рефлексии литературный опыт в целом как способ самоопределения экзистенции в отношении своей действительности. Иной подход к интерпретации романа предложила Екатерина Салмина (СПбГУ) в докладе «*“Бесконечная шутка” Дэвида Фостера Уоллеса и философия Людвиг Витгенштейна*». Несмотря на то что аналитическая философия Витгенштейна

оказала большое влияние на творчество Уоллеса, большинство исследователей обнаруживают связь аналитической философии преимущественно с первым и последним романами Уоллеса, обходя стороной его монументальный труд — «Бесконечную шутку». Однако, как показывает докладчица, одной из важнейших проблем как творчества Уоллеса в целом, так и «Бесконечной шутки» в частности является этический опыт, которому Уоллес придает большое значение в противовес установкам литературы постмодернизма. Невозможность выражения этического опыта и поражение языка перед подлинными переживаниями пронизывают весь роман и определяют судьбы главных героев. Чтение «Бесконечной шутки» сквозь призму философских концепций Витгенштейна позволяет пролить свет не только на поступки и поведение персонажей, но и на всю этическую составляющую романа, положившую начало новой литературе и движению «новая искренность».

В завершающем докладе второго дня конференции, «*Элементы европейской и американской культуры в романе Донны Тартт “Щегол”*», Василиса Прохорова (СПбГУ) предприняла попытку проследить связь романа с теорией Ж. Бодрийяра о симулякрах и гиперреальности. Докладчица показывает, что Тартт создает локации в своих романах в соответствии со стереотипами о них в массовой культуре, гипертрофируя эти стереотипы на уровне символики и мотивного комплекса, в результате чего появляется гиперреальный образ городского пространства. Так, Нью-Йорк становится пространством перехода профанного мира в лиминальный с помощью интермедиальных маркеров, отсылающих читателей к живописи Северного Возрождения, роману Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», повести В. Ирвинга «Рип Ван Винкль» и ряду других произведений, в которых основой сюжета оказывается обряд инициации. Подобным образом в «Щегле» представлены репрезентации Лас-Вегаса и Амстердама.

Третий день конференции, целиком посвященный творчеству Владимира Набокова в трансатлантическом контексте и проходивший в музее В.В. Набокова СПбГУ (ул. Б. Морская, 47), открыл доклад *Вольфа Шмида* (Гамбургский университет, Германия) «*Как Набоков переплывает Шкловского*». Докладчик обращается к раннему рассказу Сирина «Путеводитель по Берлину», рассматривает его в качестве вызова Шкловскому и изучает обнаженный в тексте прием палиндрома (дословно «ход туда и обратно»). В пяти виньетках рассказа структура палиндрома реализуется на различных уровнях. Хотя Набоков считал некоторые черты формализма отвратительными, Сирин в небольшом рассказе не только употребил прием остранения, но и «перешеголял» Шкловского палиндромообразным «взглядом на чье-то будущее воспоминание».

Доклад *Дмитрия Токарева* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург / ИРЛИ РАН / СПбГУ) «*Мотив перехода (через границу): “Подвиг” Владимира Набокова и “Возобновленная тоска” Бориса Вильде*» был посвящен интертекстуальным связям между романом Набокова и повестью Бориса Вильде (Дикога). Опубликованная в июне и июле 1931 года в газете «Руль», «Возобновленная тоска», с одной стороны, отсылает к первым главам «Подвига», публикация которого началась в январе того же года в «Современных записках», с другой — связана с личным опытом Вильде, перешедшего в октябре 1927 года советско-эстонскую границу. Заимствуя важный для Набокова мотив перехода через границу (а также приписывая некоторые черты писателя своим собственным персонажам), Вильде тем не менее трактует его по-своему: если для самого Вильде реальный переход был экзистенциальным подвигом, сродни подвигу Мартына Эдельвейса (и здесь можно предположить, что Набоков был осведомлен об этой истории), то в повести он нарративизируется поначалу за счет включения его в любовный контекст, а затем за счет его идеологизации (главный герой Игорь Олоньев пытается перейти границу во второй раз,

чтобы обрести утраченную родину и/или утраченную первую возлюбленную Наталью, из горничных превратившуюся в чекистку и председателя колхоза). Также в докладе делается предположение, что мотив спрятанных семейных драгоценностей (ради них Олоньев первый раз переходит границу) может быть связан с реальной историей, действующими лицами которой были Александр Кожевников (в будущем французский неогегельянец, получивший известность под фамилией Кожев) и его друг Георг Витт, вернувшийся в 1920 году в Москву из Германии с целью вывезти драгоценности семьи Кожева. В 1926 году Витт женился на известной киноактрисе Лиль Даговер, ставшей, по-видимому, прототипом актрисы Милы Дени, ради которой Олоньев и совершает свой первый «подвиг». Подтверждением обнаруженных параллелей может служить тот факт, что Витт и Кожев могли пересекаться в Берлине как с Набоковым, так и с Вильде.

В следующем докладе, *Александра Большева* (СПбГУ) «*Повесть Р. Стивенсона “Странная история доктора Джекила и мистера Хайда” в интерпретации В. Набокова*», шла речь о некоторых особенностях экзистенциальной проблематики автора «Лолиты», которые могут быть выявлены через обращение к набоковскому прочтению стивенсовской повести. Набоков обращает внимание на избыточную «лакированность» публичного позиционирования Джекила: этот человек, будучи подвержен некоторым «безобидным», по его словам, недостаткам, возжаждал предстать перед окружающими идеальным джентльменом. Погубившее викторианского доктора стремление выглядеть абсолютным совершенством странным образом напоминает настойчивое творческое редактирование собственной биографии, которым занимался Набоков. Еще один стивенсоновский мотив, педалируемый Набоковым, связан с ситуацией утраты демиургического контроля: в его интерпретации речь идет о бунте эмансипированного творения против воли творца-демиурга. Подобного рода ситуация носит инвариантный характер и в набоковских текстах.

*Нина Щербак* (СПбГУ) в докладе «*Полилингвальность и трансдискурсивные практики в творчестве В. Набокова (на примере романа “Ада” (“Ada or Ardour: A Family Chronicle”))*» обращается к особенностям символического языка и нарратива набоковской «Ады». В романе постмодернистского стиля сочетаются ветхозаветные мотивы, аллюзии на произведения Шатобриана, Льва Толстого и Пруста, а само произведение строится как метафора памяти. Роман написан по-английски, но включает в себя большое количество французских, латинских выражений, некоторое количество транслитерированных русских слов. Докладчица подчеркивает, что Набоков воссоздает глубокий пласт европейской культуры, отсылая к известным именам, при этом «флуидность» смысла и принцип «перевертня» позволяют создать лексически насыщенное, гибридное повествование.

В совместном докладе *Андрея Жукова* (СПбГУ) и *Рафаэля Феррейры Бэсса* (Университет Пара, Бразилия) «*Образ рассказчика у Владимира Набокова и у Машаду де Ассиза: сопоставительный аспект*» был проведен анализ стилистических особенностей прозы В. Набокова и М. де Ассиза с опорой на понятие «ненадежного рассказчика» У. Бута. В произведениях обоих авторов создано множество рассказчиков-героев, как действующих, так и тех, которые играют только риторическую роль, что способно запутать или обмануть читателя. Невыраженное — одно из средств авторской манеры, присутствующей у обоих писателей, которых можно считать примерами представлений о невысказанном. Именно в невысказанном осуществляется двусмысленность и ирония, типичные как для Набокова, так и для Ассиза. Помимо «ненадежного нарратора», в докладе было использовано понятие «этоса» (Р. Амossi и Д. Менгено), необходимое для анализа частных примеров из рассматриваемых текстов. Докладчики продемонстрировали, что функционирование «невыраженного» создает характеристику «ненадежного рассказ-

чика», способствуя дискурсивному пониманию героев в рамках стилистических и эстетических элементов произведений В. Набокова и М. де Ассиза.

Следующая параллель была проанализирована *Аллой Степановой* (СПбГУ) в докладе «*Чехов и Набоков: повествовательные стратегии*», в котором «Возвращение Чорба» Набокова было проинтерпретировано в сопоставлении с чеховским рассказом «Ионыч». По мнению докладчицы, в своем рассказе Набоков прибегает к нарративным приемам, хорошо известным по поздней прозе Чехова. Принято считать, что в рассказе Набокова духовно богатый мир главного героя противопоставлен мещанскому миру супругов Келлер, однако противостояние двух миров в рассказе слишком условно, не имеет фактического наполнения и потому обычно трактуется исследователями с опорой на литературные клише. В докладе было показано отличие «открытых финалов» Чехова, связанных с «прозрением» главного героя, и финала «Возвращения Чорба», не содержащего в себе открытия как такового.

*Николай Карпов* (СПбГУ) посвятил свой доклад «*Набоков и сентиментализм: наброски к теме*» проблеме, практически не затронутой набоковедением. Докладчик отметил, что понятие «сентиментализм» получает в мире писателя, не признававшего общепринятого понимания литературного процесса как борьбы и смены литературных направлений и школ, скорее психологическую трактовку, по факту подменяясь «сентиментальностью». Именно поэтому, подчеркнул докладчик, авторские претензии к сентиментализму носят даже не столько эстетический, сколько психологический характер. Однако гипертрофированная сентиментальность, порой доходящая до безвкусицы, — это именно тот упрек, который критика нередко адресовала самому Набокову-Сирину, характеризуя стилистику и интонацию его произведений. Сентиментальная чувствительность, как свидетельствует, в частности, материал писем, отличала и самого Набокова. Карпов высказал предположение, что, признавая эти качества некоей слабостью, Набоков спроецировал собственные переживания вовне, что и отразилось в его столь резких декларациях.

Иной ракурс рассмотрения набоковских текстов предложили в совместном докладе «*Визуализация и интерпретация максимальных аттрактивных связей маркем в текстах В.В. Набокова (на примере романа В.В. Набокова “Машенька”)*» *Алексей Кретов* и *Жанна Грачева* (ВГУ, Воронеж). На материале первого романа Набокова они провели квантитативный маркемный анализ с помощью полученных компьютерной программой (ПроТемаЛ) количественных данных, а также анализ лемматизации слов в автоматическом режиме с помощью программы ADD-2. На основе ИнТема и дистрибутивного анализа докладчики выделили 50 маркем романа В. В. Набокова «Машенька», учитывая при этом контекстуальные значения и ассоциативные коннотации слов. Для проведения маркемно-семантического анализа с помощью программы «Const\_2018\_v3» авторы доклада выявили аттрактивность маркем (их способность «притягивать» друг друга в тексте) и создали таблицу аттрактивных пар, на основе которой был выстроен граф, визуализирующий аттрактивные связи маркем в романе «Машенька» с помощью сортировки маркем в порядке убывания значений КоКона. На основе графа был сделан вывод о существовании в романе двух смысловых центров: «Прохлада», который ассоциативно отсылает к ощущению «прохладной дымки» происходящего, и «Снег», соотносящийся со временем «снежного» петербургского периода любви и с Россией.

Следующий аспект творчества Набокова был представлен в совместном докладе «*Стихотворная просодия В.В. Набокова и ритм прозы*», подготовленном сразу тремя участниками: *Евгением Казарцевым* (НИУ ВШЭ, Москва), *Дианой Долженко* и *Николаем Емельяновым* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург). Докладчики посвятили свое выступление анализу эволюции ритмического облика ямбов В.В. Набокова и влияния стихотворного ритма на его прозу. В результате исследования стихопо-

добных фрагментов прозы в сравнении с реальным стихом докладчиками были отмечены изменения в проявлении собственно стихотворных тенденций в ямбах Набокова, выявлены процессы постепенной прозаизации стихотворного ритма и их отражение в прозе поэта. Постепенно, как обнаружили исследователи, ритм стиха и ритм прозы «уподобляются», однако со смещением в сторону прозы. В докладе было продемонстрировано, что уже в зрелых сочинениях просодический облик романов Набокова, в отличие от классических образцов прозы поэта, практически не зависел от стиха, связь с ритмикой стиха оборвалась около 1930 года. В дальнейшем образцы стихоподобных фрагментов русскоязычной прозы Набокова, по убеждению докладчиков, практически повторяют ритмический профиль, который предсказывает вероятностная модель.

В следующих трех докладах фигура Владимира Набокова обсуждалась именно в контексте трансатлантической проблематики. В частности, Федор Двинятин (СПбГУ) в своем сообщении «*Борхес, желтизна, призрачный Набоков*» напомнил о полемической мистификации, имевшей определенный резонанс в 1980-е и 1990-е годы: в аргентинском «*Cabildo*» было опубликовано «письмо читателя», содержащее утверждения о поддельности творчества Х.Л. Борхеса и самой его фигуры. По заявлению автора письма, Борхеса выдумал более полувека назад Леопольдо Марешаль, а в дальнейшем в «пул» его авторов входили в разные годы Фермин Эстелла Гутьеррес, Эрнесто Паласио, Федерико Гарсиа Санчис, Манучо Мухика Лайнес, Адольфо Биой Касарес и другие. В конце концов «Борхес» стал проектом аргентинских либералов, их ставкой на роль великого национального автора. Роль Борхеса играл уругвайский артист Achilles Scatamacchia, иногда позволявший себе пошлые импровизации. Самое забавное, по мнению докладчика, во всей этой истории — псевдоним автора письма: Dan Yellow. Автором был редактор литературного отдела «Кабильдо» Аннибаль д'Анджело Родригес, так что происхождение псевдонима прозрачно: d'Angelo — Dan Giallo — Dan Yellow, но это не отменяет совпадения с именем автора будущих «желтых романов» о тайнах и разоблачениях. Докладчик остановился на возможных параллелях и антипараллелях этой истории с творчеством и репутацией Набокова, отметив, в частности, такое отличие: Борхес был органическим порождением и продолжением особой аргентинской культуры интеллектуальной, игровой и эстетской прозы, так что придумать «подлинных авторов» его текстов при желании несложно, а Набоков практически не вырастал из каких-то сложившихся форм письма в русской литературе, и для него подобную фантазию сконструировать бы было существенно сложнее.

Еще один трансатлантический сюжет, связанный с фигурой Владимира Набокова, был представлен Анастасией Дроздовой (ТюмГУ) в докладе «*“Сон во сне” как модель трансатлантического перехода в прозе Набокова французского периода*». В конце 1930-х годов, перед языковым и культурным переходом, В. Набоков, как было отмечено в докладе, активно осмыслил свою литературную генеалогию, используя в творчестве аллюзии на американских классиков (Э. По, Г. Джеймс), которые вводились им через «сновидческие» мотивы. Докладчица обратила внимание на то, что в творчестве Набокова, как и в текстах американских писателей, перемещение героя между разными уровнями реальности в конечном счете приводит к потере героем возлюбленной и/или ребенка, контроля над собственным вымыслом. Трансгрессия в мире снов у американских писателей, и у Набокова, отметила Дроздова, связана: 1) с образом гробницы, клетки, саркофага; непроницаемой точкой зрения собеседника; 2) изменением восприятия; 3) трансформацией языка (заумь, молчание).

Работу набоковской секции завершил доклад Любови Каракуц-Бородиной (СПбГУ) «*Итальянский Набоков: биографические мосты и текстовые амальгамы*», который был посвящен связям творчества Владимира Набокова с итальян-



ским языком и культурой. Докладчица отметила, что при ближайшем рассмотрении эти связи выглядят теснее, чем могло бы показаться на первый взгляд. Биографически Италия оказывается землей обетованной для Набокова: сюда, как и высмеянный им за это же Гоголь, он настойчиво стремился почти всю жизнь; здесь у него родился целый ряд творческих замыслов. Наряду с другими итальянскими претекстами произведений писателя (*commedia dell'arte*, живопись позднего Возрождения) в докладе был рассмотрен кольцующий набоковское творчество сонет Петрарки «*Se lamentar augelli, o verdi fronde*»: первый переводческий опыт Набокова, который и определил ключевую тему автора — общение с потусторонним миром — и получил мотивное отражение в последнем, незавершенном романе «Лаура и ее оригинал». Итальянского языка Владимир Набоков не знал, но итальянские инкрустации, по мнению докладчицы, несут в его романах не только эстетическую, но и идеологическую нагрузку. В докладе подверглась оценке также рецепция фигуры Набокова в Италии. Обратившись к корпусу интервью, докладчица пришла к выводу, что в целом она оказалась преимущественно положительной, но поверхностной («*eccentrico romanziere*»). Докладчица сделала обзор итальянских переводов (две волны) произведений Набокова: в американский период его творчества переводы создавались в кратчайшие сроки, но без внимания к стилистическим принципам автора; русские же романы, за исключением «*Il Dono*» Серены Витале, существуют в перепеводах с английского и едва ли сохранили дух русских оригиналов. Докладчица представила некоторые типы переводческих провалов и удач на примерах итальянских версий романов «Дар» и «Лолита».

Конференция завершилась круглым столом с участием отечественных и зарубежных ученых, в рамках которого были подведены некоторые итоги и определены дальнейшие перспективы работы над трансатлантической проблематикой.

*Андрей Аствацатуров, Лариса Муравьева*

---

## Общее место: от ораторского аргумента до интернет-мемов и хештегов

Международная научная конференция

**«Общее место: риторика, политика, культурная память»**

(РАНХиГС, МВИШСЭН, 30 сентября — 2 октября 2021 года)

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_408

Общее место используют либо глупцы, либо великие.

*Г. Флобер*

«Параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами. В большом мире изобретен дизель-мотор, написаны “Мертвые души”, построена Днепро-Днепровская гидроэлектростанция и совершен перелет вокруг света. В маленьком мире изобретены...

ретен кричащий пузырь “уйди-уйди”, написана песенка “Кирпичики” и построены брюки фасона “полпред”»<sup>1</sup>. Эта цитата из «Золотого теленка» (1931) И. Ильфа и Е. Петрова послужила эпиграфом к докладу *Веры Мильчиной* (РГГУ / ШАГИ РАН-ХиГС) «1817 год в водевиле и в романе: кто о чем помнит?» на конференции «Общее место: риторика, политика, культурная память» — и, кажется, эпиграфом ко всей конференции в целом.

В «большом мире больших людей и больших вещей» уместна краткая хронологическая справка. Конференция «Общее место: риторика, политика, культурная память» проводилась с 30 октября по 2 ноября 2021 года в смешанном формате в РАНХиГС и МВШСЭН (Шанинке). На протяжении трех дней с докладами выступили двадцать семь исследователей из ведущих университетов России, Европы, Америки (МГУ, РГГУ, НИУ ВШЭ, РАНХиГС, ИМЛИ РАН, МВШСЭН, ЕУСПБ, ТюмГУ, УрФУ, Университет Мичигана). В центре конференции — общение на основе общего места в мире повседневности, где детские игрушки, популярные песни и модные брюки затмевают глобальные события.

Общие места как инструмент коммуникации в микромире ощутимы для коммуникантов-современников, но зачастую непроницаемы для «аутсайдеров»-потомков. Это противоречие тематизировал уже упомянутый пленарный доклад Мильчиной. Исследовательница анализировала расхождения между исторической реконструкцией ключевых событий одного и того же временного периода (1817) в новогоднем водевиле-подводке новостей года и романе В. Гюго «Отверженные». «Обозрение конца года» предлагает зрителю-современнику актуальный перечень общих мест *circa* 1817 года — или, говоря языком современности, мемов<sup>2</sup>. Ни один из мемов — общих мест не доживает до 1862 года, когда выходит роман «Отверженные». Описывая 1817 год, Гюго ретроспективно связывает с этим годом события, которые в этом году не происходили<sup>3</sup>.

В другом пленарном докладе, «*Иностранец у книжного прилавка, или чтение и чтиво в перспективе XVIII столетия*», Мария Неклюдова (РАНХиГС, Москва) продемонстрировала, как сходный процесс забвения постиг общее место французской культуры XVII—XVIII веков. Разбирая переводы книги Беа Луи де Мюра «Письма об англичанах и французах» (1726)<sup>4</sup>, исследовательница показала, как популярный во Франции перевод книги Б. Грасиана «Карманный оракул» (1647) под названием «Придворный человек» (*L'homme de Cour*, 1691) уже не опознавался в качестве произведения Грасиана современниками из других культур. Для англичан «придворный человек» превращается в «*The Courtier*», «Придворного» (1528) Б. Кастильоне<sup>5</sup>. Здесь можно вспомнить рассуждение персонажа В. Пелевина Пугина

- 
- 1 Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой теленок. М.: Художественная литература, 1979. С. 324.
  - 2 Среди них — драка бонапартистов и монархистов в театре после постановки пьесы «Германик» А. Арно; появление ящичков для тростей в театрах (чтобы нечем было драться); персонаж пьес «Крестоносец-Коленкор», пародия на приказчиков магазинов, и последующая забастовка приказчиков.
  - 3 Шатобриан пишет «Монархию согласно хартии», «Медуза» терпит крушение, филолог Брюгьер де Сорсум становится известным.
  - 4 *de Muralt B.L. Lettres sur les Anglois et les François et les voyages, avec la lettre sur l'esprit fort, l'instinct divin recommandé aux hommes, & l'apologie du caractère des Anglois & des François.* [S.l.]: Chez David l'aîné libraire rue saint Jacques à la Plume d'or, 1747.
  - 5 Пример похожей исторической лексикографии давали доклады *Инны Лисович* (РАНХиГС, Москва), *Алексея Поповича* (УрФУ, Екатеринбург), *Светланы Волошиной* (РАНХиГС, Москва), *Ксении Гусаровой* (РАНХиГС, Москва/РГГУ), *Анны Стоговой* (ИВИ РАН, Москва), *Марии Чукчеевой* (ЕУ СПб).

о зарубежной рекламе: «Но эту рекламу нельзя будет просто перевести с английского на русский, потому что здесь другие... как это... cultural references»<sup>6</sup>. Роман Грасиана, как и западная реклама, — это общее место, референция которого подвижна и зависит от конкретного коммуникативного контекста.

Подробное обсуждение коммуникативных «мемов», их референций и функции в коммуникации (общих мест микромира коммуникации) — эта установка отличала последующие заседания конференции. В отличие от конференций допандемийной эпохи, данная конференция обладает цифровым архивом докладов<sup>7</sup>. По этой причине задача настоящего обзора — охарактеризовать наиболее яркие тематические векторы. Мы пожертвуем протокольным перечнем лиц, произведений и кратких выжимок выводов, чтобы представить читателю историю разговора об общем месте. Организующие эту историю силовые линии — теоретическая проблематизация концепта общего места; общие места в литературе и новых медиа; общие места в советской культуре; общие места в цифровой культуре.

### Общее место — спектр значений

Разговор о теоретическом понятии «общее место» нередко начинается с генеалогии понятия — что продемонстрировал в докладе «*От общего места к анекдоту: Sevigniana, Maintenoniana и другие французские ана XVIII — XIX вв.*» Андрей Голубков (НИУ ВШЭ, Москва / ИМЛИ РАН). В Античности топос — это общее для коммуникантов знание о мире, конкретизируемое в примере: высказывание, референция которого общеразделяема. В таком качестве топос используется в ораторской речи с целью убеждения. В анонимной «Риторике для Геррения» общее место, излагаемое через пример (exemplum), «делает мысль яснее, проливая больше света на то, что прежде было неясным», и «нагляднее, представляя все настолько очевидным, что предмет, о котором идет речь, кажется, можно пощупать»<sup>8</sup>.

Подобные общие места — топосы выступают «информацией секунд-хенд», вторичным знанием о мире, в силу того что оно разделяется всеми и никем не получено «из первых рук». Задачу организации и передачи массива топосов как вторичной информации решали компендии. Авл Геллий в «Аттических ночах» «сохранял для себя, в помощь памяти, словно некую кладовую учености», выписки с общеизвестными фактами из греческих и латинских книг — по его признанию, «так, чтобы, когда возникнет потребность в факте или высказывании, которые я вдруг случайно позабыл, и книг, из которых я его взял, не будет под рукой, нам было бы легко и заимствовать их оттуда»<sup>9</sup>. Задача компендиума топосов — облегчить создание убедительного текста: предоставить автору известный пример или ссылку на авторитет.

Компендиуму Авла Геллия наследуют средневековые сборники общих мест, а также французский жанр раннего Нового времени «ана» — собрание цитат великого ученого и историй о его жизни (первый пример — «Скалигерiana», 1606). (Нечто подобное и сейчас создают современные студенты в жанре «сборник цитат

6 Пелевин В.О. Generation “P” // <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-genp/3.html> (дата обращения: 04.04.2022).

7 См.: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLexGz6mWZWJrWA6yPJuaZNoASjSgxp> (дата обращения: 04.04.2022).

8 Цицерон. Первая судебная риторика. «Риторика для Геррения». М.: Алетейя, 2018. С. 135–136.

9 Геллий А. Аттические ночи. М.: Гуманитарная академия, 2007. С 10.

преподавателя»). «Ана» как жанр претерпела изменения в XVII—XVIII веках, став сборником анекдотов — фрагментарных историй с драматическим пуантом. Ж. Пенью в 1810 году<sup>10</sup> уже проводил этимологическую связь между суффиксом «-ана» и словом «анекдот». Анекдот — дисконтинуальное повествование, в котором за счет пуанта «диагностируется встреча объекта и его обозначения», по словам докладчика. Такое общее место служит уже не цели иллюстрации аргумента, но помогает раскрыть суть явления.

Общее место сейчас не только способ постижения феномена, но также и банальность, то есть «всякая вещь, находящаяся в общем употреблении»<sup>11</sup> (словарь Брокгауза и Ефрона). Это определение в докладе «*Жив ли Борхес, или Как построить психоаналитическую классификацию?*» предложил психиатр, независимый исследователь *Иосиф Зислин* (Израиль). Для возникновения банальности нужно соблюдение «нулевого условия коммуникации» по Е.В. Падучевой, тождество мира референций обоих коммуникантов. Структура банальности основана на смешении эмного и этного языков: субъективного, неотрефлексированного, культурно-специфического, внутреннего языка опыта и объективного, отрефлексированного, универсального языка знания. Банальность — это подчинение эмного языка этным, то есть личного желания общепонятным дискурсом. Банальности противостоит ирония — дистанцирование от собственного высказывания («Сейчас я скажу банальность, но...»). Ирония снимает слой этного языка и возвращает субъекта к эмному выражению.

Связь между топосом и субъектом в драматическом ключе проблематизировала в докладе «*Топос парресии — или парресиаст как топос: речь и субъект у М. Фуко*» *Анна Ерошенко* (НИУ ВШЭ, Москва), обращаясь к фукольдиданской идее слияния субъекта и топоса в особой форме речи на античном форуме — парресии. Парресиаст высказывает в качестве топоса истину. Парресиаст может заплатить жизнью за правду: его публичное существование может совпасть во времени с актом высказывания (и драматически кончиться после), и потому проявление субъекта неотделимо от артикуляции топоса. «Совпав с общим местом, парресиаст становится услышанным», — отметила докладчица, то есть становится субъектом. Молчание и сокрытие правды — это форма не-субъектности. Молчать — не быть субъектом — означает быть виновным перед аудиторией форума (так, виновна Иокаста, не выдавшая тайну рождения Эдипа). Когда власть наказывает субъекта за правду (общее место), она выделяет его как субъекта; когда субъект не высказывает общее место, он перестает быть субъектом и несет вину за сокрытие правды, червоточие трагедией. Подобная риторическая установка переживает Античность, переходя в пьесы Брехта, где каждое слово и жест больше слова и жеста — они суть провокация властного режима общим местом, которое присвоено субъектом.

## Общее место в литературе и медиа

В работе с литературными текстами и их трансмедийными адаптациями понятие общего места нередко конкретизируется смежными терминами: конвенция, мифологема/идеологема, интертекстуальная цитация. В этом случае общее место не только успешно считывается как готовая формула. Оно также позволяет нам «проб-

10 *Peignot G.* Répertoire de bibliographies spéciales, curieuses et instructives, contenant la Notice raisonnée... des Livres qui ont paru sous le nom d'Ana. Paris: Renouard et Allais, 1810.

11 URL: <https://endic.ru/brokgause/Banaln-14629.html> (дата обращения: 04.04.2022).

лематизировать ряд принципиальных для восприятия феноменов», так что «то, что было образом, становится сценарием», а «толкование смыслов» уступает их «разворачиванию», как отметил в выводе к своему докладу *«Тема ритма во французской философии 1970-х гг.: топос между аллегорией и метафорой» Александр Кочекровский* (НИУ ВШЭ, Москва). Это поддерживает пример Р. Барта: играя на рояле, мы оживляем канву знакомой всем пьесы индивидуальным ритмом пианиста («идиоритмией» исполнения). То, что было привычным, преобразуется и передает индивидуальную эмоцию.

Проблематизация общего места как фрагмента общего знания в мире с едиными для коммуникантов референциями была рассмотрена на примере литературы XIX века *Ольгой Майровой* (Университет Мичигана, США) и *Еленой Аксаментовой* (Тартуский университет, Эстония). В докладе *«Мемориальные образы в русской литературе конца XVIII — первой половины XIX века»* Аксаментова проследила трансформации литературной мифологемы «памятника»: от развития в 1810—1820 годах Горациева тезиса, что нерукотворный памятник выше публичного монумента, до превознесения в 1830-х годах мемориальных комплексов. Докладчица показала, как существовавшее с Античности общее место трансформируется: во время Николаевской эпохи возникает жанровая конвенция описания мавзолея, памятной колонны или роскошной усыпальницы. Эта конвенция превращает мемориальные знаки в символы монархического величия. Майорова сосредоточилась на диалоге Л.Н. Толстого с идеологией русского дарвинизма с обертонами мальтузианства в романе «*Анна Каренина*». Исследовательница привлекла внимание к неявным вкраплениям интертекста русского дарвинизма в романе, привлекая «чужое слово» из речи персонажей: Стивы Облонского, Анны Карениной, Константина Левина и крестьянки, потерявшей ребенка. В этом «чужом слове» слышны не только оттенки идеологии дарвинистов, но и резко негативное отношение автора. В конечном счете посылкам позитивистской теории о выживании сильнейших и нехватке ресурсов противопоставлен призыв к религиозно-спиритуальной жизни.

Перекодирование общего места и динамика изменения его смыслов рассматривалась на примере публичных акций и киноадаптаций в докладах *Анны Швеиц* (МГУ), *Татьяны Дашковой* (РГГУ, Москва), *Александры Тарасовой* (РГГУ, Москва), *Екатерины Лапиной-Кратасюк* (НИУ ВШЭ / ШАГИ РАНХиГС, Москва). Швейц в докладе *«Общее место» и/как предлог для скандала: коммуникация футуристов и публики»* сосредоточилась на том, как кубофутуристы обращались к общему месту «Пушкин как выдающийся поэт». Негативно интерпретируя эту мифологему, футуристы делали себе имя на скандале, но также подсвечивали ее сконструированность и условность и предлагали проект уточнения представлений о Пушкине: Пушкин как провозвестник заумной поэзии и тонкой работы со звуковым обликом слова. Этот вектор в докладе *«Папа, я стала вампиром». Фильм Леоса Каракса “Аннетт” (2021): память жанра и идея ревизионистского мюзикла»* продолжила Дашкова: она осветила работу с жанровыми условностями на современном материале. Каракс обнажает жанровые конвенции мюзикла за счет насыщения кинотекста многочисленными рамочными композициями, рамками в рамке. Герои фильма — стендап-комик и оперная певица — выступают на сцене, так что рамки экрана совпадают с рампой, и неясно, срежиссированный ли это номер или реальное выступление. Это снятие четвертой стены оттеняет присутствие музыкальных номеров в пространствах, где этого не ожидается (в туалетной комнате, в палате во время родов). Работа с метатекстуальным уровнем повествования позволяет Караксу сделать явными базовые жанровые схемы и деконструировать их.

Переписывание базовой жанровой схемы проанализировала в докладе «*Образ священного дерева и его трансформации в пространстве южнокорейского телесериала*» Тарасова. Из символа (дерево как реинкарнация души умершего) дерево превращается в чисто кинематографический знак. Этот знак акцентирует важный сюжетный поворот, но не несет смысла сам по себе: он стяжает смысл из окружающего контекста. Похожее перекодирование смыслов жанрового интертекста (как общего места) на примере адаптаций романов Джейн Остин предложила обсудить в докладе «*Роман эпохи Регентства на современных экранах: как из “общего места” сконструировать актуальную повестку*» Лапина-Кратасюк. Современные адаптации Джейн Остин на первый взгляд, кажется, воспроизводят идейный комплекс, также отражающий актуальную повестку (деконструкция традиционных патриархальных гендерных ролей, расовая и культурная толерантность) — притом что с экранизациями этих романов еще в 1990-е годы ассоциировался культурный консерватизм и трансляция традиционных норм. Однако речь идет не о захвате общего остиновского интертекста сторонниками новой культурной идеологии, а скорее о субверсии самой идеологии. Наиболее поздние адаптации («Emma», 2020), наоборот, демонстрируют, как режиссер и сценарист сознательно пишут «поверх» не так давно устоявшихся конвенций. Они выбирают не следование современным тенденциям в духе «Бриджертонов» (инклюзивная политика подбора актеров, обсуждение вопросов сексуального просвещения). Напротив, авторы адаптации моделируют сверхдетальный воображаемый мир XIX века. При этом наряды персонажей слишком подробно продуманы и насыщены знаками эпохи, интерьеры изобилуют узнаваемыми визуальными отсылками. Такой фильмический эксцесс иронически подчеркивает, что видение мира прошлого опосредовано современными представлениями и никогда не будет объективным.

## Топосы советской культуры

Общение посредством топосов — общеразделяемых знаковых комплексов — обсуждалось на примере советской цивилизации. Как отмечалось в докладе *Ильи Кукулина, Мариш Майофис и Мариш Четвериковой* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Это сейчас надо объяснять, а тогда не надо было*»: истоки представления об исчерпывающей социальной компетентности участников позднесоветского литературного процесса», советская культура отличается дискурсивной установкой «все всё понимают». Коммуникантам присуща «высокая компетентность в отношении неписаных “правил игры”... способность к быстрому и самостоятельному научению этим правилам». Как отмечалось в выводе, это представление о коммуникативной компетенции считывания неявных смыслов было также и мифом (на деле участники коммуникации мучительно учились овладевать правилами и только позже выдавали «грамотность» за естественный навык).

И литературная, и в целом дискурсивная культура советской цивилизации обладают обширной топикой. Федор Корандей (ТюмГУ) в докладе «*Топосы советской одической поэзии как пространственный феномен: место Катуллы и Марциала в освоении восточных районов СССР*» привлек внимание к реапроприации литературных топосов латинской поэзии в советской литературе. Так, топос Марциала «цветы на снегу» используется для описания имперской экспансии в северном направлении в поэзии А. Жигулина, Д. Ушакова. Как и античная словесность, подцензурная советская литература вынуждена обращаться к набору топосов. Так, в докладе *Алексея Котельваса* (МВШСЭН, Москва) «*Европейский дневник советского человека: круиз 1956 года в травелогах К.Г. Паустовского*» было показано,

как Паустовский использует устоявшиеся топосы в травелогe, посвященном морскому кризису вокруг Европы 1956 года на корабле «Победа» («Европейский дневник», 1982). Хотя Паустовский и «демонстрирует оптику интернационализма», местами он тем не менее прибегает к дискурсивно-концептуальным клише, когда речь идет о бедности соотечественников-эмигрантов, «вопросах американского присутствия и влияния».

Паустовский пишет для читателя, который «всё понимает», в том числе и неясные смыслы, стоящие за топосом. На такого же реципиента рассчитывают андерграундные поэты, диссиденты, авторы эпохи застоя — герои доклада «*“Опыт борьбы с удушьем”*: одна соматическая метафора в позднесоветских нарративах эмиграции» Галины Зелениной (ШАГИ РАНХиГС / РГГУ, Москва). Исследуя дискурс позднесоветской эпохи (литературный и газетный), Зеленина выделила контролирующую соматическую метафору удушья и нехватки воздуха. Метафора позаимствована из газетного дискурса, где в 1960—1970 годы обсуждались проблемы охраны природы и очищения атмосферы. Метафора как осевой троп гипертекста культуры в качестве означающего общего места собирает вокруг себя несколько семантических рядов смыслов. Удушье — и дефицит политической свободы (нехватка воздуха), и давление (удушение как целенаправленное действие), и оторванность от Родины в эмиграции (отсутствие привычной атмосферы); возможность дышать — и (парадоксально) эмиграция (на первых порах), и избавление от эмигрантов-инакомыслящих в СССР («очистка воздуха»).

Общие места и соответствующие им визуальные и аудиальные метафоры подробно проанализировала Виктория Плужник (РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) в докладе «*“Общие места” в позднесоветских документальных телефильмах: между голосом и изображением*». Анализируя серии фильма «Моя страна» (обзор ежегодных событий), Плужник сосредоточилась на визуальных эквивалентах дикторского голоса в кадре (транслятора общих мест в медийной культуре, основанной на радио и ТВ). Это плакаты с текстом, а также открыточные виды (Кремль), устойчиво ассоциируемые с фразами диктора. С визуальными метафорами как сигнификатом общего места работала и Елена Нагаева (ШАГИ РАНХиГС, Москва), представившая доклад «*Не только плесень и липовый мед. Новый старый Советский Союз: “Пищевлок” А. Иванова и одноименный сериал С. Подгаевского*». Советские топосы и визуальные метафоры (ритуалы пионеров, символика партии) в сериале остраняются мистическим вампирским сюжетом. Мистика позволяет относиться к топике советской цивилизации амбивалентно, не занимать определенную позицию — и отчищать визуальные метафоры общих мест (пионер с горном) от закостевевших смыслов.

## Общее место в цифровой культуре

Античное понимание общего места как разделяемой референции актуально и для цифровой культуры. Немаловажно при этом помнить, что референция, во-первых, может осуществляться к вымышленному объекту (а не к факту реальности), во-вторых, может переназначаться и менять конечный объект. Эту особенность общего места отметил в докладе «*Гибридирующие общие места и современное изобретение ложных цитат*» Александр Марков (РГГУ, Москва), говоря о том, что с Античности знание общих мест в большей степени соответствует начитанности, чем знанию истины. По этой причине общие места нередко становятся излюбленным инструментом софистов, замыкающих речь в петле автореферентности, так что она отсылает к умозаключениям софиста, а не к действительности. Софистические приемы уста-

новления автореферентности прослеживаются и в случае цитат, ложно атрибутируемых поэтам (Пушкину и Пастернаку): часть текста выдается за целое, цитата соотносится с личным опытом чтения, который выдается за знание корпуса текстов поэта.

О квазинатуральной референции в связи с общим местом в цифровой культуре рассуждала в докладе *«Общие места, фразы и образы в креативных стратегиях блогеров на примере персонажей “Типичный X”»* Виктория Мерзлякова (РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва). Докладчица проанализировала так называемые вайны: короткие юмористические видеоскетчи, отыгрывающие формулу «Типичный X» (типичный учитель, кассир, коуч). Прагматическая задача «вайна» как формы актуализации общего места — увеличить число просмотров ролика у блогера и вовлечь зрителя во взаимодействие, тем самым давая блогеру прирост аудитории — объекта рекламы, с которой блогер получает доход. В «вайне» воспроизводится узнаваемый стереотип за счет комбинации типичных речевых оборотов («А голову ты дома не забыл?» у «типичного учителя», «Купи мой курс, чтобы быть в ресурсе» у «типичного коуча»), жестового паттерна (томное закатывание глаз при изображении «типичной девушки»), сценария (фотосессия на природе при изображении «типичной девушки»), контекстов и действий (осенний парк — в случае фотосессии). И речевой оборот, и жест, и сценарий с контекстом отсылает к общеразделяемому и квазинатурализованному представлению о «типичном» представителе класса. Это представление гиперболизировано, оно реифицирует устоявшиеся паттерны восприятия явления, а не воспроизводит его. Благодаря выпуклости черт такое представление вызывает «радость узнавания» и желания делиться с другими — и потому объективирует способ мыслить об актуальных явлениях.

Общее место в сети не только использует квазинатуральную референцию, но и нередко характеризуется переназначением референции — за счет динамичности обмена информацией. Елена Арбатская (ТюмГУ) и Ирина Прус (ЕУ СПб) рассмотрели такие формы актуализации общих мест, как хештеги и мемы. В центре доклада Арбатской *«Деконструкция “общих мест” как инструмент дискурсивного активизма (на примере феминистских хештег-кампаний и мемов)»* — хештеги феминистских интернет-кампаний: #яжемать, #зачемрожала, #янебоюсьсказать и др. Такие хештеги являются инструментом дискурсивного активизма, задача которого — оспаривание контрдискурса. Использующие перечисленные хештеги пользовательницы социальных сетей реализуют дискурсивную повестку менее популярного в России «феминизма различий», пафос которого — подчеркнуть обусловленное функцией репродукции неравенство полов и привлечь сочувствие к актору-женщине. Контрдискурс здесь дискурс объективирующий, отказывающий женщине в специфической агентности, не воспроизводящей агентность мужчин. Хештег создает и актуализирует общее место средствами «персонального сторителлинга» и визуального образа: с каждым употреблением хештега ассоциируется личная история (о материнстве или изнасиловании) или фото как «визуальный аргумент». Эти истории формируют устойчивый комплекс смыслов, референцию, к которому осуществляет хештег, — и в единстве комплекса и хештега возникает общее место. Референция к общему месту может быть перехвачена (hi-jacked) сторонниками контрдискурса, так что они используют тот же хештег для публикации постов, дискредитирующих активистскую повестку. Так общее место в сети постоянно переизобретается и меняет смысловое наполнение, и его общность — ситуативный феномен, зависящий от конкретной аудитории.

Похожий случай переизобретения общего места рассмотрела Прус в докладе *«От “тупого быдла” в интернете до нового героя протестов: прозвище “школота” как место воображения подросткового участия в публичной сфере»*. Докладчица предложила генеалогию популярного ярлыка-соционима «школота» на



материале мемов от 2008 до 2021 года. «Школота» как название группы — и как общее место с понятной референцией — используется в качестве способа воображения участия детей и подростков в публичной сфере. В 2008—2011 годах «школота» отсылает — в воображении пользователей сети — к массовому субъекту, который отличается культурной некомпетентностью, слабо развитым аналитическим интеллектом, ограниченностью кругозора, скандальным, вандалистским поведением (распитие спиртного, употребление наркотиков). Референция общего места подчеркивает, что такой субъект не может быть полноправным участником публичной сферы. Референция меняется в 2011—2017 годах: субъект «школоты» осмысливается как участник протестных акций — при этом ведомый, зависимый, подчиняющийся грубым манипуляциям со стороны и не способный их распознать. С 2017 года по настоящее время субъект-референт «школоты» меняется, поскольку сами школьники берут инициативу в свои руки, переопределяя значение ярлыка в собственных публикациях. В итоге субъект «школоты» романтизируется и изображается как образованный житель мегаполиса, идеалист, «читающий Бодлера, Пелевина и “Горький.медиа”», небезразличный к трансформациям в обществе.

Подытоживая, мы можем зафиксировать главный вывод конференции: понятие «общее место стало центральным оператором сборки ряда терминологических “матриц”». В ядре дискуссии очевиден консенсус относительно того, что общее место — это высказывание, референт которого общеразделяем. Термин переключается с такими понятиями, как анекдот, интертекст, мифологема/идеологема, конвенция и т.д., — и обнаруживает ряд формальных воплощений: цитация, визуальная метафора, хештег и другие. Подробный экскурс в историю и теорию общего места так и остается актуальной задачей культурологии, литературоведения, истории и социологии, но конференция представляла, безусловно, значимый шаг в этом направлении.

Анна Швец

---

Международная научная конференция  
**«XXIX Лотмановские чтения “Литература и документ”»**  
(ИВГИ РГГУ, 24—25 декабря 2021 года)

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_175\_3\_416

Юрий Михайлович Лотман скончался 28 октября 1993 года, а уже в декабре того же года в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ состоялась конференция его памяти — Лотмановские чтения. С тех пор эти чтения проводятся в ИВГИ каждый год в декабре. 2022 год — год столетнего юбилея Лотмана, и к этой дате приурочены разные научные мероприятия. XXIX Лотмановские чтения состоялись в самом конце 2021 года, но их можно считать открывающими этот мемориальный ряд.

Первым выступил Андрей Андреев (МГУ) с докладом «*Переписка императора Александра I и профессора Г.Ф. Паррота в свете истории эмоций*». Документ, легший в основу доклада, — неизданная переписка императора Александра I с дерптским профессором Георгом Фридрихом Парротом (1767—1852). До нас дошли две с лишним сотни писем, большая часть которых принадлежит Парроту, причем это

не беловые копии, которые в архиве адресата, Александра I, отсутствуют, а черновики, сохранившиеся в архиве самого Паррота. Докладчик расшифровал их, и сейчас готовится двуязычное издание, куда войдет не только русский перевод, но и французские оригиналы. Паррот был профессором физики, но в письмах к императору затрагивал самые разные темы: от финансовых реформ и технических новшеств до отношений с Наполеоном и восставшими греками, причем зачастую не просто выдвигал предложения, но и присылал императору готовые проекты указов. Переписка эта, впрочем, уникальна не разнообразием предложений (тем более что ни одно из них осуществлено не было), а огромным эмоциональным накалом. Кульминацией глубоко личных отношений между императором и подданным стало их последнее свидание в марте 1812 года, когда Александр принялся обсуждать с Парротом детали отставки Сперанского и даже поделился своим намерением расстрелять министра-изменника, Паррот же отговаривал императора от столь радикальной меры. По всей вероятности, реального намерения расстрелять Сперанского у царя не было, но всплеск ярости безусловно был, и этим сильным чувством он счел возможным поделиться не с кем иным, как с Парротом. Именно это взаимное излияние эмоций и характеризует в первую очередь рассматриваемую переписку, во многих отношениях уникальную. Например, Паррот систематически именует Александра «*mon bien-aimé*» (возлюбленный), а Александр, поделившись со своим корреспондентом неким тайным переживанием, просит сжечь письмо, и тот исполняет просьбу, но любовно сохраняет в конверте пепел. Переписка Александра с Парротом ценна именно тем, что в ней запечатлелись не только политическая история и история идей, но и эмоциональный опыт обоих корреспондентов. Впрочем, их позиции не равнозначны: Паррот, представитель романтической эмоциональной культуры, требует от императора активных действий по реформированию страны, а Александр, принадлежавший культуре сентиментальной, избирает позицию пассивного безделья и использует Паррота только для того, чтобы излить душу в трудные моменты. После 1815 года Александр нашел себе новых друзей; с Парротом он больше не виделся, а тот продолжал ему писать до самого конца 1825 года — но безответно<sup>1</sup>.

Алина Бодрова (НИУ ВШЭ, Москва / ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург) выступила с докладом «*Официальная история за границами официального документа: к описанию петербургских литературных обществ конца 1810-х годов*»<sup>2</sup>. Упомянутые в докладе литературные общества — это, с одной стороны, молодое и либеральное Вольное общество любителей российской словесности, а с другой — старая и официальная Российская академия. Первое из них существовало с 1816 года под названием «Общество любителей словесности», а высочайше утвержденный устав под видоизмененным названием (с прибавлением эпитета «Вольное») получило 30 января 1818 года. Получило, несмотря на активное противодействие А.С. Шишкова, с 1813 года президента Российской академии, который обвинял эту институцию в разных грехах, в частности в республиканизме, и вообще утверждал, что «множество Академий произведет в словесности и просвещении такое же следствие, какое в правосудии произвело бы множество Сена-

- 
- 1 Некоторые тезисы доклада развиты в статье: Андреев А.Ю. «Профессор-романтик» Г.Ф. Паррот и его дружба с императором Александром I // Вестник ПСТГУ. Серия II: История. История Русской Православной Церкви. 2021. Вып. 101. С. 79–100.
  - 2 В докладе развиты тезисы, намеченные в статье: Бодрова А.С. К институциональной истории Вольного общества... // Acta Slavica Estonica XI. Пушкинские чтения в Тарту. 6. Вып. 1. Пушкин в кругу современников / Отв. ред. Р. Лейбов, Н. Охотин. Тарту: University of Tartu Press, 2019. С. 266–284.

тов». Для объяснения причин шишковского гнева предыдущие исследователи ссылались на политические причины; докладчица показала, что дело было вовсе не в них, а в параллельном сюжете — истории утверждения устава самой Академии, которая так и жила по правилам 1783 года (дата ее основания), а актуального устава не имела. Шишков, сделавшись президентом Академии, замыслил превратить ее в главную законодательницу языковых правил. При этом свою должность он считал равной должности министра, а Академию не хотел подчинять никакому министерству. Шишков требовал для своей Академии не только особых прав (например, назначения на должности цензоров исключительно членов Академии), но и особого, более чем щедрого финансирования. В 1816 году Александр в этом финансировании отказал, и Шишкову пришлось добиваться его окольными путями (действуя через Аракчеева); в результате к началу 1818 года ассигнования были утверждены, но устав Академии по-прежнему оставался неутвержденным. Более того, в феврале министр просвещения князь А.Н. Голицын отреагировал на проект устава Академии разными замечаниями, в том числе языкового характера, а это Шишкову, претендовавшему на роль лингвистического арбитра, было, по всей вероятности, особенно обидно. И вот в разгар борьбы за устав собственной Академии Шишков узнал об утверждении устава какого-то другого литературного общества: понятно, что эта локальная организация немедленно выросла в его глазах до страшного призрака второй Академии. Отсюда его инвективы против потенциальной конкурентки. В конце концов устав Академии был подписан, но произошло это на четыре месяца позже утверждения устава Вольного общества, в мае 1818 года. Что же касается эпитета «Вольный», он был присвоен Обществу любителей словесности именно для того, чтобы как можно сильнее «расподобить» его с шишковской Академией.

Михаил Велижев (НИУ ВШЭ, Москва) назвал свой доклад «*Наблюдения в отечестве*»: (не)известный текст князя Элима Мещерского (1836)». Определение «(не)известный» объясняется тем, что текст этот уже был опубликован Андре Мазоном по архиву Мещерского в книге «*Deux Russes écrivains français*» в 1964 году. Однако до сих пор исследователи (и автор этого отчета в том числе) не подозревали, что до книги Мазона очерк уже был напечатан, и даже дважды: по-французски (язык, на котором князю Элиму Мещерскому было писать гораздо сподручнее, чем на русском) в парижской газете «*La Quotidienne*» 13 ноября 1836 года и по-русски в «Северной пчеле» (28 и 30 ноября 1836, № 273 и 274), в рубрике «Наблюдения в отечестве», под названием «Письмо русского в Париж». Полное тождество архивного текста с газетными публикациями позволяет, несмотря на то что обе они подписаны криптонимами, установить авторство Мещерского, и эта атрибуция уже очень ценное открытие докладчика. Но Велижев на этом не остановился и перешел к содержательному анализу. Очерк представляет собой проникнутое антизападной риторикой прославление российского способа правления, где европейским «правам человека» и «воплям о свободе и равенстве» противостоит семейственный союз государя (батюшки) и подданных (его детей). Такой подход вполне соответствовал общей линии «Северной пчелы», однако поскольку предлогом для этого восхваления российской монархии явилось событие, происшедшее несколькими месяцами раньше (пребывание Николая I в Москве в августе 1836 года), Велижев задался вопросом о том, что могло побудить редакторов «Северной пчелы» в конце ноября напечатать очерк об августовском вояже императора. По предположению Велижева, побудительной причиной стало желание в такой косвенной форме вступить в полемику с первым «Философическим письмом» Чаадаева (прямая печатная полемика с ним находилась под запретом согласно обычной стратегии российской власти, стремившейся сообщать крамольным текстам статус несущ-

ществующих). Чаадаевскому мрачному видению Москвы как некрополя противопоставляется в очерке Мещерского восторженное описание древней столицы. Чаадаев скорбит об отрыве России от европейской цивилизации; Мещерский радуется тому, что российский способ правления опровергает тезисы европейских мыслителей. В качестве опровергнутых упоминаются такие разные мыслители, как Монтескье, г-жа де Сталь, «сенсимонисты, фаланстерианцы, фурьеристы», «машинисты новейших обществ», «торгаши хартий, разносчики правлений». На фоне древней Москвы все они «жалки». Таким образом, статья, напечатанная в «Северной пчеле», читается как предсказуемый апофеоз изоляционизма. Однако на странице французской газеты та же статья приобретает иной смысл благодаря короткому предисловию, которое объявляет ее свидетельством переворота в империи Романовых, предсказанного еще Жозефом де Местром, то есть намекает на возможность католическо-православного сближения. То, что в русском контексте звучало как восхваление изоляционизма, в контексте французском начинает осмысляться как намек на появление у России космополитической перспективы.

Название, которое дала своему докладу *Екатерина Дмитриева* (РГУ, Москва / ИМЛИ РАН), звучало так: «*Письма Гоголя как недостоверный источник*». Однако докладчица говорила не только о письмах; она показала, что у Гоголя не вполне достоверным может считаться все, от датировки произведений до самого факта их существования, поскольку практика розыгрышей и мистификаций сопровождала его с юности и до последних дней жизни. Даже сам факт сжигания второго тома «Мертвых душ», неотъемлемая часть гоголевской легенды, тоже не доказан, и некоторые исследователи считают сообщение о нем очередной гоголевской мистификацией. Сходным образом и чудесное обретение пяти сохранившихся глав, хотя произошло уже после смерти Гоголя, тоже отмечено запущенным им «вирусом» мистификации и неопределенности: в официальных описях гоголевского имущества после смерти никакие рукописи не упомянуты (квартирный надзиратель сообщает о носильном платье и печатных книгах), но потом вдруг из переписки друзей выясняется, что главы нашлись — то ли в некоем портфеле, то ли без него. Как Гоголь морочил современных читателей и будущих исследователей, Дмитриева продемонстрировала на примере финала «Страшной мести», где упоминаются «смешные присказки про Хому и Ерему, про Сткляра Стокозу». Все предыдущие комментаторы были уверены, что Стокоза — персонаж украинского фольклора, между тем украинские фольклористы в своем хозяйстве такого персонажа не нашли. И только из беседы с современной жительницей Нежина докладчица выяснила, что Стокоза — фамилия дядьки писателя, которого обычно называли по имени, просто Семеном; лукавый Гоголь так инкрустировал в текст повести реальную фамилию, что она зазвучала как фольклорная. Одним словом, слова из «Невского проспекта»: «все обман, все мечта, все не то, чем кажется» — могут быть применимы к жизни Гоголя, его сочинениям и, конечно, письмам, в чем постоянно убеждаются коллеги Дмитриевой по гоголевской группе ИМЛИ, готовые сейчас к изданию тома его писем. В письмах этих есть подтасованные даты (Гоголь пишет матери, что собирается из Вены в Россию, а сам уже находится в Москве), а главное, есть огромное количество умолчаний (их, пожалуй, больше, чем фактов), так что работать с ними приходится по тому рецепту, который Жюль Мишле дал в своей книге «Ведьма», а именно изучать в документе прежде всего то, что в нем отсутствует. Финал доклада Дмитриева посвятила разбору известной фразы Гоголя о необходимости «проездиться по России»; выяснилось, что само это намерение Гоголь позаимствовал из письма Ивана Аксакова, который собирался осуществить его на практике, Гоголь же придал этой практической формулировке высший, промыслительный смысл, а реальное путешествие по России передоверил своему персонажу Хлобуеву.

*Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ, Москва / ШАГИ РАНХиГС, Москва) начала доклад «Один день Александра Ивановича (о дневнике А.И. Тургенева)» с предыстории изучения этого дневника, а точнее, дневников, потому что Тургенев делал дневниковые записи всю жизнь, и эти большие «журналы» сохранились в тургеневском архиве, хранящемся в Пушкинском Доме. Тем не менее сквозная публикация хотя бы какого-то массива дневниковых записей Тургенева *подряд* была предпринята всего дважды: М.И. Гиллельсон (чью роль для введения наследия Тургенева в исследовательский и читательский оборот трудно переоценить) опубликовал в 1964 году парижский дневник 1825—1826 года, а П.Е. Щеголев в книге «Дуэль и смерть Пушкина» (1916) издал записи от конца ноября 1836 года — начала февраля 1837 года. В основном же исследователи выбирают из дневников Тургенева сведения о каком-то интересующем их сюжете, и тогда возникает иллюзия, что Тургенев интересовался исключительно этим сюжетом (собственно, так происходит и в подготовленной к печати статье докладчицы, написанной совместно с А.Л. Осповатом и посвященной чаадаевской истории 1836 года). Между тем тургеневский дневник достоин сквозного прочтения хотя бы потому, что сама конструкция записей многое объясняет в уникальной личности Тургенева, о которой точнее всего отозвался в некрологе Ф.Н. Глинка: «он был всем как-то свой». «Своим» Тургенев был не только для петербургских сановников и московских славянофилов, он был знаком практически со всеми европейскими знаменитостями своего времени, причем общался с ними на равных и даже помогал им советами: французский историк Вильмен, сочинявший книгу о папе Григории VII, узнал, что немецкий историк Ранке написал историю папства, от русского Тургенева, а немецкому гегельянцу Гансу, приехавшему в Париж, последние французские новости сообщил опять-таки не кто иной, как Тургенев. Тургеневу было интересно все; его день вмещал разговоры с друзьями, административные хлопоты, работу в архиве, посещение театра и многочисленных салонов. И эта разнонаправленность его интересов исчерпывающе выражается в дневнике, где поиски тармоламы (плотной шелковой ткани) для Клары, жены эмигранта Николая Ивановича Тургенева, соседствуют с описанием девиц, ищущих сочинения Фихте в немецкой книжной лавке, а разговор с М.Ф. Орловым о равнодушии (к судьбе Чаадаева, Н.И. Тургенева или всей России) располагается непосредственно перед записью о «трюфелях в ужине, которые напугали на всю ночь». Собеседники и темы разговоров в дневнике чаще всего упомянуты коротко, и не всегда можно в точности определить, о чем идет речь, однако попадают в дневник Тургенева и готовые публицистические выступления; таково его описание каторжников, отправляемых в Сибирь с Воробьевых гор; Тургенев, когда находился в России, неизменно помогал этим несчастным деньгами, и вид их вызывает у него отчаянный возглас: «И правительство называет себя правительством и — министры величают себя министрами юстиции, полиции и пр.» Но эта трагическая запись тотчас сменяется зарисовками салонных бесед. Тургенев считал свой дневник не более чем заготовкой для будущих мемуаров, которые написать не успел (в начале декабря 1845 года он простудился на Воробьевых горах при проходах очередных каторжников и умер в 61 год). Однако для мемуаров он безусловно производил бы более строгий отбор, и мы бы не узнали ни о «напугавших» трюфелях, ни о трудностях с поисками пуховой шляпы на Кузнецком мосту. В ходе обсуждения Роман Лейбов поинтересовался примерным объемом дневников Тургенева в современных авторских листах. Докладчица затруднилась с подсчетом, но сказала, что, например, полный дневник октября — ноября 1836 года занимает два листа. Впрочем, подробный комментарий к этим записям может оказаться едва ли не в два раза больше.

*Анна Литвина* (НИУ ВШЭ, Москва) и *Федор Успенский* (ИРЯ РАН / РАНХиГС, Москва) предложили слушателям доклад под названием «Опыт историко-ономас-

тического комментария к роману И. А. Гончарова «Обрыв»: фамилия Б.П. Райского». Чтобы объяснить, почему дворянин Борис Павлович Райский носит такую «семинаристскую» фамилию, докладчики обратились к происхождению другой фамилии — родственников вдовы Беловодовой, за которой Райский ухаживает. Фамилия эта — Пахотины — может показаться выдуманной, но на самом деле, как показали докладчики, она в момент написания «Обрыва» была просто устаревшей и вышедшей из употребления. К XIX веку род Пахотиных либо прекратился, либо слишком обеднел для того, чтобы фигурировать в большом свете, и именно поэтому его стало возможно использовать в качестве литературной фамилии, однако в древних документах он представлен очень полно. Так вот, когда Пахотины были еще не литературными персонажами, а вполне реальными дворянами, к их роду принадлежала Авдотья Васильевна Пахотина, урожденная Едемская. Таким образом, получается, что Гончаров использовал в своем романе реальную, но устаревшую фамилию Пахотиных и выдуманную, но скалькированную с реальной фамилию Райский, хотя в действительности фамилия Едемских происходит, по всей вероятности, вовсе не от рая-Эдема, а от реки Едьмы. Красивая гипотеза, предложенная исследователями исторической ономастики, вызвала возражение знатока творчества Гончарова. Сергей Гуськов указал, что гончароведы убеждены: писатель брал свои фамилии из недавних литературных произведений, и фамилия Райский восходит вовсе не к древним помянникам, относительно которых неизвестно, знал ли их Гончаров, но к водевилю 1849 года («Комедия современной жизни» Н.И. Кроля). Федор Успенский, произносивший доклад, сослался на то, что родовые росписи XVII—XVIII веков, в которых упоминались и Пахотины, и Едемские, вовсе не были редкостью, однако документальных свидетельств такого интереса писателя к ближайшей древности не предъявил.

Олег Лекманов (НИУ ВШЭ, Москва) перефразировал в названии своего доклада «Там, где начинается документ, там начинается... что? (о специфике советских биографий и автобиографий советского времени)» известную фразу Юрия Тынянова. Однако если Тынянов имел в виду свою работу над историческими романами, то в докладе Лекманова речь шла не о романе, а о реальной биографии писателя Андрея Некрасова (1907—1987), автора знаменитых «Приключений капитана Врунгеля», комментированное издание которых докладчик с соавторами выпустил в 2017 году<sup>3</sup>. Впрочем, биография эта богата такими удивительными эпизодами, что вполне может сойти за роман. Правда, такова она не во всех изложениях. Вариант «Краткой литературной энциклопедии» излагает почти стандартную биографию советского писателя, однако создается впечатление, что в ней немало лакун. Если же их заполнить, картина меняется. Для заполнения лакун докладчик использовал автобиографию Некрасова, написанную в 1957 году для Союза писателей. Некрасов был сыном поэтессы-любительницы, которая называла сама себя «декадентствующей поэтессой», а надпись на книге, подаренной сыну, закончила словами «твоя мать-футуристка» (впрочем, судя по продекларированному Лекмановым стихотворению «Бодлеру», футуризма в ее стихах было мало, а вот эпигонского декадентства — много). Если бы не революция 1917 года, Андрей Некрасов так и остался бы мальчиком из интеллигентной семьи, вдобавок хромым из-за перенесенного в детстве полимиелита. Но происхождение помешало ему поступить в вуз, и он стал монтером и аварийным техником. В марте 1927 года в его жизни произошел фантастический, дикий эпизод, след которого сохранился

3 См.: Некрасов А. Приключения капитана Врунгеля / Коммент. и ст. И. Бернштейна, Р. Лейбова, О. Лекманова, М. Свердлова, Г. Ельшевской, М. Терещенко. М.: Издательский проект «А и Б», 2017. (Серия: Руслит. Литературные памятники XX века).

только в упомянутой выше автобиографической справке, написанной не для печати. Если верить Некрасову, он услышал в компании рассказ о молодых итальянцах, осужденных за ношение красных звезд, и решил доказать, что в справедливом советском государстве человек, вышедший на улицу со свастикой, арестован не будет. Подруга-художница изготовила ему запонки со свастикой, и справедливое советское государство немедленно выслало его на три года в город Краснококшайск (ныне Йошкар-Ола). Однако трех лет он там не провел, и уже в 1928 году обнаружился снова в Москве, причем с проснувшимся призванием писателя. Но в Москве он надолго не остался и отправился набираться опыта (а может быть, скрываться от опасности) в провинцию; переменяв множество профессий и дослужившись даже до капитана маленького судна, он в 1933 году возвращается в Москву, а в 1937 году выпускает написанную по совету Б. Житкова книгу о Врунгеле, причем наделяет капитана автобиографическими чертами (старорежимный интеллигент, подчеркивающий свою советскость). В 1944 году Некрасов опять оказывается под судом (за подделку продовольственного аттестата, на что он пошел, чтобы накормить подчиненных); его снова приговаривают к трем годам, на сей раз исправительно-трудовых работ, но через год он вновь оказывается в Москве, а в 1946 году судимость с него снимается. Все эти подробности, отсутствующие в официальной биографии, представляют нам человека совсем иной судьбы. Впрочем, некоторые скептические слушатели заподозрили Некрасова в том, что автобиографическую справку он сочинял, так сказать, пером Врунгеля и, например, историю с запонками выдумал. На это докладчик возразил, что существование запонок доказать не может, но художница Орехова, которая, если верить Некрасову, их изготовила, точно существовала.

*Наталья Костенко* (ИВГИ РГГУ, Москва) прочла доклад «*Мемуары как архив: роль документов в записках О.М. Фрейденберг*». Костенко уже много лет работает над подготовкой записок Фрейденберг к изданию, поэтому ей лучше, чем кому бы то ни было, знакома конструкция этого замечательного мемуарного сочинения, в котором документы разного рода занимают большое место. Нина Перлина, прежде Костенко пытавшаяся издать записки Фрейденберг, но не сумевшая довести дело до конца, назвала их «архивом», сходным в этом отношении с герценовской книгой «*Былое и думы*». Костенко уточнила, что это определение не подходит ко всему корпусу записок, но, например, для первой части вполне оправдано. Здесь в текст записок включено множество документов, причем материальная форма этого включения различна: некоторые документы Фрейденберг переписывала, а оригиналы уничтожала, некоторые вшивала в рукопись. Поскольку работа над записками шла больше десяти лет (с ноября 1939-го по декабрь 1950 года), способы обращения с документами менялись. Записки были начаты как рассказ о себе возлюбленному; в этой первой, довоенной части документы (стихи, собственные письма подругам и матери, выписки из книг) занимают примерно десять процентов общего объема текста; все документы переписаны. Затем следуют девять тетрадей, составляющих блокадную часть; сюда также включены письма от коллег, подруг, Б.Л. Пастернака; все эти документы также переписаны. В 1947 году Фрейденберг объединяет уже существующие части записок под общим названием «*Пробег жизни*», а с 1948 года продолжает пополнять их, так что записки почти превращаются в дневник. В послевоенных частях документы (газетные вырезки, университетские приказы, в частности приказ ректора как образец мракобесия) уже не переписаны, а вложены в рукопись в своем натуральном виде. Наконец, в самые последние годы Фрейденберг стала описывать свою жизнь между учебой в университете и войной; в этой части она также зачастую не копирует документы, а просто вкладывает их в рукопись, сопровождая пояснениями. В ходе обсуждения

Олег Лекманов поинтересовался, когда же можно ожидать публикации записок. Костенко ответила, что сейчас ей приходится работать над собственной диссертацией, но после защиты она немедленно вернется к подготовке записок и надеется ее завершить. Все присутствующие пожелали, чтобы это произошло как можно скорее.

Ольга Розенблюм (Институт филологии и истории РГГУ, Москва) начала доклад «*Документ, обладающий художественной силой*»: запись суда над Бродским как свидетельство» с изящного риторического хода: она перечислила все, о чем могла бы рассказать в докладе. Она могла бы сравнить итоговую запись Фриды Вигдоровой с ее же рабочими блокнотами, могла бы сопоставить записи Вигдоровой с другими записями, которые велись на том же судебном заседании, могла бы проанализировать сделанные Вигдоровой купюры и использованные ею литературные реминисценции, которые отбирались так, чтобы быть понятными всем потенциальным читателям, не исключая генерального прокурора Руденко. Но ничего этого, сказала Розенблюм, я делать не буду, а буду говорить о том значении, какое вкладывали Вигдорова и ее современники в понятие «документ». Парадокс ситуации состоит в том, что отношение к «сырому» документу было не слишком уважительным не только у обвинителей Бродского, в частности клеветника Лернера, но и у самого поэта, который, например, опровергал отсутствие у него аттестата зрелости, хотя аттестата у него действительно не было. Легитимация документа происходила через литературу; и, напротив, литература за счет обращения к документу обретала дополнительную силу (так, по оценке Лидии Чуковской, Вигдорова благодаря документальным записям пришла от «беллетристической полуправды» и к правде, и к прозе). Особенно ясно ту мысль, что недостоверным может быть не только художественное произведение, но и документальное свидетельство, самое же надежное — это талантливое художественное произведение в виде документа, выразил Шаламов в переписке с Солженицыным. Чуковская подходила к делу несколько иначе, но ее роднило с Шаламовым убеждение в том, что настоящий документ — это авторское произведение. Это же убеждение разделяли и авторы последующих записей судов над диссидентами; так, Наталья Горбаневская в своей записи придала речи Павла Литвинова на суде над теми, кто после вторжения в Чехословакию в августе 1968 года вышел на Красную площадь, такую форму, которая казалась более правильной и правдоподобной ей самой. В записях судебных заседаний, которые последовали за вигдоровской, терялось ощущение авторства (оно становилось коллективным), но неизменной оставалась тенденция ради большей достоверности превращать свидетельство в художественное произведение (не случайно и «Архипелаг ГУЛАГ» имеет подзаголовок «Опыт художественного исследования»).

Александр Долинин (Висконсинский университет в Мэдисоне, США) в докладе «*Чудесное в "Истории Пугачевского бунта" и ее документальных источниках*» на основе сопоставления текста пушкинской «Истории» с теми документальными источниками, какими Пушкин пользовался при ее написании, показал, как писатель редактировал встречающиеся в источниках анекдоты о вмешательстве потусторонней силы, ради того чтобы усилить ощущение чудесности происходящего. Так, повествуя об осаде Яицкой крепости, он педалирует мотив чудесного спасения осажденных, нередко встречающийся в агиографической литературе, — в два раза увеличивает число спасшихся, которые свалились с верхнего яруса взорванной колокольни живыми (один, уточняет Пушкин, при этом даже не проснулся), а о раненых не упоминает вовсе. То же подчеркивание чудесности происходящего присутствует у Пушкина и в рассказе о снятии осады с Яицкой крепости; правда, он убирает прямое объяснение этого события небесной волей, но



оставляет привязку к Страстной неделе. Сходным образом и в рассказе о прекращении осады Казани Пушкин в основном остается верным своему источнику, но прибавляет несколько деталей, опять-таки призванных усилить ощущение чуда, например заменяет «честные», то есть дорогие, иконы иконами «чудотворными». Подобные детали в глазах Пушкина — свидетельства Божьего промысла, граничащие с чудотворением, значимые исключения из общего абсурда («бессмысленного» Пугачевского бунта). Как чудо Пушкин воспринимает не только избавление России от Пугачева, но и финальное покаяние «разбойника» (Пушкин ошибочно считал Пугачева раскольником, поэтому обращение его перед казнью к «народу православному» предстает как переход в новую веру); к этому прибавляется и сюжет об обращении иноверца в христианина: малодостоверный слух о татарине, который перед повешением перекрестился, Пушкин подает как положительный факт. Подобный перенос акцента с общественно-политических причин происходящего на его моральные последствия свидетельствует о том, что Пушкин отказывается от поиска скрытых исторических причин и закономерностей и что подход его к истории ближе к традиционному провиденциализму, чем к новой романтической историографии. Причем если в историческом нарративе «чудесные» эпизоды не так заметны, то в художественной версии тех же событий — «Капитанской дочке» — они выходят на первый план. Перипетии сюжета повести нарушают исторический детерминизм. В финале доклада Долинин соотнес пушкинский провиденциализм с исторической концепцией Карамзина и обосновал их принципиальное несходство: Карамзин повествует об исторических событиях так, как будто проявляющаяся в них воля Провидения ему приоткрыта: Провидение стремится сберечь самодержавие — палладий России. Пушкин, напротив, в способность человеческого разума разгадать Божий план не верит, поэтому он так внимателен к чудесам, в которых видит хотя бы намеки на этот план и замысел.

Завершила первый день конференции *Ольга Майорова* (Мичиганский университет, США) докладом «*Пропущенное звено в “лабиринте сцеплений”*: о черновиках заключительной части “*Анны Карениной*”». Докладчица обратила внимание на факт, до сих пор не отмеченный ни одним из многочисленных исследователей толстовского романа. Если в каноническом тексте романа Толстого Анна и Левин встречаются лишь однажды, незадолго до гибели героини, то в черновиках заключительной части романа им была уготована вторая встреча: в этом черновом варианте не Вронский, а Левин смотрел на мертвое тело Анны, извлеченное из-под колес поезда. Докладчица задалась целью ответить на два вопроса: зачем нужна была Толстому эта встреча и почему он исключил ее из окончательного текста романа? Левин — герой, переживающий духовный кризис, и главный источник этого кризиса — мысли о смерти, которая лишает все происходящее на земле разумных оснований. Смерть вызывает у Левина вопросы: «Что же я такое? и где я? и зачем я здесь?» — причем эти вопросы почти дословно совпадают с тем, что думает Анна, уже бросившись на рельсы, но у Анны эти вопросы имеют буквальный смысл, а у Левина — экзистенциальный. Важно, что в черновиках эти вопросы и эти фразы стояли ближе друг к другу. В финале романа Левин понимает, что «освободился от обмана», потому что «узнал Хозяина», уверовал. Так вот, если в окончательной редакции точкой, от которой начинается путь Левина к обращению, становится смерть брата Николая (единственная глава романа, имеющая название, и название это — «Смерть»), то в первой редакции такой точкой становилась сцена, где Левин видит труп Анны. Однако этот вариант Толстой отверг: в окончательной редакции мы видим мертвую Анну глазами Вронского, и эта сцена «рифмуется» с началом романа, где мы тоже видим Анну его глазами, а также

с первой сценой их плотской любви. Как предположила Майорова, Толстой отказался от намерения сделать смерть Анны триггером левинского обращения, ради того чтобы увеличить символический потенциал этой смерти, с которой гибнет мир романа, мир без Бога. Ликвидировав прямую связь левинского обращения с гибелью Анны, Толстой подчеркнул их непрямую, ассоциативную связь. Обсуждение доклада было посвящено преимущественно вопросу о том, почему фамилию толстовского персонажа следует произносить как Левин, а не как Лёвин. Майорова, сославшись на наблюдение ее коллеги М. Долбилова, убедительно обосновала свой вариант произношения: дело в том, что Софья Андреевна, переписывая рукописи мужа, всегда очень тщательно расставляла все буквы ё, но в фамилии Левина никаких точек никогда не ставила. Вариант с буквой ё, сказала Майорова, — миф, который пустил в ход Набоков; что же касается аргумента, что Левин — еврейская фамилия, он тоже не выдерживает критики; в России было немало вполне русских Левиных. Аргументацию Майоровой поддержала Марина Можарова, готовящая сейчас к печати комментированное издание «Анны Карениной» для нового собрания сочинений Толстого. Этим расставлением точек над ё закончился первый день конференции.

Второй день начался докладом, который прочла *Любовь Киселева* (Тартуский университет, Эстония); он назывался «*Конспект лекций как документ*». Непосредственным предметом доклада стали три спецкурса о Карамзине, который Юрий Михайлович Лотман прочел в Тартуском университете в 1970/71, 1979/80 и 1983/84 годах (их конспекты были сделаны самой докладчицей, и лишь некоторые лакуны заполнены благодаря записям Л. Петиной и Р. Лейбова). Однако прежде чем перейти к ним, Киселева остановилась на специфике самого жанра студенческого конспекта. Как правило, ни теория, ни прагматика этого почти бытового документа не привлекают внимания исследователей. Тем не менее в истории науки известны случаи, когда великая теория вводилась в научный оборот именно благодаря конспектам лекций; так, например, произошло с «Курсом общей лингвистики» Фердинанда де Соссюра, который был впервые опубликован в 1916 году именно по конспектам слушателей. Что касается Лотмана, то он, как известно, был блестящим лектором, но против идеи публикации своих лекций всегда возражал. Читал он их без конспектов, цитаты приводил по памяти и сознавал, что для публикации текст следовало бы выверять, а времени на это у него не было. Тем не менее для исследования лотмановского наследия конспекты лекций имеют большое значение, поскольку зачастую именно в ходе лекций ученый придумывал и формулировал новые идеи и концепции, тем более что чтение спецкурсов совпало с работой над большими проектами, связанными с творчеством Карамзина: параллельно со вторым спецкурсом Лотман готовил издание «Писем русского путешественника» в серии «Литературные памятники» (совместно с Б.А. Успенским), а параллельно с третьим приступил к сочинению книги «Сотворение Карамзина» (которая писалась для выпускавшейся издательством «Книга» серии «Писатели о писателях», и потому от Лотмана требовали «художественности», относительно которой он говорил, что она ему подходит, «как слону фокстрот»). В лекциях Лотман не только «обкатывал» новые идеи, но и компенсировал ограниченность университетской программы. Из курсов о Карамзине студенты узнавали множество сведений и о русском масонстве, и о Великой французской революции, и о дальнейшем развитии русской литературы. От «Писем русского путешественника» и «Истории государства Российского» Лотман перекидывал мостик и к «Евгению Онегину» (общее — в нарушении литературных правил), и к исторической концепции Толстого (общее — в осознании стихийности исторического процесса). О том, как именно Лотман говорил обо всем этом в своих спецкурсах, все читатели могут узнать из

текста конспектов, который опубликован в очередном выпуске «Acta slavica estonica», собранном к столетию ученого<sup>4</sup>.

Если Киселева говорила о наследии Лотмана, то ее коллега *Леа Пильд* (Тартуский университет, Эстония) в докладе «Из научного наследия Зары Григорьевны Минц: публикации на эстонском языке» обратилась к неизвестному русскоязычным читателям наследию его жены и единомышленницы. Русские оригиналы этих статей Минц до сих пор не обнаружены, а между тем, по мысли докладчицы, знакомство с их содержанием очень важно, потому что в публикациях для эстонской аудитории даже в советское время можно было высказывать некоторые тезисы, «непроходные» в центральной печати. Одна из таких пионерских работ, существующих только на эстонском языке, — статья «Проблема условности в творчестве Горького», опубликованная в третьем номере журнала «Keel ja Kirjandus» («Язык и литература») за 1968 год, к столетнему юбилею писателя. Предвосхищая тот взгляд на раннего Горького, который стал дозволен в центральной печати только после перестройки (исследование горьковского нищестроительства и богостроительства), и ведя скрытую полемику с советскими литературоведами, Минц исключительно на материале поэтики показывает, что ранний Горький принадлежит к поколению модернистов рубежа веков. Впрочем, поскольку сказать это прямо в то время было невозможно даже по-эстонски, она вводит смягчающее понятие «антропологический реализм» (реализм — но не традиционный, о котором сам Горький писал, что он умирает, и уж конечно, не социалистический). На конкретных примерах Минц показывает, что даже там, где Горький, казалось бы, выступает в роли бытописателя, он тяготеет к антитетическим конструкциям и к повышенной степени условности. Эта же тяга к условности сближает Горького с тогдашней западно-европейской литературой, в контекст которой его вписывает Минц (что было особенно важно для эстонского читателя). Одним словом, не употребляя структуралистских терминов, Минц демонстрирует безоценочный и даже структурный подход к творчеству Горького, коренным образом расходящийся с традиционной советской трактовкой писателя как основоположника социалистического реализма<sup>5</sup>.

*Татьяна Степанищева* (Тартуский университет, Эстония) начала свой доклад «Ю.М. Лотман в “Библиотеке поэта”»; Ю.М. Лотман о “Библиотеке поэта”» с указания на то, что история книжных серий как научного института до сих пор не осмыслена в качестве исследовательской проблемы. Между тем «Библиотека поэта», выходящая с начала 1930-х годов до наших дней и насчитывающая около семисот названий, — проект достаточно серьезный, чтобы стать предметом исследования. Не претендуя, разумеется, на рассмотрение всей серии, Степанищева остановилась на тех книгах, которые сделал для «Библиотеки поэта» Лотман. Это «Стихотворения» Мерзлякова (1959), «Поэты начала XIX века» в «Малой серии» (1961), «Полное собрание стихотворений» Карамзина (1966), «Поэты 1790—1810-х годов» (совместно с М.Г. Альтшуллером, 1971). Впрочем, последнее издание, уточнила Степанищева, достойно отдельного доклада. «Библиотека поэта» была создана в 1931 году по инициативе Горького, и очень скоро выяснилось, что существуют два противоположных взгляда на подготовку ее томов. Горький предполагал, что предисловия и комментарии должны иметь исключительно просветительские функции и использоваться для обучения молодых поэтов; Тынянов, напротив, счи-

- 
- 4 Acta Slavica Estonica XIV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение XI. К 100-летию Ю.М. Лотмана. To the centenary of Yuri Lotman / Отв. ред. Л. Киселева, Т. Степанищева. Тарту: University of Tartu Press, 2022. С. 363–544.
  - 5 Публикацию этой статьи, осуществленную Л. Пильд (перевод А. Ермолаевой), см.: Там же. С. 569–584.

тал, что нужно вводить в оборот неизданные сочинения и сопровождать тексты серьезными научными исследованиями. Лотман в письме к Б.Ф. Егорову уточнял, что противопоставление Горького Тынянову в оценке «Библиотеки поэта» не следует абсолютизировать, поскольку оба находились в оппозиции РАППу и адептам вульгарной социологии. Тем менее сам он безусловно во взгляде на то, каким должен быть критический аппарат томов «Библиотеки поэта», солидаризировался с Тыняновым. Он, как и Тынянов, хотел видеть в предисловиях не общепринятые, а новые, непроверенные, «неизжеванные» концепции. В соответствии с этим убеждением он и готовил «свои» тома. Так, во время работы над томом стихотворений Мерзлякова он был увлечен изучением общественно-политических движений на рубеже XVIII—XIX веков и потому в предисловии ставит своего героя в очень широкий контекст (характерно, что сама фамилия Мерзлякова появляется впервые лишь на девятой странице). Мерзляков интересовал Лотмана в первую очередь не как поэт, а как литературный критик и участник Дружеского литературного общества, в котором главной фигурой был Андрей Тургенев, Мерзляков же предстает его своеобразным двойником. Лотман даже собирался издать в «Литературных памятниках» дневник Тургенева, однако поскольку одновременно М.И. Гиллельсон подал в редколлегию той же серии заявку на издание тома *Александра* Тургенева (знаменитая «Хроника русского», увидевшая свет в 1964 году), Лотман отказался от своего намерения, поскольку не хотел перебежать дорогу коллеге, который был незаконно репрессирован и лишь недавно смог вернуться к научной деятельности. О широком контексте — литературном движении эпохи и литературных группировках — Лотман писал и в предисловии к сборнику «Поэты начала XIX века», однако оно отличается от статьи о Мерзлякове; здесь и в общих картинах, и в индивидуальных портретах художественное начало не выводится из идеологии, но даже может ему противоречить. В полном виде эта установка была осуществлена в предисловии к сборнику Карамзина, работа над которым шла трудно: Карамзин в ту пору считался автором «сомнительным», редакторы предъявляли к тексту Лотмана множество претензий и требовали переделок.

*Павел Успенский* (НИУ ВШЭ, Москва) дал своему докладу интригующее название — «*Официальный текст как документ: соцреалистическая эротика С. Щипачева в пародии В. Гаврильчика (а также Леонид Аронзон)*». Владлен Гаврильчик (1929—2017) — видный представитель ленинградского андеграунда, предшественник «митьков» и Пригова, одним из первых научившийся использовать в стихах маркированное советское слово. Доводя до абсурда советские словесные формулы, он таким оригинальным образом исследовал дискурсивное устройство советского человека. Стихотворение 1965 года, которое привлекло внимание докладчика, написано по определению С. Савицкого, от лица «девиантного субъекта», сексуально озабоченного и плохо владеющего русским языком. Звучит оно так: «Упругий ветер налететь / И теребила волосок. / Дер платье бедра облепить, / А также айн и цвай сосок. / Она стоял, где очень сливы / И вкусны яблочки поест. / А ветер чувствовал счастливый, / Что он такая скульптор есть». Макароничная косноязычность этого текста может быть объяснена отсутствием в официальном советском дискурсе слов для передачи эротических переживаний. Однако дело не только в этом, а в том, что приведенный текст не что иное, как пародийная переделка написанного двадцатью годами раньше стихотворения маститого советского поэта, дважды лауреата Сталинской премии Степана Щипачева: «Вот ветер налетел упругий / И прядь волос растеребил, / Почти девические груди / И бедра платьем облепил. / А женщина стоит, где сливы / И яблони листвою кипят, / И ветер скульптором счастливый, / Должно быть, чувствует себя». Дальнейшая часть доклада была посвящена поэзии Щипачева, эротическая составляющая которой так существен-

на, что вполне объясняет выбор Гаврильчиком объекта для пародирования. Эротические мотивы, вообще табуированные в советской официальной поэзии, возрождаются в стихах Щипачева, в которых интимный голос соседствовал с гражданским. В приведенных докладчиком примерах фигурировали такие строки, как «уже податливые губы / От губ его не отвести» или «Темнотой прикрытая стояла, / Половину шпилек растеряв». На фоне «стерильной» советской поэзии щипачевская лирика звучала необычайно смело и косвенно способствовала включению эротики в официальный дискурс. И если Гаврильчик в своей пародии над ней насмехался, то серьезным продолжателем этой линии, как предположил Успенский, можно считать Леонида Аронзона (хотя обычно среди источников, повлиявших на эротическую поэзию Аронзона, называют русский и европейский модернизм, а также письма его жены Риты). Эротическая тема не оставила равнодушным никого из слушателей, и обсуждение доклада Успенского прошло крайне оживленно. Ольга Розенблюм напомнила о напечатанной 16 апреля 1953 года статье Ольги Берггольд, в которой та сетовала, что за всю огромную тему любви в нашей поэзии отвечает один Щипачев, но он пишет только о счастливой любви, а разве не пора поэтам начать писать и о любви несчастной? Роман Лейбов подтвердил, что у Щипачева была «лицензия» на эротические миниатюры (в длинные баллады он их никогда не развертывал), а Сергей Зенкин указал на сходство одного из процитированных стихотворений Щипачева с более поздней песней Жоржа Брассенса, хотя французский поэт явно не был знаком с творчеством советского коллеги.

Татьяна Кузовкина (Таллинский университет, Эстония) придала названию своего доклада «*Кто был автором статьи “Пушкинский Дом о Б. Томашевском” в тартуской студенческой газете “Alma Mater”?*» вопросительную форму, но не стала томить слушателей ожиданием ответа и раскрыла карты сразу: автором этой статьи, подписанной вымышленной фамилией А.В. Виноградова, был Юрий Михайлович Лотман. Статью он написал для шестого номера газеты «Alma mater», которая выходила в Тарту с марта 1990 года по сентябрь 1992 года на средства частного кооператива (всего вышло девять номеров). Статью — рецензию на выпущенную Пушкинским Домом к столетию Б.В. Томашевского брошюру о нем — Лотман продиктовал докладчице, а подписал именем вымышленной ученицы Томашевского из Москвы, очевидно для того чтобы позволить себе не сдерживаться в выражениях относительно этого текста, с его точки зрения совершенно не достойного памяти ученого. Негодование Лотмана вызвало все, начиная с помещенной на обложке картинке художника Энгеля Насибулина, изображающей Пушкина в каком-то диком халате, и кончая содержанием и тоном статей. Лотман был возмущен и тем, что в брошюре о Томашевском (в частности, в статье Я. Левкович) «нет Томашевского», а оценка его вклада в стиховедение сводится к общим словам, и тем, что в статье не упоминаются преследования Томашевского, в частности со стороны В. Базанова; хуже того, брошюра открывалась как раз старой статьей Базанова, который не постыдился после смерти Томашевского над свежей могилой говорить о его «заблуждениях». Сам-то Базанов, пишет Лотман, подобных «заблуждений» не знал, и начал свою карьеру в Петрозаводске разоблачением «антипартийной группы ученых», якобы участвовавших в антисоветском еврейско-финском заговоре. Жертвой его доноса стал Е.М. Мелетинский, а также сокурсница Лотмана Фаина Борисовна Элиашберг. Кузовкина привела несколько цитат из статьи в «Alma mater» и из продиктованной Лотманом тогда же, в 1992 году, но несколькими месяцами позже, статьи «Двойной портрет», где отмечены те же привлекательные черты Томашевского: смелость, мужское обаяние, остроумие (единственным местом в Пушкинском Доме, где легко дышится, он в годы «борьбы с космополитизмом» называл мужской туалет). Что же касается рецензируемой брошюры, то в ней

Лотман одобрил только речь Эйхенбаума, произнесенную в 1957 году на заседании ученого совета, посвященном памяти Томашевского, поскольку Эйхенбаум сказал о главном — о свойственном Борису Викторовичу пафосе сопротивления. Вторая часть доклада Кузовкиной была посвящена судьбе упомянутой в рецензии Лотмана Фани Элиашберг, которая, отсидев свой срок в лагере, вышла на свободу, жила в Саранске, преподавала историю русской литературы и вместе с мужем, Львом Семеновичем Гордоном, занималась литературой и культурой XVIII века. В архиве Лотмана сохранились ее письма к нему, однако узнать ее на фотографии той группы Ленинградского университета, в которой она училась вместе с Лотманом, пока не удастся: докладчица много знает о ней самой, но о том, как она выглядела, сведений нет.

*Александр Иваницкий* (ИВГИ РГГУ, Москва) прочел доклад «*“Письмо Отцу” Ф. Кафки как мотивный ключ к его беллетристике*». Письмо, о котором идет речь, Кафка написал в 1919 году и занимает оно 120 рукописных страниц; до адресата оно не дошло, но зато в 1953 году было опубликовано. Докладчик исходил из тезиса, что в этом письме, описывающем отношения писателя с отцом и мифологизирующем отцовскую власть, содержится ключ к прозе Кафки, что особенно очевидно в таких рассказах, как «Отклоненное ходатайство», «Стук в ворота», «К вопросу о законах». Все они образуют вместе с «Письмом к отцу» своего рода философско-исторический гипертекст. Отец в описании Кафки обладает недостижимой полнотой, практически безграничной силой, он богоподобен и воспитывает сына по своему образу и подобию, однако сын неизменно сознает, что его от отца отделяет пропасть. Образ самодержца-отца постепенно превращается под пером Кафки из повелителя мира в мир как таковой («ибо ты был мерой всех вещей»), а сын в этом случае оказывается уже не просто негативом отца, но негативом всего мира, осознающим свою фиктивную телесность. Именно из представлений Кафки о фигуре отца вытекает изображение верховной власти в рассказах: недостижимая и непостижимая, она заполняет сознание подданных целиком. Этими же представлениями определяются и отношения самого Кафки с реальностью: он не противопоставляет ей как аналитик, а принадлежит ей как пленник. Этот тезис помог докладчику определить свое понимание вопроса о фантастичности прозы Кафки: для читателя, согласившегося с точкой зрения писателя, фантастичностью станет не эта проза, а то, что он считал реальностью прежде. В ходе обсуждения доклада Натальи Полтавцева задала Иваницкому существенный вопрос: чем все-таки следует считать «Письмо Отцу» — документом или тем, что принято называть словом «фикшн»? Ответ прозвучал категорически: «Письмо Отцу» — документ *par excellence*, поскольку оно документирует фундаментальную для Кафки реальность. Правда, в ходе своих размышлений писатель приходит к выводу о трагичности реальности как таковой, но первичны здесь все-таки отношения с отцом.

*Лада Панова* (Университет Калифорнии в Лос-Анжелесе, США) посвятила свой доклад «*“Жизнь Арсеньева”: документы, поддельные документы, натурализация*» полемике с точкой зрения тех читателей и исследователей, которые видят в бунинском произведении беллетризованную автобиографию. Ответственна за такое восприятие эмигрантская критика, но отчасти и бунинское умение излагать и мотивировать факты так, чтобы возникала иллюзия воспроизведения «самой жизни». Включенные в текст письменные документы как будто призваны сообщить тексту вид автобиографии. Однако осмыслять «Жизнь Арсеньева» как автобиографический роман о памяти — значит идти по пути наименьшего сопротивления. Но если это не автобиография, то что это? По убеждению докладчицы, роман воспитания, и не просто, а роман воспитания художника, *Künstlerroman*. Над его сюжетом создана автором метахудожественная надстройка, родственная двум

модернистским шедеврам — «В поисках утраченного времени» Пруста и «Портреты художника в юности» Джойса, хотя Бунин безусловно их не знал, иначе бы тщательнее вытравил следы сходства. Бунин делится с Арсеньевым деталями своей биографии, в частности герб рода Арсеньевых соответствует не реально существовавшим родам Арсеньевых, но роду самого Бунина; делится Бунин с Арсеньевым и своими предками-литераторами; он охотно микширует в начале романа разность между собой и своим героем. И тем не менее внешнее сходство их биографий Панова уподобила сходству «Дон Кихота» Сервантеса и «Дон Кихота», переписанного слово в слово Пьером Менаром в знаменитой новелле Борхеса; здесь налицо то явление, которое Томас Венцлова назвал «текстовой омонимией». Во второй части доклада Панова остановилась на тех вымышленных, но натурализованных артефактах, которыми полна пятая книга «Жизни Арсеньева». Здесь налицо «парад записных книжек»; цитирование стихов и записей Арсеньева (чисто модернистское решение) соседствует с чтением заглавным героем записных книжек Гоголя. Таким образом, Бунин наделяет своего Арсеньева вымышленным архивом (тогда как сам он свои записные книжки в 1925 году уничтожил, потому что не хотел показываться перед публикой «в одном белье»).

*Илья Виноцкий* (Принстонский университет, США) дал своему докладу игровое название: «*Подложный Сталин, или Сказ о том, как один маленький фальсификатор большого перефальсифицировал*». Впрочем, о таком герое, какого сделал предметом своих разысканий Виноцкий, иначе как в игровой форме говорить затруднительно. Герой этот, при рождении эстонец Яан Сибуль, был, если определить кратко, международный жулик, причем плодородной почвой для жульничества стало в начале его карьеры не что иное, как российское революционное движение. На территории Российской империи, где он родился, Сибуль не прославился ничем особенным, кроме маргинального участия в первой русской революции и подделки ассигнаций. Но эмигрировав в 1906 году в Америку и превратившись из Сибуля в Ивана Ивановича Народного, он развил бурную пропагандистскую деятельность международного масштаба, начало которой описано Виноцким в специальной статье<sup>6</sup>. В докладе Виноцкий остановился на одном аспекте разносторонней мистификаторской деятельности Народного — на сочиненных им подложных статьях Сталина, которые прогремели на весь мир так громко, что в декабре 1927 года советский вождь был вынужден заявить в «Правде», что ему приписывают некие тексты, которых он никогда не писал. Причина опровержения понятна: в статьях, которые, как установил докладчик, публиковались в 1926—1927 годах в воскресных номерах газеты «Нью-Йорк Американ» за подписью «Joseph C. Staline», автор сообщал о таких удивительных своих планах, как намерение примириться с православной церковью, отказаться от прежнего большевистского радикализма, вернуть гражданам займы, а последнюю статью посвящает разоблачению заговора Троцкого и Зиновьева, которые якобы хотели вынудить его, Сталина, повеситься. Одаренный журналист с необузданным таблоидным воображением, Сибуль-Народный в середине 1920-х годов начал выдавать себя за эксперта по тайнам кремлевской политики, плодом чего и явились статьи, приписанные Сталину. Сам Сибуль-Народный, впрочем, считал себя не обманщиком, а всего лишь медиумом, который в самом деле способен проникнуть в мысли Ста-

6 См.: *Виноцкий И.Ю.* Песнь Свободы: «Соединенные Штаты России» в политическом воображении русско-американского авантюриста // Новое литературное обозрение. 2019. № 155. С. 169—197. Более краткую сводку биографических сведений см.: *Виноцкий И.Ю.* Дон Кихот газетного воображения // <https://goriky.media/context/plejboj-voobrazheniya-i-sergej-esenin/> (дата обращения: 02.05.2022).

лина. Что же касается Сталина, то он как раз в эти годы начал пропагандистское наступление на американском фронте, наводнил Америку переводами своих статей (настоящих, а не сибулевских), шпионами и поддельными долларами. Советская пропагандистская машина была ничуть не более правдива, чем Иван Иванович Народный, но конкурентов терпеть не желала, отсюда и публичные опровержения. В 1920-е годы Народный приписывал Сталину свои мысли, в 1930—1940-е годы перешел на антисталинские позиции, в 1941 году предлагает американской администрации устроить заговор одновременно против Сталина и Гитлера, а к самому Сталину обращается с письмом на английском, в котором советует ему удалиться в Сибирь. Обсуждение доклада было предсказуемо бурным. Веницкого забросали вопросами о его герое, и из ответов стало ясно, что Сибуль-Народный был выдумщиком в самом деле международного, если не космического масштаба: именно он изобрел фестивали в Вудстоке, в подробностях разработал для Рериха картину Шамбалы и раньше Оруэлла описал ферму животных в Сибири, где имеются свои Сталин и Троцкий. Впрочем, счастья ему все это не принесло, и умер он в 1953 году в неизвестности. Поскольку Веницкий признался, что собирается писать о Народном книгу, Андрей Топорков спросил у него, в какой же форме он намерен излагать материал. Веницкий признался, что этот вопрос до сих пор остается нерешенным.

Завершил конференцию Александр Жолковский (Университет Южной Калифорнии, Лос-Анджелес, США) докладом «*Фикшн.doc: нарочно не придумаетшь*». Сославшись в начале доклада на два весьма далеко отстоящих один от другого авторитетных источника — Илью Ильфа, в чьих «Записных книжках» есть мысль: «Было время, когда роман назывался творческим документом», и Горация, утверждавшего, что именно поэты выбирают героев, достойных увековечения, — Жолковский посвятил весь доклад процессу превращения реальности в литературу. Все начинается с сюжетных *заготовок*, подсказываемых самой жизнью (в их числе и документы). Затем в ход вступает *актерство*, артистическое поведение участников событий. Наконец, происходит художественное оформление всего этого *автором*, который проводит центральную *тему*, организует *нарратив*, применяет *тропы* и использует *интертекст*. Как вся эта система функционирует на практике, Жолковский продемонстрировал на примере двух своих виньеток: «Натурализация, или Чуть-чуть не считается» и «На сомалийском фронте». Первая посвящена получению Жолковским американского паспорта (натурализации), вторая — его занятиям сомалийским языком, с которого началась его научная карьера, и некоторым неожиданным последствиям этих занятий<sup>7</sup>. В докладе Жолковский напомнил о содержании виньеток, указывая на использованные в них приемы, — когда вступает в дело актерство, как проводится через текст тема, как подключается интертекст (тот факт, что чиновницу звали Сильвия, позволяет отослать к «Затоваренной бочкотаре» Аксенова, где она фигурирует в монологе Володьки Телескопова как «Сильвия, фамилии не помню»). Актерское поведение присутствует в «сырой» действительности, но персонажами эти «актеры» станут, только когда за дело возьмется автор, только когда будет написан текст. Романтики

7 Не стану их пересказывать, каждый может познакомиться с ними по адресу: [https://magazines.gorky.media/novi\\_mi/2016/5/vopros-vybora-i-drugie-vinetki.html](https://magazines.gorky.media/novi_mi/2016/5/vopros-vybora-i-drugie-vinetki.html) и <https://dornsife.usc.edu/assets/sites/405/docs/Serenada-ZV-2021-2.pdf>, — причем публикация первой сопровождается ослепительной фотографией пятидесятилетнего, но выглядящего как минимум на десять лет моложе Александра Константиновича в светло-серой жакетке, на время снятой — при полном непротивлении сторон — с прелестной американской чиновницы Сильвии.



и символисты резко повысили значимость творческих актов, осуществляемых в самой жизни; это явление называют жизнетворчеством. Но в его случае, подчеркнул Жолковский, речь идет о другом; одолжить жакетку у американской чиновницы — это актерство, но еще не жизнетворчество; для того чтобы этот жест стал настоящим творчеством, он должен отразиться в тексте. Эту тему подхватил в ходе обсуждения Роман Лейбов, возведший описанные феномены к поэтике бытового поведения, о которой писал Лотман и которая безусловно шире жизнетворчества. Впрочем, в обсуждении затрагивались не только научные темы. Оно вылилось в настоящий триумф смешения жизни и литературы. Для начала Илья Веницкий поинтересовался у докладчика: «Когда мы с вами в Санта-Монике ехали вместе в такси, таксист оказался сомалийцем и вы с ним заговорили на сомалийском, это было подстроено, вы его специально наняли?» — на что Жолковский отвечал, что эпизод такой был и описан в соответствующей виньетке («Таксист и синтаксист»), но Веницкий в нем не участвовал, иначе говоря задавший вопрос поместил себя в прочитанный текст — к великому восторгу автора виньетки. Затем свою лепту внес Сергей Серебряный, рассказавший о том, как «натурализовался» в Америке младший брат одного из двадцати шести бакинских комиссаров, Давид Мишне: узнав, что в некоем городе полностью сгорел архив, он, отправившись просить о выправке ему паспорта, сослался на то, что его прежние документы были в том сгоревшем архиве, — и ему поверили. Роман Лейбов совершенно справедливо усмотрел в актерстве Жолковского поколенческую ориентацию на Остапа Бендера. Однако Давид Мишне оказался в Америке в 1918 году, так что, если вся история о его натурализации не выдумана, он, скорее всего, был Бендером до Бендера. Как бы там ни было, история эта еще раз подтвердила мысль, высказанную в докладе Жолковским: всякий документ обладает перформативной природой, он удостоверяет реальность, прежде не существовавшую; вопрос лишь в том, кто имеет право на совершение этого перформативного акта.

Можно с уверенностью сказать, что участники XXIX Лотмановских чтений свое право на совершение если не перформативных, то, во всяком случае, дискурсивных актов доказали.

*Вера Мильчина*

## Наши авторы

### **Александр Агапов**

(независимый исследователь, Санкт-Петербург) neagarov@gmail.com.

### **Яна Агафонова**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), преподаватель) yaagafonova@eu.spb.ru.

### **Марк Альтшуллер**

(Питсбургский университет, США, почетный профессор; PhD) altshul@pitt.edu.

### **Ольга Аннанурова**

(Журнал «Новое литературное обозрение», редактор отдела «История»; ИОН ШАГИ РАНХиГС, преподаватель) olga.annan@gmail.com.

### **Андрей Аствацатуров**

(СПбГУ, кафедра истории зарубежных литератур, профессор; кандидат филологических наук) astvatsa@yandex.ru.

### **Ольга Балла**

(литературный критик, эссеист) gertman65@gmail.com.

### **Анастасия Балькова**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), факультет коммуникаций, медиа и дизайна, студентка) aabalykova@edu.hse.ru.

### **Александра Борисенко**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности, доцент; PhD) alexandra.borisenko@gmail.com.

### **Раффаэлла Вассена**

(Миланский государственный университет, доцент; PhD) raffaella.vassena@unimi.it.

### **Татьяна Венедиктова**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), заведующая, профессор; доктор филологических наук) tvenediktova@mail.ru.

### **Хагер Веслати**

(Кингстонский университет, Лондон; Кингстонская школа искусств, школа искусств, культуры и коммуникации, кафедра журналистики, издательского дела и медиа, руководитель магистерского курса медиа и коммуникаций; PhD) h.weslati@kingston.ac.uk.

### **Анастасия Гладошук**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), школа филологических наук, постдок; кандидат филологических наук) appletart@mail.ru.

### **Анна Голубкова**

(независимый исследователь; кандидат филологических наук) anchentaube@gmail.com.

### **Александр Дмитриев**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), ИГИТИ им. А.В. Полетаева, ведущий научный сотрудник; кандидат исторических наук) alex.n.dmitriev@gmail.com.

### **Мария Дмитриевская**

(Институт гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта; главный научный сотрудник; доктор филологических наук) dmitrovskayama@yandex.ru.

### **Евгений Добренко**

(Университет Венеции Ca'Foscari, профессор; PhD) evgeny.dobrenko@unive.it.

### **Валерий Дымшиц**

(Европейский университет в Санкт-Петербурге, межфакультетский центр «Петербургская иудайка», научный сотрудник; доктор химических наук) vodym1959@gmail.com.

### **Елизавета Жданкова**

(независимый исследователь) ezhdankova@gmail.com.

### **Анна Котомина**

(Политехнический музей, старший научный сотрудник) akotomina@yandex.ru.

### **Илья Кукулин**

(независимый исследователь; кандидат филологических наук) ikukulin@hse.ru.

**Олег Лекманов**

(Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека, кафедра русского литературоведения; доктор филологических наук) lekmanov@mail.ru.

**Андрей Логутов**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра теории дискурса и коммуникации, доцент; кандидат филологических наук) logutow@mail.ru.

**Мария Майофис**

(независимый исследователь; кандидат филологических наук) mmaiofis@hse.ru.

**Александр Марков**

(РГГУ, кафедра кино и современного искусства, профессор; доктор филологических наук) markovius@gmail.com.

**Вера Мильчина**

(ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

**Лариса Муравьева**

(СПбГУ, факультет свободных искусств и наук, старший преподаватель; кандидат филологических наук) l.muravieva@spbu.ru.

**Игорь Нарский**

(Пермский государственный университет, кафедра междисциплинарных исторических исследований, профессор; доктор исторических наук) inarsky@mail.ru.

**Евгений Пономарев**

(ИМЛИ РАН, ведущий научный сотрудник / РГПУ им. А.И. Герцена, профессор; доктор филологических наук) eronomarev@mail.ru.

**Анна Разувалова**

(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Центр теоретико-литературных и междисциплинарных исследований, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) gai-2004@yandex.ru.

**Николя Рамбер**

(Университет Париж-Сорбонна / Французский университетский колледж в Москве, агреже по филологии) nicolas.rambert@hotmail.fr.

**Андрей Ранчин**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) aranchin@mail.ru.

**Абрам Рейтблат**

(Журнал «Новое литературное обозрение», редактор отдела «Библиография»; кандидат педагогических наук) reitblat@nlobooks.ru.

**Евгений Савицкий**

(РГГУ, факультет культурологии, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

**Ирина Савкина**

(Университет Тампере (Финляндия), отделение русского языка и культуры, лектор; доктор философии) irina.savkina@tuni.fi.

**Илья Симановский**

(независимый исследователь, Москва) ilya\_simanovsky@mail.ru.

**Виктор Сонькин**

(независимый исследователь, Москва) suborno@yandex.ru.

**Кристина Танис**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), Институт советской и постсоветской истории, старший научный сотрудник; школа филологии и культурологии, старший преподаватель; кандидат культурологии) ktanis@hse.ru.

**Сергей Ташкенов**

(ИНИОН РАН, отдел культурологии, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) sergey.tashkenov@gmail.com.

**Дмитрий Токарев**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), профессор / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) tokarevd@mail.ru.

**Александр Уланов**

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

**Ирина Чернева**

(Французский национальный центр научных исследований, научный сотрудник) irina.tcherneva@ehess.fr.

**Мария Четверикова**

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

**Анна Швец**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), специалист по УМР; кандидат филологических наук) shvetsanval@gmail.com.

**Георгий Шерстнев**

(Европейский университет в Санкт-Петербурге, Центр изучения эго-документов «Прожито», научный сотрудник) gsherstnev@eu.spb.ru.

# Summary

## “The Same and Different”: In Honor of Alexandre Kojève’s 120<sup>th</sup> Birthday

Guest Editor: Dmitry Tokarev

In his article “Concept of Resurrection in Kojève’s Philosophy” **Nicolas Rambert** starts from Kojève’s Russian manuscript known as “Sofia: Philo-sophy and Phenomenology” and wishes to interrogate Kojève’s assertion that “the only theistic error of Christianity is resurrection”. In order to understand Kojève’s condemnation, the author goes through the philosophy of Soloviev and Fyodorov. Indeed, Soloviev supports, on the one hand, the thesis of a transcendent resurrection, while Fyodorov supports, on the other, the thesis of an immanent resuscitation. In both cases, however, according to Kojève, far from being the condition of possibility of history (as Soloviev and Fyodorov thought), resurrection denies freedom, individuality and alienates human transcendence. How can we understand human freedom? What difference is there between immortality and resurrection? What is the difference between resurrection and resuscitation? What meaning can be given to history? How is individuality possible? These are the questions to which this article is devoted.

The famous footnotes on the end of history and post-historical existence have long remained a revolving door in various critical attempts to read Kojève and his intellectual legacy. However, a more attentive approach to his systematic philosophy reveals his concern with “bad infinity” rather than with the crafting of “grand narratives”. The question therefore

is not only about how and why history ends, but also and perhaps more importantly about why history may never end. Aiming to direct critical attention to this important and yet overlooked aspect of the Kojevian system, the article “‘Supposing That Truth Is a Woman’: Kojève’s Conceptual Characters and Their Role in His System of Knowledge” by **Hager Weslati** follows the road less travelled of misrecognition and its philosophical dramatization in the three conceptual characters of the (successful) tyrant, the (wise) philosopher, and feminine individuality. What brings these three characters together? Why does the philosopher’s success depend on the difficult conditions they set for the success of the tyrant and woman? The development of these questions puts into focus “Kojève” as a conceptual character cast in his misrecognised system of knowledge.

**Dmitry Tokarev’s** article “The Photography by/in Alexandre Kojève: Some Reflections” critically addresses Boris Groys’ interpretation of the photographs by Alexandre Kojève. In 2012, Groys organized the exhibition *After History: Alexandre Kojève as a Photographer*, which intended to demonstrate the “posthistorical” dimension in Kojève’s artistic output. The article questions the adequacy of that perspective, given the somewhat tendentious curatorial presentation of the photos as showing an empty, dehumanized world. Considering the aesthetic and ontological aspects of

the analysis of visual images that were central to Kojève's brief account of his 1920 visit to the Borghese Gallery in Rome and to his 1936 article on Kandinsky, Groys' reading of Kojève's photo-

graphic stance is subject to revision. The notion of aura, as proposed by Walter Benjamin, is operative in a comparative treatment of the photos by Kojève and E. Atget.

---

## Cultural Studies of Readership and Viewership

### Public Readings as a New Media Practice

*Guest Editor: Yana Agafonova*

**Raffaella Vassena's** article "Public Literary Readings as a Manifestation of the Culture of the Era of the Great Reforms" examines the history of public literary readings in Russia as a characteristic phenomenon of the era of the Great Reforms, from their origins in the early 1860s to their evolution in the 1870s—1880s. Employing different sources, including archival materials, letters, and remembrances, the author reconstructs aspects related to their organization, execution, critical debate in the press, audience composition, and public's reaction. The second part of the article focuses on repertoires and elocutionary techniques, following the example of two eminent readers, Ivan Turgenev and Fyodor Dostoevsky.

The article "Literature for the People and the Central Auditorium for Public Readings as a State Educational Project in the Second Half of the 19th Century" by **Yana Agafonova** discusses the details of a state project of public education ini-

tiated by the Commission for the Arrangement of Public Readings, held under the auspices of the Ministry of Public Education. The publication of education literature and plans for the construction of central auditoriums for public reading made it possible to identify a shared value system, in accordance with which it was required to transform the body of the people, as well as early mechanisms of indirect state control over the semi-literate mass of people.

The idea of **Anna Kotomina's** article "Enthusiastic Artists' and State Interests: The First Decade of Public Readings with Projection in Russia" is to trace how static projection technology, which was already relatively well known in Europe at the time, was adopted in Russia in 1870s and 1870s. The focus is on the material component of this technology and the people, groups, and institutions that were involved in its invention, promotion, improvement, and implementation.

---

## Soviet Cinema Viewer and the New Cinema History

*Guest Editor: Kristina Tanis*

In the 1920s, there existed a conception of new proletarian viewers who needed

a different kind of cinemas and leisure than the pre-revolutionary public. The

article “Cinema Theatres for the ‘New Man’: Leisure and Cinema in the USSR in the 1920s” by **Elizaveta Zhdankova** is devoted to the image of the “new Soviet viewer” in the wider context of a utopian project about the “new man” and the “new everyday life”. It considers a correlation between the “new viewers” imagined by ideologists and the interests attributed to them and the demands of the real audience of the city cinemas of the NEP period. The conceptual gap between the project of Soviet cinema as part of the Cultural Revolution and the leisure practices of the first post-revolutionary decade is highlighted through the prism of this ideological construct.

**Georgii Sherstnev’s** article “From Symbolism to Kulturfilm: On Attempts to Create Film Art’s Spectator in the USSR in the Late 1920s” discusses difficulties that Soviet film culture of the late 1920s faced, in attempt to conceptualize the consumer and consuming of film art. The requirement of accessibility of Soviet cinema “language” contradicted cinema’s ambition to become a full-fledged art. The attempts of making oversimplified film production a model for Soviet films were rejected. On the contrary, the pedagogic model, that sought to transform not the cinema itself but the way of watching it and attitude toward it in film culture and consequently, film spectator.

The article “POPSTAT and Film-Programming in Moscow Cinema Theaters (1947—1950)” by **Kristina Tanis** and **Anastasiia Balykova** publishes data obtained during the research of the Moscow film distribution from 1947 to 1950. Counting screening days by the method POPSTAT, this paper reflects the practices of film exhibition in postwar Moscow. The article consists of the description of collecting and processing quantitative data, publication of the results, and concluding remarks.

**Irina Tcherneva’s** article “‘Cinema Service’ Through the Lens of Foreign Experience: Modernization of the Soviet Cinema Network (1954—1970)” examines the reforms of the cinema network initiated in the Soviet Union during the Khrushchev period. It uncovers foreign data and innovations as a source of inspiration for the State film administration, but also for scientific and film actors involved. Positioning in a history of international circulations the models (financial and architectural) borrowed by the USSR, the article insists on the processes of their adaptation to the Soviet context, of their re-invention. These discrepancies are at the core of a new sense of the traditional Soviet term “cine-service”, which experienced limits during its introduction in the Soviet territories.

## Archaeology of the Soviet

“Backstage Improvisation: Social Cooperation, Circumvention of the Rules, and Processes of Cultural Production in the Late USSR” by **Ilya Kukulin**, **Maria Maiofis**, and **Maria Chetverikova** is the second of two articles on the study of how the “unwritten rules” worked in the late-Soviet (1950s—1980s)

literary publishing process. The concept offered here is based on the idea of “backstage” — a special kind of communicative episodes, during which participants would discuss the norms of the functioning of the literary community and its institutions and the possibility of changing or circumventing these norms.

This article uncovers the fundamental social functions of the backstage, the reasons it has been systematically forgotten, and the place that it occupied in reality in late-Soviet communication, as well as the significance of the concept we have proposed for the understanding

of processes of late-Soviet cultural production as a whole. The article is accompanied by a rich discussion that includes responses by **Evgeny Dobrenko**, **Igor Narskij**, **Anna Razuvaeva** and **Alexander Dmitriev**.

---

## Bunin Revisited

This section includes **Evgeny Ponomarev**'s article "The Posthumous Works of Ivan Bunin: Publishers' Mistakes and Restored Texts" on 14 stories by Bunin that were published after his death by his descendants from the 1950s through the 1980s. The publications were carried out without researching the text and without analyzing the editing and different versions. Sometimes an intermediate version became the main text at the request of the publisher. In a number of cases, publishers misread Bunin's text. The article's author reports on the results of his research on the texts, as well as and the specifics of those 14 texts that require republication based on his research. The article precedes the academic republication of 14 stories by **Ivan Bunin** prepared by the article's author.

The article "*Fa(u)sti*: The Conceptual Structure of Ivan Bunin's Works" by **Maria Dmitrovskaya** features a reconstruction of a number of key elements of the conceptual system that lay at the heart of Bunin's works written from 1889 on. Bunin's system combines cosmogony and eschatology in general and in a specific dimension: all living beings are subjected to death and to subsequent rebirth. The basic means of deploying the system include dual concepts of *fasti* and *Faust*. The principle of mirror reflection is aimed at the creation of parts identical to each other and to the Whole. The principle of metamorphosis, which is key in the Bunin's system, is also directed towards the achievement of this same effect. The significance of the threshold temporal passage in Bunin is considered. The central place of the writer himself in the system he created is shown.



Table of contents No. **175** [3'2022]

THE NEW SOCIAL POETRY

**7**

“THE SAME AND DIFFERENT”: IN HONOR  
OF ALEXANDRE KOJÈVE’S 120<sup>TH</sup> BIRTHDAY

*Guest Editor: Dmitry Tokarev*

- 10** *Dmitry Tokarev. From the Editor*
- 12** *Nicolas Rambert. Concept of Resurrection in Kojève’s Philosophy*
- 26** *Hager Weslati. “Supposing That Truth Is a Woman”: Kojève’s Conceptual Characters and Their Role in His System of Knowledge (transl. from English by Nina Stawrogina)*
- 40** *Dmitry Tokarev. The Photography by/in Alexandre Kojève: Some Reflections*

CULTURAL STUDIES OF READERSHIP  
AND VIEWERSHIP

- 54** *Olga Annanurova. From the Editor*

PUBLIC READINGS AS A NEW MEDIA PRACTICE

*Guest Editor: Yana Agafonova*

- 56** *Yana Agafonova. From the Compiler*
- 59** *Raffaella Vassena. Public Literary Readings as a Manifestation of the Culture of the Era of the Great Reforms*
- 78** *Yana Agafonova. Literature for the People and the Central Auditorium for Public Readings as a State Educational Project in the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century*
- 93** *Anna Kotomina. “Enthusiastic Artists” and State Interests: The First Decade of Public Readings with Projection in Russia*

SOVIET CINEMA VIEWER AND THE NEW CINEMA HISTORY

*Guest Editor: Kristina Tanis*

- 115** *Kristina Tanis. From the Compiler*
- 122** *Elizaveta Zhdankova. Cinema Theatres for the “New Man”: Leisure and Cinema in the USSR in the 1920s*

- 137** *Georgii Sherstnev*. From Symbolism to Kulturfilm: On Attempts to Create Film Art's Spectator in the USSR in the Late 1920s
- 157** *Kristina Tanis, Anastasiia Balykova*. POPSTAT and Film-Programming in Moscow Cinema Theaters (1947—1950)
- 175** *Irina Tcherneva*. "Cinema Service" Through the Lens of Foreign Experience: Modernization of the Soviet Cinema Network (1954—1970)

#### ARCHAEOLOGY OF THE SOVIET

- 190** *Ilya Kukul'in, Maria Maiofis, Maria Chetverikova*. Backstage Improvisation: Social Cooperation, Circumvention of the Rules, and Processes of Cultural Production in the Late USSR. *Article Two*

#### DISCUSSION

- 229** *Evgeny Dobrenko*. From a History of Literary Institutions to the Institutional History of Literature
- 232** *Igor Narsky*. Were There Backstages?
- 236** *Anna Razuvalova*. Backstages and Communities: Some Thoughts
- 241** *Alexander Dmitriev*. Casus and Model
- 243** *Ilya Kukul'in, Maria Maiofis, Maria Chetverikova*. Culture of Compromise: Below the Line

#### BUNIN REVISITED

- 249** *Evgeny Ponomarev*. The Posthumous Works of Ivan Bunin: Publishers' Mistakes and Restored Texts
- 255** *Ivan Bunin*. Posthumous Works (Republication of 14 Stories Based on Textological Research)
- 276** *Maria Dmitrovskaya*. *Fa(u)sti*: The Conceptual Structure of Ivan Bunin's Works

#### CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

- 295** *Olga Balla*. The Need for Existence (Review of Mikhail Aizenberg's book *Eto zdes'*, Novoye izdatel'stvo, 2021)
- 300** *Anna Golubkova*. "There Is a Machine Gun in the Barn" (Review of Dmitry Danilov's book *Sasha, privet!*, Redaktsiya Yeleny Shubinoi, 2022)
- 305** *Alexander Markov*. A City with People and a Little Strange (Review of Anna Gorbunova's book *Kukushkin med: stikhi*, Literaturnaya matritsa; Izdatel'stvo K. Tublina, 2022)

## BIBLIOGRAPHY

- 310** *Anna Shvets*. The Media Revolution in the Mirror of Literature: The Micro and Macro Optics Analysis (Review of the books *Literature, Print Culture, and Media Technologies, 1880—1900: Many Inventions* by Richard Menke, Cambridge University Press, 2019; *Writing Cultures and Literary Media: Publishing and Reception in the Digital Age* by Anna Kiernan, Palgrave Pivot, 2021)

## TRANSLATION AND POLITICS / THE POLITICS OF TRANSLATION

- 321** *Alexandra Borisenko, Victor Sonkin*. An Era in the Mirror of Translation (Review of the book *Translation Under Communism*, Palgrave Macmillan, 2022)
- 331** *Anastasia Gladoshchuk*. The Politics of Translation, or The Ethics of the Untranslatable (Review of Tiphaine Samoyault's book *Traduction et violence*, Seuil, 2020)
- 337** *Tatyana Venediktova*. The “Trans” State: A Primer for Beginners (Review of Paul Jay's book *Transational Literature: The Basics*, Routledge, 2021)
- 343** *Abram Reitblat*. Pre-Revolutionary Russian Crime Fiction Through the Eyes of the Narratologist (Review of Claire Whitehead's book *The Poetics of Early Russian Crime Fiction 1860—1917: Deciphering Stories of Detection*, Legenda, 2018)
- 351** *Valery Dymshits*. The Unwelcome Past (Review of the book *Sovetskaya geniza: novyye arkhivnyye razyskaniya po istorii yevreyev v SSSR*, Vol. 1, Academic Studies Press, BiblioRossika, 2020)
- 355** *Mark Altshuler*. Is Onegin Mute? (Review of Aleksandr Minkin's book *Nemoy Onegin: Roman o poeme*, Prospekt, 2020)
- 365** New Books

## BOOK PUBLISHED BY NLO

Venedikt Yerofeyev i o Venedikte Yerofeyeve, compiled by Oleg Lekmanov and Ilya Simanovsky, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2022. 616 p. (Scientific Supplement, Vol. CCXXX).

- 387** *Aleksandr Agapov, Oleg Lekmanov, Ilya Simanovsky*. Yerofeyev Through Eyes

## CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

- 395** *Andrei Astvatsaturov, Larissa Muravieva*. “Vladimir Nabokov and Transatlantic Relations in American and European Culture” International Academic Conference (St. Petersburg State University, 14—16 May 2021)

<b>408</b>	<i>Anna Shvets</i> . Common Space: From an Oratorial Argument to Internet Memes and Hashtags. “Common Space: Rhetoric, Politics, Cultural Memory” International Academic Conference (Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow School of Social and Economic Sciences, 30 September — 2 October 2021)
<b>416</b>	<i>Vera Milchina</i> . 29 <sup>th</sup> Lotman Readings “Literature and Document” International Academic Conference (Institute for Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities, 24—25 December 2021)
<b>436</b>	Summary
<b>440</b>	Table of Contents
<b>444</b>	Our Authors

## Our authors

### **Yana Agafonova**

(Lecturer, HSE University (Saint Petersburg))  
yagafonova@eu.spb.ru.

### **Aleksandr Agapov**

(Independent Researcher, Saint Petersburg) neagapov@gmail.com.

### **Mark Altschuller**

(PhD; Professor Emeritus, Department of Slavic Languages and Literatures, Dietrich School of Arts and Sciences, University of Pittsburgh) altshul@pitt.edu.

### **Olga Annanurova**

(Editor, "New Literary Observer" Journal; Lecturer, Institute for Social Science, School of Advanced Studies in the Humanities, RANEPa) olga.annan@gmail.com.

### **Andrei Astvatsaturov**

(PhD; Professor, Department of History of Foreign Literature, Saint Petersburg State University) astvatsa@yandex.ru.

### **Olga Balla**

(Literary Critic, Essayist) gertman65@gmail.com.

### **Anastasiia Balykova**

(Student, Faculty of Communications, Media and Design, HSE University (Moscow)) aabalykova@edu.hse.ru.

### **Alexandra Borisenko**

(PhD; Assistant Professor, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) alexandra.borisenko@gmail.com.

### **Maria Chetverikova**

(Master's Student, HSE University (Moscow)) mchetverikova@hse.ru.

### **Alexander Dmitriev**

(PhD; Leading Researcher, Poletayev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities, HSE University (Moscow)) alex.n.dmitriev@gmail.com.

### **Maria Dmitrovskaya**

(Dr. habil.; Head Researcher, Institute of Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad) dmitrovskayama@yandex.ru.

### **Evgeny Dobrenko**

(PhD; Professor, Ca' Foscari University of Venice) evgeny.dobrenko@unive.it.

### **Valery Dymshits**

(Dr. habil.; Research Fellow, Interdepartmental Center "Petersburg Judaica", European University at St. Petersburg) vodym1959@gmail.com.

### **Anastasia Gladoshchuk**

(PhD; Postdoctoral Fellow, School of Philological Studies, HSE University (Moscow)) appletart@mail.ru.

### **Anna Golubkova**

(PhD; Independent Researcher, Moscow) anchentaube@gmail.com.

### **Anna Kotomina**

(Senior Research Fellow, Polytechnic Museum) akotomina@yandex.ru.

### **Ilya Kukulin**

(PhD; Independent Researcher) ikukulin@hse.ru.

### **Oleg Lekmanov**

(Dr. habil.; Department of Russian Philology, National University of Uzbekistan) lekmanov@mail.ru.

### **Andrei Logutov**

(PhD; Associate Professor, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) logutov@mail.ru.

### **Maria Maiofis**

(PhD; Independent Researcher) mmaiofis@hse.ru.

### **Alexander Markov**

(Dr. habil.; Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, RSUH) markovius@gmail.com.

### **Vera Milchina**

(PhD; Leading Researcher, Institute for Advanced Studies in Humanities RSUH / School of Advanced Studies in the Humanities, SPP, RANEPa) vmilchina@gmail.com.

### **Larissa Muravieva**

(PhD; Senior Lecturer, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) l.muravieva@spbu.ru.

### **Igor Narsky**

(Dr. habil.; Professor, Department of Interdisciplinary Historical Research, Perm State University) inarsky@mail.ru.

### **Evgeny Ponomarev**

(Dr. habil.; Lead Researcher, Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences / Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia) eponomarev@mail.ru.

**Nicolas Rambert**

(Associate Professor of Philology, French University College in Moscow / Paris-Sorbonne University) nicolas.rambert@hotmail.fr.

**Andrei Ranchin**

(Dr. habil.; Professor, School of Philology, Department of History of Russian Literature, MSU) aranchin@mail.ru.

**Anna Razuvalova**

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

**Abram Reitblat**

(PhD; Editor, "New Literary Observer" Journal) reitblat@nlobooks.ru.

**Evgeniy Savitskiy**

(PhD; Assistant Professor, Department of the History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, RSUH / Senior Researcher, Institute of World History, Russian Academy of Sciences) savitski.e@rggu.ru.

**Irina Savkina**

(PhD; Lecturer, Russian Language and Culture Department, University of Tampere (UTA)) irina.savkina@tuni.fi.

**Georgii Sherstnev**

(Researcher, Center for the Ego-Documents' Research "Prozhito", European University at St. Petersburg) gsherstnev@eu.spb.ru.

**Anna Shvets**

(PhD; Specialist of Educational and Methodical Work, Faculty of Philology, Department of Communication Studies (Theory of Discourse and Communication), MSU) shvetsanval@gmail.com.

**Ilya Simanovsky**

(Independent Researcher, Moscow) ilya\_simanovsky@mail.ru.

**Victor Sonkin**

(Independent Researcher, Moscow) suborno@yandex.ru.

**Kristina Tanis**

(PhD; Research Fellow, Institute for Advanced Soviet and Post-Soviet Studies; Lecturer, School of Philosophy and Cultural Studies; HSE University (Moscow)) ktanis@hse.ru.

**Sergey Tashkenov**

(PhD; Senior Researcher, Department of Cultural Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences, Russian Academy of Sciences) sergey.tashkenov@gmail.com.

**Irina Tcherneva**

(Researcher, French National Centre for Scientific Research — Eur'ORBEM) irina.tcherneva@ehess.fr.

**Dmitry Tokarev**

(Dr. habil.; Professor, HSE University; Leading Researcher, Institute of Russian literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences) toka-revd@mail.ru.

**Aleksandr Ulanov**

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

**Raffaella Vassena**

(PhD; Associate Professor, Milan State University) raffaella.vassena@unimi.it.

**Tatyana Venediktova**

(Dr. habil.; Professor and Chair, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) tvenediktova@mail.ru.

**Hager Weslati**

(PhD; Course Director MA Media & Communication, Department of Journalism, Publishing and Media, School of Arts, Culture and Communication, Kingston School of Art; Kingston University London) h.weslati@kingston.ac.uk.

**Elizaveta Zhdankova**

(Independent Researcher) ezhdankova@gmail.com.

## Editorial board

- Irina Prokhorova** PhD (founder and establisher of journal)
- Tatiana Weiser** PhD (editor-in-chief)
- Daniil Aronson** PhD (theory)
- Olga Annanurova** M.A. (history)
- Alexander Skidan** (practice)
- Abram Reitblat** PhD (bibliography)
- Vladislav Tretyakov** PhD (bibliography)
- Nadezhda Krylova** M.A. (chronicle of scholarly life)
- Alexandra Volodina** PhD (executive editor)

## Advisory board

**Konstantin Azadovsky**  
PhD

**Henryk Baran**  
PhD, State University of New York at Albany, professor

**Evgeny Dobrenko**  
PhD, Università Ca'Foscari Venezia, professor

**Tatiana Venediktova**  
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

**Elena Vishlenkova**  
Dr. habil. National Research University "Higher School of Economics", professor

**Tomáš Glanc**  
PhD, University of Zurich, professor / Charles University in Prague, professor

**Hans Ulrich Gumbrecht**  
PhD, Stanford University, professor

**Alexander Zholkovsky**  
PhD, University of South Carolina, professor

**Andrey Zorin**  
Dr. habil. Oxford University, professor / Russian Presidential The Moscow school of social and economic sciences, professor

**Boris Kolonitskii**  
Dr. habil. European University at St. Petersburg, professor / St. Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, leading researcher

**Alexander Lavrov**  
Dr. habil. Full member of Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, leading researcher

**Mark Lipovetsky**  
Dr. habil. Columbia University, professor

**John Malmstad**  
PhD, Harvard University, professor

**Alexander Ospovat**  
University of California, Los Angeles; Research Professor

**Pekka Pesonen**  
PhD, University of Helsinki, professor emeritus

**Oleg Proskurin**  
PhD, Emory University, professor

**Roman Timenchik**  
PhD, The Hebrew University of Jerusalem, professor

**Pavel Uvarov**  
Dr. habil. Corresponding member of Russian Academy of Sciences. Institute of World History, Russian Academy of Sciences, research professor / National Research University "Higher School of Economics", professor

**Alexander Etkind**  
European University Institute (Florence)

**Mikhail Yampolsky**  
Dr. habil. New York University, professor